UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Departamento de Comunicación Audiovisual,

Documentación e Historia del Arte

HIBRIDACIONES ENTRE MÚSICA Y PINTURA: LA RELACIÓN DE MORTON FELDMAN Y MARK ROTHKO EN *ROTHKO CHAPEL*

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Joan Cerveró Beta

DIRECTOR

David Pérez Rodrigo

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

Valencia, julio 2017

HIBRIDACIONES ENTRE MÚSICA Y PINTURA:

LA RELACIÓN DE MORTON FELDMAN Y MARK ROTHKO EN *ROTHKO CHAPEL*

ÍNDICE

ÍNDICE

Resúmenes

Grabación CD *Rothko Chapel* 631

1

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Vista interior de la Rothko Chapel (1970). Tríptico norte.

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Se le atribuye al presocrático Demócrito (ca. 460 a. C. - ca. 370 a. C.) la frase: “Todo lo que existe en el mundo es fruto del azar y de la necesidad”. El filósofo atomista revelaba dos de los aspectos más significativos sobre la construcción del mundo, por un lado, la necesidad de saber cómo este se encuentra organizado

-ordenado- por su misma naturaleza y, por otro, la certidumbre de la participación del azar, la imposibilidad de predecir con certeza cómo va a producirse esta organización. Un azar que no lo sería sin incertidumbre. No existiría azar sin misterio, ni misterio sin azar.

Trasladando estos presupuestos al estudio del objeto artístico llegaremos a la conclusión de que no todo está pensado, premeditado y organizado en una obra de arte, sino que a veces, las cosas, los objetos, las palabras, las imágenes o los sonidos, se ubican en su propio lugar, en su forma final, bien por necesidad o bien, por azar. También es cierto que este proceso de azar acaba en el mismo momento de la creación, en el instante de la epifanía del objeto de análisis, y que su posterior estudio y hermenéutica no desvela más que los elementos, las partes, la forma, los procedimientos o las circunstancias que envolvieron ese momento, aunque nunca se llegue a delimitar con exactitud el misterio de la obra y de su proceso creativo.

Y este es el punto de partida del presente trabajo. Por una parte, entender cómo se halla organizada y ordenada una obra de arte -una composición musical en nuestro caso-, analizando sus posibilidades de comunicación con el espectador y, por otra, tratar de desvelar el misterio que le rodea. Una motivación sin duda originada desde la misma interpretación, desde la práctica

interpretativa, que ha estimulado la necesidad de descubrir este misterio.

Esta, podríamos decir, es una tesis de música, pero no solo desde la música se ha planteado. Aunque también sería conveniente destacar que, debido a nuestra vinculación con la música práctica -con la interpretación- y con la docencia de la misma, estamos tomando una posición diferente a la habitual en un proyecto de investigación de esta índole, ya que nosotros más que realizar una investigación *sobre el objeto*, sobre la obra, vamos a plantear una tesis doctoral *desde el objeto*, desde la obra, y es en este punto donde se inicia nuestra tarea. Así, una de las primeras actividades a las que nos hemos dedicado ha sido al estudio, interpretación y grabación de la obra en cuestión[1].

Tras esta primera inmersión en la obra de Feldman, inmediatamente nos vimos atraídos por la riqueza de su propuesta, ya que la composición *Rothko Chapel*, se apoya, deviene o está vinculada con otras dos obras de arte, dos objetos diferenciados: por una parte, las pinturas y, por otra, la

[1] Como trabajo complementario a este, también se han grabado las obras dedicadas por Feldman a algunos de los pintores de la New York School: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline y Philip Guston. Estas grabaciones se pueden escuchar en el CD que acompaña a esta tesis ubicado en la página 635 y, en el caso de *Rothko Chapel*, también a través del enlace *en línea* detallado en la misma página.

nos sitúan frontalmente ante una situación recurrente ya desde los orígenes del arte: la correspondencia entre las artes. Un punto de partida sin lugar a dudas estimulante y apasionante.

Y es desde esta correspondencia entre las artes, vinculada a una reflexión musicológica y artística, pero también interpretativa, desde donde planteamos la presente investigación. Algo que creemos necesario, especialmente, en una época de *remix*, de *mixed-media* y de hibridación artística, dado que consideramos fundamental entender cuáles son las características, fórmulas y desarrollos de esta colaboración entre las artes para así intentar ahondar un poco más en los mecanismos creativos. Unos mecanismos que, volvemos a insistir, provienen en nuestro caso de dos caminos que se unen: uno vinculado con la reflexión estética, histórica y social del arte y, otro, con la práctica artística como profesión.

La presente tesis trata, pues, de desentrañar los procesos de hibridación, en términos generales, y, en particular, las relaciones, influencias y vinculaciones que se han producido entre dos obras surgidas paralelamente, la Rothko Chapel (una serie de pinturas realizadas por el pintor norteamericano Mark Rotkho y el edificio que las alberga -también parcialmente diseñado por él

mismo-), y la obra *Rothko Chapel* del compositor, también originario de EEUU, Morton Feldman.

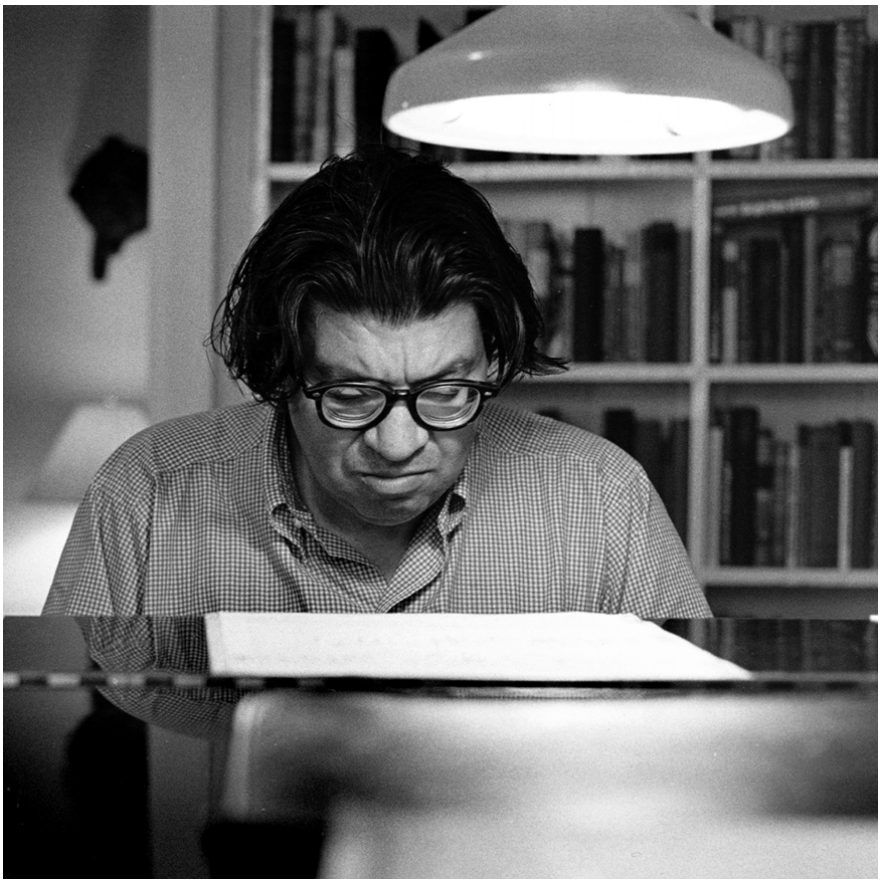


Fig. 1.1. El compositor Morton Feldman (1926-1987), en su estudio de la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, NY, donde fue profesor de composición en la *Edgard Varèse Chair*, desde 1972 hasta su fallecimiento.

Pero antes de seguir avanzando hay que indicar que el peso de este estudio siempre va dirigido hacia la música, a pesar de sus circunloquios y devaneos con otras artes, y que el motivo final, el

destino de llegada, como veremos en el capítulo 5, es la obra de Morton Feldman y, en concreto, su *Rothko Chapel*.

La elección del compositor, y con ello también la elección final del tema de investigación, se vinculan, cómo no, a la práctica performativa que, después de muchos años de relación con la música de creación ha intensificado la atracción y animado el misterio que *Rothko Chapel* ha producido en nosotros. A esto se le une la asociación que con el mundo del arte ha tenido la música de otros compositores que han guardado alguna relación directa o indirecta con las artes plásticas o con la práctica artística, como por ejemplo los impresionistas franceses, los futuristas italianos, John Cage, el expresionismo abstracto, Fluxus o el mismo Zaj… por nombrar algunos. Nunca la música y las artes plásticas, incluido el cine, han tenido tanta relación y connivencia como en el siglo XX y en estos inicios del XXI. Tanto es así que en la actualidad las fronteras entre los diferentes géneros artísticos son cada vez más difusas y sus relaciones mucho más transversales.

Era por tanto fundamental para nosotros indagar en torno a cómo se producen y cómo se imbrican las artes, qué vínculos y trasvases plantean, cuáles son sus préstamos ideológicos, conceptuales e incluso técnicos, de qué modo surge la atracción por las cualidades expresivas de los diferentes materiales y cuáles

son sus contenidos inherentes… Asimismo, necesitábamos conocer cómo se produce esta vinculación entre las cualidades del material pictórico y la composición, y ello no solo para entender cómo se realizaron en un pasado cercano estas relaciones, sino para convivir con ellas y ver qué posibilidades continúan suscitando en nuestro presente.

Sin embargo, y al margen de lo apuntado, queremos resaltar otro motivo, no menos importante que este último, en la elección nuestro tema de estudio. Nos referimos al hecho de que partimos de la base de que la música de Morton Feldman debe ser conocida y apreciada, ya que posee materiales e ideas propias y singulares que ningún otro compositor -o muy pocos- de su tiempo han sido capaces de aglutinar. De ahí que situemos a este compositor en un lugar preferente dentro de ese ámbito híbrido en el que se asientan las relaciones entre pintores y músicos. Al respecto, no hay que olvidar que el sincretismo artístico y la convergencia interdisciplinar se han convertido en un rasgo distintivo del hecho artístico y musical contemporáneo.

De este modo, la música de Feldman puede ser presentada sin dificultad como una de las más personales, sugerentes, comprometidas y actuales de todo el final del siglo XX, y que, junto a John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti o Pierre Boulez,

por citar a algunos de los *indispensables*, cambió y amplió los horizontes de la nueva música occidental.

Pero este estudio, debido a las características particulares y musicales de Feldman, no lo podemos realizar solo desde una perspectiva unívoca y tradicional, es decir, desde un análisis procedimental y generativo de sus elementos, ya que el tema ("Hibridaciones entre música y pintura: la relación de Morton Feldman y Mark Rothko en *Rothko Chapel*") requiere ser planteado de manera transversal e híbrida tanto en lo que afecta a sus continentes, como a sus contenidos.

Y aunque, por supuesto, esto implica un estudio detallado de la partitura, no hemos optado por decantarnos por una visión excesivamente técnica, ya que la misma no tendría sentido en un estudio transdiciplinar como el presente y, en especial, si tenemos en cuenta, tal como el mismo Feldman ha señalado en múltiples entrevistas y textos propios, que la pintura de sus amigos y colegas de la New York School había influenciado mucho más en su obra que la de los compositores en general[2].

No cabe duda de que es posible una visión solo musical sobre Feldman, pero debido a las características de este trabajo

[2] Thomas DeLio (Ed.), *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, p. 99.

dicho análisis lo hemos utilizado únicamente de un modo lateral. De hecho, la música de Feldman se asienta en tres pilares fundamentales. En primer lugar, como ya hemos dicho, en los pintores y artistas de su entorno, fundamentalmente la New York School en todos sus ámbitos. En segundo lugar, en la música de Edgard Varèse y John Cage como referentes iniciales de apertura a su propio mundo sonoro. Y, por último, en la escucha interna, en la atenta e intuitiva escucha de los sonidos ("los sonidos mismos" como los calificaba Feldman).

Este último pilar, al derribar las fronteras de una propuesta o razón analítica y tener que basarse solo en la descripción de *lo que está* -sus repeticiones, sus reiteraciones, etc.-, consideramos que solo compromete un trabajo de descripción y no de juicios sobre reglas ni tradiciones. Hay que tener en cuenta que Feldman está considerado como uno de los compositores *inanalizables*[3], al igual que Varèse o el mismo Cage, pues ninguno de ellos componía ni con un sistema ni con una estructura formal y/o recorrido predeterminado. Ello hace que ninguno de los caminos [*paths*] utilizados fuera igual al otro, de ahí que trabajaran partiendo de la

[3] Desde una perspectiva de análisis formal o vinculado a lo tonal o modal.

intuición y de los sonidos, sin desarrollos, progresiones, evoluciones ni variaciones[4].

Estas circunstancias han motivado el hecho de que para nosotros no sea suficiente un análisis estrictamente técnico, ya que nuestro interés se ha ido desplazando hacia lo transversal y holístico, un desplazamiento que, partiendo de una posición humanística, aplicamos al ámbito artístico y, por tanto, al musical. En relación con ello, se ha de tener presente que la transdisciplinaridad parte, en un inicio, de la interdisciplinaridad, pero para superar la división disciplinar en la que las diferentes parcelas del conocimiento parecen tener que estar asentadas.

De ahí que en nuestra investigación hayamos tomado referentes discursivos que provienen tanto de la semiótica o de la teoría de la arquitectura relativa a la construcción de espacios religiosos, como de la propia historia del arte y, en concreto, del arte y de la música norteamericanos del siglo XX. Pero esto no es todo, ya que también hemos centrado nuestro interés en cuestiones biográficas e, incluso, urbanas: la ciudad de Nueva York

[4] Un acercamiento al tema es el planteado por la Dra. Hirata en su artículo acerca de el análisis de la música de la primera época de Morton Feldman, *Vid.* Catherine Costello Hirata, "The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing The Early Music of Morton Feldman", en *Perspectives of New Music*, vol. 34, núm. 1, 1996, pp. 6 - 27.

como espacio creativo y cultural destinado a acomodar, aglutinar e impulsar este nuevo arte sonoro y visual que se genera tras la II Guerra Mundial.

Como se puede constatar, las plataformas desde donde aproximarse a todos estos aspectos serían de una extensión inabarcable. Esta circunstancia, que podría tomarse como un problema, no lo es en realidad, ya que una de las propuestas que creemos que singulariza este trabajo es, precisamente, ese discurso transdisciplinar que deambula entre semiótica, arquitectura, historia del arte, técnicas pictóricas y análisis musical.

Ahora bien, como hemos señalado con anterioridad, la presente tesis doctoral se centra en la música y, por esa razón, el peso de nuestro interés se decanta hacia esa vertiente, posiblemente una de las más desconocidas y más necesitadas, desde una perspectiva universitaria, de investigación. Hecho que reafirmamos si tenemos en cuenta cómo, por ejemplo, las referencias sobre semiología musical ha ido creciendo a un ritmo vertiginoso en los últimos años. Algo que también ha sucedido en ámbitos relacionados con la interpretación gestual y cognitiva o con los procesos de fundamentación estética de carácter musicológico. En este sentido, se puede señalar que la progresiva cientificidad de los estudios sobre música ha impulsado un nuevo

acercamiento a la misma, en tanto que reflexión y pretexto musicológico, lo que ha impulsado una nueva mirada hacia los compositores y sus obras, mirada que ha sido de gran apoyo en nuestra investigación.

En este contexto hemos encontrado muchos estudios dedicados a temas recurrentes, especialmente, los que tratan de Wassily Kandinsky y su vínculo de amistad con Arnold Schönberg. Su cantidad -y calidad- era tanta que hemos preferido orillar este tema, debido a su especificidad y al diversificado conocimiento que ya existe sobre el mismo. Algo similar ha ocurrido con los procesos sinestésicos, sobre los cuales hay innumerables referencias tanto en libros y publicaciones, como en trabajos académicos. A su vez, tampoco hemos incluido ningún subcapítulo referente a esta cuestión, dado que creemos que en nuestro caso, como veremos más adelante, no se produce ninguna relación sinestésica justificada entre Feldman y Rothko.

Donde sí hemos deseado incidir de manera acusada ha sido en los aspectos que buscan clarificar las posiciones de hibridación y de transferencia entre las diferentes artes, prestando por ello una especial atención al estudio de los recursos metafóricos e imitativos, a la retórica musical, a los procesos de transmisión referenciales y/o representativos y, sobre todo, a los análisis

dedicados a la écfrasis musical. En relación a este último hecho, nos hemos apoyado en los últimos estudios de la que es, posiblemente, la mayor investigadora sobre este tema a nivel internacional, la profesora Siglind Bruhn, de la cual hemos extraído diversas referencias directas e indirectas, muchas de ellas basadas en la pintura y en la literatura, y ello desde la tesitura del comparatismo artístico y de la semiótica como perspectiva metodológica[5].

De forma paralela, ha sido de gran interés para nuestra evolución en el pensamiento confluyente de las artes, la profundización en la denominada estética comparada, la cual nos han servido para acceder a la convergencia interdisciplinar. Una convergencia que, desde un punto de vista más específico, nos ha llevado al estudio bio-bibliográfico de los protagonistas de nuestra investigación, Mark Rothko y Morton Feldman, así como al análisis de la composición *Rothko Chapel* y a la del propio edificio de la capilla.

De Mark Rothko y su obra son diversas y muy numerosas las publicaciones en todos los ámbitos: catálogos, biografías, tesis, ensayos, artículos… Incluso su vida se ha narrado en películas y

[5] Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale: Pendragon Press, 2000.

obras de teatro. Pero, como hemos comentado, nuestro punto de llegada es Morton Feldman.

Para poder tratar el tema de Feldman con el rigor y la profundidad que se merece hemos tenido que dejar un poco al margen una figura fundamental, la de John Cage, a quien solo hemos tratado de manera sucinta y lateral -como un episodio del desarrollo biográfico de Feldman-, dejando atrás los trasvases acerca de las ideas, la música y su relación con las artes plásticas, algo que nuestro compositor había adquirido, en parte, de él.

Pero retornemos a Feldman. A través de una intensa búsqueda de referencias, especialmente en el ámbito de la lengua castellana, nos dimos cuenta de que solo existía una publicación suya *Pensamientos verticales*[6]. Este volumen era, a su vez, una traducción íntegra de su libro *Give My Regards to Eight Street*[7]. Con independencia de esta traducción, era muy difícil hallar algún aporte bibliográfico en castellano, salvo apenas algunas someras referencias aparecidas en manuales o libros generalistas, como *La música del siglo XX*, de Francisco Ramos[8].

---

[6] Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
[7] Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street*, Cambridge: Exact Change, 2000.
[8] Francisco Ramos, *La música del siglo XX: una guía completa*, Madrid: Turner, 2013.

Junto a ello, algunos pocos artículos en revistas o semanarios culturales y ninguna tesis doctoral sobre este autor. Algo similar sucedía con el tema de la Rothko Chapel, tanto en lo relativo a las pinturas, como a la construcción del edificio. Vista la información disponible en español, que era casi inexistente, todo el desarrollo de nuestra investigación derivó hacia publicaciones en inglés, alemán, francés e italiano.

Por otro lado, la producción y difusión discográfica también era escasa, más bien inexistente dentro del panorama de intérpretes españoles (valga como ejemplo que la grabación que se adjunta a la presente tesis es la primera que se interpreta, se graba y se edita por un grupo español). Con todo, la discografía disponible en otras latitudes y ámbitos no resulta tan escasa, ya que abarca más de 300 grabaciones, incluyendo CDs y LPs, aunque curiosamente las ediciones son muy cortas y muchas de ellas están descatalogadas o agotadas, siendo imposibles de conseguir.

Asimismo, es prácticamente anecdótica la presencia de Feldman las salas de conciertos españolas. En salas europeas, preferentemente alemanas, es un poco más frecuente su interpretación, pero también muy menguada comparada con la de otros compositores del siglo XX. Tanto es así que la obra

protagonista de este estudio fue estrenada en España por el doctorando en 1996[9].

Ante tales realidades, el resultado final, como no podría ser de otro modo, es que la música de Morton Feldman es apenas conocida por el público vinculado a la música contemporánea y solo es seguida por un grupo muy reducido de estudiosos y aficionados, siendo desconocida para el gran público.

Ahora bien, existe una diferencia muy acusada cuando trasladamos esta situación al ámbito anglosajón y al germánico, ya que es en estos territorios donde se ha publicado, interpretado y estado más en contacto con la obra de Feldman. Las publicaciones, artículos y ensayos académicos sobre el compositor, a pesar de no ser abrumadores, sí que son suficientemente importantes. También ocurre algo similar con los conciertos. En este sentido, uno de los aspectos que ahondan en esta brecha de desconocimiento dentro de nuestras fronteras, lo hallamos en el dato de que festivales de importancia como el Festival d'Automne à París (1997) o el Berliner Festpiele (2009) han dedicado parte de su programación al compositor, lo que contrasta con su total ostracismo en España.

---

[9] También fue estrenada en España, por parte nuestra y entre otras obras, su ópera *Neither* (1977) con libreto de Samuel Beckett.

En función de lo que venimos apuntando, podemos afirmar que el objetivo principal de esta tesis se centra en el estudio, comparación y definición de la convergencia interdisciplinar entre la composición *Rothko Chapel* de Morton Feldman, que data de 1971, y la Rothko Chapel, cuya inauguración también se produjo en dicho año, aunque unos meses antes. Recordemos que la capilla alberga en su interior un conjunto de obras realizadas por el pintor norteamericano Mark Rothko, quien se había suicidado, un año antes de la mencionada inauguración, en 1970.

Partiendo de este objetivo, deseamos determinar el grado de hibridación existente entre ambas propuestas artísticas, para así poder establecer cómo se ha producido el planteamiento transdisciplinar en el caso de Feldman y cómo la aplicación de ciertos procesos compositivos se ha visto vinculada y/o influenciada por la pintura, las técnicas o las ideas de Mark Rothko. Una vez estudiado este proceso, será necesario comprobar si esta composición puede ser presentada como una propuesta metafórica, imitativa, híbrida, biográfica o de écfrasis musical.

Para alcanzar este objetivo hemos de analizar, en primer lugar, el estado de la música norteamericana contemporánea

hasta 1971, ubicando a sus protagonistas y señalando el mapa sonoro y artístico de la ciudad de Nueva York. Para ello es imprescindible elaborar una biografía que en el caso de Feldman está bastante fragmentada en cientos de artículos, libros y comentarios. Por otro lado, es necesario indagar en las relaciones de Feldman con, primero, el Grupo de John Cage y, segundo, con la New York School of Arts y su derivación en la gemela New York School of Music.

Sin embargo, podríamos ampliar este objetivo inicial a otros, dado nuestro interés por divulgar, dar a conocer y poner en valor la obra de Morton Feldman y, en particular, su *Rothko Chapel*, a músicos, artistas, investigadores y público en general. Para ello, algunos objetivos complementarios, estratificados en conceptos, que se deben lograr para completar el objetivo principal de esta investigación son los siguientes:

- Proporcionar una visión general sobre las relaciones entre pintura y música, basándonos en estudios desde la antigüedad hasta nuestra época.
- Definir los conceptos utilizados en los trasvases entre las artes y, en especial, la semiótica aplicada a la música.

- Ubicar históricamente las fechas, los lugares y los protagonistas de este relato artístico en la ciudad de Nueva York entre los años 1920 y 1970.
- Revisar las biografías de Mark Rothko y Morton Feldman hasta el año 1971, fecha del estreno de *Rothko Chapel*, con el objetivo de señalar las obras que de una manera u otra están vinculadas con las artes plásticas o han tenido una influencia decisiva en esta obra de Feldman.
- Conocer los pensamientos, ideas y reflexiones filosóficas de Rothko y cómo influenciaron en el desarrollo de sus pinturas
- Reconocer las claves estéticas sobre las que Feldman planteó su creación, para señalar el punto de partida en el proceso de trasvase de elementos y/o de apropiación de elementos pictóricos que el músico llevó a cabo.
- Describir como se realizó la aproximación técnica de la pintura a la música, atendiendo a procesos, materiales, distribución etc.
- Incidir sobre la distinción entre música programática y écfrasis musical a partir de *Rothko Chapel*, ya que los límites de los dos conceptos son brumosos en el territorio sonoro.

- Analizar las similitudes y diferencias entre las técnicas plásticas utilizadas por Rothko (tipos de pintura y/o pigmentos, métodos de trabajo, colores, pinceles, *color fields*, superficies, gamas cromáticas, luz, etc.) y los recursos compositivos de Feldman (*tempo*, instrumentación, melodía, armonía vertical, estructura, saturaciones, *stasis*, duraciones, forma, repeticiones, *clusters*, etc.).

Tal y como plantean Weaver y Lawton[10], para investigar se debe seguir un proceso metódico y lógico encaminado a producir resultados considerables y valiosos. Desde esta perspectiva, tenemos que tener en cuenta que, aunque la redacción definitiva se ha realizado en este último periodo de formalización del texto, la presente tesis es fruto de varios años de trabajo, por lo tanto también las fuentes empleadas para realizar este estudio son múltiples y variadas y forman una combinación de acciones que se han desarrollado en estos últimos años.

[10] David Weaver y Laura Lawton, *Tourism Management,* Hoboken: Wiley, 2009, p. 385.

Así, pues, nuestra investigación ha planteado desde su inicio un proceso metodológico claro y creemos que coherente. Corresponderá al capítulo de conclusiones el valorar honestamente si este modelo de propuesta investigadora ha servido para obtener unos resultados válidos, referenciados y plenamente justificados acerca de nuestra hipótesis, evaluando la consecución de nuestros objetivos, y que, a partir de esta circunstancia, este material sirva como transmisión de conocimientos y de nuevas propuestas e hipótesis, a futuros investigadores.

Teniendo en cuenta este horizonte, podemos dividir las fuentes utilizadas en dos bloques. El primero de estos bloques abarca las fuentes primarias, es decir, aquellas donde se introduce nuestra experiencia e intervención directa en el conocimiento, interpretación y reflexión de la obra. Esta experiencia se establece partiendo de entrevistas e información directa compartida con personas que han tenido una relación próxima con el compositor. Un segundo bloque corresponde a las fuentes secundarias o indirectas. Estas atañen, básicamente, a bibliografía, artículos, discografía, catálogos, grabaciones audiovisuales y otras referencias encontradas sobre el tema.

En lo concerniente a las fuentes primarias deseamos destacar el estudio y preparación de la obra *Rothko Chapel* para su interpretación y posterior concierto y grabación. A partir de este hecho performativo se ha realizado una reflexión, incluyendo los periodos de ensayo, cada vez que hemos interpretado la obra en público[11].

Junto a ello, también deseamos destacar nuestra visita a la Rothko Chapel en Houston, así como a las diferentes exposiciones que de su obra se han realizado en estos diez últimos años, especialmente en Europa. Asimismo, tenemos que tomar como fuentes directas las entrevistas y contactos directos con algunos de los colaboradores o alumnos de Feldman. Nos referimos al compositor de origen cubano Orlando Jacinto García, al compositor y crítico de *The Village Vanguard* Tom Johnson, al compositor Luciano Berio y al violinista Irvine Arditti, ex-concertino de la London Symphony Orchestra y fundador del Arditti String

[11] Recordemos que las interpretaciones comenzaron con el estreno de *Rothko Chapel* en España el 4 de mayo de 1996, como parte de la Serie de Cámara del Palau de la Música de Valencia. A este estreno siguieron las siguientes actuaciones: 11 de octubre de 1996 (Ciclo de conciertos dedicados a Eduardo Cirlot. Centre del Carme, IVAM). 11 de noviembre de 2004 (Ciclo de conciertos dedicados al artista estadounidense Jasper Johns. Auditorio del IVAM). 9 de enero de 2009 (Auditorio Nacional de Música de Madrid). Se ha de reseñar, asimismo, que en esta última actuación se presentaron y grabaron otras composiciones de Morton Feldman, en concreto: *For Franz Kline* (1962), *De Kooning* (1963), *Piano Piece (for Philip Guston)* (1963), todas ellas dedicadas o relacionadas con los artistas pertenecientes a la llamada Escuela de Nueva York.

Quartet, agrupación que ha grabado innumerables cuartetos del compositor.

A estas entrevistas de colaboradores directos tendríamos que añadir a todos aquellos estudiosos sobre la obra del compositor que, de una manera u otra, han modelado alguna parte de nuestra investigación. Es el caso, por ejemplo, de Juan Manuel Bonet, con quien como director del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) se realizó la segunda interpretación de *Rothko Chapel* en España y que, con posterioridad a este hecho, comisarió en 2010 la imprescindible exposición sobre Feldman y las artes plásticas (*Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*), desarrollada en el Irish Museum of Modern Arts de Dublín. En una línea similar, también han sido de gran interés los comentarios de Richard Kostelanetz acerca de la importancia de Cage en su vinculación con Feldman y los pintores de su época.

En lo relativo al bloque destinado a fuentes secundarias, se ha de apuntar que la información proporcionada por las mismas es, desde un punto de vista teórico y práctico, mucho más asequible de conseguir ya que, en líneas generales, comprende publicaciones de diversa procedencia (libros, artículos generales, tesis doctorales, capítulos de libros y ensayos, *booklets* de CDs, etc.).

La bibliografía, tal como ya hemos comentado, está básicamente publicada en inglés o alemán, siendo de gran importancia dentro de la reflexión musicológica. Nuestro primer trabajo en este ámbito ha ido dirigido a la compilación y estudio de la misma, tanto la dedicada a Feldman y a Rothko, como a la estética de las artes.

Como segunda fuente secundaria hemos trabajado con las partituras de Morton Feldman y, más específicamente, tanto con las escritas entre 1969 y 1971, como con las dedicadas o vinculadas a los pintores de la Escuela de Nueva York. Las partituras han sido consultadas, tal y como viene indicado en el anexo correspondiente, a través de sus dos principales editoras: Edition Peters y Universal Edition.

Nuestra tercera fuente secundaria se ha centrado en la discografía en general, teniendo en cuenta como actividad preferente las versiones existentes registradas de *Rothko Chapel*.

Asimismo, hemos consultado, revisado y clasificado el conjunto de reflexiones y escritos publicados por el propio Feldman, así como los artículos de investigación editados sobre él tanto en periódicos, revistas especializadas y programas de conciertos, como en publicaciones musicales no periódicas.

También ha sido particularmente de gran utilidad la información proporcionada desde la web y, en este sentido, ha resultado fundamental, como veremos más adelante, la página dedicada al autor por Chris Villars, así como las páginas y documentos proporcionados desde el IRCAM y desde las páginas de sus editoriales.

Junto a ello, cabe señalar que, durante el proceso de investigación se han visitado y consultado los fondos de los centros donde se encuentran depositados los manuscritos y documentos del compositor Morton Feldman, entre ellos la Paul Sacher Stiftung, el conocido archivo y centro de investigación sobre la música de los siglos XX y XXI ubicado en la ciudad suiza de Basilea. Esta misma institución, bajo la aprobación directa de Barbara Monk-Feldman, fue la que nos proporcionó los manuscritos no publicados de la obra *Jackson Pollock* y que posteriormente fue grabado para este trabajo de investigación.

Otro de los centros visitados fue la Columbia University de New York, invitado por la profesora Ellie H. Hisama y por el profesor Benjamin Piekut de la Cornell University. También fue visitada la New York Public Library for the Performing Arts, Dorothy and Lewis B. Cullman Center, donde está depositada una de las mayores colecciones bibliográficas del autor y también de

John Cage –en especial, algunos manuscritos y publicaciones de escasa tirada-.

A su vez, reseñar que otro de los espacios visitado, de cara a la búsqueda de libros descatalogados, fue la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, donde pudimos encontrar una amplia documentación sobre Rothko y, lateralmente, sobre la Rothko Chapel.

Por último, cabe resaltar que el acceso a algunos centros de investigación, como el de la universidad estatal de Buffalo en el Estado de Nueva York, ha sido realizado de manera telemática, debido a la facilidad y posibilidades de utilización de sus fondos. Allí están depositados los documentos básicos y curriculares (programas, fotografías, artículos, recortes de prensa, revistas, etc.) coleccionados en su inicio por el propio Feldman.

En nuestro trabajo partimos de la definición propuesta por Gayle Jennings acerca de la metodología como "un conjunto de pautas para llevar a cabo la investigación"[12], pautas a las que aplicamos una investigación metodológica mixta que busca

[12] Gayle Jennings, *Tourism Research*, Hoboken: Wiley, 2001, p. 34.

"recoger, analizar y mezclar enfoques cualitativos y cuantitativos"[13]. En función de este hecho nuestra investigación se encuentra fundamentada, como ya hemos puesto de relieve, en un enfoque multimetodológico que, partiendo de la idea de hibridación se vincula a la propia transdisciplinaridad emanada de nuestro objeto de estudio. Ello hace que nuestra propuesta sea holística y global, ya que se basa en una interpretación ajena a la *inconmunicabilidad* disciplinar.

Si no hubiese sido así, nuestro ámbito de estudio habría quedado reducido a un análisis básicamente formal de una partitura, pero desde esta nueva perspectiva, al orientar la investigación hacia otros espacios, no solo musicales, el estudio de la convergencia y de la hibridación de las artes se benefician de este intercambio y trasvase de ideas, conocimientos y opiniones.

Cierto es que, en algunos momentos, los temas tratados trascienden los lugares comunes y se desplazan de una materia a otra pero es esta una de las características de cualquier propuesta transdisciplinar, en tanto que discurso poliédrico que continuamente está desplazándose. Es por ello que en las lecturas y referencias sobre *Rothko Chapel* no debemos soslayar problemas

[13] John W. Creswell y Vicki L. Plano Clark, *Designing and Conducting Mixed Methods Research*, Thousand Oaks: Sage Publishing, 2011, p. 18.

como el judaísmo, la Guerra Fría o las luchas hegemónicas musicales en Europa -los formalistas o académicos *versus* los experimentalistas-.

Desafortunadamente, no podemos abarcarlo todo, por lo que hemos planteado de forma muy somera las posiciones neomarxistas de Adorno o, incluso, hemos dejado sin abordar, por cuestiones de prudencia y espacio, la vertiente filosófica aplicada a la música de pensadores como Gilles Deleuze. Asimismo, somos conscientes de que tampoco hemos destinado espacio alguno a temas como el papel desempeñado por el Black Mountain College en la transformación y consolidación un lenguaje experimental en EEUU y cómo el mismo influenció a Feldman.

En resumen, pese a estas evidentes y, en cierto modo, lógicas opacidades, nuestra metodología está planteada desde lo heterogéneo, es decir, desde la colaboración y la transversalidad, teniendo siempre en el horizonte intelectual de nuestra investigación el hecho de que nos dirigimos hacia un discurso de convergencia entre prácticas artísticas, un discurso que en este caso lo protagonizan la música y la pintura.

Desde esta perspectiva, nuestra tesis parte de lo general para dirigirse a lo particular, siendo su estructura la siguiente. El capítulo 1 efectúa una pequeña introducción dirigida a la

justificación del tema y a su interés e importancia. Ello nos permite plantear el porqué de esta investigación, sus objetivos, nuestras fuentes de información y la metodología utilizada.

El capítulo 2 ("Consideraciones generales sobre la relación entre música y pintura") presenta un estudio del trasfondo histórico de las relaciones entre pintura y música para trasladarnos, posteriormente, a una segunda parte donde se conjugan diferentes, y a veces *suavemente* delimitados, términos semiológicos, que concluyen con una descripción conceptual de las posibles vinculaciones de las artes entre sí y, en particular, de las existentes entre pintura y música. Es aquí donde se analiza el importante concepto -para nuestro estudio- de la écfrasis musical.

Es en el capítulo 3 ("El encuentro entre músicos y pintores en Nueva York a mediados del siglo XX") donde la historia y la sociedad del siglo XX, con su protagonista principal Nueva York, entran en acción. El capítulo plantea en sus tres extensos apartados cómo la música contemporánea abrió un espacio en la programación de la Gran Manzana y de qué forma, en qué espacios y con qué perspectivas de triunfo social y artístico, vivieron esta situación los creadores del Nueva York de mediados del siglo XX. El epígrafe desea justificar la importancia de vivir en esta ciudad dentro del desarrollo artístico y vital de Mark Rothko

("Entre Dvinsk y Manhattan", subcapítulo 3.2) y Morton Feldman ("Un judío que mira y escucha", subcapítulo 3.3). El apartado se completa con una información biográfica esencial que nos ayuda a comprender el proceso creativo de los dos artistas y el proyecto final consecuente: *Rothko Chapel*. En definitiva: tiempo, espacio y biografía.

En el capítulo 4 ("El espacio pictórico de la Rothko Chapel y el espacio sonoro de *Rothko Chapel*: un diálogo entre arquitectura, pintura y música") nos adentramos no solo en el estudio, desde múltiples ángulos, de la Rothko Chapel, de sus promotores e ideólogos y de las circunstancias desde donde surgió el proyecto, sino también en el análisis de sus luchas, posibilidades, decepciones y logros. En sus dos grandes subcapítulos, el dedicado a Rothko ("La suspensión del tiempo y la pintura", epígrafe 4.1) y el destinado a Feldman ("La música, un lienzo de tiempo", epígrafe 4.2), se intentan analizar cuestiones vinculadas con la construcción de la capilla y con el proceso pictórico seguido por Rothko en la misma.

Ya en el capítulo 5 ("Un análisis (necesariamente) transdisciplinar") nos situamos de lleno en la composición de Rothko Chapel realizando un análisis transdisciplinar de la partitura, en un continuo zigzag desde la música a la pintura y

desde estas a la arquitectura, a la estética, a la historia y a todas las artes y ámbitos de estudio que intervienen en este amplio apartado.

Finalmente, el capítulo 6 ("Conclusiones") se destina a delimitar los pertinentes y necesarios resultados obtenidos, buscando sintetizar las consecuencias elaboradas en el transcurso de este estudio transdisciplinar.

A su vez, en el apartado bibliográfico hemos incluido los libros utilizados, aunque muchos de ellos no hayan sido específicamente citados. Si hemos optado por referenciarlos ha sido porque los mismos han actuado en estos últimos años como referentes conceptuales en nuestro estudio.

La presente tesis doctoral se cierra con un conjunto de anexos, integrados por una bibliografía complementaria, un catálogo detallado y minuciosamente revisado de las obras de Feldman, una discografía general (CDs, LPs, vídeos y otros documentos), una relación bibliográfica de artículos escritos por Feldman, un resumen de las entrevistas transcritas de sus conferencias y clases, y una extensa relación de artículos relacionados con los temas tratados en esta tesis y no vinculados estrictamente con nuestro compositor, pero si con los ámbitos de la lingüística, la semiología, la arquitectura, la pintura, la

conservación y restauración. Con ellos deseamos que nuestro trabajo pueda servir de orientación para futuras investigaciones.

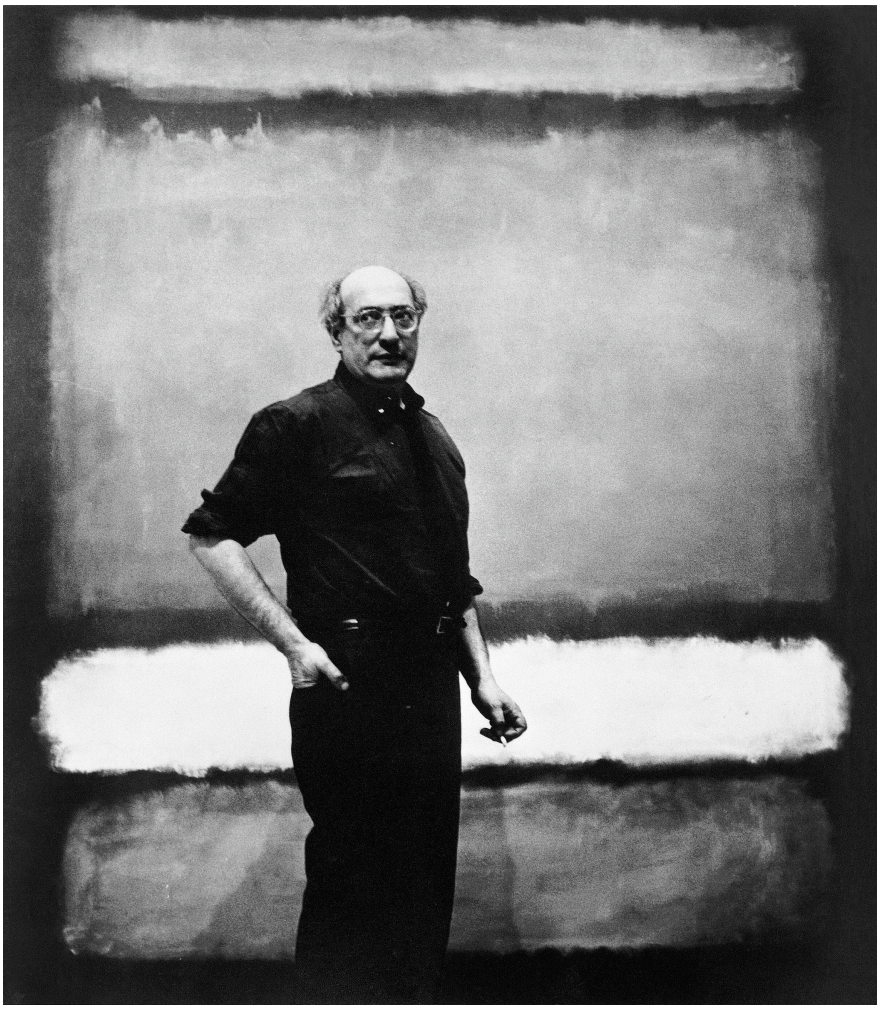


Fig. 2.1. Mark Rothko (1903-1970) fotografiado en su estudio frente a uno de sus característicos cuadros, en 1961.

2

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PINTURA

Figura 2.1. Grabado de la portada del libro *Il Cannocchiale aristotelico (1654)* de Emanuele Tesauro (1592-1675) que representa al mismo Tesauro, quien anima a los intelectuales a través de la metáfora de su telescopio, a ir un paso más allá en la utilización de la retórica.

2. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PINTURA

2.1. Una primera aproximación

Las artes, en un contexto amplio y general, no son espacios cerrados y autosuficientes. Sus recursos comunicativos y expresivos no se conforman desde una autarquía de procedimientos. Todo lo contrario, viven de las referencias y de los estímulos de todas sus formas y conceptos. No existe un arte

aislado y autónomo. Incluso, y a pesar de que es reconocido que las artes tienen muchas diferencias, todos, ya sea el mundo académico, el profesional o el del espectador, parecen llegar a un punto de acuerdo en relación al hecho de que, la distintas artes, tomadas en su conjunto poseen también muchos parecidos, muchas asociaciones muchos puntos de connivencia. Como dice Jean-Luc Nancy[1] en *Las Musas*, hay que asumir "que la pluralidad es un dato de las artes"[2]. A pesar de esta circunstancia, el tema de "la comunicación y la colaboración entre las artes" ha sido un siempre terreno pantanoso, ya que evoluciona con el devenir histórico y la práctica social del arte. Cada tipo de música, y de pintura -ya que es el tema de nuestro estudio- se muestra fiel al desarrollo y el estado de las artes existentes en su época, desde la figuración o el impresionismo, hasta el hiperrealismo o la abstracción, utilizando estilos y técnicas que se ven reflejados en la

---

[1] Jean-Luc Nancy (Burdeos, Francia, 1940). Filósofo francés, considerado como uno de los intelectuales más importantes de Francia. Ha sido profesor emérito de filosofía en la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo (1968 - 2004) y colaborador habitual de la U.C. Berkeley en California (EEUU) y Berlín (Alemania). El descubrimiento del estructuralismo y su contacto con Derrida sirvió para, entre otras cosas, dedicar preferentemente la dirección de su reflexión filosófica hacia la contemporaneidad. Entre sus obras más reconocidas podemos nombrar *La communauté désoeuvrée* (1986), *L'expérience de la liberté* (1988), *Corpus* (1992), *Le sens du monde* (1993), *Être singulier pluriel* (1996) y *La création du monde -ou la mondalisation* (2002).

[2] Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris: Éditions Galilée, 1994/2001 (rev.). Versión española: *Las Musas*, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 2008, p. 12.

música a través de diferentes y procesos: instrumentación, forma, armonía, etc.

Pero a pesar de esta reconocida sincronía también se producen, fruto de la diferente evolución de las artes, desplazamientos en el tiempo, de carácter sincrónico o diacrónico, que en algunos casos enmascaran y dificultan la visión de este paralelismo entre las artes, por lo que es necesario que para desentrañar y avivar este estudio de convergencia artística sea necesario realizar estudios que tengan en cuenta estos paralelismos y estos desplazamientos, capaces ellos mismos de enmascarar las concomitancias, analogías y/o semejanzas que, sin esta precaución procesual, podrían estar abocados a la difusión errónea de los temas analizados. Es necesario, pues, una cierta perspectiva histórica y un extremado rigor científico que, sustentado en campos diversos del saber, clarifique y profundice en el apasionante tema de la correspondencia de las artes.

En este sentido, consideramos que no sería posible un estudio preciso sin una revisión del tema a través de la filosofía, la sociología, la psicología, la economía y todas aquellas facetas que intervienen en el proceso creativo y de interpretación de las artes. A su vez, para contextualizar este ámbito de la exploración científica y artística se cuenta con estudios y actividades que

centran, sin marginar, disciplinas laterales que ayudan al investigador a conformar -y a confirmar- sus propuestas o hipótesis de investigación.

Nos encontramos, pues, con estudios imprescindibles que nos proporcionan una visión amplia y coherente para situar este campo de estudio en el contexto de las artes. Dentro del ámbito francófono, aunque de reconocido prestigio internacional, podríamos resaltar las propuestas y publicaciones realizadas por la Dra. Michèle Barbe quien tiene a su cargo una de las más reconocidas colecciones de estudios sobre los diferentes aspectos de las relaciones entre lo visual y lo sonoro. Esta colección de estudios están dirigidos, como hemos dicho, por la Dra. Barbe, tomando como punto de partida su actividad como profesora de Musicología en la Universidad Paris-Sorbonne (Paris IV) y, desde 1989, a través de la tarea desarrollada por su equipo de investigación sobre "Musique et arts plastiques" dentro de la actual estructura del IREMUS (Institut de Recherche en Musicologie) [3], donde mantiene una constante dedicación al estudio y divulgación de estos temas transversales.

Hay que señalar que la misma Dra. Barbe ha publicado, entre muchas otras obras, un libro fundamental que actúa como

[3] http://www.iremus.cnrs.fr/ [Consulta: 6 de enero de 2016].

marco teórico de referencia acerca de la relación entre las artes: *Musique et arts plastiques: La traduction d'un art par l'autre*[4] donde plantea en clave estética la posibilidad de la traducción de una obra pictórica a una musical, a través de la profundización en los lugares concomitantes de las dos artes. Paralelamente, en este mismo ensayo se aborda el estudio del proceso creativo en una u otra dirección, un proceso que se fundamenta en las estructuras semiológicas y estructurales de la traducción, teniendo en cuenta los análisis comparativos de la traducción interlingüística. Ello hace que tome como principal protagonista al "creador", ya sea músico o pintor, y que lo considere como "artista traductor".

A partir de esta vinculación necesitamos ampliar la visión y nuestro objeto de estudio, no solo abordando la búsqueda de comparaciones fundamentales y analíticas, sino también mediante el propio análisis de las artes desde la pluralidad, hecho que vendrá determinado por las sincronías históricas, sociales y técnicas que han permitido y posibilitado esta relación dual entre las artes. No cabe duda que este es el punto más complejo del planteamiento, el del tránsito entre dos artes, ya que la evolución y desarrollo es independiente pero, paradójicamente, no autónomo.

[4] Michèle Barbe, *Musique et Arts Plastiques: La traduction d'un art par l'autre. Principes théoriques et démarches créatrices*, Paris: L'Harmattan, 2011.

De todas formas este conocimiento acerca de la pluralidad nos va a permitir utilizar recursos que perfilen nuestro territorio de investigación, posibilitando la clasificación y, dentro de esta, la jerarquización de las mismas artes.

Al respecto, toda persona con cierta práctica en los usos de la cultura podría discernir y separar cuáles son los ámbitos y atribuciones de cada arte, por lo que, como vuelve a sugerir Nancy la cuestión ontológica de la unidad de esa pluralidad no se plantea, ya que lo singular/plural del arte, de las artes, existe sin ninguna duda lugar. Posiblemente, uno de los primeros intentos de cuartear esta disposición de convivencia comunicativa en nuestra época fue planteado, en términos críticos, por Theodor Adorno[5] al superponer a esta visión una autonomía de las artes, una separación a la que aplicaba una *desestetización (Entkunstung)* fruto de una heteronomía que él identificaba dentro de un entorno social del arte. A pesar de ello la tendencia a unificar el arte, en un sentido global, sigue buscándose y proponiéndose como posible, desde una unidad ontológica, con una finalidad común a todas las artes y disciplinas.

[5] Theodor Wiesengrund Adorno (Fráncfort, Alemania, 1903 - Visp, Suiza, 1969). Filósofo alemán postmarxista, realizó un prolífico trabajo en los campos de la sociología, crítica literaria, musicología e incluso ejerció como compositor. Uno de los principales representantes, junto con Horkheimer y Marcuse, de la primera generación de la Escuela de Fráncfort fundamentada esencialmente en la Teoría Crítica.

Esta cuestión será propuesta por Adorno en su artículo "El arte y las artes", que forma parte de su Teoría estética, donde el autor defiende una superación de "la unidad total", casi de supremacía mística del arte, ya que según el germano:

> Hoy el arte se muestra más vivo donde disuelve su concepto superior. En esa disolución permanece fiel a sí mismo, vulneración del tabú mimético sobre lo impuro en tanto que híbrido[6].

Y más adelante reafirma esta concepción con la siguiente propuesta:

> *En la evolución más reciente, las fronteras entre los géneros artísticos fluyen unas con otras, o más precisamente: sus líneas de demarcación se desflecan. Ciertas técnicas musicales, evidentemente, han sido suscitadas por técnicas pictóricas […]. Pero existe tal variedad y tal insistencia en este fenómeno que habría que estar ciego para no sospechar que aquellos son los síntomas de una poderosa tendencia. Se debe aprehenderla y, de ser posible, interpretar ese proceso de desflecamiento*[7].

Por supuesto que el tema de la autonomía de las artes y la instrumentalización del discurso de Adorno han sido referenciados

[6] Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 304.

[7] Publicado inicialmente en *Anmerkungen zur Zeit,* núm. 12, Berlin: Akademie der Künste, 1967, el texto fue incluido en Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica* Gesammelte Schriften, vol. 10/1, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977, pp. 432 - 453. Traducimos aquí la versión aparecida en Jean Lauxerois y Peter Szendy (comp.), *De la différence des arts*, Paris: L'Harmattan-Ircam/Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 25 - 52.

en múltiples estudios, tesis y escritos, con sus detractores y sus defensores. En este punto y debido al ámbito académico de nuestro trabajo y a su lógica extensión, debemos simplemente referenciar esta posibilidad de reinterpretación de las artes, abiertas, no jerarquizadas[8], autónomas y liberadas del carácter burgués de la Ilustración, teniendo en cuenta que los escritos y propuestas de Adorno están basados en su postura crítica sobre los procesos artísticos[9].

Es por tanto necesario replantear un arte de carácter no místico sino abierto a múltiples significados y que posibilite la autonomía de cada una de las artes. Esta autonomía sugiere un planteamiento donde cada una de las artes, cada una de las "musas", tenga unos atributos fácilmente reconocibles:

[8] Hay que recordar que la Ilustración situaba a la música en el último lugar de la jerarquía de las artes "debido justamente a su mismo aspecto de asemanticidad lingüística, social o religiosa, o sea por su indeterminación semántica". Las artes, en este caso las "superiores" debían siempre "significar algo", como la pintura y la escultura, ya que debido a su "imitación de alguna realidad" contenían significado, mientras que la música era considerada como un arte inferior. *Vid*. Jacinto Rivera de Rosales, "La valoración de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck)", *Aisthesis,* núm. 40, Santiago de Chile: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, p. 95.

[9] Como pensador marxista Adorno incluyó el concepto de *crítica* en sus escritos sobre sociología de la música. Según Fubini Adorno: "ha fundido de manera original en un único programa diversas metodologías críticas, como el marxismo, el psicoanálisis y la sociología de la *Escuela de Fráncfort*". *Vid.* Enrico Fubini, *Estética de la música*, 2008, Madrid: A. Machado Libros, p. 147.

"Il y a les Muses, et non la Muse"[10].

Junto a los autores mencionados hasta el momento, otra de las aportaciones que nos ha sido de suma utilidad la encontramos en las propuestas estéticas del pensador italiano Luigi Pareyson[11]. El filósofo piamontés en sus Conversaciones de estética (1966) nos propone una nueva reformulación del concepto de arte, adaptándolo a otros términos más actuales. Ello va a permitir a extender su perspectiva teórica haciendo referencia a los cambios tecnológicos, los avances en difusión y comunicación y la ampliación actual de los territorios donde actúa el arte. De ahí que no podamos hablar de un carácter absoluto de la obra, ya que el concepto de universalidad y duración no son fundamentales en este caso.

---

[10] *Alexandre Siqueira de Freitas,* "Existen las musas y no la musa", *Rencontre des arts: Correspondances entre oeuvres sonores et visuelles au XXe siècle (Ouverture Philosophique). Edición francesa (Posición en Kindle 219 - 220). Éditions L'Harmattan (Edición para Kindle).*

[11] Luigi Pareyson (Piasco, Italia, 1918 - Rapallo, Italia, 1991). Filósofo italiano, alumno de Karl Jaspers en Alemania y catedrático de estética de la Universidad de Turín. Fundador y director de la *Rivista di estetica*. Bajo la influencia de Benedetto Croce publica una nueva estética hermenéutica: *Estetica. Teoria della formatività* (1954) y más tarde *Verità e interpretazione* (1971), donde expone su filosofía de la interpretación: el arte es interpretación de la verdad. Para Pareyson, el arte es "formativo", es decir, expresa una forma de hacer que, "a la vez que hace, inventa el modo de hacer". Sus principales discípulos fueron Umberto Eco y Gianni Vattimo.

Para su nueva reformulación Pareyson se basa en una fenomenología de la interpretación, enfrentando la idea de arte -en tanto que concepto idealista-, al de arte como una forma de hacer, ampliando el concepto de "producción" a la "formatividad", ya que la obra de arte no es un "resultado", sino un "logro". Con este supuesto Pareyson cambiaría la topología del arte, la posición del espectador, la del autor y también la del investigador, ya que para él el arte es toda aquella actividad que mantiene como una función básica un fin, sin medios específicos, por lo que cada creador debe encontrar para llevar a cabo su tarea un proceso creativo, cada vez nuevo, que dé resultados originales de carácter inventivo. Ante esta propuesta todo el valor jerarquizado y unificador del arte se desmorona, pasando a tener un nuevo horizonte dentro de un paisaje artístico diverso, paisaje que se convertirá, como es natural, en una "ampliación del campo de batalla" de las artes y de cada artista. Debido a ello, cada obra existe dentro de un proceso de producción por lo que no puede determinarse una supremacía de las artes, sino un intercambio y colaboración entre las mismas.

Planteado este excurso sobre la disolución de fórmulas globalizadas que promueven la autonomía y singularidad de cada una de las artes, es lógico pensar que esta colaboración -el *préstamo* de recursos estilísticos y conceptuales de unos a otros,

de una musa a otra- fuese cada vez más común, llegando por ello a conformar una nueva propuesta estética que se fuera adaptando a la realidad artística y social de nuestro tiempo.

Esta visión, en realidad aspiración, sobre los espacios comunes de las artes no es nueva, posiblemente ha sido una constante en la historia del arte y de la sociedad, pero es en 1947 cuando toma una notable relevancia académica a través de las propuestas investigadoras del filósofo Étienne Souriau[12]:

> Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema[13].

---

[12] Étienne Souriau (Lille, Francia, 1892 - París, Francia, 1979). Filósofo francés. Profesor en la Sorbona desde 1941, volcó su trayectoria académico-investigadora en el ámbito de la Estética publicando una extensa bibliografía sobre el tema. Fundador junto con Charles Lalo y Raymond Bayer de la *Revue d'esthétique*, en 1958 fue nombrado miembro de la Academia Francesa de Ciencias Morales y Políticas. En sus trabajos sobre las relaciones entre forma y objeto su interés se centró en descubrir las homologías que estructuran las obras de arte, las musicales o las literarias profundizando en los contenidos y propuestas de lo que se llamó estética comparada. A parte de múltiples obras acerca de la interrelación de las artes y estética modal fue el iniciador de una de las publicaciones de referencia en la bibliografía de la especialidad, el *Vocabulaire d'esthétique*, Paris: Presses Universitaries de France, 1990, libro que fue finalizado y editado póstumamente por su hija la filósofa Anne Souriau (1920 - 2016). Existe edición en español publicada por la Editorial Akal con el título *Diccionario de estética* (1998).

[13] Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée.* Paris: Flanmarion, 1947. Cita tomada de la edición española, *La correspondencia*

Ya en 1947 Étienne Souriau había comenzado a proponer una nueva lectura de las artes y de su planteamiento filosófico, es decir de su estética, proyecto al que calificó de estética comparada. Esta parte de la disciplina tendría un campo abierto, una vinculación mucho más estrecha de trabajo a través de lo que podríamos considerar como una convergencia interdisciplinar, especialmente detectable en el emparejamiento entre literatura y música. Por supuesto que este nuevo acercamiento provocará la aparición de múltiples repercusiones bibliográficas, cuyo fondo de referencia, su horizonte, tomará muchos apoyos en la semiología.

Finalmente, cabe destacar que otros aspectos vinculados a las relaciones entre música y pintura han sido tratados por autores tan diversos como el profesor Román de la Calle[14], por mencionar a una persona muy próxima a nosotros, o por filósofos de la talla de Gilles Deleuze[15].

---

de las artes, México D. F.: Fondo de Cultura Económica (Colección Breviarios), 1965, p. 7.

[14] Román de la Calle (Alcoi, Alicante, 1942). Catedrático de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València - Estudi General, ensayista y crítico de arte. Ha sido Director del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València y Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia). Profesor Honorario de la Universitat de València.

[15] Gilles Deleuze (París, Francia, 1925 - 1995). Entre 1944 y 1948 cursó sus estudios de filosofía en La Sorbona. En 1957 fue profesor de la cátedra de Historia de la Filosofía en la misma universidad, continuando posteriormente en

2.2. *Ut pictura poesis*: la persistencia de una relación

En su artículo titulado "Sobre las relaciones entre música y pintura", Román de la Calle resalta una situación que será reiterativamente abordada y tratada por otros investigadores, siendo en su caso un tema recurrente de reflexión y estudio, ya que, además de su actividad como catedrático de Estética,

---

el Centre Nacional de Recherches Scientífiques, la Universidad de Lyon y, desde 1969 hasta su jubilación, en la Universidad de Paris VIII - Vicennes. Durante su intensa carrera publicó una serie de monografías sobre algunos filósofos imprescindibles como Kant, Spinoza, Nietzsche o Bergson, en donde muestra ya las primeras nociones de su propio pensamiento, que se consolidaría con la edición de *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969). Deleuze también publicaría estudios sobre Kafka, Proust y Sacher-Masoch, además de diversas obras cuyo tema principal es el cine. Graves problemas pulmonares le llevaron al suicidio en 1995. Ha sido considerado uno de los más importantes e influyentes pensadores del siglo XX.

también ha ejercido activamente como crítico de arte. Escribe el citado profesor:

> Cuando, por muy diversas motivaciones, he tenido que aproximarme reflexivamente al juego de relaciones que los distintos dominios de las manifestaciones artísticas han ido manteniendo entre sí, a lo largo de la historia del arte, siempre me ha impresionado el ineludible papel mediador/regulador que, de una u otra manera, ha desempeñado el lenguaje hablado en esa serie de intercambios. Al fin y al cabo el lenguaje ha sido históricamente como el auténtico guardián de la puerta, como el persistente vigilante del obligado desfiladero conducente a esas compartidas comunicaciones *interartísticas* […] regulando cualesquiera aproximaciones entre las distintas manifestaciones artísticas, incluso en aquellos momentos en los cuales la hibridación, el nomadismo y la transtextualidad han podido adquirir carta de naturaleza[16].

Es cierto que todos los estudios realizados a través de esta intertextualidad dan como señal de salida la máxima horaciana *Ut pictura poesis*[17] -cuya traducción sería: como la pintura así es la poesía, o la poesía como la pintura-. Es cierto que esta asociación

[16] Román de la Calle, "Sobre las relaciones entre música y pintura", en *Gusto, Belleza y arte. Doce ensayos de Historia de la Estética y Teoría de las Artes,* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, p. 231. Este artículo apareció anteriormente en *Sibila. Revista de arte, música y literatura*. núm. 19, octubre, 2005, pp. 29 - 32.

[17] La máxima se utiliza en la obra *Epístola a los Pisones* (también conocida como *Ars poetica*) de Quintus Horatius Flaccus (Venosa, Basilicata, Italia, 65 a. C. - Roma, Italia, 8 a. C.), quien fue considerado uno de los más reconocidos poetas líricos y satíricos en lengua latina. Este lema marcó durante muchos siglos el desarrollo de las artes, siendo convertido en categoría estética por el humanismo renacentista. Sus influencias son varias, pero es clara su relación con el concepto de imitación (mímesis) formulado por Aristóteles en su *Poética*.

ha marcado fuertemente el desarrollo de las relaciones entre las artes, proporcionando una estructura jerarquizada, abocada, principalmente, al arte de la representación. Esta teoría fue aceptada, compartida y convertida en categoría estética por el arrebato creativo del humanismo renacentista, para el que las artes debían tener un nexo de unión que permitiese compartir y utilizar fórmulas de creatividad semejantes en cualquier ámbito artístico.

Por su parte, Emanuele Tesauro[18] ideó en 1658 la noción de artes poéticas, inspirado en esta célebre cita, describiendo el componente metafórico del arte (*Vid.* Fig. 2.1). El libro presenta metáforas vivas y contundentes de hipotiposis argumentando que "toda estatua es una metáfora, y las metáforas vivas deben compararse con estatuas animadas; del mismo modo, una hipérbole es como un coloso, como el proyecto de Stasicrates[19]

[18] Emanuele Tesauro (Turín, Italia, 1592-1675), dramaturgo, poeta, historiador, predicador y escritor moral italiano, miembro de la Compañía de Jesús. Protagonista relevante del Barroco europeo. Su tratado *Cannocchiale aristotelico, O sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbólica esaminata co' Principii del Divino Aristotele* (1670) es, básicamente, un tratado sobre la metáfora, que es sin duda la figura retórica por excelencia para Tesauro. En esta obra podemos reconocer los claros ejemplos de los cambios que estaban produciéndose en la sociedad y en la evolución de las ideas durante el siglo XVII.

[19] Stasikrátēs (Στασικράτης). Arquitecto griego y consultor técnico de Alejandro Magno.

quien quería transformar el monte Athos en una estatua de Alejandro”[20].

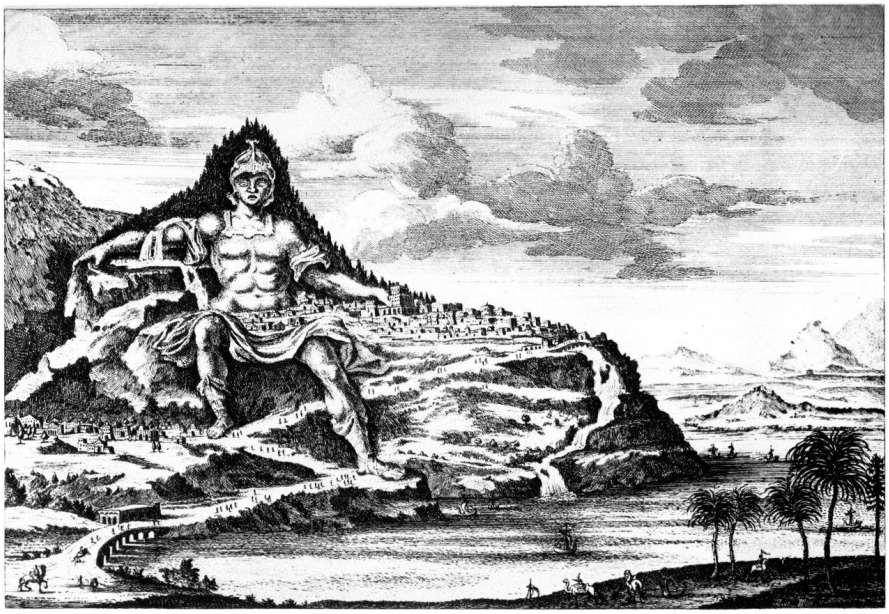


Figura 2.2. Grabado de 1721 del artista alemán Johann Adam Delsenbach (1687-1765) sobre el proyecto de Stasicrates para convertir el monte Athos en el mausoleo de Alejandro Magno.

A pesar de esta ampliación en la correspondencia de las artes no hay grandes referencias sobre músicas que imiten obras de arte antes de llegar al romanticismo. Posiblemente, lo más habitual eran las batallas musicales[21], un género popular de

[20] Claudia Lehmann y Karen J. Lloyd (Ed.), *A Transitory Star: The Late Bernini and his Reception*, Berlin: De Gruyter, 2015, p. 28.

[21] Las batallas musicales, *battaglie*, era el nombre que se le dio a un género de composiciones que imitaban los sonidos de las batallas a través de fanfarrias, gritos, redobles de tambor y sonidos diversos de los que habitualmente se

músicas casi patrimonio del siglo XVI y que según, Peter Vergo[22], pueden haber sido inspiradas más por pinturas que por descripciones literarias (poéticas o no) de las mismas[23].

También existen referencias sobre música inspiradas desde las imágenes provenientes de grabados de carácter religioso, como por ejemplo las sonatas para violín y continuo del compositor alemán Heinrich Ignaz Biber[24], conocidas con diferentes nombres, siendo el más recurrente el de *Rosenkranz-Sonaten* (*Sonatas del Rosario*) catalogadas como Mus. Ms. 4123 y escritas, aunque sin certificar debido a la inconsistencia de las fuentes en 1674.

Las sonatas a las que nos referimos también son conocidas con el nombre de *Mysterien-Sonaten* (*Sonatas de los Misterios*) y,

---

producían en las batallas de la época. Esta forma imitativa pasaría posteriormente a formar parte ya de la música programática, generalmente asociada a un proceso narrativo o de écfrasis. Fue uno de los géneros preferidos por el público entre los siglos XVI y XVIII. Son de destacar las *battaglie musicale* de Clément Janequin (c. 1485 - 1558), Orazio Vecchi (1550 - 1605), Claudio Monteverdi (1567 - 1643) y, entre los españoles, Mateo Flecha (1481 - 1553) y, un poco más tardíamente, el valenciano Juan Bautista Cabanilles (1644 - 1712).

[22] Peter Vergo, profesor emérito de Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Essex (Reino Unido), comisario de exposiciones y escritor. Entre sus publicaciones destacan *Art in Vienna 1898-1918* (2015), *Kandinsky: Complete Writings on Art* (1994) o el catálogo *The Thyssen-Bornemisza Collection: Twentieth-Century German Painting* (2014).

[23] Peter Vergo, *The Music of Painting: Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, London: Phaidon Press, 2010, p. 89.

[24] Heinrich Ignaz Franz von Biber (Stráž pod Ralskem, República Checa, 1644 - Salzburgo, Austria, 1704). Compositor y violinista austro-bohemio.

asimismo, con el de *Kupferstich-Sonaten* (*Sonatas de los grabados de cobre)*, debido a que cada partitura viene precedida por un grabado que anticipa la temática o referencia de la música a la que acompaña. La obra consta de un ciclo de quince sonatas que tienen en cada página de inicio un pequeño grabado, una imagen vinculada a la imaginería religiosa de cada uno de los quince misterios (cinco gozosos, cinco dolorosos y cinco gloriosos). Estos grabados aluden a la Anunciación del ángel a María, la Visitación de María a Isabel, el Nacimiento de Jesús, la Presentación en el templo, Jesús hallado en el templo, la Agonía de Jesús en el huerto, la Flagelación, la Coronación de espinas, Jesús con la cruz a cuestas, la Crucifixión y muerte de Jesús, la Resurrección, la Ascensión, la venida del Espíritu Santo, la Asunción de María y la Coronación de María. La *passacaglia* final, que singularmente prescinde del continuo, presenta en su parte superior izquierda un grabado del Ángel de la guarda.

Al estar incluidas estas ilustraciones en las partituras es consecuente pensar que el compositor tenía en mente estas imágenes a la hora de "traducir las imágenes" de cada sonata. Tanto es así que de las quince sonatas y una *passacaglia* que, como hemos dicho, componen esta colección solo esta última mantiene la afinación habitual del violín, siendo todas las demás diferenciadas individualmente a través de la *scordatura*, una

fórmula de transformación de la sonoridad del violín no muy habitual en la época[25].

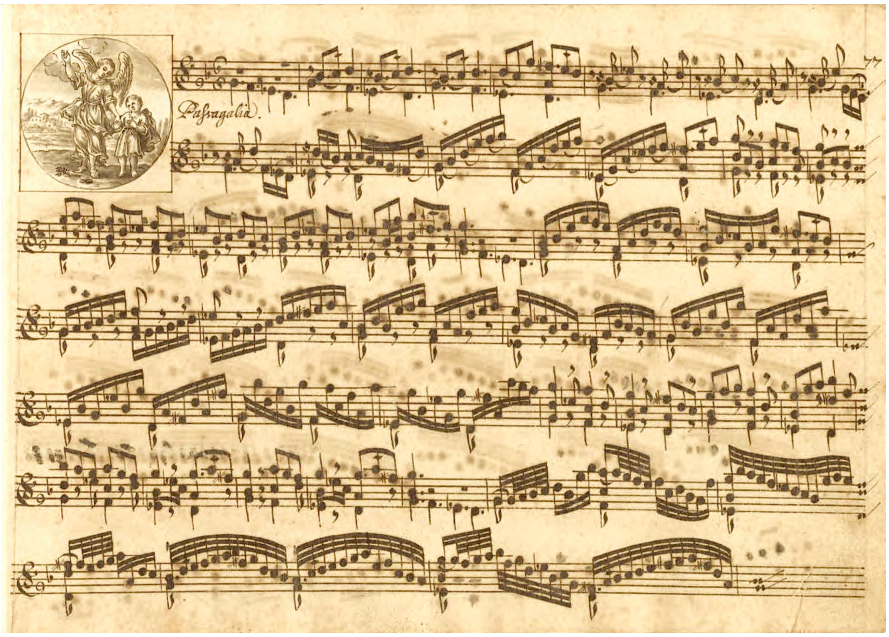


Figura 2.3. Fragmento facsímil de la *passacaglia* de las *Rosenkranz-Sonaten* (1674?) del compositor checo Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 - 1704).

El ejemplo que acabamos de mencionar constituye un paso destacable en el camino que lleva a asumir la estrecha relación entre las artes y su vocación de mezcla e hibridación, cuestión que la pintura, la música y la literatura van a ir conjugando cada vez con menos precaución y con una mayor asunción de igualdad. De

[25] Jiří Sehnal, "Biber Sonatas", en Stanley Sadie y J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, London: Macmillan, 2001, p. 745.

este modo, se va poco a poco traspasando, metafóricamente, este *murus aheneus* del que habla Román de la Calle citando a Horacio:

> Esta arriesgada operación de instaurar juegos de contrastes entre música y artes plásticas no deja de ser, cuando menos, escabrosa. Pues, está claro que un horaciano muro de bronce -*Hic murus aheneus esto*- separa drásticamente la naturaleza de ambos dominios. El uno es íntegramente *visual*, mientras que la naturaleza del otro ámbito no es tal, en absoluto, sino plenamente sonora[26].

Es importante asumir que hasta la Ilustración esta práctica de contextualización, es decir aquella fórmula que cabría denominar el "estadio evocativo" que determina que el complejo sonoro de una obra pueda evocar determinadas imágenes visuales o, viceversa, que una obra pictórica se relacione por asociación o evocación con una propuesta sonora, no se abandonará. También ayudará a reforzar esta asociación los títulos de las composiciones o de los cuadros, tema este de gran interés e importancia en la relación entre las artes, ya que el peso del significado lingüístico y su asociación cultural planea continuamente alrededor de nuestros métodos de trabajo, ayudándonos en algún caso a su

[26] Escribe a tenor de esta afirmación el profesor De la Calle: "La referencia clásica al muro de bronce, como algo que se sabe y asume como regla/principio infranqueable, es ya bien conocida en Horacio *Epístolas* I, I: 60-61 y también en *Odas* III, 3, 65. En la teoría del arte el *murus aheneus* se toma como expresión consagrada de una cierta normatividad debidamente fijada". Román de la Calle, *op. cit.*, p. 241.

comprensión y, en otros, a colocar un velo a su significado. Como nos recuerda el profesor De la Calle:

> En realidad hay que reconocer que nos servimos de claras expresiones metafóricas cuando afirmamos que una determinada obra musical reproduce -imita, traduce, transforma o evoca- por ejemplo un cuadro (dominio visual) en sonidos, o que una pintura hace igualmente lo propio (traducir/mimetizar visualmente) determinados efectos provocados por una pieza musical[27].

Esta fórmula, cuya referencia era básicamente la transferencia de la narrativa o la poesía a otras artes, tuvo plena vigencia hasta prácticamente el siglo XVIII, en que fue muy criticada por Gotthold Ephraim Lessing[28] en su libro *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía* (1766)[29], aunque este autor

[27] *Ibid.*, p. 239.

[28] Gotthold Ephraim Lessing (Kamenz, Alemania 1729 - Brunswick, Alemania, 1781). Crítico, dramaturgo y escritor de temas filosóficos y estéticos, uno de los más importantes escritores alemanes del siglo XVIII y uno de los líderes de la Ilustración en Alemania. Ayudo al drama germano a liberarse de la influencia de los modelos franceses. Su pieza teatral *Miss Sara Sampson* (1755) es considerada la primera tragedia alemana que retrata la vida de la clase media.

[29] Aunque Lessing hizo la obra más importante e influyente sobre este grupo escultórico otros autores como Johann Joachim Winckelmann o Johann Wolfgang von Goethe realizaron ensayos sobre esta misma obra. Winckelmann, en la primera edición de su *Historia del arte en la antigüedad* (1764) lo analizará aportando la hipótesis de que una de las figuras, la del hijo de mayor tamaño, se debió esculpir por separado. Goethe escribió en 1798 un artículo con el título *Sobre Laocoonte*, dedicado a la descripción y estudio del grupo escultórico. Autores alemanes posteriores como Herder, Novalis o Schopenhauer, también reflexionarán estéticamente la pieza.

no llegará a rechazar como posibilidad el hecho de encontrar un sistema que relacionase todas las artes. En este sentido lo que criticó especialmente fueron las analogías absolutas (como *ut pictura poesis*), dado que planteaban una diferenciación dual entre artes relacionadas con el espacio -pintura y escultura- y artes relacionadas con el tiempo -poesía y música-. Para reflexionar sobre estas propuestas dicotómicas Lessing realizó un análisis comparado con dos obras: el grupo escultórico del *Laocoonte y sus hijos* y la transformación poética de este episodio en la *Eneida* del poeta latino Virgilio[30].

[30] Este fragmento literario del poeta romano Publio Virgilio Marón, más conocido como Virgilio (Virgilio, Italia, 70 a. C. - Brindisi, Italia, 19 a. C.), aparece en el *Canto II* de la *Eneida* (siglo I a. C.). Narra la muerte de Laocoonte, sacerdote de Apolo Tímbrico, en Troya. Este hecho tendrá una gran repercusión en la iconografía posterior. A pesar de esto, estudios recientes han aportado nuevos datos sobre la influencia de los textos de Virgilio en los autores del grupo escultórico, ya que, según el historiador del arte y profesor de la UCM González Zymla: "De recogerse en alguno de los poemas del ciclo la muerte de Laocoonte, habría de estar entre la muerte de Aquiles y la caída definitiva de la ciudad; por tanto, relatado o bien en la pequeña *Iliada* de Lesques de Pirra, o bien en la *Iliupersis* de Arktino de Mileto", quien recogió la tradición oral jónica sobre el conocido episodio de la Guerra de Troya, en un tono similar al de Homero en la *Ilíada*. De todas formas encontrar la principal fuente de referencia entra en el ámbito de lo especulativo. Es por ello por lo que debemos aceptar la autoría de Virgilio y su posterior influencia en los escultores de *El mito de Laocoonte* que se atribuye a Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas y cuya fecha de ejecución en esa misma isla griega, data de los principios de la era cristiana (aunque algunos historiadores la ubican hacia el año 25 a. C.). Esta escultura fue encontrada en 1506 en las Termas de Tito en Roma y se conserva actualmente en el Museo Pío-Clementino de la Ciudad del Vaticano. En ella se representa con gran realismo y acento dramático a Laocoonte con sus hijos en el momento en el que luchan contra unas serpientes que, finalmente, les ocasionarían la

Figura 2.4. Laocoonte y sus hijos (ca. 42 a. C. - 20 d. C.), obra atribuida a los escultores Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas.

---

muerte. Relacionados con este poema y con su referente escultórico, también encontramos los frescos aparecidos en la ciudad de Pompeya sobre el Caballo de Troya, así como trabajos de Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Rubens, El Greco, William Blake o Max Ernst. *Vid*. Herbert González Zymla, "La iconografía del Laocoonte a través de sus fuentes literarias y poéticas", en *Anales de Historia del Arte,* vol. 9, 1999, Madrid: Universidad Complutense, pp. 9 - 26. El artículo completo también se puede consultar en:
https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9999110009A/31419 [Consulta: 2 de septiembre de 2015].

Es particularmente reseñable que el tema de Laocoonte, como elemento de reflexión y teorización sobre las convergencias artísticas[31], llegó también a los territorios del expresionismo abstracto de la mano del crítico Clement Greenberg quien había estudiado la especial relación de la abstracción con la música. En uno de sus ensayos Greenberg comenta que:

> Cada periodo histórico presencia la elevación de una forma de arte dominante, que en el siglo XX fue la música. La música es un arte en sí mismo que comenzó a ocupar una posición muy importante en relación con las otras artes. Debido a esta naturaleza absoluta, a su alejamiento de la imitación, a su casi completa absorción en la calidad misma física de su medio, así como a sus recursos de sugerencia, la música había venido a reemplazar a la poesía como arte modelo. Era el arte que las otras artes de vanguardia envidiaban más, y cuyos efectos trataron de imitar con más dificultad[32].

Así, los sonidos -la música- podrían intercambiar sus papeles con el lenguaje, pero es indudable que esta posibilidad solo sería factible a través de una propuesta semiótica basada en la carga significativa de esta música por un lenguaje,

[31] Califíquese, por ahora, como cualquier posibilidad de relación: metáfora, mímesis, transcripción, traslación, hibridación, écfrasis, hipotiposis, etc. Es decir correspondencia y/o convergencia entre las artes.

[32] Clement Greenberg, "Toward a Newer Laocoon", en *Partisan Review*, vol. 7, núm. 4, julio/agosto, 1940, p. 304.

indiferentemente de las aptitudes o las limitaciones del mismo[33]. El lenguaje, pues, ha marcado el desarrollo de la interacción entre las artes, una dirección que puede tener un camino referencial de ida y vuelta. Así lo recuerda Román de la Calle:

> "De este modo, el omnímodo activismo -implantado y vigente durante siglos- del viejo *motto* horaciano del «ut pictura poesis» (convertido, de hecho, en la aplicación normativa del «ut poesis pictura»"[34].

La palabra y la poesía, por tanto, han sido el motor creativo de las formas visuales y, a través de la ejecución de ciertas formas sensibles, se han transformado en otras nuevas formas de arte. Y es que "el lenguaje y las imágenes siempre mantuvieron relaciones frecuentes, pero nada fáciles"[35], no obstante, y a pesar de estas dificultades, estos vínculos han sido constantes y productivos, permaneciendo activos hasta la actualidad.

Al respecto, tan constante y reiterativa ha sido la subordinación, a nivel funcional y/o comunicativo de la poesía en relación a la música, que este hecho podría auspiciar una

[33] Situación que ampliaremos más en el siguiente epígrafe al hablar de la estructura semiótica de la música, de su relación con las estructuras lingüísticas y de la posibilidad de "decir algo" con elementos verbales o no verbales, ya sean codificados o no, como sucede con la mayoría de los sonidos musicales.

[34] Román de la Calle, *op. cit.*, p. 232.

[35] *Ibid.,* p. 232.

transformación del modelo horaciano clásico hacia un renovado *ut poesis musica*, algo que tiene su más importante y claro reflejo en la palabra cantada (ópera, lied, canciones diversas, etc.), donde la música se supedita a la letra tanto desde el punto narrativo, al contar o narrar una historia, como desde el punto expresivo, a través del género más poético de la canción. De hecho, tal y como nos recuerda De la Calle, "la versátil semanticidad de la palabra ha sabido imponer y fomentar, sobre la estricta sintaxis musical, sus propias franquicias"[36].

Tal es así que durante la Ilustración se continuó con la aportación de opiniones en torno a este encuentro entre las artes, así como sobre las relaciones entre poesía y pintura y, un poco más allá, debido al carácter funcional que en la época recibía, las vinculaciones de ambas con la música. En este contexto, cabe recordar el interesante libro de Jean-Baptiste Dubos[37] *Réflexions*

[36] *Ibid.*, p. 233.

[37] Jean-Baptiste Dubos (o Du Bos) (Beauvais, Francia, 1670 - París, Francia, 1742). Sacerdote, diplomático, historiador y filósofo francés propone en su tratado una postura relativista frente al gusto, defendiendo que la estética no viene dada a través de la razón sino desde los sentimientos: el arte debe conmover, llegando así de forma más directa e inmediata al espíritu en detrimento del conocimiento racional. Aportó ideas sobre la democratización del gusto, alejando la creatividad de academicismos, vinculando este alejamiento de las reglas a un atributo otorgado a los artistas por la naturaleza, que se traduciría en la figura del genio.

critiques sur la poésie et la pinture (1719)[38], quien dentro del ámbito de la Ilustración francesa tomó parte y compromiso en la polémica[39] que desde el siglo XVII se había ido intensificado "en torno a la estética del sentimiento (o de la *délicatesse*) *versus* la estética de la *ratio*"[40]. Este compromiso y actitud no suponía más que el reflejo de los cambios sociales que se estaban produciendo, un cambio de paradigma vinculado especialmente a los receptores del arte, que comenzaban ya a configurarse como público.

El interés que puede derivarse de la obra de Dubos en nuestro estudio viene dado no solo por la polémica que inicia mediante el rechazo a la identificación entre poesía y pintura, sino también por la gran importancia que otorga a la música en su análisis estético. Desgraciadamente, la extensión resultante de esa línea de investigación excede nuestras posibilidades de profundización en el tema, pero enmarca muy significativamente una nueva visión de las funciones estéticas de la música y su

[38] Jean-Baptiste Dubos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007.

[39] La obra tuvo un éxito inmediato por lo que se reeditaría en diversas ocasiones, en 1740, 1755, 1760 y 1770, siendo citada y recomendada por autores de gran influencia como Addison, Condillac o Voltaire. Paradójicamente, y a pesar de su gran influencia en el estudio de la estética transversal, esta obra se tradujo y editó por primera vez en España ya entrado el siglo XXI.

[40] Yves-Marie André y Jean H. S. Formey, *Ensayo sobre lo bello. Análisis de la noción de gusto*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2003, p. 15.

relación con otras artes. Pese a ello, lo que sí queda patente en la obra de Dubos es su relación vinculante con la irrupción de la Ilustración "y de lo que a partir de 1750 se ha denominado como Estética"[41].

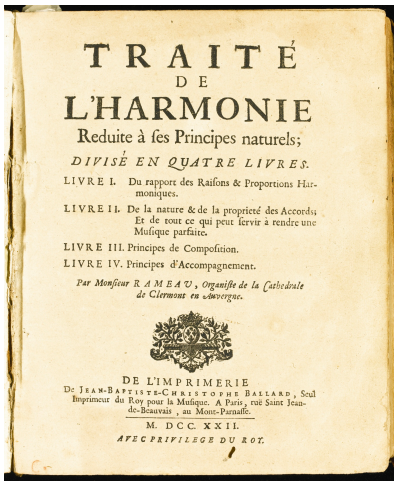
Es en este periodo cuando se produce el choque de ideas sobre razón o espíritu, entre música y sentimientos, que por un lado culmina con la publicación por Jean Phillipe Rameau[42] de su *Tratado de Armonía*[43] (1722) y, por otro, con la difusión de unas propuestas más alejadas ya de la estética clasicista -representada por el mismo Du Bos-, propuestas cuyos protagonistas serán

[41] Antonio Notario Ruiz, "Du Bos y la estética de la recepción", *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 8, marzo, 2008. *Vid*. https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n8/resenas.pdf, p. 135. [Consulta: 12 agosto de 2014].

[42] Jean-Philippe Rameau (Dijon, Francia, 1683 - París, Francia, 1764) compositor, clavecinista y teórico musical francés. Sucedió a Jean-Baptiste Lully como el compositor de referencia de la ópera francesa dando pie a grandes controversias sobre los nuevos y viejos estilos. Fue duramente atacado por aquellos que preferían el estilo de su predecesor. Se le ha considerado como el músico francés más importante e influyente hasta el XIX, en especial por sus aportaciones a la teoría y la armonía clásica de gran influencia en la época barroca.

[43] Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Edición facsímil de 1722), Paris: J. B. C. Ballard. También edición facsímil en Madrid: Arte Tripharia, 1984.

autores como André[44], Batteux[45] o Diderot[46], a quien su interés por la música nunca le abandonará[47].



TRAITÉ
DE
L'HARMONIE
Reduite à ses Principes naturels;
DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.

LIVRE I. Du rapport des Raisons & Proportions Harmoniques.
LIVRE II. De la nature & de la proprieté des Accords; Et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.
LIVRE III. Principes de Composition.
LIVRE IV. Principes d'Accompagnement.

Par Monsieur RAMEAU, Organiste de la Cathedrale de Clermont en Auvergne.

DE L'IMPRIMERIE
De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris, ruë Saint Jean-de-Beauvais, au Mont-Parnasse.
M. DCC. XXII.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Fig. 2.5. Portada interior del *Traité d'Harmonie* (1722) de Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764) donde el autor francés intentará aplicar razones científicas a la música.

[44] Yves-Marie André (Châteaulin, Francia, 1675 - Caen, Francia, 1764). Jesuita y filósofo francés. Autor de un importante tratado sobre estética, *Ensayo sobre lo bello* (*Essai sur le Beau*, 1715).

[45] Charles Batteux (Vouziers, Francia, 1713 - París, Francia, 1718). Filósofo y humanista francés, cuyo estudio estuvo dedicado a la poética y a la teoría literaria. Asimismo, elaboró una teoría sobre las bellas artes, según la cual el arte consiste en la fiel imitación de lo bello en la naturaleza.

[46] Denis Diderot (Langres, Francia, 1713 - 1784) figura decisiva de la Ilustración como escritor, filósofo y enciclopedista francés. Su valor es indiscutible dentro del desarrollo cultural de Europa. Entre sus obras, a parte de la monumental *Enciclopedia,* destacaríamos sus *Pensamientos sobre la interpretación de la naturaleza* (1753), donde proclamaba la superioridad de la filosofía experimental sobre el racionalismo cartesiano.

[47] Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música,* Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002, p. 179.

Esta polémica acerca de la preponderancia del espíritu o de la razón sigue aún viva en nuestros días y, por supuesto, continúa generando controversias. Sin embargo, también auspicia estudios e investigaciones que sin duda hacen que esta dicotomía artística se considere parte sustancial de la elección de un proceso creativo.

Junto a ello, no debemos olvidar que en el primer romanticismo era considerable el número de compositores cuya inspiración no procedía de referencias directamente relacionadas con la poesía o la naturaleza, sino que la mismas derivaba directamente de las artes, en especial, a través de la pintura o de los grabados propios de la época, pero también en muchos casos de la escultura e, incluso, de la arquitectura.

Los cambios se habían ido gestando poco a poco y estos habían ido paulatinamente empujando a los diversos géneros a referenciarse en otras artes. Ejemplos claros de músicas basadas en procesos naturales podrían ser *Die Jahreszeiten* Hob. XXI: 3 (*Las estaciones*) [48] de Joseph Haydn[49] o la obertura *Las Hébridas*[50] de

[48] Estrenada el 24 de abril de 1801, *Die Jahreszeiten* (*Las estaciones*) es el segundo oratorio del compositor Joseph Haydn quien realizó la partitura presionado por el barón Gottfried van Swieten (Leiden, Países Bajos, 1733 - Viena, Austria, 1803). Este era un aristócrata y mecenas neerlandés que prestaba sus servicios al del Imperio austriaco, y que exasperó al compositor con sus indicaciones de cómo debía sonar la música. Van Swieten fue el encargado de escribir el texto para el primer oratorio de Haydn, *Die Schöpfung* Hob. XXI: 2 (*La Creación)* (1796 - 1798), unos años antes. Parece ser que a pesar del éxito de *Las Estaciones* la partitura provocó una fuerte polémica que dividió a un gran

Felix Mendelsshon[51]. Según anota Peter Vergo[52] "entre las primeras piezas musicales de esta naturaleza nos encontraríamos

número personas, en admiradores y detractores debido a un "exceso de motivos descriptivos", según los conservadores y, curiosamente por el mismo motivo, por quienes apoyaban los nuevos caminos para la música.

[49] Franz Joseph Haydn (Rohrau, Viena, Austria, 1732 - Viena, Austria, 1809). Compositor representativo del clasicismo vienés. Su contribución a la creación y evolución del estilo clásico le llevó a ser reconocido como el "padre de la sinfonía y el cuarteto de cuerda"por su contribución a ambos géneros.

[50] *Die Hebriden* Opus 26 (*Las Hébridas*) (1830), también conocida como *Fingal's Cave* (*La gruta de Fingal*) sobretítulo que está tomado de la Gruta de Fingal, en Staffa, una de las islas Hébridas (costa oeste de Escocia). Es una obra independiente, aunque se la conoce comúnmente como obertura, debido quizás a su corta duración. Su primer título de clara inspiración en la naturaleza, fue *Die einsame Insel* (*La isla solitaria*), pero posteriormente Mendelssohn cambió su título. El compositor quedó tan fascinado por este singular espacio natural que le envió las notas musicales del tema principal a su hermana, la compositora Fanny Mendelssohn, con la siguiente anotación: "Para lograr que comprendas hasta qué punto me han afectado Las Hébridas, te envío lo siguiente, que vino a mi cabeza estando allí". Esta obertura es un ejemplo claro de música descriptiva que se realiza a través de imitaciones y metáforas sonoras de sonidos de la naturaleza. Sonidos que van apartándose cada vez más de la música, en su sentido formal, para pasar a ser imitaciones o metáforas de otros sonidos no musicales. Información extraída del programa de mano de la Orlado Philarmonic Orchestra con motivo del concierto del 30 de septiembre de 2006. *Vid*. https://web.archive.org/web/20070927205347/http://www.orlandophil.org/downloads/program-notes/2006-07/opo-prog-notes-pac1.pdf [Consulta: 19 de febrero de 2011].

[51] Felix Mendelssohn (Hamburgo, Alemania, 1809 - Leipzig, Alemania, 1847). Compositor, director de orquesta y pianista. Está considerado como uno de los compositores más importantes y representativos del periodo romántico europeo.

[52] Peter Vergo, *op. cit.*, p. 90.

con el segundo libro de *Années de Pèlerinage* (1837-1849)"[53], del compositor húngaro Franz Liszt[54].

[53] *Années de Pèlerinage* (*Años de peregrinaje*), S.160, S.161, S.163, está compuesta por tres suites para piano solo (veintiséis piezas en total) realizadas por Franz Liszt. El segundo libro, *Italia*, fue publicado en 1858 y trata de transcribir las sensaciones y vivencias de su viaje por el país de los Apeninos con su compañera y amante la vizcondesa de Flavigny Marie d´Agoult (Frankfurt, Alemania, 1805 - París, Francia, 1876), entre los años 1837 y 1839. En las piezas que integran este cuaderno se puede apreciar claramente la evolución del lenguaje de Liszt ya que su música no solo se refiere ya a la naturaleza o el paisaje, sino que también se inspira en un discurso literario y pictórico. Como ejemplo en la écfrasis literaria podríamos resaltar la pieza *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata* (*Tras una lectura de Dante: Fantasía Quasi Sonata*). En el territorio de las artes plásticas y más concretamente en la pintura sería un ejemplo claro su referencia a Rafael (Urbino, Italia, 1483 - Roma, Italia, 1520) en *Sposalizio*, inspirado en la famosa pintura *Lo sposalizio della Vergine* (1504) (*Los desposorios de la Virgen*). En el ámbito de la escultura destaca su referencia a Miguel Ángel (Caprese, Italia, 1475 - Roma, Italia, 1564) en una de sus piezas más conocidas *Il Pensieroso* (1524 - 1534), que reproducía la imagen sedente de Lorenzo de Médici, duque de Urbino.

[54] Franz Liszt (Raiding, Imperio austríaco, 1811 - Bayreuth, Imperio alemán, 1886). Compositor, pianista, profesor y director de orquesta. Fue conocido especialmente por su gran técnica y virtuosismo en el piano, siendo considerado en su época como el mejor pianista de todos los tiempos. Como compositor es reconocido como uno de los representantes destacados de la Neudeutsche Schule (Nueva Escuela Alemana), siendo reconocido su contribución a la consolidación del poema sinfónico como parte de una nueva forma de género musical. También destaca por sus aportaciones a las nuevas propuestas sobre la forma musical, al desarrollo de la transformación temática y al crecimiento y desarrollo de la armonía.

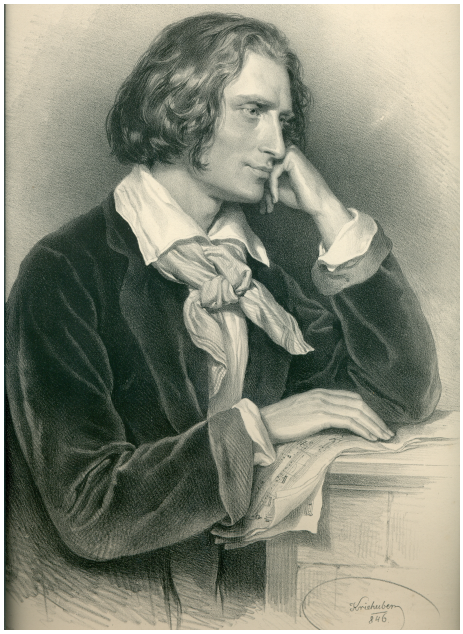


Figura 2.6. Franz Liszt (1811 - 1886), litografía de Josef Kriehuber (1800 - 1876), datada en 1846.

En este libro de escenas musicales Liszt fue al encuentro de las obras maestras del Renacimiento incluyendo, además de pintura, escultura y arquitectura, poesía y música.

En carta escrita a Hector Berlioz datada el 2 de octubre de 1839, el compositor resaltaba el gran efecto que habían ejercido en él las obras de arte que había visto y apreciado, incidiendo además en la importancia que ello había supuesto de cara a comprender la relación de unidad encontrada entre unos y otros artistas y sus obras:

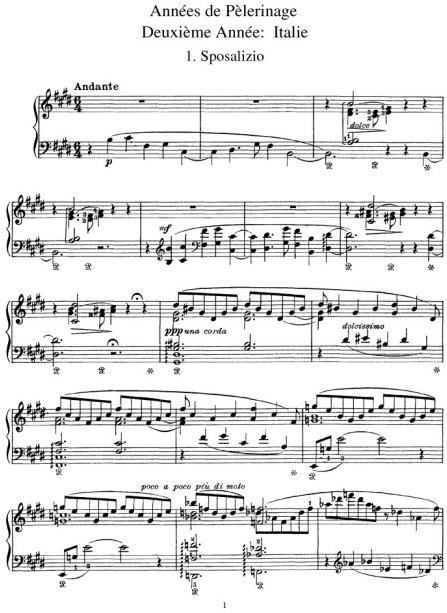
> El arte apareció en todo su esplendor ante mis maravillados ojos; vi que se revelaba ante mí en toda su universalidad y unidad. Todos los días mis sentimientos y pensamientos me confirmaban la relación oculta entre las obras de los genios. Rafael y Miguel Ángel me ayudaron a comprender a Mozart y a Beethoven; en Giovanni Pisano, Fra Beato y [Francesco] Francia, encontré una explicación para Allegri, Marcello y Palestrina; Tiziano y Rossini me parecieron como dos estrellas gemelas, una refracción el uno del otro. El Coliseo y el Campo Santo no son tan ajenos a la Sinfonía *Eroica* o al *Requiem* [de Mozart] como podríamos imaginar[55].

Con todo, se ha de tener en cuenta que una de las particularidades de esta obra viene determinada por el hecho de que la misma va a señalar el inicio de una nueva forma de afrontar la transmisión y contacto entre las distintas artes, ya que lo que verdaderamente plantea no es la utilización de letras o poemas de otros autores, sino algo que resulta mucho más ambicioso: la transmisión y/o la evocación de estados anímicos e impresiones, desde un punto de vista psicológico, partiendo de otras obras de arte.

---

[55] Franz Liszt, "Lettre d'un Bachelier ès-musique. A M. Hector Berlioz", *Revue et gazette musicale de Paris*, núm. 53, 24 octubre de 1839, pp. 417-418. Facsímil depositado en la Bayerische Staatsbibliothek. *Vid*. https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10497443/bsb:4114250?page=432 [Consulta: 15 de junio de 2015]. Esta carta se ha reeditado integra en francés en Rémy Stricker (Ed.), *Franz Liszt. Lettres d'un Bachelier ès Musique*, Paris: Le Castor Astral, 1991. Y también en Laurence Le Diagon-Jacquin, *La musique de Liszt et les arts visuels*, Paris: Hermann Éditeurs, 2009, p. 27. Por último, señalar que existe versión en inglés, también consultada, en Janita R. Hall-Swadley (Ed.), *Franz Liszt. The Collected Writings of Franz Liszt. Essays and Letters of a Traveling Bachelor of Music*, vol. II, Maryland: Scarecrow Press Inc., 2012, p. 497.

Figura 2.7. *Lo sposalizio della Vergine (Los Desposorios de la Virgen)* (1504) de Rafael Sanzio (1483 - 1520), óleo sobre tabla, 175 x 120 cm (arriba), y partitura de la pieza homónima de Franz Liszt (1811 - 1886) (abajo).



2.3. Los procesos artísticos interdisciplinares y la semiótica

Cuando hablamos de obras vinculadas a procesos interdisciplinares solemos referirnos a las cualidades de aquellas obras donde coexisten, voluntaria o involuntariamente, varias disciplinas artísticas. Esta coexistencia se puede estudiar desde diferentes puntos de vista e implica diversas formas de análisis.

También implica la necesidad de presentar una definición clara y concreta del término interdisciplinariedad y sus diferencias y concomitancias con otros términos, similares o muy cercanos, ya que habitualmente el término proviene del ámbito científico y solo es utilizado en arte cuando las fronteras de relaciones y procesos de la obra en estudio se apartan de los recursos analíticos, terminológicos y taxonómicos de uso común. Según el profesor Mario Tamayo[56] el término significaría:

> Conjunto de disciplinas conexas entre sí y con relaciones definidas, a fin de que sus actividades no se produzcan en forma aislada, dispersa y fraccionada[57].

Con el empleo de este concepto la historiografía se refiere a la cualidad de aquellas obras en las que se da la convivencia de varias disciplinas artísticas, destacando en tal sentido las aportaciones efectuadas en el ámbito de la semiótica. Pese a que realizar un estudio semiológico de la evolución de la música a través de la historia es un proyecto que excede los límites de esta

[56] Mario Tamayo y Tamayo (Armenia, Quindío, Colombia, 1941). Doctor en Sociología por la Universidad de París. Profesor de la Universidad Nacional y Pedagógica Nacional de Colombia e invitado a diversas universidades europeas y americanas. Director de Investigaciones Universidad Icesi de Cali. Secretario Ejecutivo del Comité Latinoamericano de Investigación Universitaria (México).

[57] Mario Tamayo y Tamayo, *El proceso de la investigación científica*, México D. F.: Editorial Limusa, 2004, p. 73.

investigación, no por ello hemos de olvidar que nociones como las de transcripción, analogía, metáfora o écfrasis están vinculadas directamente con la posibilidad de relacionar el objeto ausente con el signo que lo sustituye, vinculación que responde a una codificación que, además de particular, abstracta y en muchos casos arbitraria, es cambiante a lo largo de los tiempos. Cuestión que remite al siempre recurrente tema de la música concebida como lenguaje.

Con independencia de la respuesta que otorguemos a dicho planteamiento, lo que sí podemos afirmar es que todas las teorías de la semiología están, en mayor o menor medida, basadas en la noción de signo. Posiblemente, la definición más conocida sea la de Ferdinand de Saussure[58] en el imprescindible libro *Cours de linguistique générale*, publicado póstumamente por sus discípulos (1916), dentro de una corriente epistemológica denominada estructuralismo saussure-hjelmsleviano, ya que fue otro

[58] Ferdinand de Saussure (Ginebra, Suiza, 1857 - Vufflens-le-Château, Suiza, 1913). Lingüista suizo cuyas estudios sobre la estructura en el lenguaje sentaron las bases de gran parte del enfoque y el progreso de las ciencias lingüísticas en el siglo XX. Saussure estableció su reputación con una brillante contribución a la lingüística comparativa, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1878), [Memoria sobre el sistema original de vocales en las lenguas indoeuropeas], y aunque no escribió ningún otro libro, fue enormemente influyente en sus alumnos y nuevas generaciones de lingüístas desde su cátedra de la École des Hautes Études en París, Francia, y posteriormente en Ginebra, Suiza.

investigador, el danés Louis Hjelmslev[59], quien se adentró mucho más en la teoría saussuriana, elaborando una formalización sistemática dentro de lo que denominó glosemática en su libro *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1943). Estas aportaciones fueron básicas para conformar el avance de la semiótica estructuralista. También lo fueron las nuevas ideas y propuestas del lingüista ruso Roman Jakobson[60] y del filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein[61], quien introdujo el concepto de "el significado es el uso".

Desde esta base se aplicaron a la música modelos de análisis lingüístico con el fin de conocer los rasgos de organización y relaciones sintácticas y semánticas de los sonidos musicales.

---

[59] Louis Hjelmslev (Copenhague, Dinamarca, 1899 - 1965). Lingüísta estructuralista danés, quién trato de fortalecer la *Teoría General del Lenguaje* y la semiótica de Saussure con más rigor y claridad. Es reconocido como el creador del concepto de la «glosemática» además de proponer una nueva perspectiva del concepto de "connotación".

[60] Roman Jakobson, (Moscú, Rusia, 1896 - Boston, Massachusetts, EE. UU., 1982). Lingüísta ruso-americano miembro fundador y principal representante del movimiento europeo de la lingüística estructural conocida como Escuela de Praga.

[61] Ludwig Wittgenstein (Viena, Austria 1889 - Cambridge, Inglaterra, 1951). Filósofo británico de origen austríaco, considerado por muchos como el filósofo más importante del siglo XX. Las dos obras principales de Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung* (1921) *(Tractatus Logico-Philosophicus)* y las *Philosophische Untersuchungen (Investigaciones filosóficas*), publicada póstumamente en 1953, han inspirado el desarrollo de la filosoía analítica contemporánea.

Desde esta perspectiva, la semiología musical surgirá como herencia del estructuralismo, del formalismo ruso y posteriormente del postestructuralismo francés. Como tal, la semiótica de la música se encargará del estudio de los procesos por los cuales la música adquiere significado.

A pesar de esta implicación científica y esta aplicación de metodologías, pronto los musicólogos se dieron cuenta de la gran diferencia que se establecía en métodos y resultados, entre la música y el lenguaje verbal. Ello vino motivado por el hecho de que si en el lenguaje verbal nos encontramos con una implicaciones semánticas que establecen una relación clara con el objeto de referencia, cuando hablamos de música estas referencias se disuelven y desdibujan, utilizándose recursos de índole pragmática muy diferentes a los empleados en el estudio del lenguaje verbal, razón esta por la que llegamos a la conclusión de que no existe una equivalencia entre los significados de la música y el lenguaje verbal. Y como resaltan los profesores Susana González Aktories[62] y Rubén López-Cano[63] en su artículo de presentación de la revista

[62] Susana González Aktories (Ciudad de México, 1967). Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1995, profesora e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinadora del Seminario de Semiología Musical así como del Grupo de Investigación de Literatura y Música de la UNAM.

[63] Rubén López Cano (Ciudad de México, 1966). Musicólogo e investigador musical. Profesor de estética, teoría del conocimiento, retórica y semiótica

Tópicos del Seminario dedicado a la semiología musical:

> A pesar de los esfuerzos iniciales de los teóricos, la música se ha resistido a ser sistematizada a partir de una semántica estructurada, ya sea que esta se vea traducida a denotaciones y connotaciones taxonomizadas, modelos arborescentes o aún rizomáticos. Sin embargo, la música significa y es capaz de llenar nuestra imaginación de contenidos, de evocar o despertar emociones y de modificar nuestros estados anímicos[64].

Y es que el significado musical puede estar compuesto por un cúmulo de circunstancias, conductas, valoraciones, opiniones, identidades, emociones, etc. que añaden contenido al signo pero también enmascaran su significado. Es necesario, pues, conocer cómo un compositor ha pensado, propuesto y realizado su obra, el cómo y también el por qué utiliza sus recursos, cómo los realiza y cuáles son sus asociaciones. Y, a su vez, como lleva a cabo la elisión del objeto de inspiración y lo transcribe a un signo que puede ser reconocido y entendido por otros, auditores en este momento, que no conocen el objeto original.

Junto a ello, también es necesario que este proceso de producción de signos y de semiosis, implique algún mecanismo de

---

musical en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya). Sus publicaciones sobre semiótica musical son obras de referencia dentro del área.

[64] Susana González Aktories y Rubén López Cano, "Presentación", número especial dedicado a Semiótica musical, *Tópicos del Seminario*, núm. 19, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, enero-junio, 2008, pp. 5 - 14.

inferencia que permita dotar de contenido cognitivo al signo, ya sea este lógico o proposicional, corporal o emotivo, provisto de racionalidad o simplemente intuitivo. Un proceso complejo y con múltiples direcciones que abarca muchas disciplinas. Así lo asevera Rubén López Cano en uno de sus textos:

> La semiosis pone en situación de interacción las constricciones biológicas, fisiológico-neurológicas, psicológicas, antropológico-culturales y subjetivo-idiosincráticas de los individuos por medio de fenómenos emergentes en los que las fronteras de cada ámbito son tan tenues que se confunden[65].

Es por eso que:

> La experiencia musical suele ser compleja y difícilmente aprehensible desde el lenguaje. El sentido del mundo que nos ofrece activa competencias cognitivas que van más allá del pensamiento lógico-lineal que se resisten a la codificación fuerte de significados universales[66].

La dificultad estriba, por ello, en esclarecer qué criterios se pueden establecer para el estudio de las relaciones entre las artes, sus correspondencias y similitudes en cuanto a significados y comunicación. Ello hace que entremos en un territorio apasionante, pero pantanoso en términos musicales pues esta

---

[65] Rubén López Cano, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*, 2007, texto didáctico (actualizado junio 2007). *Vid*. www.lopezcano.net, p. 4. [Consulta: 25 de septiembre de 2011].

[66] *Ibid*., p. 5.

polémica es el centro de muchos foros, seminarios y congresos acerca del significado de la música, de la música como lenguaje y sobre los fundamentos comunicativos.

Todas estas circunstancias se traducen en propuestas más complejas al intentar esclarecer de qué modo se pueden utilizar los términos científicos de un área de conocimiento -así como su validez- para explicar o conocer ámbitos de estudios de otros campos. Cuestión que lleva a plantear también si es posible una unificación de los criterios de investigación existentes entre los diferentes campos artísticos.

Como hemos visto, la voluntad y el espíritu nos dice que sí, pero la razón propone otros pasos, más lentos, y dotados de un mayor *corpus* científico, para poder refrendar estas condiciones paritarias de la música en relación a otras artes. Debido a ello, si en algún momento la semiología aplicada a la música, fundamentada en el estructuralismo básicamente, aseveraba que era posible establecer un significado para un fragmento de una obra musical, en la actualidad tendríamos que evaluar con un gran rigor dicha posibilidad, estableciendo un análisis semántico de estos fragmentos u obras y determinando las características intrínsecas de estos significados, es decir, su posición denotativa o

connotativa, lo cual conlleva analizar su origen social o cultural, así como su grado de consenso colectivo.

Si esto fuera posible, si esta codificación semántica o proceso de significación existiese y pudiesen determinarse unas cualidades y valores universales, tendríamos -al igual que sucede en el lenguaje verbal- un diccionario que podría señalar y explicar el significado de cada estructura musical y de cada motivo o material de comunicación, pero la realidad nos hace comprender que esto no existe, al menos en la música. Por lo tanto estaríamos hablando de un factor no negativo sino conformativo de la música que es, y esto es fundamental, su asemanticidad. No existen, por consiguiente, modelos semánticos para la música, pero sí que existe la posibilidad de hablar de procesos de semiosis. En palabras del citado López-Cano:

> Procesos de semiosis [… que inciden en cómo la música] pone en situación de relación e interacción cognitiva elementos de la materia sonora, el cuerpo, la mente, el mundo físico, el mundo fenoménico y la imaginación en situaciones específicas. La Música entendida no como un conjunto de objetos sonoros sino [como] un modo de pensar[67].

[67] *Ibid*., p. 6.

3

EL ENCUENTRO ENTRE MÚSICOS Y PINTORES EN NUEVA YORK A MEDIADOS DEL SIGLO XX

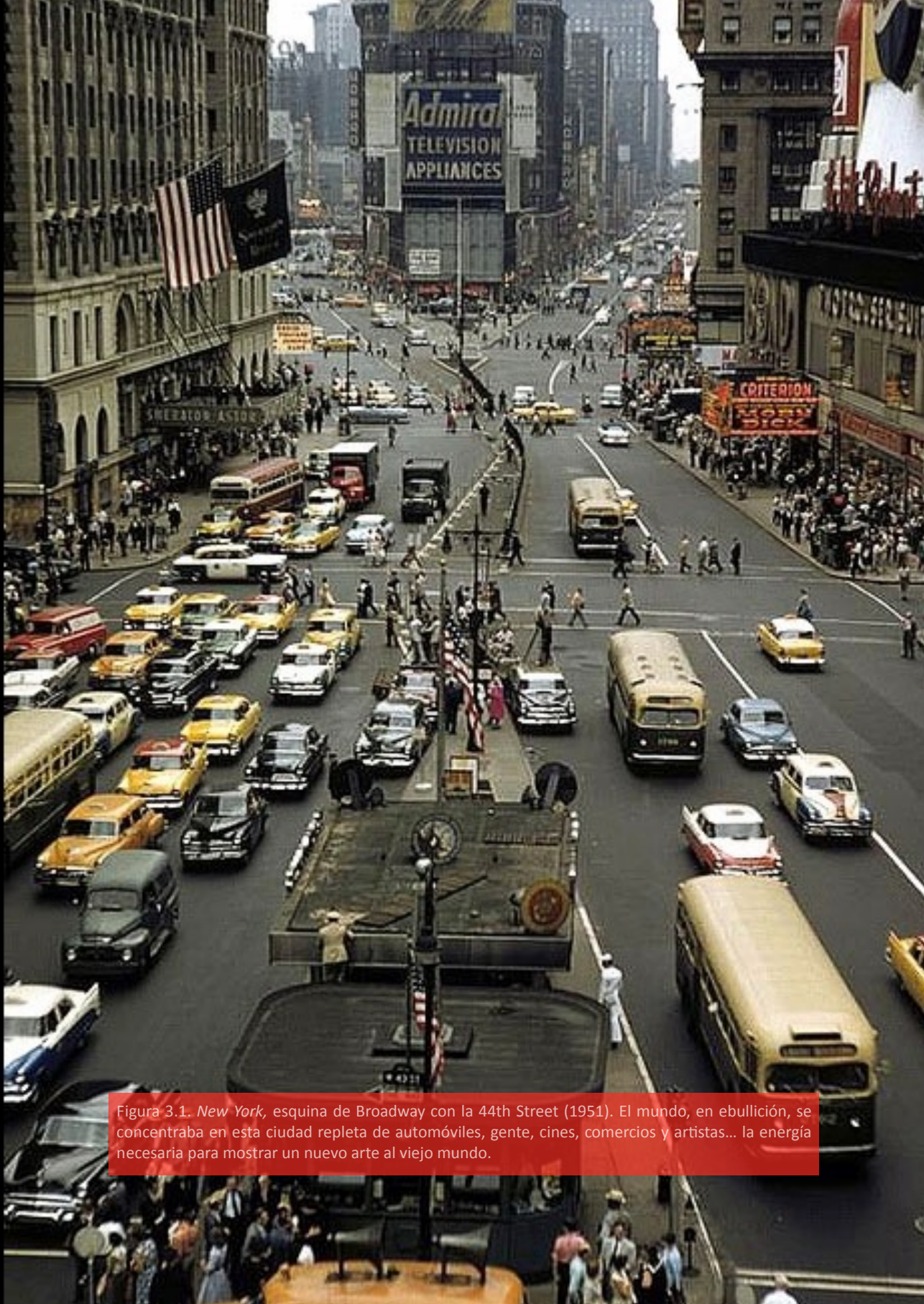


Figura 3.1. *New York,* esquina de Broadway con la 44th Street (1951). El mundo, en ebullición, se concentraba en esta ciudad repleta de automóviles, gente, cines, comercios y artistas… la energía necesaria para mostrar un nuevo arte al viejo mundo.

3. EL ENCUENTRO ENTRE MÚSICOS Y PINTORES EN NUEVA YORK A MEDIADOS DEL SIGLO XX

3.1. Desde los *Roaring Twenties* hasta John Cage: la música contemporánea norteamericana de los años 1920 a 1970

En los años 1950 Nueva York se erige como una de las ciudades más importantes del mundo occidental, debido al especial protagonismo que había adquirido en tanto que centro económico, tecnológico, cultural y artístico. Las razones de esta ascensión no solo surgen como consecuencia del triunfo aliado en la II Guerra Mundial, sino que se remontan a la década de 1920, momento en el que la ciudad

queda preparada para transformarse en la gran metrópoli de occidente.

En dichos años Nueva York ya se estaba convirtiendo en uno de los escaparates más importantes de la modernidad, emparejándose con París y en menor medida con Berlín y Viena.

Figura 3.2. *New York Street Scene* (1920) del artista uruguayo Joaquín Torres García (1874 - 1949). Nueva York sedujo a todo el mundo al representar un nuevo paradigma, un nuevo horizonte para todos, un volver a empezar sin el peso de la historia, del arte y de las leyes sociales de la vieja Europa.

El Nuevo Mundo pasaba de ser solo una colonia comercial a un centro de difusión cultural de primera

magnitud. La existencia de una economía fuerte y competitiva, unida a las ansias de ser una gran urbe cosmopolita, hizo que todo occidente se fijase en Nueva York como el nuevo paraíso para las artes. El exilio ya no era solo económico o de supervivencia, sino también de estímulo artístico y creativo. En este sentido, la idea de Nuevo Mundo actuaba como sinónimo de nuevas ideas y nuevas oportunidades para los nuevos artistas.

Ya a finales del siglo XIX Nueva York se había convertido en un punto de referencia para las artes en general y, en especial, para la pintura y la música, debido a la importación de músicos y pintores provenientes de Europa. Este fue el caso de autores como Dvorak o Mahler. Pero ahora una nueva generación de artistas estaba madurando y creando una nueva generación con nombres como el del escritor Ernest Hemingway o el poeta Langston Hughes; pintores como Arthur Dove o Georgia O'Keeffe; y músicos como George Antheil, Aaron Copland, Henry Cowell, Ruth Crawford, George Gershwin, Roy Harris, Roger Sessions, William Grant Still o Virgil Thomson, por destacar algunos.

De hecho, una vez acabada la I Guerra Mundial se inició un periodo de posguerra donde los EEUU asumieron una destacada tarea de transformación. Este cambio daría lugar, entre otras cosas, a la aceptación del sufragio femenino y, a nivel artístico, por poner un mero ejemplo, a la aceptación de artistas afroamericanos como parte de la idiosincrasia norteamericana, hecho que pese a su relevancia cultural y social, solo se producirá en ciudades especialmente abocadas al avance económico y cultural y, muy específicamente, en Nueva York.

Figura 3.3. Vista del suroeste del Midtown Manhattan desde la River House. Fotografía de diciembre de 1931. En esta reproducción se ve claramente el edificio Chrysler, el más alto del mundo en la época, y el Empire State Building, iniciado en 1930 y aún no finalizado en su totalidad.

3.1.1. Edgard Varèse y las organizaciones de promoción de música contemporánea

En el ámbito musical, que es al que se circunscribe este trabajo, debemos destacar una figura fundamental para la comprensión de este espacio creativo y lleno de modernidad en que se convirtió la ciudad de Nueva York, el compositor de origen francés Edgard Varèse (1883-1965)[1]. Bajo su influencia e impulso se desarrolló una nueva forma de entender la música y su relación con la sociedad de su tiempo. Su carácter emprendedor, estimulante y hasta cierto punto revolucionario encontraron en los jóvenes compositores el territorio ideal para crear una nueva perspectiva para la música de su tiempo. Pero no solo él, sino también otros compositores ejercieron una fuerte influencia en la música norteamericana de la época. Nos referimos a autores como Aaron Copland o Henry Cowell, que pese a que en muchos momentos protagonizaron propuestas divergentes, incluso antagónicas, siempre mantuvieron una certeza común: había llegado la hora de establecer una nueva música americana.

---

[1] A su llegada a EEUU Varèse modificó su nombre de pila a Edgar volviendo a utilizar el original a partir de 1940. *Vid*. Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, Montreal: Éditions Seghers, 1966. Este hecho también se referencia en Nicholas Slominsky, *The First Hundred Years*, Nueva York: Simon & Schuster Ltd., 1994, p. 292.

Por supuesto que se enfrentaban a una sociedad mimética en lo social a los hábitos de los conciertos de la vieja Europa y cuyo referente musical lo constituían los grandes clásicos del romanticismo musical centroeuropeo, esa "presencia de moho gris"[2] a la que aludía irónicamente el crítico musical Paul Rosenfeld (1890-1946). Este hecho generó que se activaran otras estrategias para poder ocupar, crear un nuevo espacio para la música contemporánea en EEUU.

La situación descrita proporcionó el suficiente estímulo para que los compositores se agruparan generando nuevas plataformas que, aun adoleciendo en ciertos momentos de un carácter errático y vacilante, no por ello impidieron la creación de un nuevo escenario para la nueva música. Tanto es así que ya en 1929, a pesar del hundimiento de la bolsa de Nueva York, el llamado Crack del 29, el trabajo realizado por estos grupos de compositores había logrado establecer y generar estructuras dedicadas a la difusión de la nueva música aportando iniciativas válidas que los nuevos compositores iban a tener a su alcance. Estas organizaciones, colectivos y demás fórmulas de organización permitieron una ampliación de escucha y recepción de nuevas obras y nuevas estéticas, lo

[2] "Grey musty presence", citado por Carol J. Oja, *Making Music Modern: New York in the 1920s*, New York: Oxford University Press, 2000, p. 4.

que redundaría en que Nueva York se ubicase en un lugar de preferencia en tanto que nueva capital mundial de la música contemporánea, especialmente, a partir del final de la II Guerra Mundial.

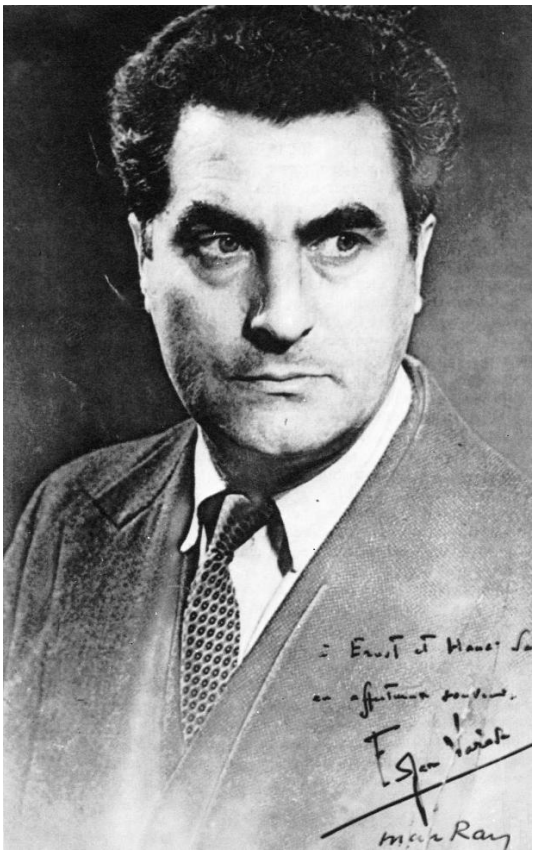


Figura 3.4. Edgard Varèse (1883 - 1965) en un retrato *solarizado* de Man Ray (1931).

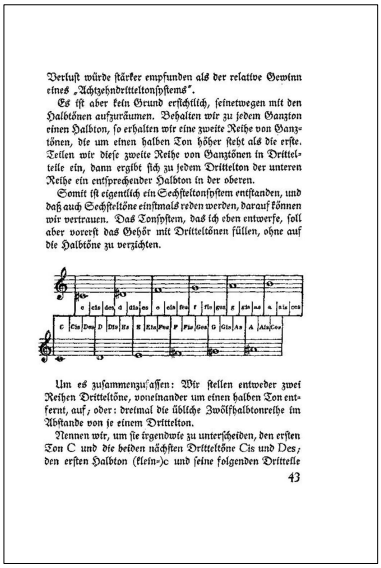
Al frente de todas o casi todas estas aventuras producidas en Nueva York se encontraba la figura de Varèse quien antes de su llegada a la ciudad de los rascacielos en diciembre de 1915[3] ya había participado en movimientos artísticos de vanguardia y estaba en conexión con otros artistas, pintores, escultores, escritores sobre arte, etc. con los cuales le unía una cierta amistad desde su estancia en París[4]: Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Pablo Picasso, Erik Satie y Richard Strauss.

Varèse también llegaba a Nueva York entusiasmado y muy influenciado por el discurso renovador de su profesor Ferrucio Busoni, de quien había sido alumno durante su estancia en Berlín. Su manifiesto de 1907 *Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (*Esbozo de una nueva estética de la música*), donde Busoni ya trataba sobre la música eléctrica y microtonal, a pesar de que nunca las puso en práctica, le había producido una honda influencia.

---

[3] http://www.rodoni.ch/busoni/telharmonium.html [Consulta: 19 de mayo de 2017].

[4] Steven Johnson (Ed.), *The New York Schools of Music and Visual Arts*, New York: Routledge, 2002, p. 2.



Verlust würde stärker empfunden als der relative Gewinn eines „Achtzehndritteltonsystems".

Es ist aber kein Grund erschöpflich, seinetwegen mit den Halbtönen aufzuräumen. Behalten wir zu jedem Ganzton einen Halbton, so erhalten wir eine zweite Reihe von Ganztönen, die um einen halben Ton höher steht als die erste. Teilen wir diese zweite Reihe von Ganztönen in Dritteleile ein, dann ergibt sich zu jedem Drittelton der unteren Reihe ein entsprechender Halbton in der oberen.

Somit ist eigentlich ein Sechsteltonsystem entstanden, und daß auch Sechsteltöne einstmals reden werden, darauf können wir vertrauen. Das Tonsystem, das ich eben entwerfe, soll aber vorerst das Gehör mit Dritteltönen füllen, ohne auf die Halbtöne zu verzichten.

Um es zusammenzufassen: Wir stellen entweder zwei Reihen Dritteltöne, voneinander um einen halben Ton entfernt, auf; oder: dreimal die übliche Zwölfhalbtonreihe im Abstande von je einem Drittelton.

Nennen wir, um sie irgendwie zu unterscheiden, den ersten Ton C und die beiden nächsten Dritteltöne Cis und Des; den ersten Halbton (klein-)c und seine folgenden Drittelte

43

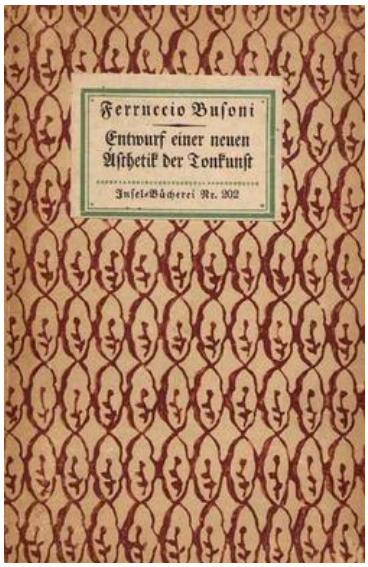


Figura 3.5. (Arriba) Portada y página interior de *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916) [*Esbozo de una nueva estética de la música*], de Ferruccio Busoni (1866 - 1924). (Abajo) detalle de una carta de Busoni enviada a su esposa donde aparece un boceto de sus propuestas experimentales de escalas en tercios de tono aplicadas al piano (*Versuche über Dritteltöne und neue Skalen*, 1896).

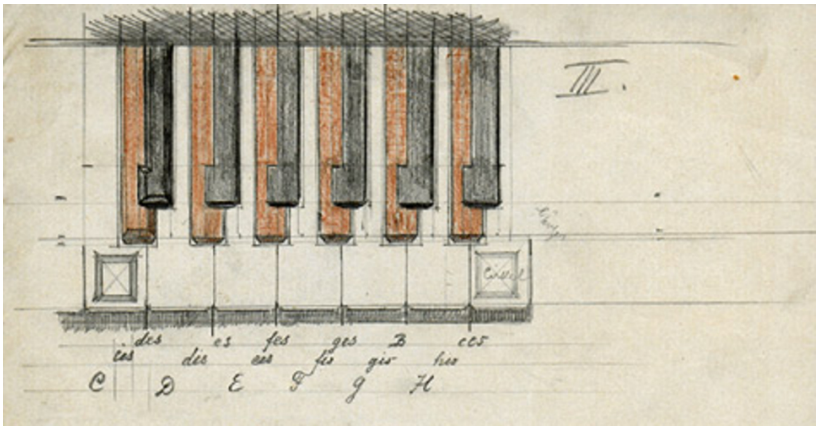
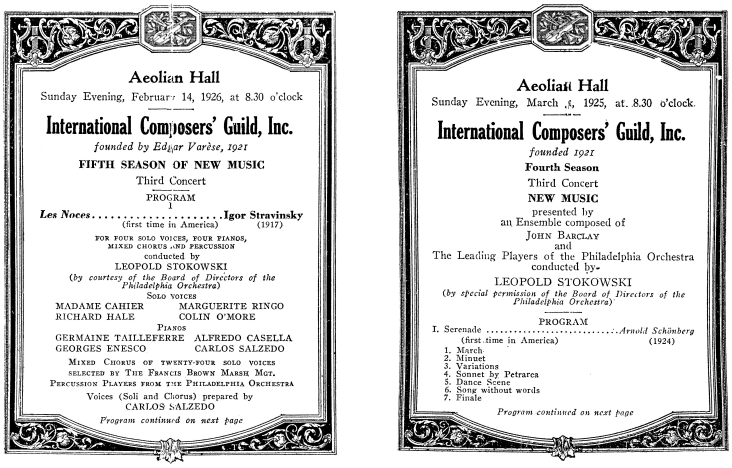


Figura 3.6. Fotografía de 1909 del pianista, escritor y defensor de la música contemporánea Ferruccio Busoni (1866-1924).

Durante los primeros meses en Nueva York Varèse conectó con muchos emigrantes europeos que se habían trasladado a esta ciudad buscando una perspectiva más calmada y propicia a sus actividades, especialmente los artistas franceses Marcel Duchamp y Francis Picabia. También se relacionó con el arpista y compositor francés Carlos Salzedo (1885-1961), junto a quien fundaría en 1921 la International Composers' Guild [5], una organización que iba a ser

[5] R. Allen Lott, "New Music for New Ears: The International Composers' Guild", en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36, núm. 2, 1983, pp. 266 - 282.

fundamental para el desarrollo de la nueva música en América del Norte. Con esta organización pretendían promover conciertos de música contemporánea manteniendo el espíritu inicial que Varèse se había planteado a su llegada a EEUU: la difusión de música nueva[6].


Aeolian Hall
Sunday Evening, February 14, 1926, at 8.30 o'clock
International Composers' Guild, Inc.
founded by Edgar Varèse, 1921
FIFTH SEASON OF NEW MUSIC
Third Concert
PROGRAM
1
Les Noces ..... Igor Stravinsky
(first time in America) (1917)
FOR FOUR SOLO VOICES, FOUR PIANOS, MIXED CHORUS AND PERCUSSION
conducted by
LEOPOLD STOKOWSKI
(by courtesy of the Board of Directors of the Philadelphia Orchestra)
SOLO VOICES
MADAME CAHIER MARGUERITE RINGO
RICHARD HALE COLIN O'MORE
PIANOS
GERMAINE TAILLEFERRE ALFREDO CASELLA
GEORGES ENESCO CARLOS SALZEDO
MIXED CHORUS OF TWENTY-FOUR SOLO VOICES SELECTED BY THE FRANCIS BROWN MARSH MGT.
PERCUSSION PLAYERS FROM THE PHILADELPHIA ORCHESTRA
Voices (Soli and Chorus) prepared by
CARLOS SALZEDO
Program continued on next page

Aeolian Hall
Sunday Evening, March 15, 1925, at 8.30 o'clock
International Composers' Guild, Inc.
founded 1921
Fourth Season
Third Concert
NEW MUSIC
presented by
an Ensemble composed of
JOHN BARCLAY
and
The Leading Players of the Philadelphia Orchestra
conducted by
LEOPOLD STOKOWSKI
(by special permission of the Board of Directors of the Philadelphia Orchestra)
PROGRAM
I. Serenade ..... Arnold Schönberg
(first time in America) (1924)
1. March
2. Minuet
3. Variations
4. Sonnet by Petrarca
5. Dance Scene
6. Song without words
7. Finale
Program continued on next page

Figura 3.7. Programas de la International Composers' Guild del estreno de *Les Noces* [*Las bodas*] de Igor Stravinski en 1926 (izq.) y de la *Serenade* de Arnold Schönberg en 1925 (dcha.).

Debido a ello, en el manifiesto presentado en la temporada 1923-1924 apuestan por una permanente

[6] "Varèse clung to the core of his early mission in the city -that is, to present modern music". Carol J. Oja, *op. cit.*, p. 32.

vocación internacionalista con el siguiente texto: "Desde 1921 la International Composers' Guild (ICG) ha estado ayudando a la ciudad de New York a familiarizarse con la nueva música de todas las partes del mundo"[7].

Los asociados eran mayoritariamente compositores, lo cual aseguraba a muchos de ellos que su música podía ser interpretada en alguno de los conciertos que programaba la sociedad. Todos los conciertos se componían de obras de estreno, bien absoluto, o bien en primera interpretación en EEUU. Durante los años que estuvo activa la ICG se convirtió en una elemento fundamental para la difusión de nuevas músicas y nuevas estéticas. A raíz de sus actividades se estrenaron muchas obras, como las de su fundador y principal adalid Edgard Varèse (*Hyperprism, Octandre* e *Intègrales*) o los estrenos en América del *Kammerkonzert* de Alban Berg, *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg, *Les Noces* de Igor Stravinski o los *Fünf Sätze für Streichquartett* Op. 5 (*Cinco movimientos para cuarteto de cuerda* Op. 5) de Anton

[7] En otoño de 1922 trasladaría esta misma idea de asociación a Europa, viajando a Berlín para fundar junto a Busoni la Internationale Komponisten Gilde con una estructura muy similar a la de Nueva York: "El presidente fue Busoni y, entre otros, en el comité estaban Alfredo Casella, Alois Hába, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Arthur Lourié, Heinz Tiessen y por supuesto, Edgard Varèse". Javier Maderuelo, *Edgar Varèse*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 33.

Webern. Asimismo, cabe recordar que la ICG contó con directores invitados de la talla e Otto Klemperer, Fritz Reiner o Leopold Stokowski. La asociación perduró hasta 1927, conviviendo con otras organizaciones más[8].

Además de la Guild, entre todas estas asociaciones destacó, debido a sus actividades, acciones, representatividad y entusiasmo, The League of Composers[9], fundada en 1923 por un grupo de jóvenes compositores desencantados que abandonaron la asociación para formar otra paralela cuyo objetivo principal era poner "toda la gama de tendencias modernas ante el público", y ello debido a la disconformidad con la idea exclusiva y elitista propuesta por Varèse en la IGC de acotar las obras a estrenos solamente u obras de estilos y tendencias determinados. Con todo, tampoco esta asociación

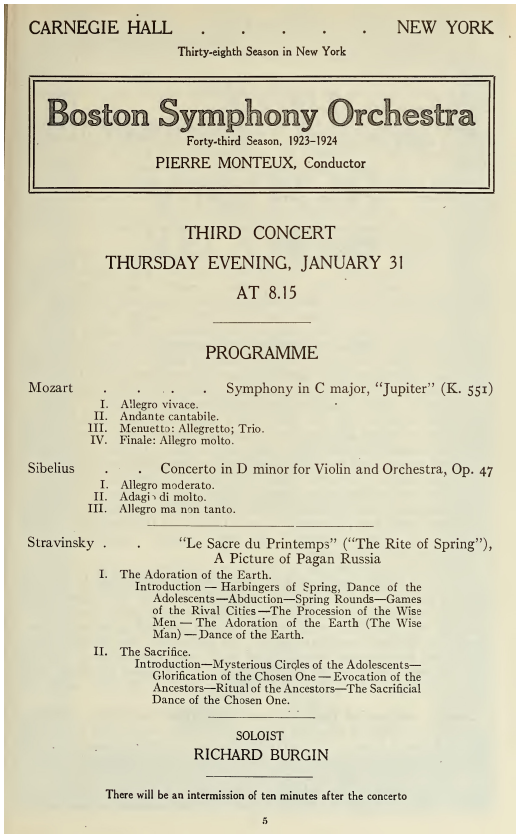
[8] Durante este periodo se fundaron diversas organizaciones vinculadas a la interpretación, en mayor o menor medida, de música contemporánea. Nos referimos a Pro Musica Society, League of Composers, American Music Guild, Copland-Sessions Concerts y Pan American Association. Carol J. Oja, *op. cit.*, p. 367.

[9] The League of Composers fue co-fundada en Nueva York en 1923 por la profesora y escritora Claire Raphael Reis (1888-1978) junto a otros compositores. Concebida como una alternativa a la International Composers' Guild, los objetivos de la League fueron promocionar la composición e interpretación de música contemporánea llevando gratuitamente la música a escuelas públicas o personas en riesgo de exclusión como lo eran en aquellos tiempos los emigrantes. https://www.nypl.org/sites/default/files/mus18409.pdf [Consulta: el 12 de febrero de 2014].

quedó exenta de críticas, ya que el mismo John Cage aludió severamente a esta asociación por su tendencia a promover y consolidar obras, estilos y autores como Stravinski y Schoenberg, por lo que señaló que se trataba de un grupo muy "conservador" que eludía la "música con cierto riesgo"[10].

Todas estas circunstancias, sin embargo, no impidieron que la ciudad fuera creciendo en interés y posibilidades, de ahí que en pocos años la energía desplegada convirtió a esta urbe en un lugar desde donde mirar y escuchar la modernidad. Nueva York se estaba transformando en la capital preferida por los amantes del arte y la cultura.

[10] Steven Johnson (Ed.), *op. cit.*, p. 3.



CARNEGIE HALL . . . . . NEW YORK

Thirty-eighth Season in New York

Boston Symphony Orchestra

Forty-third Season, 1923–1924

PIERRE MONTEUX, Conductor

THIRD CONCERT

THURSDAY EVENING, JANUARY 31

AT 8.15

PROGRAMME

Mozart . . . . . Symphony in C major, "Jupiter" (K. 551)

I. Allegro vivace.
II. Andante cantabile.
III. Menuetto: Allegretto; Trio.
IV. Finale: Allegro molto.

Sibelius . . Concerto in D minor for Violin and Orchestra, Op. 47

I. Allegro moderato.
II. Adagio di molto.
III. Allegro ma non tanto.

Stravinsky . . "Le Sacre du Printemps" ("The Rite of Spring"), A Picture of Pagan Russia

I. The Adoration of the Earth.
Introduction — Harbingers of Spring, Dance of the Adolescents—Abduction—Spring Rounds—Games of the Rival Cities—The Procession of the Wise Men — The Adoration of the Earth (The Wise Man) — Dance of the Earth.

II. The Sacrifice.
Introduction—Mysterious Circles of the Adolescents—Glorification of the Chosen One — Evocation of the Ancestors—Ritual of the Ancestors—The Sacrificial Dance of the Chosen One.

SOLOIST

RICHARD BURGIN

There will be an intermission of ten minutes after the concerto

5

Figura 3.8. Programa de mano del estreno en E. U. de *Le Sacre du Printemps* [*La consagración de la primavera*] de Igor Stravinski por la Boston Symphony Orchestra dirigida por Pierre Monteux en las series auspiciadas por la International Composers' Guild (1924).

Tanto es así que los eventos acerca de la nueva música se multiplicaban. El 31 de enero de 1924 se estrenaba en el Carnegie Hall de Nueva York *La consagración de la primavera*

(*Le Sacre du printemps*) de Igor Stravinsky por la Boston Symphony Orchestra dirigida por Pierre Monteux[11].

A pocas calles de allí, en el Aeolian Hall, se estrenó la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin donde la hibridación de jazz y música clásica era posible. También en este periodo se escucharon por primera vez obras de Edgard Varèse (*Octandre*) y de Carl Ruggles (*Vox Clamans in Deserto*). Junto a ello, se editó el primer número de la *League of Composers' Review*, pronto conocida como *Modern Music*, cuyo primer volumen incluía tres retratos de compositores realizados por Pablo Picasso.

La revista se convirtió rápidamente en el elemento de difusión y reflexión más importante de la música contemporánea norteamericana[12].

---

[11] *Vid*. http://cdm15982.contentdm.oclc.org/digital/collection/PROG/id/181675 [Consulta: 7 de enero de 2016]. En esta página se puede acceder al programa de mano del estreno.

[12] https://archive.org/details/modernmusicpubli01shirrich [Consulta: 2 de julio de 2015].

Figura 3.9. Imagen de Stravinski realizada por Pablo Picasso (1881 - 1973) incluida en la revista *League of Composers' Review*, también conocida como *Modern Music,* núm. 1, febrero, 1924.

3.1.2. Henry Cowell y la nueva música

Uno de los protagonistas esenciales para entender la evolución de la música contemporánea en EEUU fue sin duda Henry Cowell (1897-1965) quien hizo su debut como solista interpretando sus propias composiciones en un escandaloso concierto, según recogió la crítica de la época[13].

Su figura se mostró imprescindible de cara a entender la nueva música y, de hecho, fue el primer modelo de compositor americano inconformista e innovador y el primero que aportó ideas atrevidas y radicales para la música, prestando un interés especial por las culturas y tradiciones no occidentales, culturas que debido a su educación abierta y tolerante había conocido y respetado desde su niñez. Después de una gira por Europa y su presentación en el Carnegie Hall aceptó en 1928 la propuesta de enseñar en la New York's New School for Social Research donde su curso sobre Músicas del Mundo ya se ofrecía mucho antes de que las músicas no

[13] El 4 de febrero de 1924 Henry Cowell ofreció su primer recital como pianista con sus propias obras. En dicho concierto usó sus nuevas técnicas de interpretación aplicadas al piano, como *clusters* tocados con todo el antebrazo, hecho que convulsionó a las audiencias y a los críticos, provocando que el periódico *New York World* llegara a sugiriera que sería de interés enviar un corresponsal de deportes para cubrir el próximo recital.
https://www.carnegiehall.org/History/Timeline/Timeline.aspx?id=4294968766 [Consulta: 8 de mayo de 2017].

occidentales fuesen consideradas unas "disciplinas académicas respetables"[14].

Figura. 3.10. Henry Cowell (1897 - 1965) interpretando una de sus obras con manipulación en el interior del piano (c. 1926).

Aprovechándose de su incipiente pero exitosa carrera, Cowell apoyó publicaciones y proyectos que pasarían a formar parte de la historia de la música contemporánea

[14] Vivian Perlis y Libby Van Cleve, *Composers' voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2005, p. 152.

norteamericana, como sucedió con su libro *New Musical Resources*, escrito entre 1917 y 1919 por indicación de su profesor Charles Seeger. Esta publicación, que luego sería fundamental para muchos otros compositores, fue revisada y editada finalmente en 1929, durante su estancia en Nueva York. Antes de esto había fundado en California, a imagen de la League, la New Music Society donde inició una serie de conciertos de músicas inusuales y experimentales.

También emprendió un trabajo de reflexión y difusión como editor de la revista *New Music Quarterly* (1927 - 1936), publicación trimestral que mostraba "innovaciones y partituras experimentales que eran inaceptables para los editores convencionales"[15]. Siempre activo y defensor de lo nuevo se unió con Varèse, Salzedo, Ruggles y el compositor mexicano Carlos Chávez (1899 - 1978) en 1927 para formar la Pan American Association of Composers, organización cuyo interés principal se centraba, como era ya habitual, en la presentación de nuevas músicas, en este caso especialmente americanas más que europeas, a través de todo el continente. Cowell ejerció como presidente de esta asociación desde 1929

[15] *Ibid.*, p. 155.

a 1933[16].

Figura 3.11. Portada de la revista *New Music, A Quaterly of Modern Compositions*, octubre, 1930, editada por Henry Cowell.

La figura, la importancia y la influencia de Cowell toma relevancia no solo por su carácter innovador, abierto a otras culturas y a una visión desoccidentalizada de la música, sino

[16] Vivian Perlis, "Pan American Association of Composers", en *Grove Music Online*, página vinculada a la Oxford University Press. *Vid*. hwww.oxfordmusiconline.com.lib.utep.edu/subscriber/article/grove/music/20797 [Consulta: 26 de marzo de 2017].

que además fue estímulo y guía de muchos jóvenes compositores de la época y, en especial, mentor de John Cage quien también lo sería a su vez del compositor estudiado en este trabajo Morton Feldman.

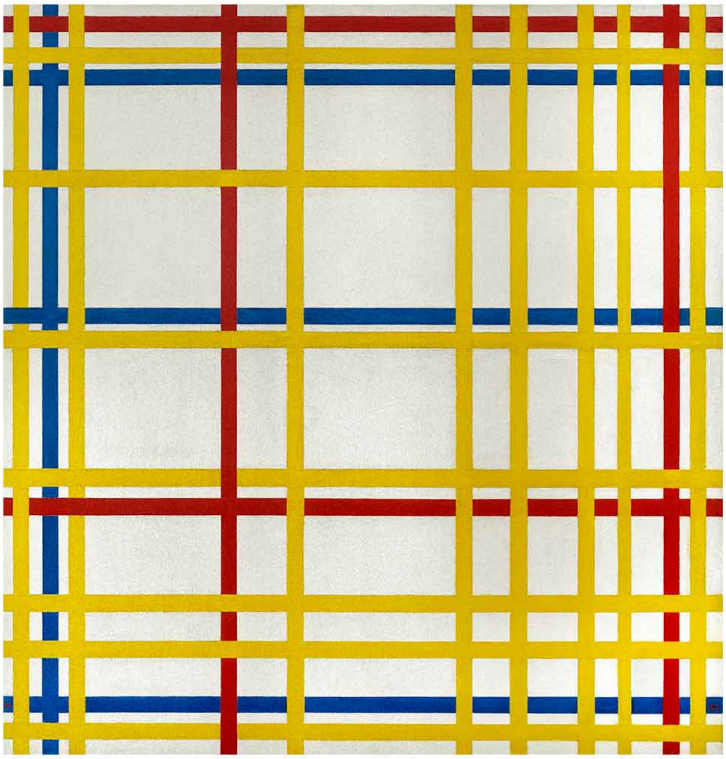


Figura 3.12. New York I (1941 - 1942), óleo de Piet Mondrian (1872 - 1944), quien tuvo mucha influencia en los pintores abstractos de la New York School y también en el compositor Morton Feldman.

3.1.3. La llegada de John Cage

Fue con estos protagonistas con quienes la ciudad de Nueva York alcanzó el estatus de la ciudad más moderna, musicalmente hablando, del mundo occidental, aumentando las actividades, los protagonistas, los espacios de concierto y las organizaciones dedicadas a la música contemporánea.

La ciudad tenía la voluntad de convertirse en el centro creativo por excelencia y así siguió hasta el fin de la II Guerra Mundial, cuando los EEUU impusieron su poder económico y militar al mundo y, por extensión, tomaron el lugar preferente para la cultura y las artes en general. Este hecho supuso un engrandecimiento de las posibilidades de la ciudad como foco productor y receptor de cultura y, por otra parte, aceleró la desconexión del arte europeo, propiciando un arte verdaderamente americano: EEUU estaba ya en posición de reconocer su autonomía y su madurez.

Como consecuencia de ello, Nueva York ofrecía una nueva plataforma de reconocimiento y también de posibilidades económicas no solo a los artistas que habían emigrado buscando un mundo nuevo como Mark Rothko, Willem de Kooning, Hans Hofmann o Louise Bourgeois, sino también a galeristas posteriormente tan influyentes como Leo

Castelli o Ileana Sonnabend. Asimismo, en estos años regresarían a EEUU coleccionistas como Peggy Guggenheim, quien volvió a Nueva York en 1941, buscando la seguridad de la costa este pero también el poderío económico y la energía de una ciudad en un ascenso imparable[17].

Figura 3.13. Peggy Guggenheim (1898 - 1979) sentada en su galería de arte neoyorkina Art of this Century, diseñada por el arquitecto y visionario Frederick Kiesler (1890 - 1965) (ca. 1942).

[17] Hilda Werschkul, *Art and NYC: A Complete Guide to New York City. Art and Artists*, New York: Museyon, 2016, pp. 44-48.

La música clásica, diferenciada ya de la tradicional europea, se fue haciendo hueco en el día a día de los conciertos de la ciudad, en parte por la insistente y continuada implicación de todas las organizaciones que aún intentaban promocionar la música contemporánea y, por otra parte, por la fuerza que estaba tomando la ciudad y que reunía a muchos otros compositores que estimulados por el espíritu creativo venían buscando un espacio virgen y energético para sus propuestas novedosas, hecho que, sin duda, atestigua el traslado a Nueva York de John Cage en abril de 1934[18].

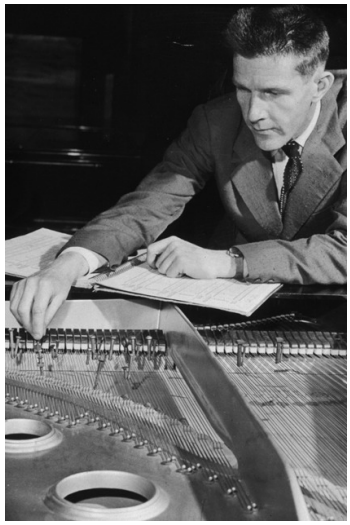


Figura 3.14. John Cage (1912 - 1992) en una imagen de 1938 “preparando” el piano.

[18] Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York: Alfred A. Knopf, 2010, p. 34.

Sin embargo, antes de profundizar en esa llegada, conviene reseñar que no todos los compositores vieron en esta nueva situación una liberación, una oportunidad para mostrar una música eminentemente norteamericana, ya que algunos de ellos prefirieron mantener un estilo conservador basado en la música clásica tradicional europea y realizar solo una mezcla de nuevos estilos a través de la inclusión de temas y motivos folklóricos autóctonos, fomentando un estilo neoclásico adaptado a sus intereses musicales. Algunos compositores que emergieron como parte también de la música norteamericana más conservadora fueron Aaron Copland, Roy Harris, Virgil Thompson, Howard Hanson o Walter Piston, entre otros[19].

Efectuada esta puntualización, cabe recordar que a pesar de su nacimiento en la costa oeste, la biografía y la obra de John Cage han estado siempre ligadas a la ciudad de Nueva York. Su decisión de trasladarse a la ciudad de los rascacielos fue a propuesta de la recomendación de quien entonces era su profesor de contrapunto, el ya citado, Henry Cowell quien

[19] Steven Johnson (Ed.), *op. cit.*, p. 3.

le sugirió en la primavera de 1934 que estudiase en Nueva York con Adolph Weiss[20].

También Cowell, pese a su estatuto viajero, se encontraba, tal como ya hemos señalado, en Nueva York dando clases en la New School of Social Research, donde Cowell propuso a Cage como asistente. Ahora bien, después de un año retornaría a la costa oeste para tomar clases con Arnold Schoenberg[21].

Aunque esporádicamente visitará la ciudad de Nueva York para la interpretación de alguna de sus obras, su retorno definitivo a la ciudad se produciría en 1942, invitado por Max Ernst y Peggy Guggenheim a compartir su apartamento. Cage encontró la ciudad de Nueva York "extremadamente estimulante" y "uno de los principales refugios para los artistas que huían de los nazis, haciéndola de repente tan *brillante* como alguna vez lo fue París"[22].

---

[20] Adolph Weiss (Baltimore, Maryland, EEUU, 1891 - Van Nuys, California, EEUU, 1971). Compositor norteamericano que había estudiado con Arnold Schoenberg en Berlín. Fue pionero en el uso de la técnica dodecafónica en los Estados Unidos.

[21] Kenneth Silverman, *op. cit.*, pp. 34 y 129.

[22] *Ibid.*, p. 208.

En el apartamento de Ernst y Guggenheim Cage tuvo la oportunidad de conocer a multitud de artistas tanto americanos como europeos, "a parte de Virgil Thompson… conoció a André Breton, Piet Mondrian y Gypsy Rose Lee… Jackson Pollock, Joseph Cornell… Arshile Gorky y Roberto Matta" [23]. A su vez, también tuvo contacto con otros compositores y artistas de la nómina que circulaba por Nueva York en aquellos años: Robert Rauschenberg y, por supuesto, Edgard Varèse.

[23] *Ibid.*, p. 208.

Figura. 3.15. Mark Rothko (ca. 1960).

3.2. Mark Rothko: entre Dvinsk y Manhattan

Mark Rothko, el más joven de cuatro hermanos, nació en Dvinsk (Letonia) el 25 de septiembre de 1903, hijo de Jacob y Anna Goldin Rothkowitz. En 1910, su padre, un farmacéutico, emigró solo a Portland en Oregón y trabajó para su hermano, Samuel Weinstein, en el negocio de ropa.

Después de que Jacob se hubiese establecido, trajo en 1912 a Estados Unidos a sus dos hijos mayores, Albert y Moise.

Figura 3.16. Fotografía familiar de los Rothkowitz antes de emigrar a los EEUU desde Letonia (ca. 1910). Sentado (dcha.) Markus Rothkowitz (Mark Rothko)

El resto de la familia, su esposa, su hijo Marcus y su hija Sonia, emigrarían en 1913. Siete meses después Jacob falleció y los niños tuvieron que trabajar para ayudar a mantener a la familia. Marcus, que era comúnmente conocido como Mark, se dedicó al reparto de comida y a la venta de periódicos después de la escuela.

Estudiante precoz en la escuela secundaria, Mark completó sus estudios en tres años, sobresaliendo en muchos temas y destacando, en particular, en música y literatura. Uno de sus compañeros de clase de Yale, también de Portland, Max Naimark, recordó que Rothko dibujó mucho en la universidad, pero señaló que tenía muchos otros intereses también.

Figura 3.17. Mark Rothko (izq.) en su época de graduación del Lincoln High School de Portland, Oregon (dcha.).

No fue hasta que se mudó a Nueva York, recordó Rothko más tarde, que "pasó a vagar en una clase de arte, para encontrarse con un amigo" y profundamente impresionado por la escuela, la experiencia le provocó su determinación de convertirse en artista[24].

[24] El presente epígrafe ha tomado como base para su elaboración la web oficial del artista. Para evitar una reiteración en las notas al pie de página,

Figura 3.18. Acuarela, *Sin título*, del joven Rothko, de finales de los años 1920, perteneciente a la colección de la National Gallery of Art, Washington.

3.2.1. Los años de formación

En enero de 1924, Rothko se inscribió en la Liga de Estudiantes de Arte y comenzó a tomar cursos de anatomía con George Bridgman. Más tarde, ese mismo año interrumpió sus estudios para visitar a su familia en Portland. Durante su breve estancia, Rothko se unió a una compañía de teatro dirigida por Josephine Dillon, la primera esposa de Clark

deseamos apuntar que todas las referencias textuales entrecomilladas, así como la información biográfica utilizada, provienen de la citada página: http://www.markrothko.org [Consulta: 19 de mayo de 2016].

Gable, y aunque su carrera en el teatro fue de corta duración, su interés por el mismo continuó en su interior.

En el transcurso de sus primeros años en Portland, realizó un curso de drama en Lincoln High School, y después de su experiencia teatral con la compañía de Dillon, intentó, sin conseguirlo obtener una beca para el American Laboratory Theatre en Nueva York.

El amor de Rothko por el teatro conformó sus obras a lo largo de su vida. Pintó escenas teatrales, admiró a muchos dramaturgos y, de hecho, llegó a referirse a sus pinturas como "dramas", y a sus formas como "intérpretes". En este sentido, su experiencia en pintar escenografías en Portland bien pudo haber influido en los murales que diseñó años después para el restaurante Four Seasons en el Seagram Building durante 1958 y para la Harvard University en 1961, así como para los encargos efectuados por Dominique y John de Menil para una capilla en Houston en 1964.

A principios de 1925, Rothko regresó a Nueva York y tomó una clase de Arshile Gorky en la New School of Design, ubicada en Broadway, cerca de la 50St. En el otoño de ese año, volvió a inscribirse en la Liga de Estudiantes de Arte, un bastión del arte realista estadounidense durante los años

1920 y 1930. Entre sus profesores la Liga contaba con destacados pintores realistas como Thomas Hart Benton, George Luks y John Sloan, aunque su fama como escuela de arte, señalaba Sloan, derivaba del hecho de que su enseñanza iba desde "lo conservador a lo ultramoderno".

Rothko estudió con Max Weber durante el semestre de otoño de 1925 y de nuevo en la primavera de 1926. Weber, un modernista convencido, transmitió a Rothko y a sus otros estudiantes la pasión que sentía por la obra de Paul Cézanne, los fauvistas y los cubistas. Weber había estudiado en París desde 1905 hasta 1908, primero en la Académie Julian y luego con Henri Matisse. Al igual que muchos estadounidenses progresistas de su época, se sintió decepcionado por el arte académico francés y por la sociedad cerrada estadounidense.

Weber se convirtió en parte de la vida bohemia de la vanguardia, frecuentando estudios de artistas y cafés, asistiendo a exposiciones y salones. Descubrió el trabajo de Cézanne en la casa de Gertrude Stein, conoció a Pablo Picasso, Marc Chagall, entre otros, y se convirtió en amigo íntimo de Henri Rousseau. Al regresar a Nueva York, Weber comenzó a pintar con un estilo que reflejaba la influencia de muchos de

estos artistas. Experimentó con el fauvismo, el cubismo y el futurismo y formuló su propio estilo cubo-futurista. En la década de 1920 se volvió hacia el expresionismo. Como muchos otros modernistas, Weber era un ávido estudioso de las obras clásicas del arte europeo. El aprecio del maestro por el arte europeo se manifestó, a pesar del dominio del realismo americano en la Art Students League, en las galerías y en el Whitney Studio Club. También coleccionó escultura africana, obras precolombinas y tótems de tribus norteamericanas nativas americanas.

Al comienzo de la Gran Depresión en octubre de 1929, la primera ola del modernismo americano, centrada en gran parte alrededor del conocido fotógrafo Alfred Stieglitz y sus pioneras galerías de arte, había disminuido. Este modernismo fue reemplazado por un grupo de artistas para quienes las tradiciones del realismo americano eran un medio de expresión más convincente que el modernismo europeo ejemplificado por la Escuela de París.

La crisis política y económica en América durante finales de los años 1920 y principios de la década de 1930 dio lugar a un aumento del nacionalismo y a un renovado interés por la narrativa social y política en el arte, tal como también

sucedió en Europa. Los temas marcadamente americanos -la vida miserable de los campesinos pobres, la difícil situación del trabajador urbano y otros temas de género que transmitían el sentido de desesperanza que siguió a la Depresión- dominaron el arte del momento.

Durante la década de 1920, Rothko se mantuvo económicamente desempeñando diversos y singulares oficios: desde trabajar en un centro de prendas de vestir de Nueva York, hasta desempeñar diversas funciones para un familiar, Samuel Nichtberger, que era contable y abogado fiscal. Asimismo, en 1929 trabajó, a tiempo parcial, enseñando a los niños en la Academia del Centro Juvenil de Brooklyn, actividad que mantuvo hasta 1952. Rothko a menudo sostenía que enseñar a los niños le permitía entender su capacidad para comunicar sus percepciones de la realidad en términos de imágenes visuales simples. Él creyó en este hecho tan profundamente que tomó a los niños como una base para su propia búsqueda de la verdad. La enseñanza en el centro, junto con los periodos en el Brooklyn College de 1951 a 1954 y otras instituciones, llegó a convertirse en su principal medio de apoyo vivencial hasta que alcanzó la independencia como artista a finales de los años 1950.

En julio de 1932 en una visita a Lake George, Rothko conoció a Edith Sachar. Se casó con ella en noviembre de ese mismo año, viviendo primero en el apartamento del artista en la calle West 70 y moviéndose frecuentemente al 313 East Sixth Street, así como a otros pisos de Manhattan y Brooklyn. El matrimonio tenía una vida precaria con el salario de Mark como profesor y los ingresos de Edith provenientes de varios trabajos, entre los que se encontraba el diseño de joyas. Sus apartamentos servían tanto como estudio, como tienda.

Figura 3.19. Mark Rothko, *Entrance to Subway* [*Entrada al metro*] (1938). Colección Kate Rothko Prizel.

A pesar del impacto de Weber en su desarrollo temprano, Rothko declaró después que, en gran parte, era autodidacta y que se había sentido “inclinado hacia la pintura de sus contemporáneos en sus estudios”. Cuando estalló la II Guerra Mundial, Rothko era básicamente desconocido como pintor, aunque siguió mostrando su trabajo durante más de una década. Su situación financiera seguía siendo difícil, pero se mantenía activo gracias a su sentido del humor y a una creencia absoluta en sí mismo como pintor.

A pesar de estas dificultades, finales de 1930 y principios de 1940 fueron años de gran importancia para Rothko, dado que su arte sufrió una dramática evolución. Anteriormente, había luchado con la figura, no queriendo abandonarla, y ello aunque se sintiera incapaz de encontrar una nueva forma de expresar las ideas que, sin embargo, ya había comenzado a formular en sus escritos. La turbulencia intelectual en la que estaba ahora comprometido le llevó a rechazar la figuración en favor de una imagen mitológica que dominó su obra desde 1938 hasta mediados de la década de 1940.

Figura 3.20. Mark Rothko, *Three People* [*Tres personas*], (1940), obra vinculada al periodo de profunda implicación en el surrealismo del pintor.

Según los amigos de Rothko, su matrimonio con Edith comenzó a desmoronarse cuando ella se frustró por su falta de éxito y comenzó a presionarlo para que se uniera a ella en su negocio. Por otra parte, el fotógrafo Aaron Siskin había presentado a Rothko a Mary Alice Beistle en 1944, y Rothko se divorció de Edith poco antes de casarse con Beistle en la primavera de 1945.

Figura 3.21. Mark Rothko, *Sin título* (1948). Colección Christopher Rothko

Este fue un año significativo, porque en enero Rothko tuvo su exposición monográfica más importante en la galería Art of This Century, vinculada a Peggy Guggenheim, donde exhibió una serie de pinturas importantes que, como indicaba el folleto de la exposición, ocupaban el "punto medio entre la abstracción y el surrealismo". Entre los lienzos presentados se

encontraba *Slow Swirl by the Edge of the Sea*, un autorretrato simbólico con Beistle pintado durante su noviazgo.

En este y otros trabajos del momento -todos ellos fechados a mediados de los años 1940- Rothko había creado una serie de formas giratorias animadas vagamente sugestivas de plantas o animales, mientras que las imágenes planas y heráldicas de otras pinturas remitían a fuentes relacionadas con el arte primitivo y arcaico. Las imágenes de inspiración surrealista de Rothko y su uso del automatismo son evidentes aquí, así como su conocimiento de la obra de otros contemporáneos que también desarrollaban su trabajo dentro de una órbita surrealizante.

El interés de Rothko por la luminosidad lo impulsó a pintar en acuarela y a mediados de la citada década de 1940 produjo obras de gran interés, utilizando una paleta de grises y tonos tierra, colores que usaría más tarde en una poderosa serie de obras ejecutadas en los últimos años de su vida. *Untitled #10*, *Escena bautismal*, *Untitled #16* y *Entombment I* son algunos de los ejemplos de este prolífico cuerpo de acuarelas. En algunas de estas obras, Rothko agregó tempera, guache o pluma y tinta e, incluso, dejó partes del papel intactas. El efecto predominante de estas formas fantasiosas

curvilíneas es el de una recién descubierta libertad de expresión, que contrasta notablemente con las dramáticas pero pesadas personalidades mitológicas que caracterizan las obras de los años anteriores.

En este sentido, se puede afirmar que los experimentos de Rothko en los años 1940 con el automatismo surrealista le liberaron del orden hierático más rígido que dominaba su trabajo en la década precedente. No obstante, aunque siguió haciendo uso de las zonas o registros de ese periodo, las imágenes ya no están confinadas a compartimentos separados, sino que se mueven libremente dentro del espacio circundante. El elemento del juego, que falta en sus temas mitológicos anteriores, así como el movimiento agraciado de sus formas, sugieren comparaciones con contemporáneos europeos como Masson y Matta, cuya influencia fue muy destacada entre sus colegas americanos, particularmente a través de su presencia en Nueva York.

Figura 3.22. Mark Rothko, fue invitado como profesor para impartir clases magistrales en el San Francisco Institute of Art, California, en 1945. Fotografía de William Heick.

3.2.2. La consolidación de un lenguaje dentro de la Escuela de Nueva York

En el invierno de 1949-1950, Rothko había llegado a su estilo maduro, uno en el que dos o tres rectángulos de color luminosos dispuestos uno encima de otro parecían flotar dentro de un campo de color radiante. Las formas biomórficas residuales, los gestos automáticos cursivos, y los movimientos de color que parpadean caracterizan pinturas tan dispares

como *Untitled #17*, *Untitled #24* y *Untitled #22*. De hecho, la última de estas obras puede ser interpretada como el final de una etapa y/o como el comienzo de otra. Los elementos lineales que dominan parte del lienzo son todo lo que queda del concepto de automatismo -tan central en la práctica surrealista-, una noción, no lo olvidemos, que desempeñará un papel prominente en la obra de muchos de los artistas de la Escuela de Nueva York. A su vez, cabe señalar que la pintura es igualmente notable por su tamaño y por el uso de bandas horizontales de color.

Figura 3.23 Mark Rothko, *No. 3/No. 13 (Magenta, Black, Green on Orange)* (1949).

Por otro lado, pinturas tan magníficas como *Untitled #26* y *Magenta, Black, Green on Orange* trazan la dirección que tomaría la pintura de Rothko.

Estos lienzos se caracterizan por su conjunto de bandas de colores horizontales brillantes situadas dentro de un campo rectangular y, aunque ciertas marcas en cada lienzo sugieren una forma abreviada de caligrafía surrealista, están alejadas de cualquiera referencia al surrealismo. En 1950, este formato de rectángulos de color dentro de un campo de color más grande se había convertido ya en una de las características más importantes de la obra de Rothko.

Para conseguir el efecto de la luz que emana del núcleo mismo de sus pinturas, Rothko comenzó a manchar pigmentos en su lona aplicando numerosas capas finas de color, una sobre otra, permitiendo a menudo que porciones de estas capas aparecieran a través de la capa superior de la pintura. Esto le permitió recrear, de manera contemporánea, la luz de Rembrandt, a quien admiraba mucho, al igual que sucedía con Henri Matisse, posiblemente la mayor influencia en su obra durante este período. De manera similar a Matisse, Rothko realza a menudo un color intenso colocándolo junto a otro igualmente brillante, como en *Untitled (Violet, Black,*

Orange, Yellow on White and Red). Esta obra revela uno de los logros más grandes de Rothko: su capacidad de contener una gama extensa de colores de diferentes tonos en diversas proporciones dentro del mismo plano.

En cuanto al tamaño de los lienzos, cabe señalar que muchas de las pinturas de Rothko ya eran grandes a finales de los años 1950 y principios de 1960. Mediante este recurso el artista deseaba plantear "emociones humanas básicas: la tragedia, el éxtasis, la perdición", emociones dirigidas a que el espectador pudiera participar de "la misma experiencia religiosa que tuve cuando las pinté"[25]. El deseo de Rothko de crear esta exaltada experiencia, fue algo que compartió con contemporáneos como Pollock o de Kooning, para quienes el proceso de su pintura era un acontecimiento y el lienzo un reflejo de ese acto. No obstante, la aproximación de Rothko a la pintura era menos física, menos dedicada a la relación entre pintor, acto y acontecimiento. De hecho, a menudo pasaba

[25] Al respecto, la búsqueda de esta intensidad emocional llevó a nuestro autor a experimentar con distintos materiales pictóricos y ello al margen de la propia estabilidad y conservación de las obras. *Vid*. Leslie Carlyle, Jaap Boon Mary Bustin y Patricia Smithen, "The Substance of Thing", en el catálogo de la exposición Rothko: The Late Series, London: Tate Modern, 2009, pp. 75 - 85.

horas sentado cerca de un lienzo en blanco en silenciosa contemplación antes de iniciar su intervención en el mismo.

La pintura de Rothko comenzó a ser considerada entre los entendidos como una de las nuevas formas expresivas de la cultura americana. Los pintores, especialmente los que vivían en el entorno de Nueva York, tenían la percepción de que estaban creando una nueva forma de arte totalmente norteamericana y reclamaron por ello más atención de los espacios expositivos para mostrar sus obras, suscribiendo una protesta al Metropolitan Museum de Nueva York por su política de exposiciones donde, según ellos, no se presentaba ni apoyaba suficientemente la nueva pintura moderna norteamericana [26] y solicitando la apertura de un departamento de pintura moderna norteamericana.

[26] Ian Chilvers, *Diccionario del arte del siglo XX*, Madrid: Universidad Complutense, 2009, p. 229.

Figura 3.24. Mark Rothko, con el grupo *Los irascibles*, germen de la New York School. (De izq. a dcha. y de atrás hacia adelante): Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne, Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks y Mark Rothko. (*Life Magazine*, 15 de enero, 1951. Fotografía de Nina Leen).

Este grupo, donde estaban prácticamente todos los expresionistas abstractos, fue conocido como *Los Irascibles*[27] y fue el germen de lo que pocos años después pasaría a llamarse la New York School of Painters.

[27] Realmente el grupo fue conocido en sus inicios como *"Los dieciocho Irascibles" (Irascible Eighteen).*

3.2.3. El encargo de murales: precedentes de la Rothko Chapel

En 1958, Rothko fue invitado a pintar cuatro murales para el restaurante Four Seasons de Philip Johnson, eminente arquitecto y coleccionista de arte, que ya había sido una fuerza vital en el arte de Nueva York durante varias décadas. Johnson fue director del departamento de arquitectura en el Museo de Arte Moderno de 1930 a 1936, y de nuevo de 1946 a 1954.

Rothko estaba naturalmente emocionado de que se tratara de su primer encargo, y sus lienzos de finales de la década de 1950 tienen un sorprendente parecido con los murales que diseñó para Johnson. En el verano de 1958, alquiló un antiguo gimnasio de la YMCA en 22 Bowery y comenzó a trabajar en los citados murales. Ese mismo año participó en la XXIX Bienal de Venecia. En otoño dio una charla en Pratt Institute y en la primavera de 1959 se fue a Europa con Mell y su hija Kathy Lynn, que había nacido en 1950.

Figura 3.25. Mark Rothko, con su esposa Mell y su hija Kate. Nueva York (ca. 1950).

Entre los muchos lugares monumentales que vio en Italia, fueron Paestum y Pompeya los que más le afectaron, en parte debido a sus frecuentes visitas al Museo Metropolitano, donde se había sentido, al igual que muchos de sus colegas de la Escuela de Nueva York, profundamente conmovido por las pinturas murales de Boscoreal, sepultadas por el Vesubio. En Florencia, también quedó particularmente impresionado por la Biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel. Algo similar le sucedió con los frescos de Fra Angélico para el Convento de San Marco. Finalizado este viaje, regresó a Nueva York para continuar el encargo de Johnson.

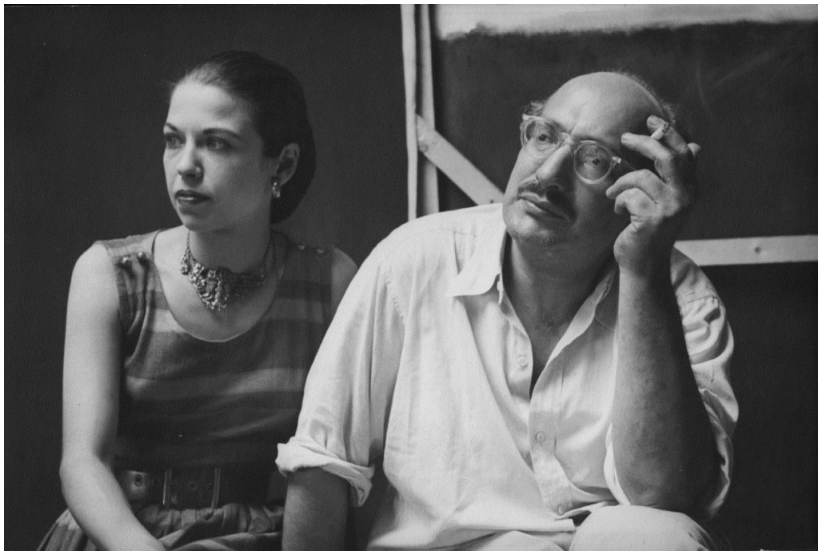


Figura 3.26. Mark Rothko y su esposa Mell sentados en su estudio de la 53th Street (ca. 1953).

Durante casi dos años trabajará en el citado proyecto antes de quedar satisfecho. Para el mismo completará tres conjuntos murales -cada uno de ellos cada vez más oscuro[28]- que iban desde el color naranja y marrón a marrón y negro. Para estos trabajos, elaborará, a su vez, una nueva serie de formas, colocando configuraciones verticales dentro de un

[28] Las pinturas realizadas por Rothko durante este periodo pasarían a ser conocidas como las Pinturas Negras (*The Black Painting Series*), de las que el crítico de arte Harold Rosenberg señalaría que eran "una aproximación a cero, una imagen de lo no visto". Vid. Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art*, Chicago: Chicago University Press, 1972, p. 106.

formato horizontal y restringiendo su paleta a dos colores para cada panel.

Figura 3.27. Mark Rothko, *Blue and Grey* (1962)..

El resultado obtenido se encuentra imbuido de un nuevo sentido de misterio que, sin duda, fue el resultado de su experiencia en Italia. Por primera vez, su trabajo es

decididamente inquietante y trágico. De hecho, al terminar la tarea se le hizo ver que los murales no se adecuaban a un escenario comercial, por lo que rechazó la finalización del encargo y devolvió el dinero que le había sido entregado. Esto hizo que los paneles del primer conjunto de murales fueran vendidos individualmente. A su vez, la segunda serie fue probablemente abandonada y nunca vendida. Por último, la tercera, concluida en 1959, fue entregada a la Tate Gallery de Londres en 1969.

Dado que las pinturas intensamente meditativas de Rothko remitían a la naturaleza de la emoción y la preocupación humanas, se mostraron totalmente incompatibles con el espacio para el que estaban destinadas[29]. Este hecho pone de relieve el interés de Rothko por purgar y liberar su arte de todo, incluso desde una perspectiva económica. Purgarlo de todo menos de la "esencia de lo esencial". En este sentido, sus amigos y allegados han insistido en diversas ocasiones en cómo el éxito de Rothko le trajo no solo comodidad, sino también un cierto grado de amargura.

[29] Sobre las circunstancias que rodearon a este suceso, volveremos a insistir más exhaustivamente en el próximo capítulo.

El reconocimiento obtenido le permitió viajar extensamente con su familia -en 1963 había nacido su hijo Christopher- y visitar las ciudades y monumentos que anhelaba ver.

Figura 3.28. Mark Rothko con su segunda mujer Mell y su hijo Christopher (ca. 1968).

Sin embargo, a medida que su fama crecía, también lo hacía su inquietud y sus tendencias depresivas. De ahí que, a pesar de su aclamación como líder de la Escuela de Nueva York, Rothko se sintiera incomprendido y aislado de un mundo -el del arte- que él cada vez tendía a despreciar más.

En 1961, Rothko realizó su primera exposición importante en el Museo de Arte Moderno. Para esta individual insistió en eliminar todo lo ejecutado con anterioridad 1945 e instaló la obra en densos racimos, disminuyendo la iluminación de todas las pinturas. La exposición, la primera que el museo dedicaba a un artista de la Escuela de Nueva York, permitió reflejar la nueva dirección que su trabajo había tomado en el momento en el que también estaba realizando los murales para Johnson. La muestra, que tuvo lugar en el invierno, recibió una crítica general entusiasta, para luego viajar a Europa. Desde esta perspectiva, la misma supuso el reconocimiento de Rothko a la hora de encontrar aceptación como uno de los artistas más destacados de Nueva York y, aunque él había criticado durante mucho tiempo el hecho de que el museo no concediera al arte contemporáneo un lugar en su programa, rápidamente aceptó su propuesta.

El éxito acumulado le posibilitó la recepción de otras ofertas, incluyendo una del profesor Wassily Leontief, jefe de la sociedad de los becarios de la universidad de Harvard, quien le invitó a crear un grupo de murales para el ático del centro de Holyoke, diseñado por Josep Lluís Sert. Los murales,

terminados en 1962, fueron ubicados finalmente en el comedor del citado centro.

La serie constaba de cinco paneles monumentales destinados a dos grupos pictóricos distintos, pero interrelacionados. Antes de ser enviados a Harvard, fueron instalados en el Museo Guggenheim, a finales de la primavera de 1963. Para esta exposición, Rothko creó un tríptico formado por un gran panel central rodeado por dos más estrechos. Los dos paneles restantes, uno ancho y otro estrecho, estaban colgados en paredes separadas adyacentes al muro del tríptico. En contraste con los colores que eligió para el mural de Seagram, utilizó en este caso un campo de color ciruela oscura-púrpura sobre el que colocó sus negros, las formas de alizarina-carmesí y los amarillos cremosos. Los colores sombríos y las formas masivas reforzaban la arquitectura para la que estas obras habían sido diseñadas, generando un oasis de formas silenciosas, aunque poderosas.

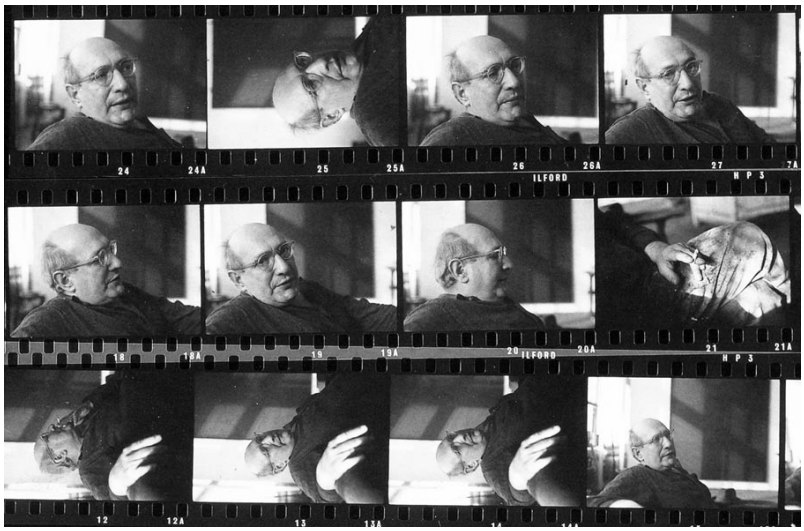


Figura 3.29. Contactos fotográficos de Mark Rothko realizados por el fotógrafo Alexander Liberman en abril de 1964 en el estudio de la 69th Street.

Un año después, en 1964, Rothko recibió su más importante encargo: el de Dominique y John de Menil, un encargo dirigido a la ejecución de un conjunto de murales destinados a una capilla en Houston. El edificio, originalmente destinado a ser católico y a formar parte de la Universidad de Santo Tomás, fue finalmente destinado a una capilla interdenominacional. El plan original fue diseñado por Johnson y el diseño final ejecutado bajo la supervisión de Howard Barnstone y Eugene Aubrey.

Rothko aceptó el proyecto con gran entusiasmo y comenzó a trabajar en los murales poco después de que se

trasladara a su último estudio, una casa de transportes reconvertida en East Sixty-Ninth Street.

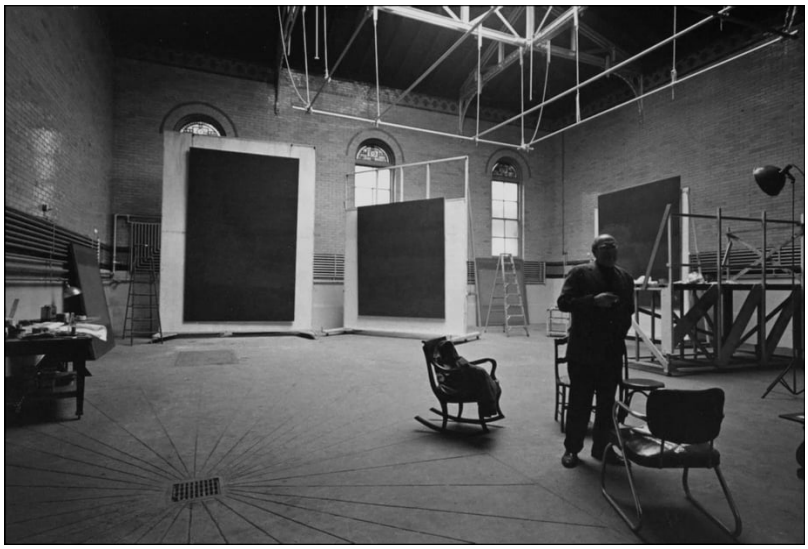


Figura 3.30. Mark Rothko en su estudio de la 69th Street. Fotografía de Alexander Liberman (abril de 1964).

El encargo le dio la oportunidad de cumplir una de sus ambiciones: crear un monumento que podría estar en la gran tradición del arte religioso occidental. Para ello, Rothko diseñó tres trípticos, cinco paneles individuales y cuatro alternativas para la capilla. De los elementos citados, dos trípticos y un solo panel consistían en rectángulos negros de bordes duros sobre campo marrón. Un tríptico y cuatro paneles individuales eran enteramente negros, velados con un

lavado de marrón. A su vez, las variaciones en el grosor de la pintura produjeron matices de color.

Figura 3.31. Mark Rothko en su estudio de la 69th street. Fotografía de Alexander Liberman, abril de 1964.

Para la capilla, el artista utilizo sus formas más reductivas y usó solo dos colores, el rojo y el negro. Tanto la forma como el color parecen desincorporados, vehículos para una expresión de la existencia trascendental. Aún más que en los casos del Four Seasons o en Harvard, las pinturas de

Houston crearon un ambiente total, una atmósfera unificada lumínico-poética que lo abarcaba todo. Rothko comenzó los paneles en el invierno de 1964 y continuó trabajando hasta 1967, sin embargo, volvió a ellos de vez en cuando para hacer cambios importantes. Trágicamente, no vivió para ver el proyecto realizado, ya que Rothko se suicidó antes.

En 1968, nuestro autor se encontraba ya enfermo. Había sido un gran bebedor y había sufrido un aneurisma de aorta. Su condición física se complicó aún más por problemas familiares, lo que no impidió que en los últimos dos años de su vida produjera un asombroso cuerpo de trabajo. Rothko comentaba que, debido a su condición cardiaca, no podía levantar telas pesadas y que, por ello, había recurrido a trabajar en papel[30]. No obstante, y pese a la certeza de lo apuntado, no hay que olvidar que, con anterioridad, ya había trabajado en papel durante la década de 1940 y, de hecho, en 1958 había ejecutado versiones en papel a pequeña escala de sus óleos sobre lienzo.

[30] El médico que le trataba le llegó a advertir, incluso, de la inconveniencia que suponía pintar cuadros de más de un metro de longitud en cualquiera de sus lados. VV. AA., "Mark Rothko", en el catálogo de la exposición *Mark Rothko*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2000, p. 162.

Con todo, las últimas pinturas y las piezas de papel podemos considerarlas como la esencia de la simplicidad. En algunas obras como *Untitled #42*, *Untitled #44* y *Untitled #45*, el formato se asemeja al de las pinturas anteriores, aunque los colores sean más moderados. En otros, como *Untitled (Brown and Grey)* y *Untitled (Black and Grey)*, las superficies se cortan en dos, permaneciendo rodeadas por un estrecho borde blanco. Las imágenes y los colores, en su mayoría marrones o negros con gris, son diferentes de cualesquiera otras pinturas que el artista hubiera realizado previamente. Las obras son sombrías, pero paradójicamente llenas de claridad.

En estas creaciones tardías, Rothko transmitió todo su significado a través de la forma reductora, el color mínimo, el gesto pictórico y la manera en que la masa más oscura y más pesada de marrón o negro se encuentra con el área gris más ligera, usualmente más pequeña. Si bien estas son las obras más carismáticas de la época, otras conservaron los colores más brillantes -rojos, naranjas y morados- de las obras anteriores. En contraste con su preferencia por rectángulos colocados en formato vertical u horizontal, Rothko optó por comparar y contrastar dos planos horizontales apilados uno encima del otro y que varían de un trabajo a otro. Estos solo

se hallan separados por delgadas fronteras que, en algunas de las obras, parecen emitir un leve parpadeo de luz.

Figura 3.2. Mark Rothko, *Untitled* (Black on Grey) 1970.

A diferencia de sus primeros rectángulos, que a menudo parecen flotar sobre o cerca de la superficie del soporte, estos planos son implacables y sus superficies opacas

se animan ocasionalmente con series de pinceladas manipuladas de una manera muy diferente a lo habitual. A menudo, sobre todo en las piezas de papel, la sutil luminosidad de las obras recuerda las pinturas de paisajes románticos que habían inspirado sus piezas anteriores.

Algunos críticos se han referido a estos trabajos como paisajes de la mente, paisajes oscuros y herméticos[31], mientras que varios de los colegas de Rothko han llegado a señalar que el artista estaba muy impresionado por las imágenes de las exploraciones de la luna que había podido ver en televisión. En relación a su muerte, otros autores han vinculado la oscuridad de muchas de estas pinturas con el ánimo melancólico del artista. Debe decirse, sin embargo, que las mismas se ajustan perfectamente a la misión que Rothko se había fijado: la de encontrar en el arte el equivalente visual a un orden moral y ético.

Podría decirse, por ello, que "la idea abstracta se encarna en la imagen", tal como se recogió en el folleto de la citada exposición de Rothko en Art of This Century en 1945.

[31] Esta oscuridad y hermetismo también ha llevado a otros críticos a considerarlos como obras despojadas de la fuerza sensual que había caracterizado otros trabajos previos. Jacob Baal-Teshuva, *Mark Rothko 1903 - 1970: Cuadros como dramas*, Köln: Taschen, 2003, pp. 78 - 83.

“Pero esto no quiere decir que las imágenes creadas por Rothko sean las delgadas evocaciones del intelecto especulativo. Son más bien lo concreto, la expresión táctil de las intuiciones de un artista al que el subconsciente no representa la más lejana, sino la orilla más cercana del arte”. Como puede comprobarse, al final de su vida Rothko había purificado su arte de todo lo que pertenecía al reino de lo físico y lo intelectual, y mediante este proceso había podido entrar en una realidad pictórica de orden espiritual.

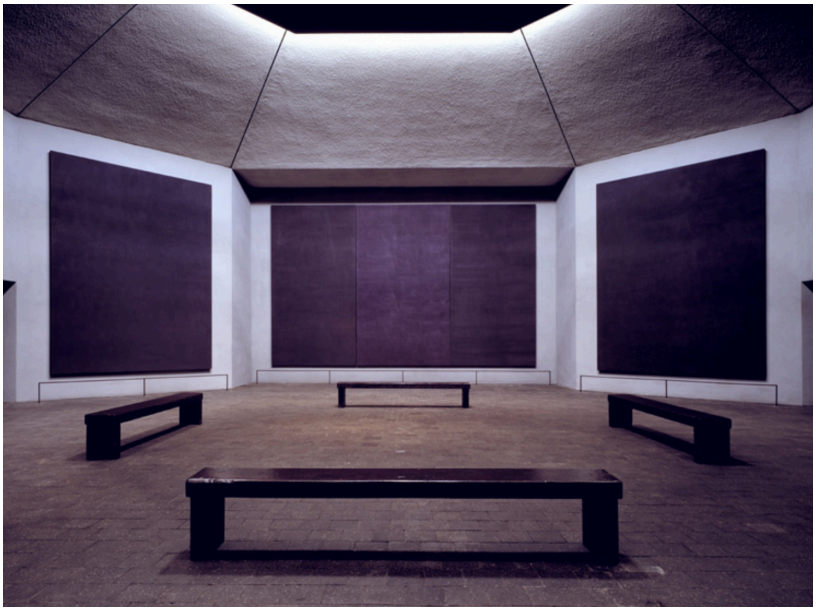


Figura 3.33. Rothko Chapel (1971)

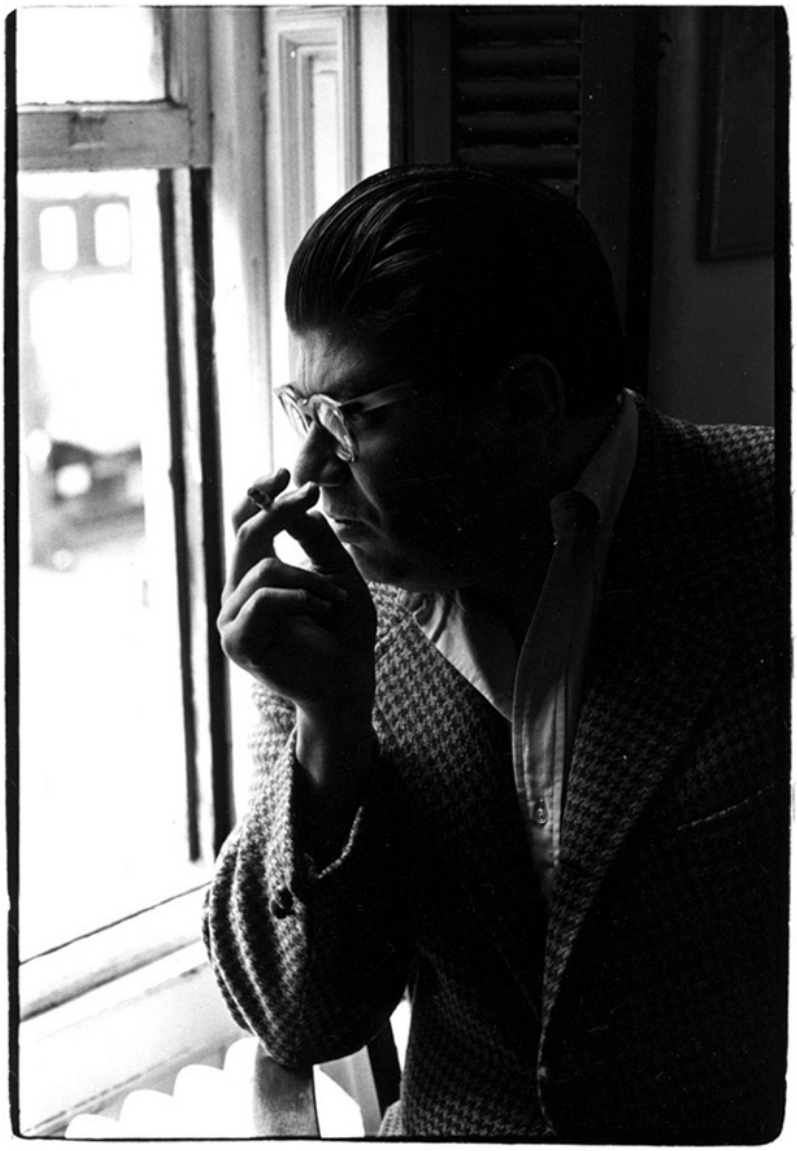


Figura 3.34. Morton Feldman

3.3. Morton Feldman: un judío que mira y escucha

Según Eustaquio Barjau[32] existen dos términos en lengua alemana para designar la afinidad de una persona por la pintura o por la música. Estos términos son a*ugenmensch* y *ohrenmensch*, cuya traducción literal -bárbara dice Barjau- sería "hombre ojos" y "hombre oídos", aunque posiblemente

[32] Eustaquio Barjau (Majadahonda, Madrid, España, 1932). Filólogo, traductor, escritor y profesor. Catedrático de Filología alemana en la Universidad Complutense de Madrid. Premio Nacional de Traducción (2003).

sería mejor traducirlos como “hombre que mira” y “hombre que escucha”, lo cual nos llevaría a clasificar a las personas a las que aluden estas nociones como “hombre de pintura” u “hombre de música”[33]. Morton Feldman era las dos cosas.

La biografía de Morton Feldman está extensamente tratada en muchos y diversos documentos. Sin embargo, en las múltiples biografías aparecidas existen datos erróneos o divergentes que de alguna forma dificultan establecer una biografía definitiva. Este es un tema relativamente importante en la gestión de esta investigación, ya que parte de su interés reside en las relaciones personales existentes entre los pintores y compositores que vivieron en Nueva York. Tratar de fijar estas relaciones resulta imprescindible para poder conocer cómo fue esta común influencia, de ahí que el paso inicial sea establecer una biografía coherente, verificada y los más amplia posible. Muchos de los datos de esta biografía están recogidos en artículos académicos y de divulgación, libros, tesis, programas de conciertos, textos de grabaciones radiofónicas, vídeos, películas y otro tipo documentos.

[33] Eustaquio Barjau, “Rilke: la música como disolución del «tiempo orientado»”, *Revista de Filología Alemana*, núm. 1, Madrid: Editorial Complutense, 1993, p. 13.

En la recopilación de esta información ha sido de gran ayuda, al igual que había sucedido anteriormente con Mark Rothko, la completa y eficiente página web dedicada al compositor por el pintor y físico Chris Villars[34], cuyo archivo y mantenimiento permanece actualmente ubicado en Múnich, concretamente en la Bayerische StaatsBibliothek[35].

A pesar de esta profusa información, que se completa con una selección de textos elaborada por el ya citado Villars[36], se ha de señalar que en muchos casos los datos barajados no son plenamente exactos y que, incluso, llegan a contradecirse, ya que el fallecimiento de Feldman a una edad temprana hizo que una recopilación basada en sus propias referencias fuese imposible[37]. Ahora bien, también hay que

---

[34] Chris Villars (Cambridge, Reino Unido, 1949). Investigador en Tecnologías de la Información e interesado por la música y la pintura. Estudió física y filosofía en la Universidad de Birmingham. Fue uno de los editores fundadores de la revista de música contemporánea *Contact*. En el año 1997 comenzó la página de Morton Feldman, el portal que se ha convertido en el recurso *on line* de consulta obligada para cualquier persona interesada en Feldman y su música.
https://hyphenpress.co.uk/authors/chris_villars [Consulta: 30 de agosto de 2015].

[35] http://langzeitarchivierung.bib-bvb.dedps_custom_att_1=staff&change_lng=&dps_pid=IE537424 [Consulta: 2 de septiembre de 2015].

[36] Chris Villars (Ed.), *Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, London: Hyphen Press, 2006.

[37] Con todo, resulta imprescindible la consulta de: Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street*, Cambridge, MA: Exact Change, 2000. De este

reconocer que una información de esta índole no tiene necesariamente que ser válida. Al respecto, por ejemplo, resulta curioso constatar que, aunque la mayor parte de la vida de Feldman transcurrió en el estado de Nueva York -con excepción de algún periodo de residencia en Europa-, el propio músico se presentara a sí mismo como compositor y viajero.

Al margen de estas apreciaciones, y con independencia de la pequeña nota bio-bibliográfica proporcionada por su última editorial, la Universal Edition Wien[38], la biografía oficial que habitualmente manejan los estudiosos y los interesados en la obra de Feldman se encuentra publicada -originalmente en alemán- por Sebastian Claren. Esta aparece en el año 2000 dentro del libro *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, perteneciente a la editorial Wolke[39]. Con posterioridad a esta fecha, en concreto en 2006, se realizó una traducción al inglés de dicha biografía que fue reeditada en el volumen

---

volumen existe versión en castellano, aunque extrañamente tiene un título diferente al del original en inglés: Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

[38] *Vid*. http://www.universaledition.com/composers-and-works/Morton-Feldman/composer/220/biography [Consulta: 7 de febrero de 2013].

[39] Los datos biográficos que nosotros manejamos están tomados en su mayoría de esta cronología, salvo aquellos que llevan una indicación o nota de otra fuente de origen diferente.

recopilatorio coordinado por Villars[40]. Se da la circunstancia de que en 2010 la misma volvió a ser reproducida sin cambio alguno en el catálogo de la exposición *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*, que comisarió Juan Manuel Bonet para el IMMA dublinés[41] .

En función de lo señalado, se ha de tener en cuenta que la biografía exhaustiva de Feldman se va construyendo a partir de detalles y referencias que van recopilándose individualmente y que proceden del creciente interés que por este compositor va adquiriendo la comunidad artística, tal y como recuerda Chris Villars en una entrevista sobre el archivo Feldman:

> Hay numerosas clases, conferencias y conversaciones que aún no han sido transcritas o publicadas, así como muchos detalles y recuerdos sobre Feldman de muchas personas que aún están vivas y que lo conocieron y que no están recopiladas ni recogidas en ningún sitio. Existe una necesidad real de una biografía exhaustiva[42].

[40] Chris Villars (Ed.), *op. cit*., pp. 255 - 275.

[41] Seán Kissane, (Ed.), *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*, Dublin: Irish Museum of Modern Arts, 2010.

[42] https://melaniespanswick.com/2013/06/02/ivan-ilics-interview-with-morton-feldman-scholar-chris-villars/ [Consulta: 25 de junio de 2015].

3.3.1. La influencia de Madame Maurina-Press, Wallingford Riegger, Stefan Wolpe y la sombra de Edgard Varèse

Podemos comenzar, por tanto, indicando que Morton Feldman nació el 12 de enero de 1926 en Manhattan, Nueva York. Era el segundo hijo de Irving (1892 - 1982) y Francis (Breskin) Feldman (1898 - 1985). Su hermano Harold era nueve años mayor que él. Sus padres emigraron a EEUU muy jóvenes ya que fueron enviados desde Kiev, a través de Varsovia, con familiares que ya residían en Norteamérica. Tenían respectivamente 11 y 3 años. Feldman fue educado en la cultura y religión judía. Los Feldman, apellido de origen judío Ashkenazi, pertenecían al creciente número de emigrados que poblaron las ciudades norteamericanas durante los siglos XIX y XX, y fue en este ambiente tradicional donde se educó. Debido a esta formación severa, aunque no rígida, Feldman se sintió interesado por dedicarse a las funciones de rabino, ya que le seducía el ritual, el ambiente de reflexión y la quietud que percibía en la sinagoga.

El padre de Morton, Irving, era el encargado de una compañía de fabricación de ropa propiedad de su hermano mayor. A principios de 1940 el padre de Feldman se independizó de su hermano creando una compañía propia de

fabricación de abrigos para niños en el 5202 de la 39th Avenue de Woodside, en el barrio de Queens, lugar donde Feldman creció y pasó su infancia. Según palabras del mismo Feldman, se desarrolló en un fantástico ambiente de clase media en los suburbios de Nueva York en una casa convencional con muebles convencionales[43].

En este ambiente será su madre la que le inculcará el interés por la música[44]. En 1935, a la edad de 9 años, Feldman comenzó sus estudios musicales en la Third Street Settlement School[45]. También parece ser que se inició en la composición con pequeñas piezas adecuadas a su edad. Pero sería hacia 1938, a la edad de 12 años, cuando tomaría sus primeras

---

[43] Todo ello a pesar de que la ciudad, dirigida entonces por el alcalde Fiorello La Guardia (1882 - 1947), estaba a punto de entrar en una crisis económica profunda: la de la Gran Depresión.

[44] Mi primer recuerdo asociado a la música -no tendría más de cinco años-, es el de mi madre cogiéndome uno de mis dedos y tocando *Eli, Eli* con ella en el piano. *Vid*. Morton Feldman, *op. cit*. Según se indica en este mismo libro esta acotación fue publicada originalmente en 1962 en la revista *Kulchur* (vol. 2, núm. 6) y posteriormente, como notas, dentro de la edición en 1963 del disco *Feldman/Brown* (Time Records).

[45] Una escuela de marcado carácter social e integrador situada en el Lower East Side de Manhattan y fundada por Emilie Wagner (1867 - 1945), cuya misión era instruir a sus alumnos para que la educación musical fuese uno de los centros de integración familiar de y en la comunidad, especialmente, para los emigrantes del Lower East Side. http://www.thirdstreetmusicschool.org/about-us/history-heritage/ [Consulta: 6 de abril de 2015].

clases privadas con la profesora Madame Vera Maurina-Press[46], quien había sido amiga íntima de la esposa de Alexander Scriabin, profesora de los hijos del zar y alumna de Ferruccio Busoni, Emil von Sauer y Ignaz Friedman en Alemania, donde fundó el Das Russische Trio con su marido el violinista Michael Press y el hermano de este Josef Press[47]. Según relata el mismo Feldman:

> A la edad de doce años, sin embargo tuve la suficiente fortuna como para encontrarme bajo la tutela de Madame Maurina-Press, una aristócrata rusa que después de la revolución se ganaba la vida enseñando piano y tocando con su marido y su

[46] Vera Maurina-Press (1876 - 1969). Pianista y aristócrata exiliada de origen ruso, hija de un rico abogado, llegó a EEUU a través de Brasil. En Nueva York daba clases particulares en su casa y también ejercía de profesora de niños de alta capacidad musical en la Chatham Square Music School en el Lower East Side. Cuando el reconocido pianista Joseph Levine le ofreció un empleo mejor remunerado como profesora en la Julliard School of Music no quiso aceptarlo afirmando que nunca dejaría Chatham Square. Madame Maurina-Press dio a Feldman una gran libertad lo que posibilitó que desarrollara sus propias ideas como compositor, a pesar de que ello le alejara de las ideas sobre música que su profesora había pensado para él. http://www.cnvill.net/mfchronology.pdf [Consulta: 18 de septiembre de 2015]. También por su interés e información añadida *vid*. https://jfderry.wordpress.com/2014/02/04/when-morty-met-vera/ [Consulta: 18 de septiembre de 2015].

[47] Das Russische Trio (El trío ruso) fue fundado durante su estancia en Berlín por Maurina-Press al piano, Michael Press (1872 - 1938) al violín y Josef Press (1881 – 1924) al violonchelo. Michael Press fue un prestigioso violinista que ejerció como profesor en el Conservatorio de Moscú y, con posterioridad, en el Curtis Institute of Music de Philadelphia. *Vid*. Galina Kopytova, *Jascha Heifetz: Early Years in Russia*, Bloomington: Indiana University Press, 2014, p. 181.

> cuñado. Eran, de hecho, bastante conocidos en esa época. Fue ella -simplemente, creo, por el hecho de que no era muy partidaria de la disciplina- quien me infundió, en lugar de maestría musical, una especie de musicalidad vibrante[48].
>
> El compositor radical, dicen de mí. Pero siempre he tenido un gran sentido de la historia, el sentimiento de tradición, de continuidad. Con Madame Maurina-Press, a los doce años, estaba en contacto con Scriabin y también con Chopin. Con Busoni y con Liszt… Ellos no están muertos[49].

Las enseñanzas y las experiencias recibidas de Madame Maurina-Press siempre fueron respetadas y muy valoradas por Feldman dedicándole, al poco tiempo de su fallecimiento en 1969, una singular y representativa obra: *Madame Press Died Last Week at Ninety (1970)*[50].

---

[48] Morton Feldman, *op. cit.*, p. 21.

[49] http://5against4.com/2017/04/10/morton-feldman-madame-press-died-last-week-at-ninety/ [Consulta: 2 de enero de 2016].

[50] Morton Feldman, *Madame Press Died Last Week at Ninety, London, Universal Edition, 1970* para ensemble [2 flautas, trompa, trompeta, trombón, tuba, celesta, campanas, 2 violonchelos y 2 contrabajos] Dur: 4'. Estrenada en Honolulu (EEUU) el 13 de julio de 1970 por el Juilliard Ensemble, Dennis Russell Davies, director.

Figura 3.35. *Das Russische Trio*, formación integrada por Michael Press, Vera Maurina y Josef Press (1910).

El padre de Feldman, sin embargo, no participaba del interés de su hijo por la música y la cultura, cosa que sí que era apoyada y estimulada, tal como ya hemos señalado, por su madre y su abuela materna[51]. En 1940 y a pesar de vivir

[51] Feldman escribió que su madre siempre le había estimulado en sus intereses musicales, mientras que su padre estaba "celoso de las áreas intelectuales que la vida le había denegado". Fue su abuela, de acuerdo con lo que Feldman escribe quien se ocupó de su educación, ya que sus padres siempre estaban en el trabajo. Asimismo. fue su abuela la que le inculcaría que "debía saber de todo, pensarlo todo y no hacer nada". Posiblemente sus hábitos de lectura le vengan de su temprana educación con su abuela. En 1973 declaró que siempre había leído mucho y que en aquel momento estaba leyendo cinco libros al mismo tiempo. En los últimos años de su vida aparentemente tuvo que renunciar a la lectura en gran medida debido a su deficiente visión. Durante su juventud parece ser que leyó con mucho interés a Iván Turguénev, Thomas Wolfe y Romain

dentro de una economía familiar muy austera -su padre aún trabajaba en aquellos años como encargado para su hermano-, Feldman solicitó a su madre un nuevo piano ya que no podía avanzar en sus estudios con el viejo piano familiar. De alguna forma su madre pudo reunir el dinero y mandó a Feldman con sólo 14 años, a la prestigiosa tienda Steinway & Sons de Nueva York, en la calle West 57th, donde probó un piano que tuviese un sonido de su agrado y que se hallase dotado de sonoridad absolutamente particular, todo ello sin necesidad de un asistente.

Desde su compra "no solo vivía alrededor del piano sino, prácticamente, dentro de él". El piano se convirtió en su centro de vida[52] pero aun así la disciplina y la práctica repetitiva le aburrían por lo que comenzó a escribir "pequeñas piezas *al estilo* Scriabin" que serían esenciales para

---

Rolland. Durante la década de 1960 los autores a los que se refería con más frecuencia eran Søren Kierkegaard y Borís Pasternak.

[52] Uno de sus alumnos, el compositor inglés Gavin Bryars, recuerda que Feldman componía en el piano "con su cabeza muy cerca del teclado, tocando un acorde ligeramente disonante muy piano". Señala, asimismo, que al hacerlo mantenía "pulsadas las notas con una mano mientras con la otra escribía las notas en la partitura", proceso que realizaba "muchas veces directamente con tinta".
Vid. http://www.gavinbryars.com/Pages/writings_hugonin.html
[Consulta: 23 de mayo de 2015].

formalizar su vocación como compositor y sus posteriores avances en el aprendizaje de la técnica compositiva.

En 1941, a los 15 años, comenzó sus clases privadas de composición con Wallingford Riegger[53], uno de los primeros compositores americanos que habían compuesto música dodecafónica. Apunta Feldman que aunque "nunca discutieron sobre música dodecafónica", no por ello Riegger dejaba de expresar "su entusiasmo sobre las variaciones de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven".

Figura 3.36. El profesor y compositor Wallingford Riegger (1885 - 1961).

[53] Wallingford Riegger (Albany, Georgia, EEUU, 1885-Nueva York, EEUU 1961). Estudió en 1907 en el Instituto de Arte Musical en Nueva York y hasta 1910 en Berlín con Max Bruch. Formó parte del American Five, el conocido grupo de compositores de vanguardia en el que también se integraron Charles Ives, Charles Ruggles, Henry Cowell y John J. Becker.

El trabajo con Riegger era "muy relajado", sin embargo Feldman lo calificaba como "un profesor maravilloso". Si bien nunca hablaron de técnicas modernas, sí que lo hicieron sobre los fundamentos de la composición. Según Feldman "cuando tenía 14 años escribió una melodía modal con un elegante acompañamiento de piano que Riegger había mostrado a Henry Cowell".

Al mismo tiempo Feldman asistía a la High School of Music and Art en el Upper West Side, tocando el contrabajo, junto al también compositor Seymour Shifrin[54] con el fagot y el violinista Allan Blank[55] en el Composers Workshop[56], fundado y dirigido por Meyer Kupferman[57].

En 1944, con 18 años termina la *high school* y se inscribe para los exámenes de ingreso en la New York

[54] Seymour Shifrin (Brooklyn, Nueva York, EE.UU., 1926 - Natick, Massachusetts, EE.UU., 1979).

[55] Allan Blank (Nueva York, EEUU, 1925-Bon Air, Virginia, EEUU, 2013).

[56] Según la cronología de Sebastian Claren otro compañero suyo en este proyecto fueron el escritor Daniel Stern (1928 - 2007). En esta cronología Claren, atendiendo a la narración de Harold Feldman, el hermano de Morton Feldman, señala que fue su hermano quien fundó el Composers Workshop y que el mismo estaba dirigido por el compositor de origen italiano Dante Fiorillo. *Vid*. http://www.cnvill.net/mfchronology.pdf [Consulta: 12 de octubre de 2015].

[57] *Vid*. http://www.nytimes.com/2003/12/03/arts/meyer-kupferman-composer-in-many-forms-is-dead-at-77.html [Consulta: 1 de abril de 2015].

University. El día de la prueba de admisión, donde fue acompañado por su hermano Harold, entró a la sala, observó a los candidatos y le dijo a su hermano: "Esto no es para mí". Desde ese día hasta que cumplió 44 años (o sea, un total de 26 años) trabajó en la empresa de su padre donde tenía una vida bastante tranquila aunque, según él escribió, con excepción de la temporada baja, trabajaba entre ocho y diez horas al día en la empresa.

Después de dejar las clases de piano con Madame Maurina Vera-Press y con Wallingford Riegger, su actividad compositiva se redujo al mínimo, hasta que fue aceptado como alumno de composición por Stefan Wolpe[58]. No cabe duda de que se trata de uno de los más importantes episodios de su vida, aunque paradójicamente ocurrió de forma casual, ya que un compañero suyo de la *high school* le envió algunas composiciones a Dimitri Mitropoulos, y este le respondió aconsejándole estudiar con Wolpe que había sido alumno de

[58] Stefan Wolpe (Berlín, Alemania, 1902 - Nueva York, EEUU, 1972). Fue discípulo de Ferruccio Busoni y estudió en la Bauhaus en Weimar. Colaboró con Hanns Eisler en los movimientos musicales de protesta de los músicos y dejó Alemania en 1933 como refugiado, ya que era judío. Estudió un breve periodo con Webern en Viena antes de instalarse en Palestina. En 1938 emigró a los EEUU donde vivió hasta su fallecimiento. *Vid*. Austin Clarkson (Ed.), *On the Music of Stefan Wolpe*, New York: Pendragon Press Releases, 2003.

Anton Webern. Curiosamente, su amigo no fue aceptado, por lo que Feldman se decidió a llevarle él mismo algunas partituras a Wolpe solicitándole ser su alumno a lo que el compositor, en este caso, sí que accedió.

Wolpe, según recoge Sebastian Claren, describe que una de las peculiaridades de Feldman era "no desarrollar sus ideas yendo de un lugar a otro, como una negación". La discusión sobre este comportamiento duró más de cinco años sin que Feldman cambiase su visión[59].

Figura 3.37. El profesor y compositor de origen alemán Stefan Wolpe (1902 - 1972).

[59] http://www.cnvill.net/mfchronology.pdf [Consulta: 12 de octubre de 2014].

La relación mantenida con Wolpe está repleta de anécdotas. Este vivía en el segundo piso y un día en el que estaban mirando por la ventana vieron cruzar la calle a Jackson Pollock. Wolpe comentó: "El artista loco de mi generación" [60]. Según Feldman la mayor parte del tiempo de sus clases privadas lo pasaron simplemente discutiendo sobre música, "un día dejé de pagarle las clases [a Wolpe]. No comentó nada sobre esa circunstancia. Yo continué asistiendo a las mismas, seguimos discutiendo y todavía hoy estamos discutiendo, dieciocho años más tarde". Feldman también fue muy elocuente en relatar el pensamiento y las experiencias vividas con Wolpe:

> Stefan nunca fue autoritario en su enseñanza. [Cuando enseñas, hay dos maneras de hacerlo. Hay solamente dos maneras de enseñar. O se ayuda al estudiante a hacer lo que está haciendo cada vez mejor, o se intenta llevarlo hacía otra cosa diferente. Y lo interesante de los años que pasé con Stefan es que no empleó ninguno de esos dos enfoques]. No me ayudó a hacer lo que estaba haciendo mejor, y nunca me llevó a otra cosa. Esa actitud particular se ha convertido en un modelo para mi propia enseñanza. Con Stefan siempre hubo confrontación pero siempre *con la pieza a mano*. Eso se convirtió en un modelo muy importante para mí[61].

[60] http://www.therestisnoise.com/2006/06/morton_feldman_.html [Consulta: 14 de enero de 2015].

[61] http://www.wolpe.org/page14/page14.html [Consulta: 12 de enero de 2015].

En otro comentario señalaba Feldman la siguiente anécdota:

> Mi profesor Stefan Wolpe era marxista y creía que mi música, en aquel periodo, era… demasiado esotérica. Poco después de comenzar mis estudios con Wolpe alquiló un estudio en una calle *proletaria*, en la 14St. con la 6th Ave… *Street Music* llamaría a lo que estaba escribiendo. Le encantaba vivir allí, un hermoso equilibrio entre aquellos rostros que veía a través de la ventana y todos sus amigos artistas viviendo uno o dos bloques más abajo. A Varèse casi lo podía ver desde su ventana. Ambos se admiraron mutuamente -hay muchas similitudes tanto en su personalidad como en su música[62].

Precisamente, fue a través de Wolpe como Feldman conoció a Edgard Varèse cuya música y vida profesional fueron una de las mayores influencias de la carrera de Feldman[63]. Escribe Feldman: ¿Qué hubiera sido mi vida sin Varèse? Pues en mi más secreto e intrincado ser soy un imitador. No es su música, su *estilo* lo que imito; es su postura, su modo de vivir en el mundo[64].

---

[62] http://www.therestisnoise.com/2006/06/morton_feldman_.html [Consulta: 14 de enero de 2015].

[63] http://library.buffalo.edu/music/exhibits/feldman2006summary.pdf [Consulta: 11 de enero de 2015].

[64] Morton Feldman, *op. cit.*, p. 46.

Wolpe le presentó a Varèse ("Tanto con Wolpe como con Varèse sientes que el lenguaje apenas puede contener la sólida sustancia de su pensamiento musical"[65]), pero este no aceptó a Feldman como alumno, aunque sí le invitó a visitarle al menos una vez a la semana para que le mostrase el progreso en sus trabajos. Feldman consideraría que el consejo de Varèse de que "tenía que tener en cuenta el tiempo que el sonido necesitaba para llegar a la audiencia desde el escenario y volver al escenario" era el mejor consejo que nunca le habían dado.

A su vez, Varèse se había interesado particularmente en el hecho de que Feldman no siguiera la carrera convencional de un compositor académico, prefiriendo ganarse la vida en el negocio familiar de su padre, y había alentado a Feldman: "Sabes, Feldman, sobrevivirás. No estoy preocupado por ti". Por su parte, Feldman recordó en una grabación radiofónica que:

> Artísticamente, el gran legado de Varèse es un *matrimonio* entre el timbre y el tono que era absolutamente inusual. Es una gran lección de armonía desde la orquestación o la instrumentación, solo como armonía, y no, conceptualmente, de

[65] Morton Feldman, "To have known Stefan Wolpe", texto manuscrito para la presentación de un concierto celebrado en la Universidad de Nueva York donde Feldman era profesor. *Vid*. http://www.cnvill.net/mfwolpe.htm [Consulta: el 12 de enero de 2015].

> cómo llegar a la armonía. Realmente los mezcló de una manera *que los alemanes no se mezclan*, probablemente tiene más su origen en Debussy[66].

A través de Wolpe, Feldman conoció a David Tudor, figura fundamental no solo para el estudio de Feldman, sino también para toda la New York School y, por extensión, para el estudio de la música contemporánea en EEUU. Tudor tenía de la misma edad que Feldman y, además de estudiar composición con Wolpe, también era alumno de su mujer Irma en Filadelfia[67].

[66] Morton Feldman, "Remarks on Varèse", transcripción radiofónica de un programa sobre Edgard Varèse retrasmitido en la BBC Radio 3 en 1985-1986. *Vid*. http://www.cnvill.net/mfvarese.pdf [Consulta: 7 de diciembre de 2015].

[67] David Tudor (Filadelfia, PA, EEUU, 1926 - Tomkins Cove, Nueva York, EEUU, 1996). Pianista y compositor norteamericano. Figura clave de la música contemporánea del siglo XX. Fue amigo y colaborador de muchos de los compositores de su época convirtiéndose en el intérprete y difusor más importante de su tiempo ya que estrenó y participó en obras que van desde Boulez o Bussotti pasando por Cage, Feldman o La Monte Young.

Figura 3.38. David Tudor, pianista y compositor, alumno junto con Morton Feldman de las clases de Stefan Wolpe.

Feldman finalizó sus estudios con Wolpe alrededor de 1949 con la composición de dos obras, ambas dedicadas a su maestro: *Journey to the End of the Night* (1947-1949?)[68] y *Episode for Orchestra* (noviembre de 1949). Se da la circunstancia de que esta última composición no fue

[68] Para soprano, flauta, clarinete, clarinete bajo y fagot. Texto homónimo de Louis-Ferdinand Céline Dur: 8'. Estrenada en Minneapolis, MN, University of Minnesota, Museum of National History Auditorium, por el University Chamber Singers, James Aliferis, director. Hay divergencias en cuanto a la fecha de composición de la obra, que Sebastian Claren y Tomas DeLio sitúan en el año 1949, aunque la lista recopilada por Chris Villars la data en 1947. En la web de la editorial Peters se produce esta misma duplicidad y cinfusión en las fechas.

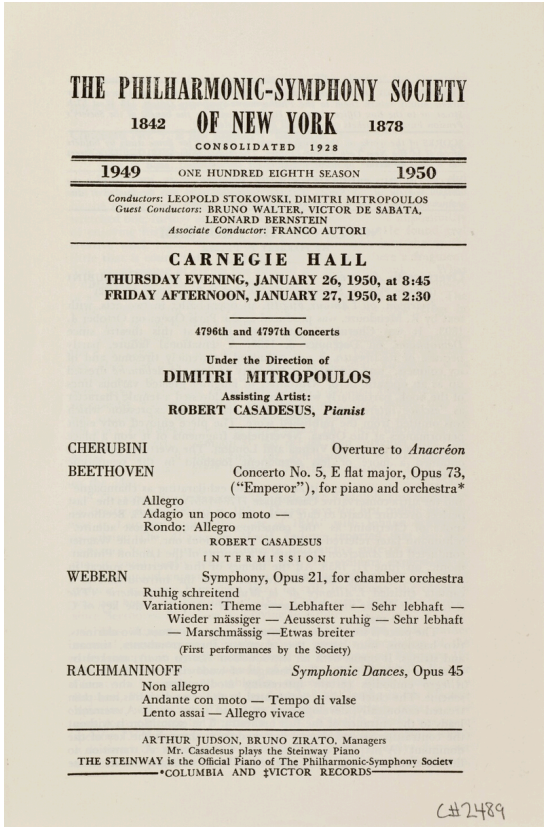
publicada ni grabada, encontrándose actualmente depositada en los archivos Feldman de la Paul Sacher Foundation en Basilea (Suiza).

3.3.2 "¿No fue hermoso?": el descubrimiento de John Cage

Después de acabar sus estudios con Wolpe, Feldman se sentía "a la deriva", por lo que la historia de su primer encuentro "directo" con Cage[69], sería esencial para el nuevo rumbo y la siguiente etapa vital y profesional de Feldman. Posiblemente, el mes de enero de 1950 fue uno de los meses más importantes en la vida de Morton Feldman.

El encuentro con Cage transcurrió en el *lobby* del Carnegie Hall, sede en aquellos años de la New York Philarmonic y de la Philharmonic-Symphony Society. Los dos compositores asistían el 26 de enero de 1950, por separado, a un concierto de la NPY dirigido en aquella velada por uno de sus titulares, Dimitri Mitropoulos.

[69] Alex Ross, *The rest is noise: listening to the twentieth century*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, p. 1248.



THE PHILHARMONIC-SYMPHONY SOCIETY
1842 OF NEW YORK 1878
CONSOLIDATED 1928

1949 ONE HUNDRED EIGHTH SEASON 1950

Conductors: LEOPOLD STOKOWSKI, DIMITRI MITROPOULOS
Guest Conductors: BRUNO WALTER, VICTOR DE SABATA, LEONARD BERNSTEIN
Associate Conductor: FRANCO AUTORI

CARNEGIE HALL
THURSDAY EVENING, JANUARY 26, 1950, at 8:45
FRIDAY AFTERNOON, JANUARY 27, 1950, at 2:30

4796th and 4797th Concerts

Under the Direction of
DIMITRI MITROPOULOS
Assisting Artist:
ROBERT CASADESUS, *Pianist*

CHERUBINI — Overture to *Anacréon*

BEETHOVEN — Concerto No. 5, E flat major, Opus 73, ("Emperor"), for piano and orchestra*
Allegro
Adagio un poco moto —
Rondo: Allegro
ROBERT CASADESUS

INTERMISSION

WEBERN — Symphony, Opus 21, for chamber orchestra
Ruhig schreitend
Variationen: Theme — Lebhafter — Sehr lebhaft — Wieder mässiger — Aeusserst ruhig — Sehr lebhaft — Marschmässig —Etwas breiter
(First performances by the Society)

RACHMANINOFF — *Symphonic Dances*, Opus 45
Non allegro
Andante con moto — Tempo di valse
Lento assai — Allegro vivace

ARTHUR JUDSON, BRUNO ZIRATO, Managers
Mr. Casadesus plays the Steinway Piano
THE STEINWAY is the Official Piano of The Philharmonic-Symphony Society
*COLUMBIA AND ‡VICTOR RECORDS

C#2489

Figura 3.39. Programa de mano del concierto donde asistieron Morton Feldman y John Cage. Al final del mismo Cage invitó a Feldman a que le enseñara sus obras, encuentro fundamental para la vida musical del jóven compositor.

En dicho concierto, además de otras obras del repertorio romántico se presentaba por primera vez la *Symphonie* Op. 21 de Anton Webern[70]. Al finalizar esta obra los dos compositores se encontraron en el *lobby*, ya que

[70] http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/66bdda69-34c1-4ced-9e09-f5791302d293/fullview#page/1/mode/2up [Consulta: 12 de marzo de 2014].

ninguno de los dos tenía interés por escuchar la siguiente obra del concierto, las *Danzas Sinfónicas* Op. 45 de Sergei Rachmaninoff, puesto que estaban allí solo por Webern. Feldman, se acercó a Cage y le dijo "¿No fue hermoso?"[71].

Según relata el mismo Feldman ya había coincidido con Cage en los conciertos privados que Christian e Irma Wolpe daban en su casa, pero su contacto con Cage no pasó de una presentación formal[72]. Fue en esta segunda ocasión en el vestíbulo del Carnegie Hall, con Webern como pretexto, donde comenzó una relación de amistad que duraría toda la vida[73]. En palabras de nuestro compositor:

> Cage me preguntó que a qué me dedicaba. John es de una de generación mayor que yo (yo tengo 40). John 54 ahora [Feldman tenía en aquel momento 24 años y Cage 38]. Le dije que escribía música, él me dijo que le encantaría verla a lo que le respondí que me encantaría enseñársela, y concertamos una cita para mí para vernos en su apartamento[74].

---

[71] Alan Becket, "International Times Interview November 1966". *Vid.* Chris Villars (Ed.), *op. cit.*, p. 30.

[72] Austin Clarson, "Conversation on about Stefan Wolpe 13 November 1980", Chris Villars (Ed.), *op. cit.*, p. 98.

[73] Alex Ross, *op. cit.*, p. 1248.

[74] Alan Becket, *op. cit.*, p. 31.

Después de esta conversación Cage invitó a Feldman (Morty, como le llamaban todos sus amigos y conocidos) a visitarle en su casa. Feldman acudió con un cuarteto de cuerda que acaba de terminar. Cage se mostró entusiasmado. La relación de amistad había comenzado con intensidad, tanto es así que pocas semanas después Feldman se trasladó a vivir al segundo piso del mismo bloque de apartamentos de Cage situados en la Bozza's Mansion, en el 326 de Monroe Street de Manhattan. Aquí comenzaría lo que posteriormente se ha denominado como la New School of Music of New York.

Figura 3.40. Miembros de la New York School: Christian Wolff, Earle Brown, John Cage, David Tudor y Morton Feldman en el estudio de la Capitol Records de Nueva York (ca. 1962).

Cage fue fundamental para que Feldman comenzase a tener confianza en sus propios instintos y lo animó en la búsqueda de un lenguaje propio, lo que dio lugar a unas nuevas composiciones totalmente intuitivas. Feldman nunca desarrolló sistemas que alguien pudiese identificar, trabajando segundo a segundo y de un sonido a otro.

Entre sus amigos durante la década de los años 1950 en Nueva York se incluyen al ya citado pianista David Tudor, a los compositores Earle Brown y Christian Wolff[75] y a los pintores Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock y Robert Rauschenberg[76].

[75] Pertenecientes a la mencionada New School of Music de Nueva York. En muchos casos, los músicos de esta escuela colaboraron o tuvieron un contacto directo con la escuela homónima de artes visuales. Este grupo de compositores incluía, entre los más importantes, a John Cage (1912 - 1992), Earle Brown (1926 -2002), Christian Wolff (1934) y al mismo Morton Feldman. Recogido en Steven Johnson (Ed.), *op. cit*.

[76] Pintores agrupados en torno a la *New York School* (Escuela de Nueva York) (cuando se refieren a los artistas plásticos debido a su importancia, transcendencia y popularidad no se especifica su campo de actividad), dentro del movimiento del *Expresionismo Abstracto*. En realidad no fue una escuela formal, sino un grupo de pintores independientes que trabajo en esta ciudad en las décadas de 1940 y 1950. Algunos de estos pintores eran: William Baziotes (1912-1963), Willem de Kooning (1904-1997), Arshile Gorky (1904-48), Adolph Gottlieb (1903-74), Philip Guston (1913-80), Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell (1915-1991), Barnett Newman (1905-1970), Jackson Pollock (1912-1956), Ad Reinhardt (1913-1967), Mark Rothko (1903-1970) y Clyfford Still (1904-1980).

Figura 3.41. Phil Guston y Morton Feldman (s. d.)

Los pintores, en particular, influyeron en Feldman en lo concerniente a la búsqueda de su propio mundo sonoro, un mundo más inmediato y más físico que los que habían existido antes. De esta búsqueda surgió un periodo de experimentación con notación gráfica, siendo *Projection II* (1951) una de las primeras obras del compositor realizada bajo estos parámetros. En estas partituras los intérpretes seleccionan sus notas partiendo de un registro dado (agudo, medio, grave) y de una determinada estructura temporal.

Debido a que estas obras se apoyaban mucho en la improvisación, Feldman nunca llegó a estar completamente satisfecho con el grado de libertad permitida al artista, por lo que abandonó la notación gráfica entre 1953 y 1958.

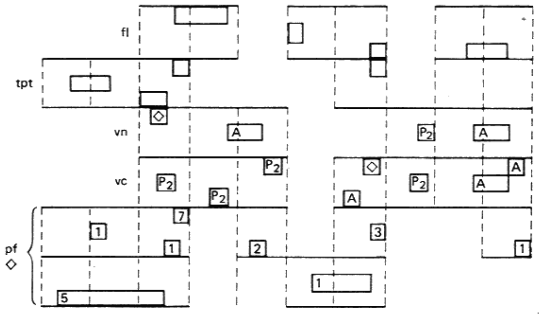


Figura 3.42. Partitura gráfica de *Projections II* (1951) de Morton Feldman.

Sin embargo, la notación precisa que utilizaría inmediatamente después de este nuevo periodo también la encontró excesivamente unidimensional, volviendo a la notación gráfica con dos obras orquestales: *Atlantis* (1958) y *Out of Last Pieces* (1959). Poco después, presentaría una serie de obras instrumentales tituladas *Durations* (1960-1961), en las cuales las notas están escritas con gran precisión, pero los intérpretes, aunque comienzan todos en el mismo punto, son libres de elegir su propia duración, de manera individual, dentro de un tiempo general acordado.

En 1967 Feldman se asoció como compositor a la Universal Edition Wien con la publicación de su última partitura gráfica, *In Search of an Orchestration* (1967), siguiéndole a esta *On Time and the Instrumental Factor*

(1969), obra en la que, una vez más, volvió a la notación tradicional, manteniendo estrictamente a partir de la misma -y solo con la excepción de dos composiciones de inicios de los años 1970-, el control de las alturas, el ritmo, la dinámica y la duración.

En 1973 la Universidad de Nueva York en Buffalo requirió a Feldman para convertirse en profesor de composición de la Edgard Varèse Chair, cargo que ocupó durante el resto de su vida.

Figura 3.43. Morton Feldman en el estudio de su apartamento en la Universidad de Buffalo, Nueva York (s. d.).

Desde finales de la década de 1970 sus composiciones se extendieron en duración en un grado tal que su segundo

cuarteto de cuerdas *String Quartet II* (1983) puede tener una duración que oscila entre 3½ y 5½ horas.

Las peculiares dimensiones de estas piezas -recordemos que nueve obras de un solo movimiento compuestas por Feldman duran más de 1½ hora cada una- han sido, a menudo, causa de algunas de las más importantes controversias acerca de su trabajo. A pesar de esto, Feldman siempre estuvo dispuesto a explicar sus razonamientos a todos aquellos que lo requiriesen:

> Toda mi generación estaba *forzada* a escribir obras de entre 20 a 25 minutos. Era nuestro reloj. Todos teníamos que saberlo, y también cómo manejarlo. Tan pronto como salimos de una obra de 20 a 25 minutos, a una obra en un solo movimiento, surgen diferentes problemas. Hasta una hora de duración tú piensas en la forma, pero después de una hora y media es *la escala*, la dimensión. La forma es fácil -es solo la división de las cosas en partes-, pero *la escala* es otra cosa. Tienes que tener el control de la obra, un que requiere elevado grado de concentración. Antes, mis obras eran como objetos, ahora son cosas en evolución[77].

Una de sus últimas composiciones, *Palais de Mari* (1986), puede representar una excepción, ya que solo dura veinte minutos. Esta particularidad se produjo a partir de una

[77] Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, B.H. Friedman (ed.), Boston: Exact Change, 2000.

solicitud de Bunita Marcus[78], para quien fue escrita, y donde Feldman trató de resumir todo lo que estaba haciendo en sus piezas de larga duración y condensar todo eso en una obra de menor duración. Conociendo su sentido del tiempo, la intérprete le solicitó una obra de diez minutos, sabiendo que, probablemente, el resultado final fuese una composición del doble de duración.

Figura 3.44. Morton Feldman (s. d.). Fotografía de Barbara Mok Feldman.

[78] Bunita Marcus, (Madison, Wisconsin, EEUU, 1952). Pianista y compositora norteamericana. Alumna predilecta de Morton Feldman, colaboró con él desde 1976 hasta el fallecimiento del compositor en 1987. En 1985 Feldman le dedicó una nueva composición para piano *For Bunita Marcus.*

En junio de 1987 Morton Feldman se casó con la compositora Barbara Monk. Falleció el 3 de septiembre 1987 en su casa de Buffalo a los 61 años. Bernard Harper Friedman nos dejó de él la siguiente semblanza:

Figura 3.45. Morton Feldman durante su estancia como invitado de la DAAD en Berlín (s. d.). Fotografía de Roberto Masotti.

Morton Feldman era de tamaño enorme, de unos 180 cm de altura y cerca de 140 kilos; enorme en espíritu; enorme en apetito por la comida, las mujeres y la experiencia estética (además de por la música, pinturas, libros y, más tarde, alfombras orientales); enorme en la energía, que produjo un torrente de composiciones musicales y palabras, habladas y escritas. Parecía *más grande que la vida*, una exageración de la humanidad, como si fuera una invención literaria, como Gargantúa o Falstaff y, sin embargo, era el guardián de un pequeño hombre en su interior que, al *expandirse*, transmitía una elegancia profesional que solo se podía lograr desde un aislamiento en total soledad[79].

[79] Bernard Harper Friedman, "Morton Feldman: Painting Sounds", en Morton Feldman, *Give My Regards…, op. cit.*, pp. XI-XXX.

4

EL ESPACIO PICTÓRICO DE LA ROTHKO CHAPEL Y EL ESPACIO SONORO DE LA *ROTHKO CHAPEL:* UN DIÁLOGO ENTRE ARQUITECTURA, PINTURA Y MÚSICA

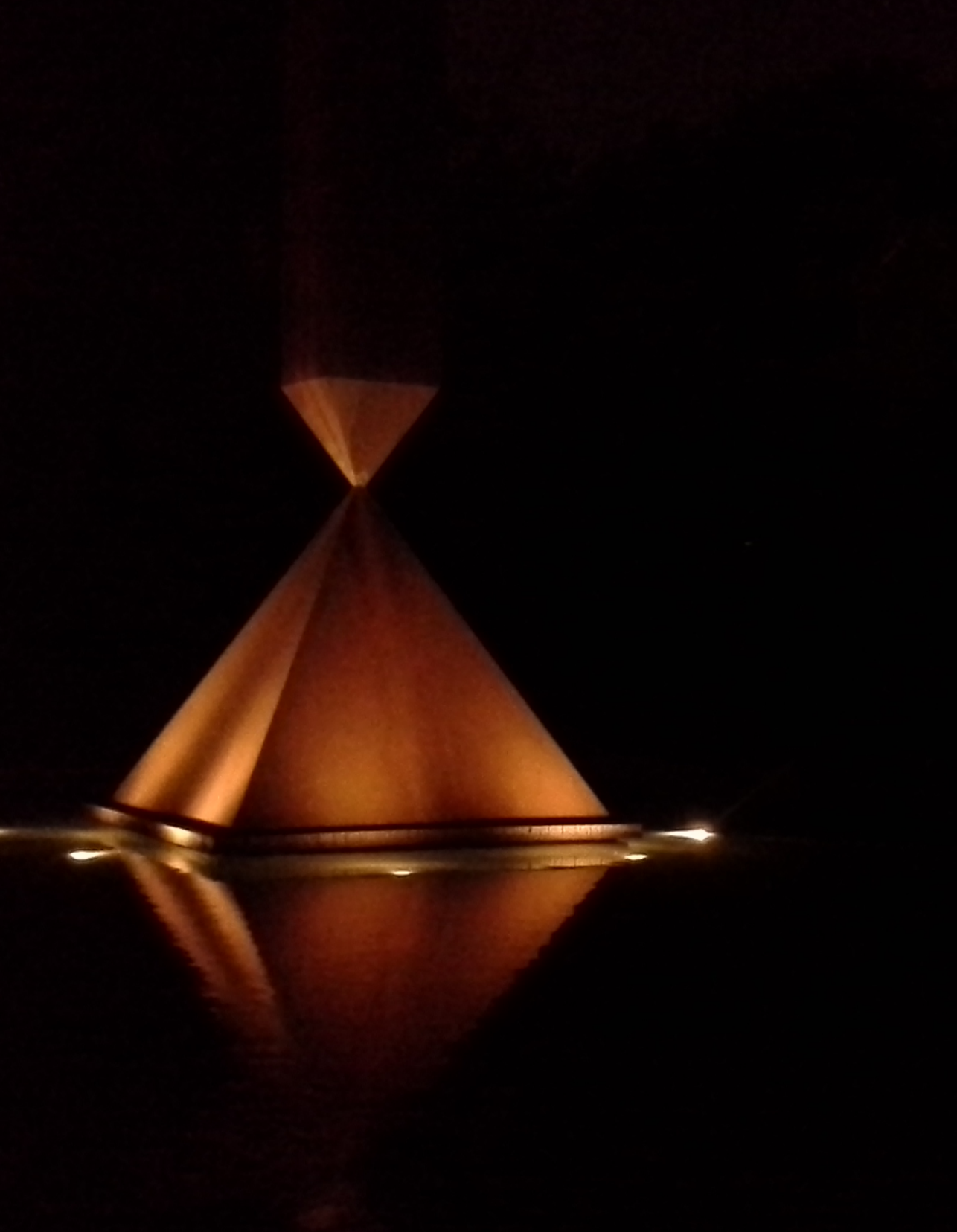


Figura 4.1. Fotografía nocturna del *Broken Obelisc* (1963-1970) de Barnett Newman, situado en la entrada de la Rothko Chapel.

4. EL ESPACIO PICTÓRICO DE LA ROTHKO CHAPEL Y EL ESPACIO SONORO DE *ROTHKO CHAPEL*: UN DIÁLOGO ENTRE ARQUITECTURA, PINTURA Y MÚSICA

4.1. La suspensión del tiempo y de la pintura

Como hemos señalado en el epígrafe dedicado a Rothko, a finales de los años 1960, la vida del artista estaba tomando una perspectiva compleja ya que, según su amiga, y en sus últimos años confidente, Katharine Kuh[1]*:*

> [Mark Rothko] había perdido su entusiasmo por las pinturas de caballete, encontrándolas inadecuadas y episódicas, ya que todo lo que realmente le importaba, dijo él, eran los encargos públicos[2].

---

[1] Katharine Kuh (St. Louis, Missouri, EEUU, 1904 - Nueva York, EEUU, 1994). Historiadora del arte, comisaria de exposiciones, crítico y galerista en Chicago.

[2] James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 459.

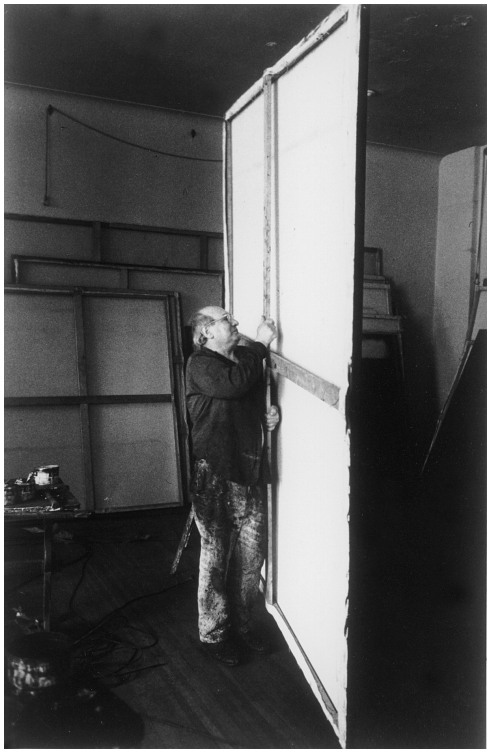


Figura 4.1. Mark Rothko trabajando en su estudio (c. 1961).

Nuestro autor estaba en estos momentos bien situado artísticamente, ocupando una posición de cierta seguridad, un lugar privilegiado dentro del mundo de los artistas norteamericanos y siendo, posiblemente "el artista vivo más importante de su generación"[3], ya que, aunque se vislumbraba un

[3] *Ibid.*, p. 303.

cierto aire de decadencia dentro del mundo del arte contemporáneo, especialmente en la ciudad de Nueva York, Rothko continuaba vendiendo cuadros desde su estudio, pertenecía a una de las más prestigiosas galerías de arte mundiales, la Galería Malborough, y sus obras seguían mostrándose en las mejores exposiciones del país, tal como había sucedido en 1961 con la ya menciona exposición individual en el Museum of Modern Art.

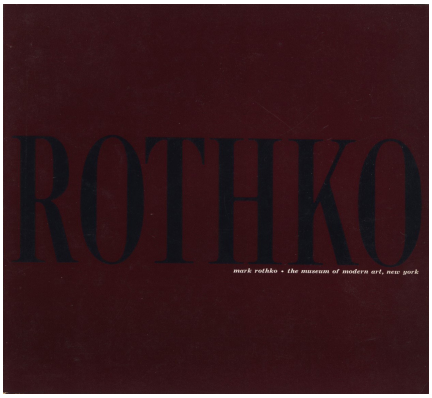


Figura 4.2. Catálogo de la primera exposición individual de Mark Rothko en el Museum of Modern Art de Nueva York (1961).

Asimismo, es destacable su presencia en importantes colecciones como la Peggy Guggenheim Collection [4] o The

[4] Entre el 9 de enero y el 9 de febrero de 1945 Rothko realizó, tal como ya hemos apuntado en el capítulo precedente, su primera exposición individual en la galería Art of This Century de Peggy Guggenheim. Para la ocasión había pintado 15 cuadros al óleo, además de algunos gouaches, incluyendo obras

Collection of Mr. and Mrs. Ben Heller. Junto a ello, cabe reseñar su participación habitual en importantes exposiciones colectivas, como la celebrada en Los Angeles County Museum (*The New York School: The First Generation*) o la del Metropolitan Museum de Nueva York (*New York's Painting and Sculpture: 1940 - 1970*) que tuvo lugar poco antes de su muerte.

En resumen, Rothko seguía pintando y produciendo obras aun cuando su gran interés se dirigiera ahora hacia la búsqueda de un espacio permanente donde poder mostrar sus pinturas, un espacio propio que le permitiese de manera exclusiva ser el único referente expresivo.

4.1.1. El encargo de John y Dominique de Menil: una visión ecuménica del arte sacro

Es en este contexto, en 1964, cuando Rothko recibirá posiblemente el encargo más importante de su vida como artista, un proyecto que se convertirá en su gran obra póstuma, su último legado al espíritu humano y a la sociedad[5]. El encargo en cuestión

---

como *Gyrations on Four Planes*, *Birth of the Cephalopods*, *The Syrian Bull*, *The Sacrifice of Iphigenia* (1942), *Slow Swirl at the Edge of the Sea* (1944) y *Gethsemane*.

[5] Rothko aunque vio acabados e instalados los paneles murales de la Rothko Chapel no pudo ver su apertura que se celebraría en 1971. Mark Rothko se

consistía en la realización de un grupo de pinturas de gran tamaño que serían ubicadas en una capilla que iba a ser construida próximamente por la familia de protectores del arte y mecenas De Menil y cuyo espacio físico se hallaría en la ciudad sureña de Houston (Texas).

Este era sin duda uno de los encargos más esperados por Rothko después del fracaso que supuso para él la serie de pinturas destinadas al edificio Seagram[6], cuyo proceso de ejecución y sobre

---

suicidó en su estudio de Nueva York el 25 de febrero de 1970, es decir, un año antes de la inauguración.

[6] Edificio situado en el 375 Park Avenue de Manhattan. Como ya hemos sugerido en el capítulo anterior, el artista canceló el sustancioso contrato que tenía para pintar entre 150 y 180 m^2 de cuadros ["500 to 600 square feet of paintings"] para el espacio más exclusivo del nuevo restaurante Four Seasons situado en el citado edificio. Se trataba de uno de los encargos mejor pagados que jamás se había hecho a un pintor expresionista abstracto (35.000 dólares más 7.000 por adelantado), hecho que suponía la una posibilidad de comenzar un nuevo periodo "con los asuntos monetarios totalmente saneados". Pero Rothko declinó la entrega y canceló el compromiso al conocer el espacio al que iban destinadas sus pinturas. James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 373.

Figura 4.3. Edificio Seagram, donde estaba ubicado el Four Seasons Restaurant. El edificio fue diseñado por los arquitectos Mies van der Rohe y Philip Johnson en Manhattan, Nueva York (1958).

todo de negociación sobre su ubicación y su posterior decisión de cancelación, había sido largo y doloroso[7].

Figura 4.4. Murales *Seagram* pertenecientes actualmente a la colección de la National Gallery of Art, Washigton.

La importancia de este proyecto fallido fue tanta que Rothko se obsesionó con la búsqueda no solo de un espacio propio

[7] Según el crítico de *The Guardian* Jonathan Jones, cuando Rothko murió en 1970 no se sabían las razones exactas de, primero, por qué Rothko había aceptado el encargo de "decorar el ostentoso restaurante de Park Avenue"; y, segundo, por qué decidió, de manera violenta y repentina, cancelar el encargo y devolver el dinero que le habían adelantado por el proyecto en el año 1959. *Vid*. https://www.theguardian.com/culture/2002/dec/07/artsfeatures. Posiblemente hubiera una fuerte razón social en su actitud, ya que era consciente de que sus murales iban a ser destinados a un "restaurante de lujo", por lo que confesó a un periodista que se sentía horrorizado por el "pretencioso ambiente" en el que se hallarían colocados sus trabajos. De ahí que esperaba "haber pintado algo que le quitara el apetito a cualquier miserable que comiera en esas salas". Referenciado en http://www.tarbutsefarad.com/secciones/arte-judio/3239-mark-rothko-un-pintor.html?start=3 [Consulta: 6 de diciembre de 2016].

para sus obras, sino además de un lugar de exposición que tuviese un carácter introspectivo, espiritual, alejado del "ruido del mundo" y de los circuitos habituales del arte. Tal era su interés en la búsqueda de este espacio que estuvo tentado en comprar una pequeña capilla metodista, The Old Chapel, en el pequeño pueblo costero de Lelant, emplazado en la costa inglesa, en la tranquila región de Cornwall. Su idea era ubicar allí un museo para sus obras[8]. El empeño de Rothko de crear obras seriadas con múltiples cuadros en un espacio propio era tanto, que "si Rothko nunca hubiese recibido el encargo de la capilla hubiera tenido que inventarlo"[9].

Los cuadros realizados para el proyecto Seagram [10] terminarían ubicados diferentes espacios, repartidos en diversas instituciones y museos[11], dejando en Rothko una sensación de

[8] En el verano de 1959 Mark Rothko se desplazó de vacaciones con su familia a St. Ives, pueblo vecino de Lelant, en la costa de Inglaterra, invitado por el pintor abstracto oriundo de St. Ives, George Peter Lanyon (St. Ives, Cornwall, Reino Unido, 1918 - Taunton, Somerset, Reino Unido, 1964).
Vid. http://lelant.info/markrothko.htm [Consulta: 2 de marzo de 2015].

[9] David Anfam y Carol Mancusi-Ungaro, "Dark Illumination: The Context of the Rothko Chapel", en *Mark Rothko: The Chapel Commission*, Houston: Menil Collection, 1996, p. 11.

[10] Aunque el restaurante Four Seasons solo tenía espacio para siete paneles Rothko pintó treinta lienzos.

[11] A finales de los años 1960 Rothko cedió a la Tate Gallery de Londres nueve pinturas de las realizadas para el Four Seasons. Como condición indispensable para esta cesión Rothko insistió en que estas obras deberían estar ubicadas en

frustración y fracaso que desembocaría en pocos años en un periodo de melancolía y abatimiento, así como en un lento proceso de autodestrucción -en términos de salud y familia-, que finalizaría con su suicidio en 1970[12].

Figura 4.5. Mark Rothko supervisando la instalación de los murales en el Holyoke Center de Harvard con el arquitecto catalán Josep Lluís Sert, en aquella época decano del Departamento de Arquitectura de la Graduate School of Design de Harvard (1963). Fotografía de Elizabeth H. Jones.

---

un espacio exclusivo y permanente sin mezclarse con otros trabajos más accesibles y, por supuesto, con ningún otro autor. *Vid*. http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-3-seagram-murals [Consulta: 12 de enero de 2012]. Actualmente, el conjunto de pinturas se ha dispersado. Al margen de los nueve paneles de la Tate de Londres, otros siete paneles se encuentran en el Kawamura Memorial DIC Museum of Art, en la ciudad de Sakura, prefectura de Chiba en Japón; otros trece paneles se hallan en la National Gallery of Art de Washington y, por último, los restantes pertenecen a las colecciones particulares de los hijos de Rothko.

[12] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 411.

A pesar de todo, Rothko iba madurando su estilo, sus propuestas y sus ideas, y los encargos seguían llegando.

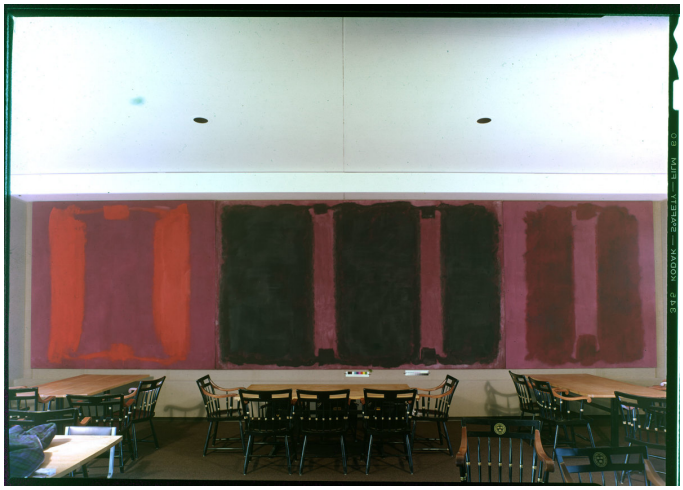


Figura 4.6. Murales *Harvard*, ubicados en el comedor del Holyoke Center, edificio de gestión administrativa de la Universidad de Harvard (1964).

Algunos de ellos, pensemos por ejemplo en los ya mencionados murales de Harvard, fueron importantes y aumentaron el prestigio del autor en Norteamérica. No obstante, aunque Rothko seguía ostentando el calificativo de mejor artista estadounidense de la época, algunos problemas con sus pinturas[13],

[13] Los paneles de Harvard fueron almacenados en poco tiempo debido a la degradación de la pintura, ya que Rothko había utilizado métodos poco consistentes, materiales efímeros y nada ortodoxos (huevo, materiales comerciales, pinturas con diferentes medios, etc.) y, a pesar de que pidió que se tamizase la entrada de luz y de sol que penetraba por los grandes ventanales, el aglutinante que utilizó Rothko mezclado con Lithol Red (Pigment Red 49) y azul ultramar provocaron que los pigmentos se desprendiesen del lienzo. Las

unidos a la sensación de angustia al percibir que la época de los expresionistas estaba llegando a su fin, le atenazaban constantemente[14].

Figura 4.7. Comedor del Holyoke Center de Harvard con los murales al fondo (1964).

En esta situación, decíamos, Rothko recibirá el encargo del matrimonio De Menil[15]. Tras instalarse en Houston estos

---

pinturas se descolgaron definitivamente en 1979, habiendo perdido gran parte de su color y con innumerables desperfectos. Después se dejaron en un almacén y allí permanecieron depositadas hasta que se produjo su restauración durante el año 2014. *Vid*. http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/10/history-and-manufacture-of-lithol-red-pigment-used-by-mark-rothko-in-seagram-and-harvard-murals-1950s-and-1960s [Consulta: 7 de enero de 2016].

[14] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 433.

[15] Dominique (París, Francia, 1908 - Houston, Texas, EEUU, 1997) y Jean de Menil (París, Francia, 1904 - Houston, Texas, EEUU, 1973) se conocieron en 1930

coleccionistas de arte, filántropos, mecenas, activistas de los derechos humanos y promotores de la vida cultural de Estados Unidos, auténticos "Médici del arte moderno" como los bautizó la prensa norteamericana[16], iniciaron en esta ciudad su colección de arte desde sus comienzos se centró en la relación entre el arte moderno y la espiritualidad[17].

Fue en Houston donde encargaron la construcción de su polémica residencia familiar al arquitecto norteamericano Philip Johnson quien sería posteriormente el encargado de la construcción de la Rothko Chapel. Hacia los años 1960 los De Menil ampliaron su colección de arte al expresionismo abstracto, el minimalismo y el arte Pop, convirtiéndose en amigos, y en muchos casos mecenas, de artistas, escritores y pintores como Jasper

---

en París y se casaron al año siguiente. Dominique, licenciada por la Sorbona en física y matemáticas, era la heredera del imperio petrolero Schlumberger Limited, mientras que su marido trabajaba como ejecutivo en la banca francesa, hasta que, debido a la ocupación nazi de Francia, se vieron obligados a exiliarse de París instalándose en Houston, donde Jean tradujo su nombre francés al inglés (John) y pasó a dirigir la filial norteamericana de la empresa de su suegro, la Schlumberger Overseas. Fue en esta ciudad del estado de Texas donde iniciaron su colección de arte hacia 1940.

[16] Josef Helfensteinand y Laureen Schipsi, *Art and Activism: Projects of John and Dominique de Menil,* Houston: The Menil Collection, Yale University Press, 2010, p. 62.

[17] Grace Glueck, "The De Menil Family: The Medici of Modern Art", *The New York Times Magazine*, 18 de mayo de 1986.
Vid. http://www.nytimes.com/1986/05/18/magazine/the-de-menil-family-the-medici-of-modern-art.html [Consulta: 24 de abril de 2014].

Johns, Yves Klein, René Magritte, Robert Rauschenberg, Max Ernst, Robert Rauschenberg o Andy Warhol.

Figura 4.8. *The New York Times Magazine* del 18 de mayo de 1968 con la portada dedicada a la familia De Menil: "Los *Médici* del arte moderno".

Al establecer su residencia en Houston entraron en contacto con la clase alta de la ciudad, la cual se sintió molesta con la defensa de las causas políticas defendidas por los De Menil -por ejemplo, las concernientes a los derechos civiles-, así como por el impulso otorgado a las actividades de la Contemporary Arts Association, organizando exposiciones de Van Gogh, Max Ernst, Joan Miró, Calder, etc. De hecho, su influencia y dedicación no fue aceptada por otros miembros de la asociación por lo que trasladaron sus actividades relacionadas con el arte al Museum of

Fine Arts[18]. Al mismo tiempo se volcaron en dar su apoyo económico a una pequeña universidad católica, la St. Thomas University[19], en el céntrico barrio de Montrose en Houston, el actual *Heart of Houston*.

En 1957 los De Menil pidieron un plan global de reorganización del campus de St. Thomas al ya mencionado arquitecto Phillip Johnson[20].

---

[18] El Museo de Bellas Artes de Houston se halla situado en el distrito de los Museos de Houston. Posee una colección de alrededor de 62.000 piezas con obras de Su colección consta de unas 62.000 piezas con obras que abarcan toda la historia del arte: desde Memling, Tintoretto, Veronese o Rubens, hasta Goya, Corot, Turner, Renoir, Degas, Cézanne, Picasso, Matisse, Pollock o Warhol.

[19] Según consta en su web, la Universidad de St. Thomas (UST) es la universidad católica de Houston. Su campus está ubicado en un ambiente urbano diverso y vibrante, con oportunidades profesionales. El campus está a sólo unos minutos del centro de la ciudad y del famoso Centro Médico de Texas donde muchos estudiantes realizan sus prácticas. Fundada en 1947 por la orden de San Basilio, es la única universidad católica de la Archidiócesis de Galveston-Houston. http://www.stthom.edu/Home/Index.aqf [Consulta: 12 de enero de 2014].

[20] Philip Johnson (Cleveland, EEUU, 1906 - New Canaan, Connecticut, EEUU, 2005). Arquitecto estadounidense. Estudió Filosofía en la Universidad de Harvard. En 1927 viajó a Europa para conocer la arquitectura de Martin Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier... A su regreso a los Estados Unidos publicó, junto con Henry Russel Hitchcok, el libro *El estilo internacional*: *arquitectura desde 1922* (1932). El libro se convirtió en un éxito posibilitó que fuera nombrado Director del Departamento de Arquitectura del Museo de Arte de Nueva York (1930 - 1936). En 1940, con 34 años comenzó sus estudios de arquitectura en Harvard (Cambridge, Massachusetts), donde tuvo como profesores a Walter Gropius y a Marcel Breuer. En esta época Johnson también se convirtió en un destacado defensor de Adolf Hitler. Sin embargo, en 1940 decide abandonar esta ideología y años después llegó a pedir perdón por su equivocada decisión. Su proyecto de licenciatura fue el diseño y construcción de

Figura 4.9. Philip Johnson en su oficina situada en el edificio Seagram de Nueva York, diseñado por Ludwig Mies van der Rohe y el mismo Philip Johnson (ca. 1964).

---

su propia casa, realizada bajo los fundamentos del estilo internacional con una gran afinidad estética con Mies van der Rohe. El edificio, la Glass House [Casa de Cristal] (1949), está reconocido como una de las obras más importantes de este arquitecto, encontrándose ubicado en New Canaan. En 1946 vuelve otra vez como director del Departamento de Arquitectura del MOMA, donde permanecerá hasta 1954. En España, cuando ya había cumplido 92 años, fue el arquitecto, junto John Burgee, de la Puerta de Europa (conocida como Torres Kio) de Madrid. Entre los muchos premios y distinciones recibidas destacan en 1978 la Medalla de Oro del Instituto Americano de Arquitectos y el premio Pritzker de 1979.

Con esta pretensión compraron parcelas de terreno para la universidad, regalaron obras de arte y financiaron proyectos de docencia e investigación.

Figura 4.10. John y Dominique de Menil ante una pieza de arte africano de su colección en la Universidad de St. Thomas, Houston (1965), The Menil Collection, Houston.

También fundaron y financiaron el Departamento de Arte del cual Dominique de Menil pasaría a ser jefa en 1964[21]. Esta capacidad de ejecución y de penetración en las instituciones

[21] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 460.

provocó desconfianza entre los otros miembros del patronato de la universidad. Los De Menil pasaron a formar parte del día a día de la universidad llegando a decir su presidente en aquella época, el padre Patrick O. Braden:[22] que se había vuelto muy "difícil hacer algo sin pisarles *algún dedo de los pies*", lamentándose por ello de que aquel campus "comenzara a parecerse más a la Universidad De Menil que a la de St. Thomas"[23].

Figura 4.11. Philip Johnson y Dominique de Menil trabajando en el proyecto arquitectónico de la Universidad de St. Thomas y la Rothko Chapel (ca. 1964).

[22] Reverendo Patrick O'Connor Braden (1924 - 2016), cuarto presidente de la St. Thomas University entre 1967 y 1979.

[23] Grace Glueck, *op. cit*.

Ante esta resistencia de los conservadores y temerosos responsables de la orden de San Basilio, a la que pertenecía la universidad, se decidió trasladar el Departamento de Arte al completo a la Universidad de Rice, es decir, "cuatro historiadores del arte, la biblioteca, la colección de diapositivas y sus conservadores, el programa de exposiciones con su personal técnico, el programa de fotografía y cine con dos instructores, además de generosos fondos para alimentar las diversas actividades". Dominique de Menil, que había sido la jefa del Departamento de Arte en St. Thomas, se convirtió en Rice en la directora del Instituto de las Artes, un cargo especialmente creado para ella[24].

Este desplazamiento de actividades, de la católica St. Thomas University a la laica Rice University, también afectó al encargo de la Rothko Chapel, y aunque el matrimonio De Menil no pretendía sacar el proyecto de la Universidad de St. Thomas, la actitud poco tolerante y los continuos desencuentros entre los De Menil y la orden de San Basilio -desencuentros debidos, según las autoridades eclesiásticas de la universidad, al excesivo protagonismo que los De Menil habían tomado en su institución-,

[24] John O'Neil, "Beginnings: Personal Notes About Art at Rice University (1965 1970)". *Vid*. https://arts.rice.edu/Content.aspx?id=2147484117
[Consulta: 30 de agosto de 2013].

hicieron que, con la aquiescencia de la orden y el beneplácito de los De Menil, la capilla se trasladase más allá del lugar inicialmente destinado para ella, en concreto, a unos terrenos, propiedad de los De Menil, a pocos metros del Houston's Medical Center. Así que en 1969 pusieron el control de la capilla en la estructura del Institute of Religion and Human Development[25] de Houston, una organización de carácter ecuménico en cuya junta de gobierno estaba John de Menil[26].

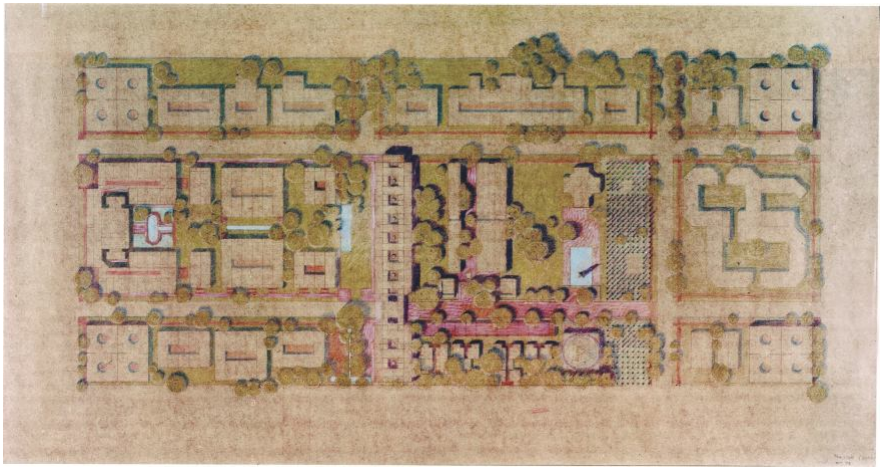


Figura 4.12. Plano del plan general de la Universidad de Rice (ca. 1970), encargado al arquitecto Louis Khan, después del traslado impulsado por los De Menil. El proyecto nunca llegó a completarse. En el plano se distingue claramente la forma de cruz de la Rothko Chapel y el estanque con la escultura de Barnett Newman.

[25] Actualmente Institute for Religion and Health.

[26] Pamela G. Smart, *Sacred Modern: Faith, Activism, and Aesthetics in the Menil Collection*, Austin: University of Texas Press, 2010, p. 40.

Al decidir este cambio la capilla se situó de manera equilibrada entre las dos instituciones universitarias, pudiendo ser utilizadas por ambas sin ningún tipo de problema. Ese seguía siendo el espíritu colaborativo y conciliador de los De Menil. Lo que si cambió radicalmente fue la concepción espiritual de la capilla cuya transformación en un lugar de culto de carácter ecuménico -un espacio interconfesional- quedó abierto a todas las propuestas de paz y reflexión, así como a todas las religiones. Este novedoso carácter fue decisivo en su posterior reconocimiento como uno de los lugares más importantes de la cultura norteamericana y, en muchos casos, como un referente internacional del ecumenismo y la tolerancia religiosa[27].

Este cambio hacia una postura ecuménica no chocaba directamente con el profundo catolicismo de los De Menil, ya que se apoyaba en los pronunciamientos del Concilio Vaticano II acerca del ecumenismo. No obstante, las convicciones espirituales de los De Menil venían de mucho antes, dado que su cosmopolitismo y

[27] El 16 de septiembre de 2000 fue incluida en el National Register of Historic Places (NRHP). https://npgallery.nps.gov/NRHP/AssetDetail?assetID=4068b75b-56d6-4720-995c-f30f631a39d2 [Consulta: 3 de marzo de 2016]. La Rothko Chapel ha recibido diversos premios y reconocimientos como el Peace Award from The Houston Baha'í Community (1998), el Community Award de The Museum District Business Alliance (2000), el James L. Tucker Interfaith Award de Interfaith Ministries (2004), el Urban Greenery Award de The Park People (2005) y el Houston Peace and Justice Center (2008).

trayectoria eran de origen mucho más espiritual que religioso. Según cita Gluek, la hermana menor de Dominique, Sylvie Boissonnas, también coleccionista de arte, comentó al respecto que "Dominique era muy espiritual. Ella no necesitaba ninguna religión"[28].

Pero esta espiritualidad, base de su actitud ecuménica y su catolicismo tolerante, estaba vinculada a experiencias anteriores que tuvieron una gran influencia en el desarrollo de las propuestas de la Rothko Chapel. Estas influencias tomaron fuerza, por una parte, a través de su relación espiritual con el cardenal Yves-Marie Joseph Congar, uno de los más importantes teólogos del ecumenismo del siglo XX[29], y por otra con el sacerdote Marie-Alain

[28] Grace Glueck, *op. cit*.

[29] Yves Marie-Joseph Congar (Sedan, Francia, 1904 - 1995) Dominico y teólogo católico. Fue uno de los artífices intelectuales del Concilio Vaticano II. Conocido por su profundidad teológica, fue discípulo del filósofo del personalismo Jacques Maritain. Entró en la Orden Dominicana en 1925. En la II Guerra Mundial fue hecho prisionero durante cinco años en un campo de concentración nazi. Profesor en Le Saulchoir, su libro *Vraie et fausse réforme dans l'Église* (1950) (*Verdadera y falsa Reforma en la Iglesia*) fue objeto de duras censuras. Fue pionero del ecumenismo, sobre todo con su obra *Cristianos desunidos (1937)*. Juan XXIII le encomendará trabajar en los más importantes documentos del Concilio Vaticano II, junto a otros teólogos en aquel momento considerados avanzados como Joseph Ratzinger o Henri de Lubac. Fundó la colección Unam sanctam. Víctima de una enfermedad neuronal, acabó sus días impedido físicamente, pero intelectualmente activo. Juan Pablo II lo elevó al cardenalato en 1994. Algunas de sus obras más significativas son *Jalones para una teología del laicado* (1954), *Principios para un ecumenismo católico* (1957), *Diario de un teólogo. 1946 - 1956* y *Cristianos en diálogo* (1964).

Couturier [30] cuya inspiración sobre el acercamiento del arte moderno y la religión fue fundamental para los De Menil, ya que adoptaron sus enseñanzas sobre la posibilidad del ecumenismo y su propuesta activa de servirse del arte contemporáneo como vía para cambiar la sociedad y la iglesia católica.

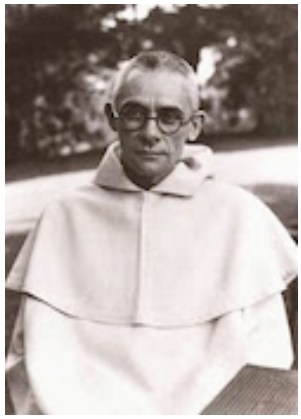


Figura 4.13. Yves Marie-Joseph Congar (izq.) y Marie-Alain Couturier (dcha.).

El padre Couturier había sido pionero en valorar el arte actual de la época como elemento de reflexión y espiritualidad

[30] Marie-Alain Couturier (Montbrison, Francia, 1897 - 1954). Padre Dominico, artista e investigador del arte. En 1937 dirigió la revista *L'Art Sacré* junto al también dominico Pie Raymond Régamey. Fue uno de los protagonistas principales en la renovación del arte sacro en Francia al finalizar la II Guerra Mundial. Entre 1940 y 1945 trasladó su residencia a Norteamérica dando clases en Montreal (Canadá) y en Baltimore (EEUU), donde se encontró habitualmente con artistas exiliados en aquel país, en particular franceses. Entre sus publicaciones pueden destacarse la compilación de artículos *Art et catholicisme* (1941), *Henri Matisse (1869-1954)* (1956) y *Dieu et l'Art dans une vie* (1965).

gestionando encargos para la decoración de la que sería la considerada iniciadora de la renovación del arte sacro del siglo XX, la iglesia de Notre Dame de Toute Grâce de Assy. Los pintores que colaboraron en aquel proyecto fueron, entre otros, Pierre Bonnard, Henry Matisse, Georges Braque, Jacques Lipchitz y Marc Chagall[31].

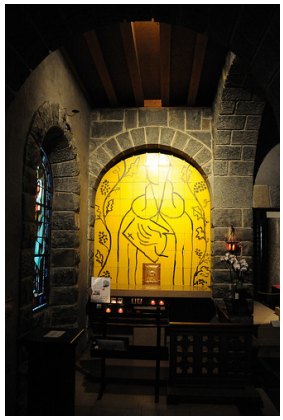


Figura 4.14. Exterior de la iglesia católica de Notre-Dame-de-Toute-Grâce, en d'Assy (Francia), construida entre 1937 y 1946, bajo la supervisión del padre Couturier. En ella encontramos obras de Roualt, Bonnard, Matisse, Chagall, Braque, Léger, Doufy y otros (izq.). Altar dedicado a Saint-Dominique, realizado por Henry Matisse, en la misma iglesia (dcha.).

La amistad con el padre Marie-Alain Couturier llevó también a los De Menil a realizar una *tourné* por Francia, visitando las iglesias "reformadas con arte contemporáneo" como la comentada de Assy, la de la Nativité-de-Marie en Vence

[31] Paul Westheim, *Pensamiento artístico y creación: ayer y hoy*, México D. F.: Siglo XXI, 1997, p. 90.

(Provence-Alpes-Côte d'Azur) -con un mural de Marc Chagall-, la Chapelle du Rosaire también en Vence -más conocida como la Capilla Matisse, ya que fue construida y decorada bajo las ideas de

Figura 4.15. Exterior (izq.) e interior (dcha.) de la Chapelle du Rosaire, en Vence (Francia), construida en 1951 bajo la supervisión de Henry Matisse.

este artista-, a Église du Sacré-Cœur de Audincourt (Bourgogne-Franche-Comté) -con obras de Jean Bazaine, Jean Barillet, Jean le Moal y vitrales de Fernand Léger- y, por último, la Chapelle Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp (Alto Saona) con diseño y creación del arquitecto francés Le Corbusier.

Figura 4.16. Exterior (izq.) e interior (dcha.) de la Chapelle Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp (Francia), construida entre 1950 y 1955 por Le Corbusier.

Estimulados por esta gira que les hizo reflexionar sobre las virtudes de combinar la arquitectura y el arte moderno, decidieron seguir adelante con el encargo. Para ello pensaron que tendrían que conseguir un artista vivo, moderno e importante para este cometido y un arquitecto con las mismas características. Con la idea de la Capilla Matisse en sus mentes y con la previsión de una obra ubicada dentro de los planes de expansión y reforma del campus de la St. Thomas University, aprobaron que el arquitecto encargado de la estructura fuera Philip Johnson, ya que su plan de reforma del campus estaba prácticamente acabado. Para el encargo de las pinturas interiores Dominique propuso a Mark Rothko.

4.1.2. Los De Menil, Mark Rothko y Philip Johnson: el encuentro y la ruptura

Dominique ya conocía Rothko, puesto que unos años antes, en 1957, una exposición monográfica dedicada a su obra, había sido presentada en la ya mencionada Contemporary Arts Association de Houston[32]. A ello hay que añadir que los De Menil

[32] La muestra, desarrollada entre el 5 de septiembre y el 6 de octubre de 1957, estuvo comisariada por Jermayne MacAgy (Cleveland, Ohio, EEUU, 1914 - 1964).

habían comprado para su colección tres obras de Rothko -la primera durante ese mismo año de 1957[33]-, hecho que les permitía estar informados no solo sobre la evolución de su obra, sino también sobre su trayectoria artística, personal y anímica. No obstante, para este encargo, Dominique pensaba mucho más en los murales desechados del edificio del Seagram, que ella misma había tenido la oportunidad de ver en el estudio de Rothko durante una visita a Nueva York[34]. Por otro lado, también conocía los intereses espirituales e intelectuales de Rothko y su búsqueda de un arte que, más allá del objeto, lo trascendiese, vinculando la actividad artística a una visión espiritual.

El matrimonio De Menil estaba seguro de la idoneidad de los elegidos y en 1964 decide iniciar el proyecto de la capilla en Houston y encargar al pintor Mark Rothko las obras que iba a albergar en su interior[35]. Este espacio cuya función se hallaría

---

Esta comisaria de exposiciones y profesora de arte fue una de las mejores amigas de Dominique de Menil en Houston y, a su vez, amiga Rothko. http://camh.org/node/397#.WUGmZ8lLdMM [Consulta: 2 de noviembre de 2015].

[33] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 463.

[34] Jacob Baal-Teshuva, *Mark Rothko 1903 – 1970. Cuadros como dramas*, Köln: Taschen, 2003, p. 73.

[35] Este espacio de encuentro y reflexión solo se llamó Rothko Chapel después de la muerte del pintor en 1970. Nosotros, por cuestiones de claridad, utilizaremos indistintamente para referirnos a esta obra el nombre de capilla o de Rothko Chapel, con el que es conocida ya universalmente.

destinada a la oración y al recogimiento se concebía como un espacio sin limitaciones, un lugar donde las personas pudieran penetrar libremente, teniendo como modelo las pequeñas iglesias católicas francesas cuyas funciones, además de acercar el arte contemporáneo a las personas, tenían como objetivo aproximar a sus visitantes a Dios.

El comienzo, por tanto, de la historia de Mark Rothko con la Rothko Chapel comenzará con la visita de Dominique de Menil al estudio de Rothko el 17 de abril de 1964. La propuesta del encargo era sencilla de formular: se trataba de la realización de una serie de pinturas para el interior de la capilla que se iba a construir en la universidad de St. Thomas, en Houston[36].

Pese al entusiasmo de Rothko, este señaló que solo aceptaría el encargo si se le aseguraban una serie de condiciones innegociables. En los últimos años el artista había estado especialmente sensible en lo relativo al control de su obra, dado que deseaba tener en cuenta todos los detalles acerca de cómo sus obras debían estar dispuestas, cómo tenían que iluminarse, cuáles tenían que ser las condiciones técnicas del espacio en el que se hallaran ubicadas y, por supuesto, que las mismas no se

[36] Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel paintings: origins, structure, meaning*, Austin: University of Texas Press, 1997, p. 33.

dispusieran al lado de las de otros artistas[37]. Junto a ello, también pidió a los De Menil el control del diseño de todos los detalles y la supervisión de la construcción de la capilla.

En 1964 Philip Johnson ya había comenzado a realizar un "diseño ambicioso y grandilocuente"[38].

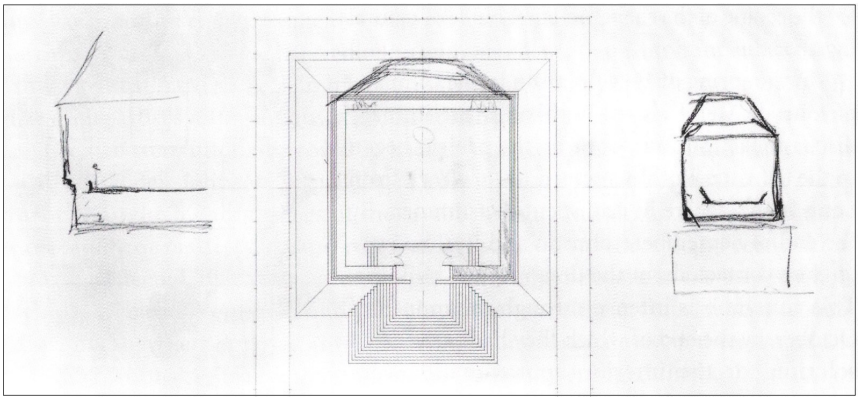


Figura 4.17. Varios bocetos de Philip Johnson de la capilla, realizados con anterioridad a octubre de 1964. Las anotaciones son algunas de las sugerencias de Mark Rothko al arquitecto.

Primero concibió una planta cuadrada, elevada sobre una plataforma y coronada con una estructura piramidal en el techo por la cual pasaría la luz al interior de la capilla.

[37] De hecho, Rothko también llegó a solicitar a los comisarios y directores de museos que no mezclaran entre sí obras suyas de etapas pictóricas diferentes.

[38] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 465.

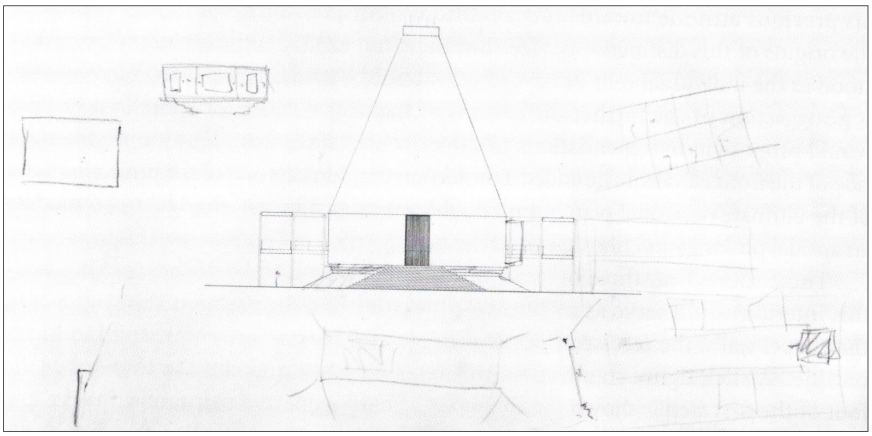


Figura 4.18. Bocetos de Philip Johnson con algunas de las sugerencias de Mark Rothko al arquitecto.

Rothko le sugirió la construcción de un ábside y después también cambiar la forma rectangular propuesta por Johnson por una forma octogonal, similar a la de la iglesia bizantina de Sta. Maria Assunta que había visto ese año en su visita a la isla de Torcello, muy cerca de Venecia[39].

[39] Según apunta Breslin, la referencia de Rothko a la basílica de Sta. Maria Assunta se trató de un error, puesto que lo más probable es que se refiriese a la iglesia de Sta. Fosca, situada justo al lado, a la derecha de la primera. Esta pequeña iglesia octogonal fue reconstruida en el siglo XII a partir de un *martyrion* con el fin de ubicar las reliquias de las santas Fosca y Maura, mártires de Rávena del siglo III, cuyos restos habían sido trasladados a Italia desde Libia en el año 1011. La iglesia es de planta de cruz griega octogonal, con una cubierta circular central -realizada en madera- y un triple ábside, siendo el central de mayor tamaño. Por esta relación de semejanza creemos que Rothko propuso a Johnson la construcción de un ábside.

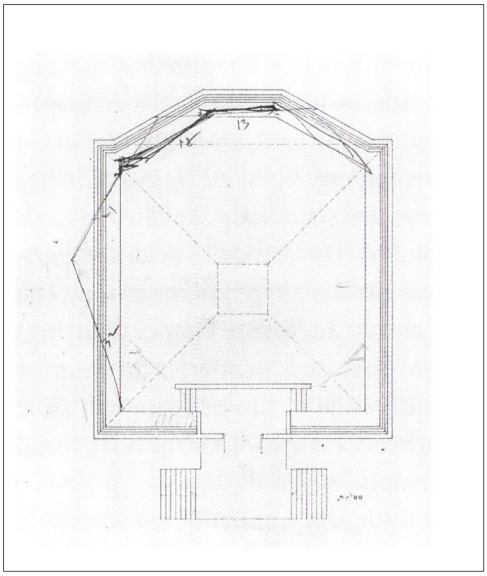
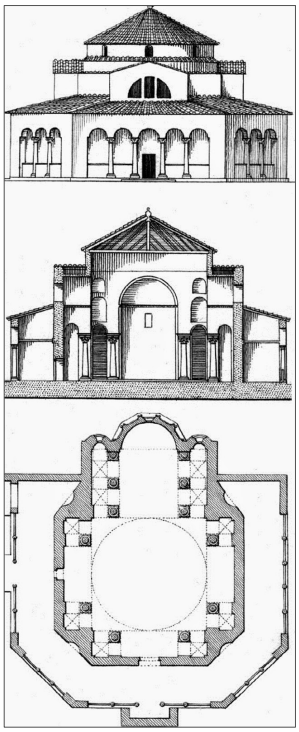
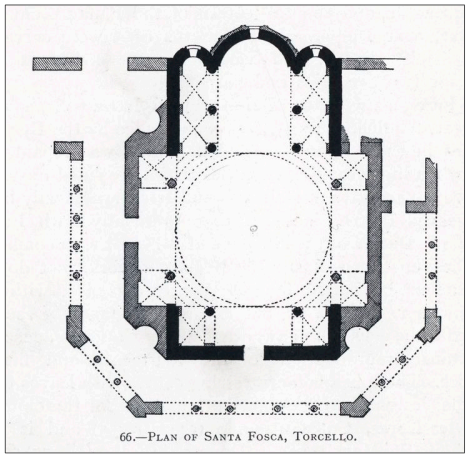


Figura 4.20. Modelo octogonal de la capilla de 1964 con anotaciones de Mark Rothko.

Esta forma octogonal que utilizaban muchos arquitectos cristianos para baptisterios y tumbas mantenía un espacio amplio en el centro de la construcción. Posiblemente, Rothko pensaba ya en que sus obras, ubicadas en las paredes octogonales, envolvieran a los espectadores y asistentes a los actos de la capilla[40].

[40] *Ibid.,* p. 465.





Figuras 4.21. Alzado, sección, plantas de la iglesia de Sta. Fosca en Torcello, Venecia (Italia).

A pesar de la aceptación de Johnson, la relación entre los dos no fue buena y surgieron, como era de esperar, los primeros enfrentamientos, ya que Rothko quería humanizar el proyecto y dejar de lado toda monumentalidad. A su vez, deseaba todo el protagonismo para sus pinturas y, por tanto, el control total del proyecto. La disputa fue en aumento y Rothko presionó a los De Menil para que resolvieran el asunto.

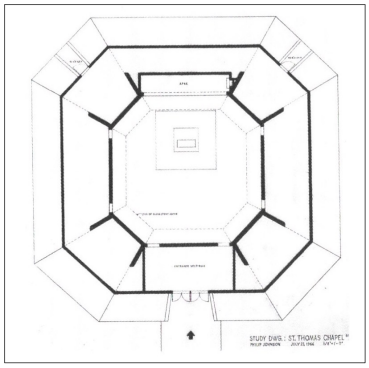


Figura 4.21. Modelo octogonal de la capilla de 1965 y plano definitivo presentado por Johnson el 21 de julio de 1966.

La cuestión quedó zanjada en 1967 con la renuncia de Philip Johnson a continuar con el proyecto[41]. El trabajo pasó en ese momento a manos de Howard Barnstone[42] y su socio Eugene Aubry[43], quienes desarrollaron el proyecto de acuerdo a las directrices marcadas por Rothko[44].

---

[41] *Ibid.*, p. 466.

[42] Howard Barnstone (Auburn, Maine, EEUU, 1923 - Houston, Texas, EEUU, 1987). Arquitecto. Estudió arquitectura en la Yale University trasladándose a Houston en 1948 como profesor de la University of Houston. En esta ciudad fue donde comenzó su carrera como arquitecto de proyectos. Aunque su obra fue diversa es conocido por haber sido el arquitecto que finalizó el proyecto de la Rothko Chapel. Sus influencias más directas fueron el mismo Johnson y Mies van der Rohe. Como dato curioso Howard Barnstone se suicidó en 1987 a la edad de 64 años. http://www.nytimes.com/1987/05/02/obituaries/howard-barnstone-64-dies-texas-architect-and-author.html [Consulta: 23 de enero de 2015].

[43] Eugene Edwards Aubry (Galveston, Texas, EEUU, 1935). Arquitecto. Miembro del American Institute of Architects. Eugene Aubry estudió ciencias y

Tanto fue así que los dos arquitectos viajaron a Nueva York en diversas ocasiones para entrevistarse con el propio artista, llevando incluso con ellos bocetos y maquetas de la capilla, ya que cada detalle debía ser supervisado y aprobado por el pintor[45] .

---

arquitectura en la University of Houston. Socio de la firma Barnstone and Aubry entre 1966 y 1970, se vinculó también al estudio de Wilson, Morris, Crain & Anderson en Houston, entre 1970 y 1980. Creó su propio estudio como Aubry Architects, en Sarasota, Florida, entre 1986 y 1990. http://prabook.com/web/person-view.html?profileId=677325 [Consulta: 16 de abril de 2015].

[44] Después de la muerte de Rothko en 1970, Barnstone tuvo que dejar el proyecto por enfermedad, por lo que quedó en manos de Aubry. Este, sin embargo, solicitó la ayuda y el consejo de Philip Johnson para completar el proyecto por lo que, al final, los tres arquitectos quedaron como los firmantes del proyecto arquitectónico de la Rothko Chapel. A pesar de ello, la obra se le sigue adjudicando formalmente a Philip Johnson, debido a su popularidad y prestigio internacional, aun cuando los verdaderos artífices fueron Barnstone y Aubry. *Vid*. http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko [Consulta: 12 de febrero de 2015].

[45] Jacob Baal-Teshuva, *op. cit.*, p. 73.

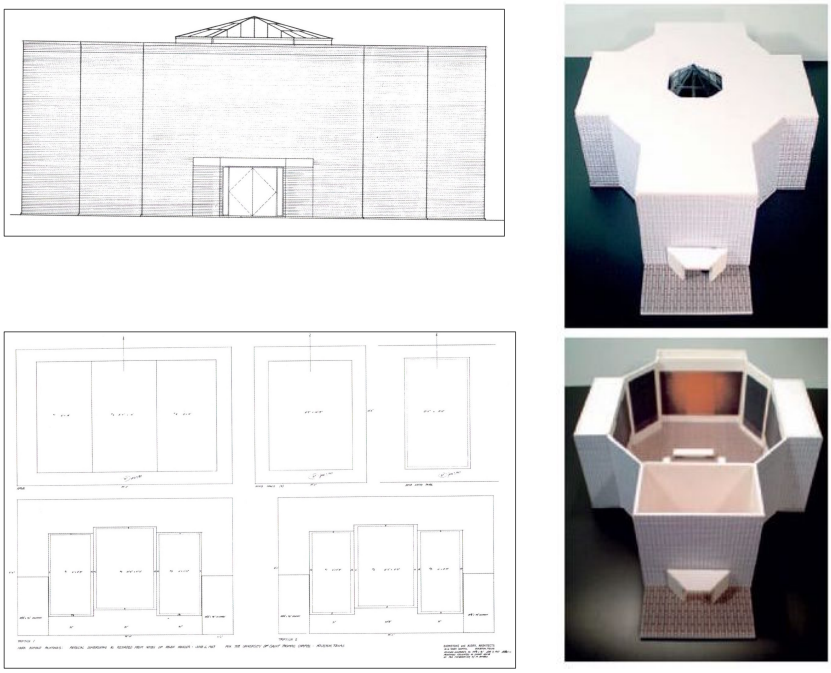


Figura 4.23. Planos y maquetas realizadas por los arquitectos Barnstone y Aubry con las indicaciones de Rothko sobre la ubicación y colocación de los trípticos y paneles (6 - 7 de junio de 1967).

Rothko había comprendido que este era el encargo más esperado y deseado de su vida. Las pinturas que colgase allí iban a estar ubicadas sin distracciones ni decoraciones que soterrasen el poder comunicador de las piezas dentro de la capilla, ya que estas, sin apenas luz y ubicadas alrededor del asistente, se iban a convertir en las verdaderas protagonistas de este espacio, abstracto pero muy humano. Por ello se dedicó a diseñara el

espacio de acuerdo con todas las posibilidades y estímulos que se le presentaban y podía recordar.

Figura 4.22. (Izq.) Exposición permanente de las serie *Les Nnymphéas [Los Nenúfares*] de Claude Monet (1840 - 1926). La misma fue inaugurada el 16 mayo de 1927 en dos salas permanentes del Museo de la Orangerie de las Tullerías en París (Fotografía ca. 1930) y en la actualidad (dcha.)

Nuestro artista firmó el contrato de la capilla en enero de 1965. La cantidad asignada para este encargo fue de $250.000 más un extra de $25.000 para el alquiler de su estudio, gastos de viaje a Houston para la instalación, etc.[46]. Aunque a pesar de no haber firmado el contrato, Rothko había estado trabajando ya en el proyecto desde hacía unos meses. De hecho, había alquilado un nuevo estudio en el 157 East 69th Street, entre Lexington y la 3rd Ave.

[46] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 651.

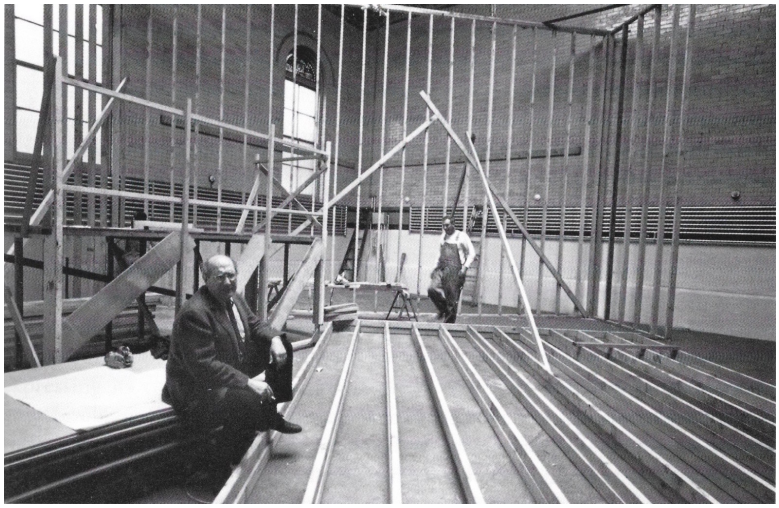


Figura 4.30. Mark Rothko en su estudio de la 69th Street dirigiendo la construcción de la estructura similar a la de la futura capilla, (diciembre de 1964).

El estudio, una casa de dos pisos con entrada de carruaje nada convencional para el centro de Manhattan, construida con ladrillos rojos y en un estilo ecléctico con elementos neo-románicos -muy parecida a las que habitualmente habían en el Upper East Side-, estaba fechada en 1880. Una de las características que convencieron a Rothko para alquilar el edificio fue el gran espacio central que su primer propietario, James Stillman[47], construyó para que sus hijos practicaran equitación[48].

[47] James Jewett Stillman (Brownsville, Texas, EEUU, 1850 - Nueva York, EEUU, 1918). Empresario vinculado a inversiones en tierras, bancos y ferrocarriles en Nueva York, Texas y México. Fue director del National City Bank, en la época la entidad bancaria más importante de los Estados Unidos.

Figura 4.31. Entrada principal del estudio de la 69th Street.

En conjunto, el espacio disponía de las dimensiones exactas para simular las de la capilla, ya que su deseo era trabajar en un ámbito similar al lugar donde se ubicarían los paneles. También esto guardaba relación con la iluminación, puesto que era importante trabajar con una luz parecida a la de la capilla en su estudio. Para ello Rothko, junto a sus ayudantes[49], ideó un sistema

[48] http://www.nytimes.com/1981/05/07/garden/design-notebook-a-teahouse-within-a-city-carriage-house.html [Consulta: 9 de enero de 2015].

[49] Durante el verano de 1964 el pintor William Scharf (Media, Pennsylvania, EEUU, 1927) ayudó a Rothko a poner el estudio en condiciones, construyendo paredes falsas para colgar los cuadros, así como el sistema de control del lucernario del techo.

de poleas que se ocultaban con una especie de tela de paracaídas[50], en verdad, una celosía situada en el techo. De esta forma podía establecer el nivel de luz adecuado al que sus pinturas necesitaban, además de generar un ambiente de calma y concentración que pudiese trasladarse con posterioridad a la capilla.

Rothko comenzó a pintar sus paneles en octubre de 1964, aunque la adaptación total de este espacio de trabajo se completó en el mes de diciembre, y desde este momento hasta la fecha de finalización de los catorce paneles del proyecto, en la primavera de 1967, Rothko trabajó exclusivamente en esta obra. Sin duda era la obra culminante de su vida, la más importante en la carrera de este carismático pintor.

[50] Rothko llamó a este material *diaper [pañal]*. Ellen Hopkins, "Where They Lived?", en *New York Magazine* , 7 de marzo de 1983, p. 45.

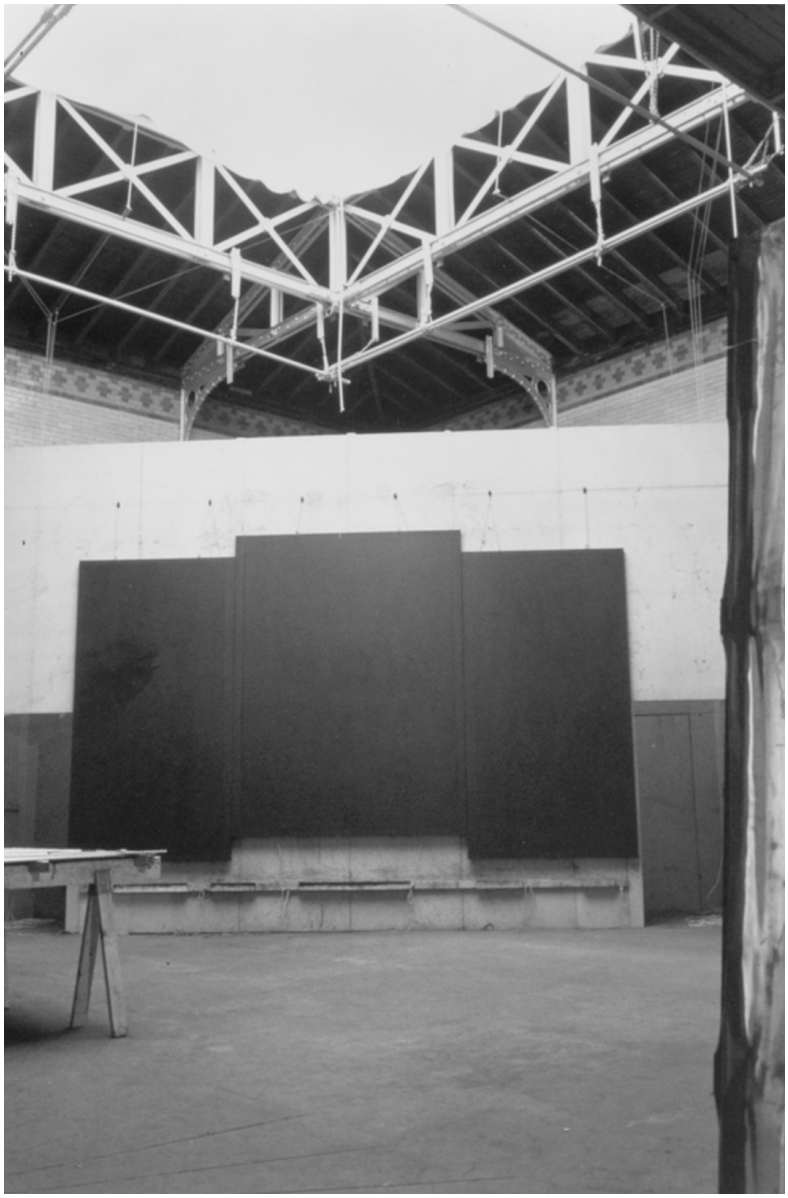


Figura 4.32. Tríptico de la capilla ya finalizado. Se observa la altura y el lucernario de este estudio ubicado en la 69th Street (mayo de 1967).

Robert Motherwell[51], en una nota no publicada del 10 de marzo de 1967, realiza una descripción del estudio y de la actitud de Rothko frente a su trabajo en este proyecto:

> Rothko se encuentra conmigo en la entrada de su estudio, una antigua casa con entrada de carruajes, con techos muy altos, quizás de 40 pies [12 metros aproximadamente] hasta las claraboyas, silenciosa y poco iluminada, como un almacén. Nos estrechamos las manos calurosamente, aunque él siempre mira al suelo y no a mí cuando nos encontramos. Dirijo mi mirada hacia el estudio trasero, sin esperar ser invitado allí, ya que sé que Rothko acaba de terminar los enormes paneles para una capilla que será construida en la Universidad de St. Thomas en Texas, porque él es un hombre extremadamente discreto, cuyo secretismo siempre me obliga a respetarle, o más bien a honrarle. Él es doce años mayor que yo (nacido en 1903), y hemos sido amigos tempestuosos desde hace más de 20 años, judío y celta, adquisitivos y extravagantes, realistas e idealistas, humanos y cultos, en resumen, Leopold Bloom y Stephen[52], y ahora demasiado viejos para ello[53].

---

[51] Robert Motherwell (Aberdeen, Washington, EEUU, 1915 - Provincetown, Massachusetts, EEUU, 1991). Pintor y escritor americano, fue uno de los fundadores y principales exponentes del expresionismo abstracto. Estudió filosofía y estética en las universidades de Stanford y Harvard. En 1944 celebró su primera exposición individual en la Galería Art of This Century de Nueva York, propiedad de la coleccionista y mecenas Peggy Guggenheim. Muy influenciado por el surrealismo de Max Ernst, Yves Tanguy y André Masson. Estuvo casado con la pintora, también adscrita al expresionismo abstracto, Helen Frankenthaler (Nueva York, EEUU, 1928 - Darien, Connecticut, EEUU, 2011). Su pintura y su pensamiento estuvo comprometido con la responsabilidad del artista frente a la política y la sociedad. Enseñó en el Hunter College (entre 1951 y 1958 y entre 1971 y 1972), dirigió la publicación de las series de libros *The Documents of Modern Art* (1944 - 1952) y escribió numerosos ensayos sobre arte y estética. Fue uno de los mejores amigos de Mark Rothko y estuvo muy relacionado con Morton Feldman en los inicios de su relación con los pintores de la escuela de Nueva York. https://www.britannica.com/biography/Robert-Motherwell [Consulta: 15 de febrero de 2015].

[52] Leopold Bloom es el principal personaje de la novela *Ulises* de James Joyce, donde se le presenta con un marcado carácter de antihéroe. Stephen Dedalus es

4.1.3. El último rabino del arte occidental

Como ya hemos señalado, el encargo de la capilla entusiasmó a Rothko, dado que se planteó este reto como el más importante de su vida. Tal fue su entusiasmo que a comienzos de 1966, casi ya finalizados sus murales, Rothko escribió una carta de agradecimiento a los De Menil:

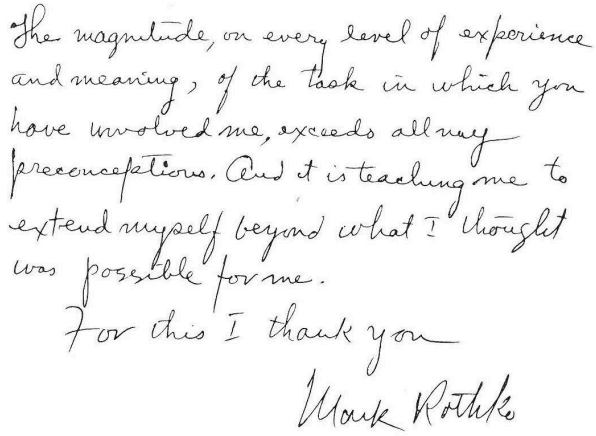

The magnitude, on every level of experience and meaning, of the task in which you have involved me, exceeds all my preconceptions. And it is teaching me to extend myself beyond what I thought was possible for me.
For this I thank you
Mark Rothko

Figura 4.33. Nota manuscrita de agradecimiento de Mark Rothko a Dominique y John de Menil.

---

otro personaje de la misma novela (*alter ego* de James Joyce), quien es presentado como un ser tímido e introvertido, débil y soñador, incapaz de mantener una relación normal con el mundo que le rodea.

[53] Robert Motherwell, "On Rothko", en *Robert Motherwell: Printing as Collaboration, Part I, Irwin Hollander/Texts*, New York: Kasmin editions. *Vid*. http://www.paulkasmineditions.com/text/-2 [Consulta: 23 de julio de 2013].

> La magnitud, en cada nivel de experiencia y significado de la tarea en la que me han involucrado, excede todas mis preconcepciones y me está enseñando a extenderme más allá de lo que creía que era posible para mí. Por esto les doy las gracias[54].

Era extraño que un judío como él pudiese culminar su carrera con una intervención en una capilla católica en Texas[55]. Esto también resultó realmente singular para sus amigos y conocidos ya que, además de tener siempre presente sus orígenes rusos y su trayectoria como emigrante, nunca renunció a calificarse como un artista judío, tanto es así que su amigo el poeta Stanley Kunitz [56] en el panegírico de su funeral señaló: "Una vez le dije que él era el último rabino del arte occidental. Y esto le hizo sonreír"[57]. Aunque según cuenta su amiga Dore Ashton[58] Rothko le confesó que: "Nunca podría haber hecho una sinagoga"[59].

---

[54] La carta lleva fecha de 1 de enero de 1966. Actualmente, se halla depositada en los Archivos de la Colección Menil en Houston, Texas. https://d27m4mjhi8p0i4.cloudfront.net/api/file/NgThHEgtQZYpSwbestsX? [Consulta: 26 de febrero de 2012].

[55] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 460.

[56] Stanley Jasspon Kunitz (Worcester, Massachusetts, EEUU, 1905 - Nueva York, 2006). Poeta y ensayista. Fue uno de los amigos de Rothko hasta su muerte y quien realizó la lectura del memorial el día de su funeral. Al igual que Rothko, el origen de Kunitz era judío-lituano, aunque él ya había nacido en Estados Unidos.

[57] Lee Seldes, *The legay of Mark Rothko*, London: Secker & Warbur, 1978, p. 7.

[58] Dore Ashton (Newark, New Jersey, EEUU, 1928 - Nueva York, EEUU, 2017). Escritora, profesora y crítica de arte. Estudió en Harvard y fue durante muchos años profesora de arte en la Cooper Union y en la Universidad de Yale. Destacó,

Durante los tres años que tardo en pintar los murales (desde 1964 a 1967) Rothko siempre creyó que sus murales iban a ser destinados a una capilla católica[60]. El artista se dedicó plenamente a su tarea, aislándose en su estudio casi como un eremita y realizando bocetos, pruebas de color y materiales, etc. Su vida transcurría dentro de un estado que oscilaba entre la euforia y la melancolía, lo que le hizo alejarse cada vez más de su familia[61].

Mark Rothko entregó los paneles para su traslado a Houston en la primavera de 1967. Estaba ansioso por ver sus pinturas colgadas en las paredes de aquel proyecto vital, pero desgraciadamente cuando ya estaba supervisando los detalles de la instalación de los paneles sufrió un aneurisma y tuvo que cesar

---

junto a Harold Rosenberg y Barbara Rose, como una de las principales especialistas en la Escuela de Nueva York, formando parte del grupo de críticos que promovieron y visualizaron esta generación de artistas en el mundo, y en su caso más activamente, como colaboradora en el *New York Times*. Publicó más de 30 libros e innumerables artículos, destacando el ensayo *About Rothko* (1983), que sigue siendo fundamental para el estudio de la vida y obra del pintor.

[59] Dore Ashton, diario del 7 de julio de 1964. En James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 460.

[60] *Ibid*., p. 465.

[61] *Ibid*., p. 505.

inmediatamente de sus actividades quedando recluido y parcialmente incapacitado[62].

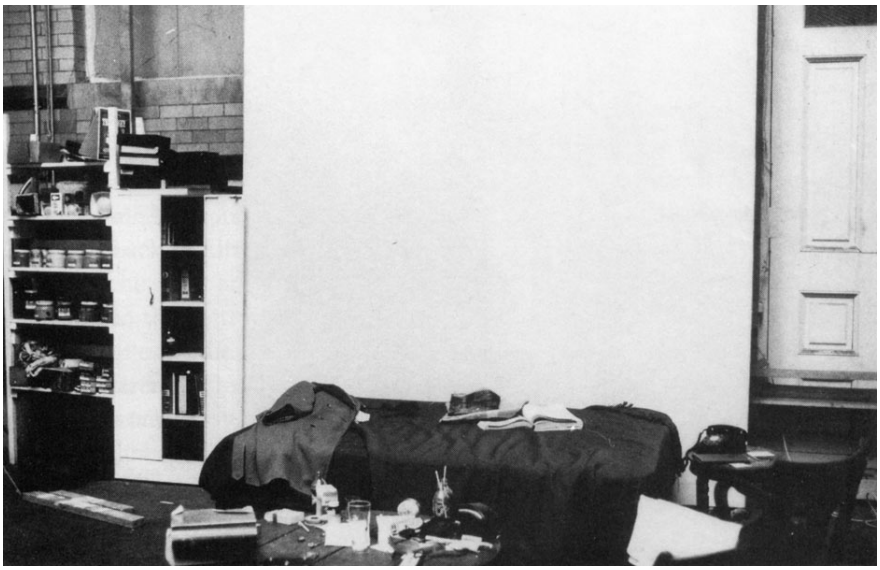


Figura 4.34 Zona del estudio de la 69th St. donde Mark Rothko vivió los últimos meses de su vida y donde se suicidaría en 1970. Fotografía de Morton Levine.

Su actividad, por tanto, tuvo que detenerse bruscamente por la enfermedad. Su carácter, ya de normal melancólico y con tendencias depresivas, le hizo apartarse de sus amigos y

[62] "Una exploración de rayos X estableció que Rothko había sufrido una disección aórtica (o aneurisma aórtico); un arteriograma reveló arterioesclerosis. La hipertensión fue citada como la causa del aneurisma" y "dado el estado general de salud de Rothko -sus antecedentes de hipertensión, su electrocardiograma anormal, sus tempranos signos de cirrosis de hígado… la cirugía fue descartada". *Ibid.* p. 490.

conocidos, comenzado a beber intensamente, lo que acabó siendo uno de los motivos de la ruptura del matrimonio de su segunda esposa Mell. Rothko se instaló en su estudio de Manhattan. Su situación anímica se agravó y su carácter, habitualmente taciturno y receloso, situó al artista en el límite de la enfermedad mental, abocándole a una crisis depresiva profunda. El 25 de febrero de 1970[63], a primera hora de la mañana, se suicidó seccionándose las venas, un año antes de la inauguración de la capilla, que a partir de este luctuoso suceso pasaría, como ya hemos apuntado, a denominarse Rothko Chapel.

Hasta su enfermedad Rothko había estado centrado en la realización de las pinturas y en la supervisión de la construcción de la capilla, por este motivo no era conocedor con profundidad de los problemas relacionados con la Universidad de St. Thomas y los De Menil. Fue después de su muerte cuando la capilla sufriría los cambios radicales en relación a la idea fundacional, dándose un giro copernicano al proyecto, ya que en pocos años había cambiado de arquitecto, de ubicación, de campus e institución y de orientación espiritual. Este último, sin duda fue el cambio más decisorio y que daría más proyección posteriormente a la capilla:

[63] *Ibid*., p. 521.

el paso de una inicial capilla católica a una aconfesional o, para ser más exactos interdenominacional e interconfesional.

El día 27 de febrero de 1971, fecha elegida para la inauguración de la capilla, fue un día cargado de emotividad. El reciente suicidio del pintor y la solemnidad que proporcionaba este acto ecuménico, a lo que se añadía la sensación de calma y de paz interior que transmitía el espacio construido, tal y como estaba proyectado desde el principio por los De Menil y especialmente por Rothko, producían en los invitados, y en especial en Feldman, una sensación de extremada melancolía y reflexión.

A esta ceremonia asistió, como acabamos de apuntar, el compositor Morton Feldman, invitado tanto por ser amigo personal del pintor, como por formar parte del consejo de dirección de la fundación creada en 1969 por Rothko, justo un año antes de su muerte, y destinada a la preservación de su obra[64].

[64] *Ibid*., p. 540.

Figura 4.35. *Broken Obelisk* de Barnett Newman (1971). Al fondo la entrada principal de la Rothko Chapel.

4.1.4. Estructura arquitectónica y espacial de la Rothko Chapel

La construcción de la Rothko Chapel [65] supuso la culminación para Rothko de un desarrollo que había comenzado con una idea metafísica sobre los campos de color, donde había aplicado procedimientos de ampliación de las dimensiones de la pintura y de las superficies sin límite. Esta idea metafísica inicial se trasladó al espacio, ampliando las dimensiones del cuadro al mismo. En el fondo se trataba de *estar en* la pintura.

Como hemos dicho, la configuración de un espacio particular (aún no construido en el momento de la realización de las pinturas de Rothko), creaba un ámbito sin precedentes en la conclusión de su ideal de pintura como arte total.

La capilla, vista desde la entrada principal, alberga a su izquierda un estanque rectangular de poca profundidad en el que se sitúa el *Broken Obelisk*[66] del pintor y escultor norteamericano

---

[65] La descripción arquitectónica y espacial de la capilla la hemos realizado partiendo de la experiencia personal durante nuestra visita a la Rothko Chapel, así como con el apoyo del muy documentado y esencial libro de Sheldon Nodelman, ya citado con anterioridad.

[66] *Obelisco truncado*. Es la mayor pieza de la serie de seis, realizadas por el escultor Barnett Newman. Construida en acero corten en dos partes con un peso aproximado de tres toneladas, sus dimensiones son: 7'75 x 3'2 x 322 metros. Diseñada entre 1963 y 1967, fue dedicada por la Rothko Chapel a Martin Luther King en 1971. La forma, así como la idea del obelisco fascinaban a Newman en tanto que metáfora espiritual: la pirámide inferior, como un lugar de ascenso del espíritu humano y el obelisco superior, como un monumento a la

Barnett Newman[67] . La escultura fue ubicada en su lugar actual en 1971[68] y está considerada un símbolo de la paz y la tolerancia que va unido indefectiblemente a las pinturas de la Rothko Chapel. Algo que la propia viuda de Martin Luther King reconocía:

> Les felicito de corazón a usted y a sus colegas por su esfuerzo para fortalecer los vínculos entre la religión y las artes que mejoran al hombre. Es significativo que haya elegido Vd. una capilla ecuménica para simbolizar estos lazos de unión porque, a través de la capilla, la universalidad de la religión puede ser experimentada por todos los que se detengan allí para rezar. En nombre de la familia King, quiero expresarle mi profunda gratitud por el tributo que se le presta a mi esposo al dedicarle esta escultura a su memoria[69].

---

vida y la renovación, una reliquia rota de la antigüedad. En resumen "un símbolo de las imperfectas pero perennes aspiraciones del hombre". Hugh Honour y John Fleming, *Historia mundial del arte*, Madrid: Akal, p. 849.

[67] Barnett Newman (nombre original Baruch Newman) (Nueva York, EEUU, 1905 - 1970). Pintor y escultor cuyos lienzos grandes y austeramente reduccionistas influenciaron a los representantes del *color field* de la década los años 1960. Fue uno de los autores más destacados vinculados al minimalismo norteamericano. http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100231710 [Consulta: 22 de agosto de 2013].

[68] La obra sufrió un deterioro considerable debido a los cambios climáticos y a la exposición permanente al exterior. La misma fue objeto de restauración dos veces antes de 2016, primero en 1987 y, después, en 2005. En 2016 se volvió a retirar para una nueva restauración, siendo colocada otra vez en 2017. http://glasstire.com/2016/02/06/rusty-obelisk-removed-for-restoration-from-rothko-chapel/ [Consulta: 13 de marzo de 2013].

[69] Carta de Coretta Scott King, viuda de Martin Luther King, a Dominique de Menil, fechada el 24 de febrero de 1971. Archivos de la Fundación Menil. [Consulta: 19 de mayo de 2014].

Figura 4.36. Dedicatoria del *Broken Obelisk* al Dr. Martin Luther King (1971). Al fondo la entrada principal de la Rothko Chapel.

La entrada a la capilla es sencilla, con un pequeño friso en alto junto a una puerta doble de color negro ubicada bajo un pequeño porche. No existe ningún adorno ni trazas de elementos decorativos. Se trata de una entrada funcional y adaptada a la utilidad de la capilla con la información mínima requerida para la utilización del espacio. Breslin, citando a Bernard Reis[70], nos explica:

[70] Bernard Reis (1895 - 1978). Amigo de Rothko, contable y miembro de la Fundación Rothko. Se vio envuelto en el litigio que se produjo a la muerte del pintor. http://www.nytimes.com/1978/12/04/archives/bernard-reis-executor-of-mark-rothko-estate.html [Consulta: 7 de mayo de 2014].

Mark fue muy insistente y continuó diciendo que no quería nada extravagante o espectacular. Quería un simple envoltorio, de forma octogonal […] algo que pudiese mostrar la pinturas porque él no quería ninguna acrobacia […] no quería que nadie fuese a la capilla porque fuera una maravilla arquitectónica[71].

Figura 4. 37. Detalle de la pared exterior sur donde se observa su forma angulada y la colocación de los ladrillos exteriores.

Las puertas centrales dan paso a un pequeño mostrador de recepción, un espacio con pocos elementos decorativos donde escasamente encontramos algunos volúmenes vinculados a

[71] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 465.

diversas confesiones religiosas, información básica y un libro de firmas. La entrada a este espacio reduce, desde un principio, la luz y los estímulos sonoros del exterior, lo que, a pesar de que la capilla se encuentra en un barrio tranquilo, produce un efecto de recogimiento que sirve de preludio al espacio interior.

Figura 4.38. Recepción de visitantes de la Rothko Chapel. Se pueden observar los libros sagrados de todas las religiones a disposición de los visitantes ubicados en los pasillos de entrada.

La entrada a este espacio sagrado se consigue, así pues, gradualmente.

Figura 4.39. Entrada al espacio principal de la Rothko Chapel. Al fondo el tríptico norte, a su derecha el panel noreste y, más cercano a la entrada, el tríptico este.

Rothko diseñó el espacio con una forma octogonal, destinando las paredes del mismo a las pinturas: cinco paneles (o cuadros de gran tamaño) y tres trípticos. Desde la entrada se accede indistintamente a dos pasillos laterales que conducen al espacio de la Rothko Chapel, donde las pinturas se hallan colgadas:

> Cuando entré por primera vez, el ambiente era cálido y húmedo, y muy tranquilo […] Me sorprendió la simplicidad de la misma, las paredes manchadas de agua, las telarañas de la estancia y las pinturas gigantes[72].

Los materiales utilizados para la construcción de la capilla fueron muy sencillos: hormigón en el interior, yeso coloreado de gris para las paredes y ladrillos compactos en el exterior. Curiosamente, estos ladrillos se encuentran dispuestos de una forma singular, una variante de colocación basada en el ladrillo a soga, con una pauta de 5 líneas, cuatro con vista exterior de la parte ancha y una por la parte rectangular más corta.

Figura 4.40. Detalle del suelo de baldosa cerámica de la Rothko Chapel. La construcción de la capilla siempre mantuvo un espíritu austero y sencillo a través de la utilización de materiales básicos.

[72] James Elkins, *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York: Routledge, 2001, p. 4.

El suelo de la capilla es de material cerámico de tono oscuro, lo cual amplifica la sensación de intimidad que suscita el espacio. La elección de esta material resalta mucho más la elección de materiales nada sofisticados que inducen a eliminar todo exceso y a potenciar la introspección. La iluminación se produce a través de una claraboya central cubierta por una tela móvil y ajustable que puede controlar la entrada de luz sobre las pinturas. Rothko fue muy insistente en este punto, ya que quería que las condiciones de iluminación del espacio fueran lo más parecidas a la iluminación de su estudio neoyorkino, tanto es así que una de las controversias que mantuvo con el arquitecto del plan inicial, Philip Johnson, fue en relación a dicho tema, puesto que este había previsto una pirámide y Rothko desconfiaba de la versatilidad de este sistema.

Desde su construcción la Rothko Chapel ha tenido que sobreponerse a vicisitudes fruto del tiempo y del desgaste producido por los materiales. Ello no es óbice para apuntar que ya en sus inicios es probable que el edificio tuviese determinados problemas estructurales. La iluminación nunca fue la correcta y la humedad tampoco se podía controlar adecuadamente. En un momento, una lona azul se desplegó sobre la claraboya central para evitar que entrara el agua de las lluvias, y una gran grieta apareció en la pared oeste cuando los problemas en la cimentación hicieron que la mitad de la capilla se hundiera.

Junto a ello, no hay que olvidar que los mismos cuadros mostraban signos prematuros de envejecimiento, y el más grande no pudo ser retirado para su restauración por los conservadores., ya que originalmente fue instalado a través de la claraboya por una grúa, dado que era demasiado grande para caber a través de la puerta[73].

Afortunadamente, la capilla se pudo restaurar en 18 meses y, con un coste cercano a los dos millones de dólares la Rothko Chapel volvió a abrir sus puertas en el año 2000, con un espacio renovado y adaptado a las necesidades actuales, aunque siempre con el mismo espíritu humanitario y ecuménico que en sus inicios[74].

Esta circunstancia provocó que las pinturas de la Rothko Chapel fuesen estudiadas y analizadas profundamente con tecnología de alta eficacia y por profesionales especializados en obras del periodo del expresionismo abstracto[75], que también dirigieron su atención a la información proporcionada por quienes

[73] Shaila K. Dewan, "Arts in America: Restoring Rothko's Chapel and His Vision", en *The New York Times*, 15 de junio de 2000. Actualmente disponible también en http://www.nytimes.com/2000/06/15/arts/arts-in-america-restoring-rothko-s-chapel-and-his-vision.html [Consulta: 11 de septiembre de 2012].

[74] *Ibid*.

[75] Estamos aludiendo a la restauradora Carol Mancusi-Ungaro, con una dedicación muy especial a Rothko y a sus obras de la Rothko Chapel, de la que fue conservadora jefe.

fueron los más directos colaboradores y ayudantes de Rothko. Esta investigación aclaró muchos de los misterios que habían envuelto cuestiones relacionadas con los procesos y materiales utilizados por el artista.

De hecho, el primero en colaborar en esta restauración fue su ayudante Ray Kelly[76]. El mismo Kelly confirmó que los lienzos de la Rothko Chapel no llevaban tensores en sus ángulos interiores a pesar de su gran tamaño. También apuntó que los paneles monocromáticos de la capilla poseían múltiples capas de colorante base mezclado con cola de conejo, modificadas asimismo por alguna capa pigmentada de un polímero de color claro que se añadía posteriormente[77]. Esta circunstancia pone de relieve cómo los asistentes de Rothko -pintores o artistas de reconocido prestigio- permitieron dar a conocer alguno de los secretos del método de trabajo de Mark Rothko.

[76] Ray Kelly había llegado a Nueva York en 1964 para estudiar pintura en el Art Student's League. Fue durante tres años el asistente de Rothko mientras se producía la creación de las pinturas de la Rothko Chapel. Según Breslin, Kelly comenzaría a trabajar con Rothko en enero de 1966. James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 472.

[77] Jeffrey Weiss y John Gage, en el catálogo de la exposición *Mark Rothko*, New Haven: National Gallery of Art / Yale University Press, 1998, p. 286.

4.1.5. La distribución de las pinturas

La instalación de las pinturas se produjo un año después de la muerte de Rothko. De hecho, él estaba trabajando ya en el envío cuando sucedió el deceso. Los cuadros más pequeños se introdujeron por la puerta, pero varios de ellos, especialmente el más grande, como ya hemos señalado, se tuvo que colocar con una grúa a través de la claraboya del techo. La Rothko Chapel alberga de 14 lienzos o pinturas agrupadas en tres paneles/trípticos que contienen tres lienzos cada uno y cinco lienzos o pinturas individuales. Los mismos están repartidos en las paredes octogonales de la capilla cubriendo en gran medida sus paramentos murales. Los trípticos se encuentran en las paredes norte, este y oeste.

Para las pinturas de la capilla Rothko varió su ya reconocida, y reconocible, superposición de rectángulos para realizar unas pinturas casi monocromas, de tonos oscuros, que fueron habituales en la época tardía del artista. Aun siendo una paleta reducida, la gradación de los colores es muy amplia, algo característico en esta última época del pintor. Los tonos violetas pasan al negro de manera paulatina, unas veces acentuando sus pigmentaciones hacia el granate, el azul oscuro o los marrones. Estas gradaciones cromáticas se expanden por la acción de la luz,

ya que al ser una paleta *quasi* monocromática las pequeñas variaciones toman relevancia produciéndose una ampliación, en lo concerniente al color, muy acentuada.

También es cierto que para percibir esta gradación es necesaria una cierta cercanía física y corporal a los cuadros, de ahí que la Rothko Chapel sea un ámbito en el que se puede mostrar con claridad el deseo de Rothko de penetrar en la pintura, es decir, de dejarse abrazar por ella. En este sentido, el silencio introspectivo de este espacio y la temporalidad visual que genera permiten profundizar en las ideas estéticas y metafísicas de Rothko en torno a la pintura y la espiritualidad, a través del color, la luz y la forma.

Rothko sabía que las pinturas iba a estar colocadas de manera que no hubiese distracciones externas ni decoraciones añadidas que pudiesen anular el poder de comunicación de sus lienzos, hecho que daría protagonismo a una buscada esencia espiritual a través de la luz y del espacio, un espacio humano concebido de manera trascendente.

Las pinturas de nuestro artista y la construcción arquitectónica conviven en un extremado ambiente de austeridad, reforzado por la sobriedad de la capilla, que no permite posibilidad alguna de dispersión visual, ya que carece de adornos. Nos

enfrentamos, por tanto, a un espacio y a unas pinturas vinculadas al ensimismamiento espiritual y a la experiencia de comunicación con el *self* interior de cada visitante. El objetivo buscado es la creación de una experiencia mística personal.

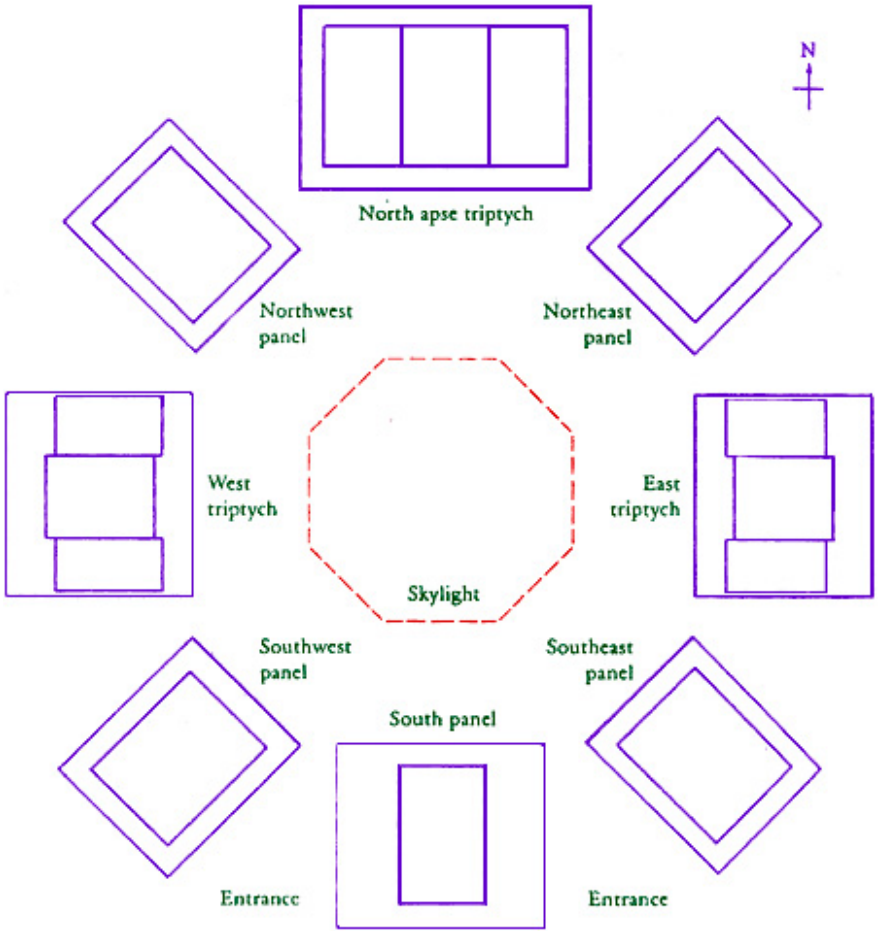


Figura 4.41. Distribución de los paneles y trípticos en la Rothko Chapel

Como ya hemos apuntado, los lienzos poseen una forma rectangular, de diferentes medidas y proporciones, siendo todos de gran tamaño, hecho este deseado y buscado por el artista. El cuadro más pequeño mide 4'52 x 3'43 metros, y el más grande 3'63 x 6'22 metros. La técnica utilizada por Rothko para pintar estos cuadros es la misma que utilizó en su última época y que dio nombre a toda una nueva forma de concebir el cuadro y de distribuir la pintura en el lienzo, definiendo los contornos. Una nueva forma de dar pinceladas y mezclar el color, a través de capas disueltas y estiradas con trazos suaves sobre otros colores con la intención de eliminar los contornos y perfiles, para así otorgar a las pinturas un aspecto de fusión denominado *soft-edge*[78].

La pincelada de Rothko y su combinación en la utilización de diferentes medios para controlar la fluidez de la pintura y el control de densidades de la misma, se alejan de mucho de ser

[78] Los términos *soft-edge,* y su antagónico *hard-edge,* se emplean para describir dos maneras en que los objetos o las formas pueden ser pintados sobre el lienzo. El término *hard-edge* es utilizado cuando un objeto tiene unos contornos bien definidos, observándose claramente dónde acaba el objeto. El término *soft-edge* se utiliza para calificar un objeto cuyos contornos desaparecen o van desapareciendo gradualmente en el fondo del cuadro. En algunos casos se podría comparar con el *sfumato* renacentista de Leonardo da Vinci, pero esta técnica tenía unas pretensiones realistas que no existen en la pintura de Rothko. Muchas técnicas similares al *soft-edge* serían utilizadas anteriormente a Rothko por autores como Turner, Monet o Cézanne, entre otros.

consideradas convencionales. Rothko era un innovador y observó, experimentó y comprobó todas las posibilidades existentes para construir una textura y unos colores propios. Existen pues en Rothko, como es natural por otra parte, una gran variedad de patrones y variaciones en la técnica del pincel: movimientos verticales frente a horizontales, utilización de gamas brillantes contra superficies planas, uso de difusos contra concretos y de presiones crecientes contra deslizamientos suaves, etc.

Figura 4. 42. Fragmento de un cuadro de Rothko donde se percibe el detalle de la técnica del *soft-edge*.

El *soft-edge* afirmó la abstracción, en contraposición a ciertos pintores realistas coetáneos. La pintura comenzaba a cuestionarse sus límites y esta técnica anticipaba el deseo de los artistas de conseguir un arte más allá del espacio pictórico, más allá del cuadro. A su vez, esta técnica de aplicación de la pintura suponía, como así sucede en la Rothko Chapel, una ampliación objetiva del campo pictórico, situándolo más allá del plano. Desde esta perspectiva, el *soft-edge* activó nuevas ideas de cara a generar una forma diferente de conceptualizar el cuadro y sus límites.

Junto a ello, otra de las particularidades de la instalación llevada a cabo por Rothko, se sitúa en el hecho de que el artista va a variar su habitual utilización de un espacio cuadrado o rectangular sobre un fondo. A diferencia de sus últimas series, nuestro autor utilizó aquí pinturas básicamente monocromas. Tan solo en el lienzo ubicado en la pared sur mantiene la característica anteriormente reseñada, siendo la única pintura que presenta el conocido cuadrado, en el que aplica la técnica del *soft-edge* sobre una forma rectangular que se superpone al fondo oscuro. A su vez, los paneles del este y del oeste tienen sus superficies cubiertas en su totalidad de color negro.

Para Rothko el color es importante pero no deja de ser un “mero instrumento”. Se puede señalar que “el color, aunque no es

un objetivo final en sí mismo, es su portador primitivo, sirviendo como el recipiente que sostiene el contenido”[79]. En el caso que nos ocupa, lo colores que utiliza son el negro, el púrpura oscuro, el púrpura y el color Burdeos[80] , colores básicos que el pintor había estado utilizando en la misma época. Es evidente que esta lista podría ser más amplia, dado que las tonalidades usadas no son exclusivas, hecho al que contribuirá la no convencionalidad de Rothko a la hora de unir pinturas y de mezclarlas y/o combinarlas.

Estos colores utilizados por Rothko pueden parecer, a primera vista, colores sólidos, muy cercanos al negro oscuro, pero mediante una mirada más atenta a la superficie del cuadro, es posible percibir una lenta reverberación de tonos, con una mínima gradación y con una técnica de arrastre del pincel muy estudiada, lo que provoca diferentes tonos y texturas. Asimismo, ni el color ni la luz se eliminan, de ahí que unas pinturas que parecen casi totalmente negras retienen una paradójica luminosidad, ya que sus superficies absorben y reflejan esa luz. En palabras de Selz: “La luz se ha convertido en un atributo del color”[81].

---

[79] Peter Selz, *Mark Rothko*, New York: The Museum of Modern Art, p. 11.

[80] El color exacto sería el *oxblood*, término que no solo alude al rojo oscuro, de ahí que nos hayamos referido al mismo como rojo Burdeos.

[81] Peter Selz, *op. cit.*, p. 11.

De este modo, las pinturas invitan al visitante a mirar más de cerca, introduciendo un elemento de duración y autoconciencia física en el proceso de la percepción. Esto se ve reforzado por la disposición de las pinturas que rodean al espectador, una noción que se hizo cada vez más importante para Rothko y otros artistas durante finales de los años 1950 y 1960[82]. Debido a ello, se puede apuntar que los lienzos de la capilla se presentan como espacios impenetrables de oscuridad que nos colocan en una situación de hermetismo y contemplación.

El efecto de las pinturas de la capilla respondía a un claro objetivo: rodear al espectador mediante visiones masivas, imponentes en su oscuridad, y aderezadas con unos cuadros/objetos de gran tamaño que buscaban generar una nueva relación física más cercana entre el cuerpo y el cuadro[83].

[82] Robert Goldwater, "Rothko's Black Paintings", en *Art in America*, núm. 59, marzo - abril, 1971, pp. 58 - 62.

[83] Kristine Stiles y Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley: University of California, 1996, p. 327.

Figura 4.43. Panel sur.

Figura 4.44. Tríptico norte.

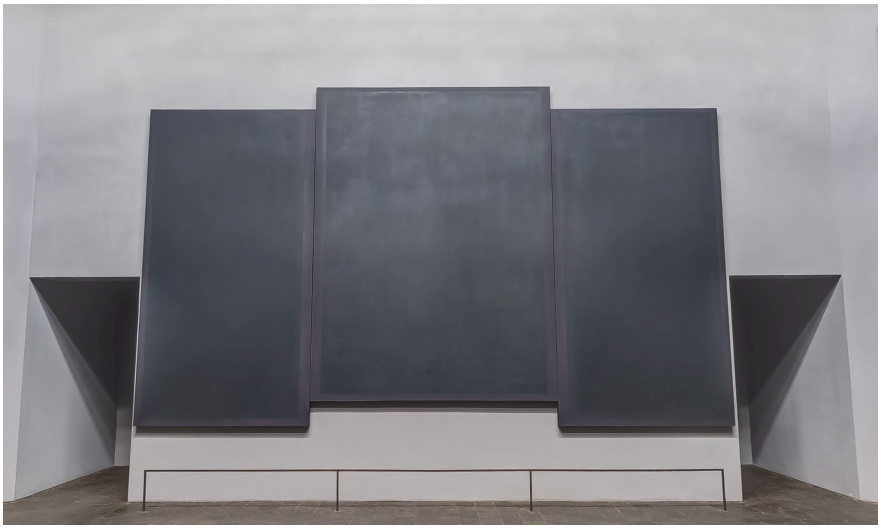


Figura 4.45. Tríptico oeste.

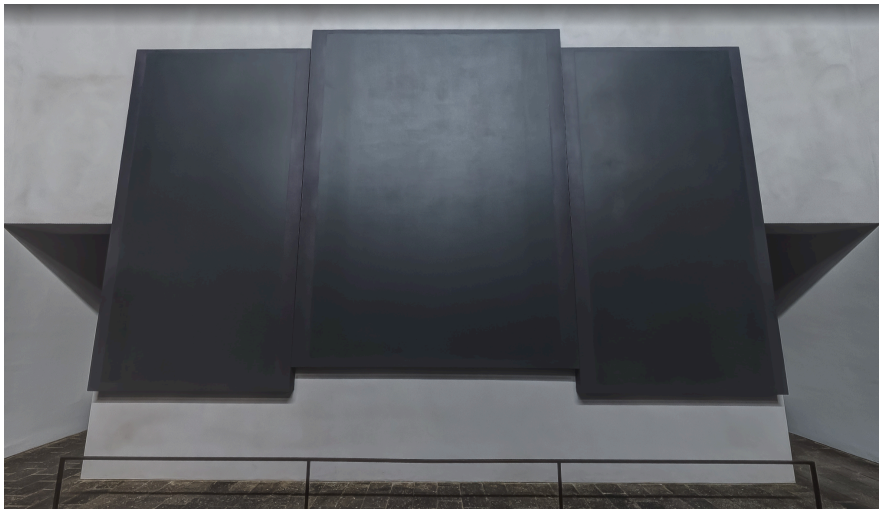


Figura 4.46. Tríptico este.

Figura 4.47. Paneles sur y este.

Figura 4.48. Paneles este y paneles noreste y sureste.

Figura 4.49. Paneles oeste y norte.

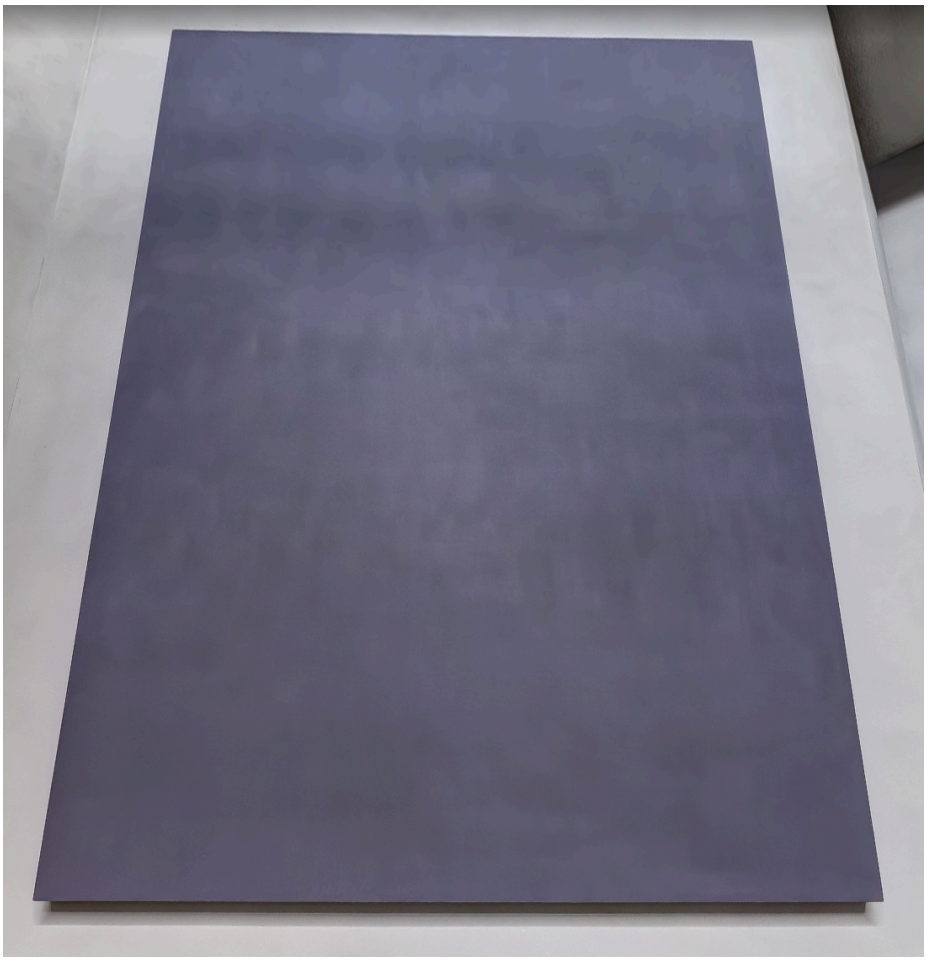


Figura 4.50. Panel noroeste.

Figura 4.51. Detale de textura.

Figura 4.52. Paneles del Norte.

Figura 4.53. La Rothko Chapel con el lucernario central original de 1970.

4.1.6. El método de trabajo pictórico utilizado por Rothko

Se sabe muy poco de las técnicas empleadas por Rothko, especialmente de las de sus últimos años. Siempre intentó, según han contado sus ayudantes, mantener un clima de secretismo y silencio en relación a sus métodos y a la composición de sus colores. Él mismo comentó alguna vez que no le gustaba hablar de sí mismo ni de sus obras, ya que "algunos artistas quieren contarlo

todo como en un confesionario. Yo, como un artesano, prefiero decir poco"[84].

Elizabeth Jones, una conservadora que ayudó a Rothko a instalar los murales de Harvard en 1964, recordó que cualquiera de "los intentos de preguntarle acerca de su técnica o materiales" siempre eran "rápidamente rechazados como una investigación demasiado *profesional*"[85]. Y es cierto que Rothko trabajaba como un artesano, realizando mezclas, observando los cuadros o realizando pruebas. Así, por ejemplo, en su periodo de producción de los murales para el edificio Seagram "Rice[86] ayudó a Rothko a estirar y preparar los lienzos, pero en realidad no pintó ninguno de ellos":

> Cuando Rothko llegaba a su estudio, por lo general en taxi, entre las 8:30 y 9:00 de la mañana, todos los días, no se parecía nada a un banquero, o a uno de los *vagabundos* que habitaban en el Bowery. Vestía una ropa monótona, barata y conservadora, como la que llevaría un

[84] Glenn Phillips y Thomas E. Crow, *Seeing Rothko*, Los Angeles: Getty Reseach Institute, 2005, p. 111.

[85] Majorie B. Cohn, "The First installation of the Harvard Murals", en el catálogo de la exposición *Mark Rothko*, Basel: Fondation Beyeler, 2001, pp. 5 - 9.

[86] Dan Rice (Long Branch, California, EEUU, 1926 - Nueva York, EEUU, 2003). Pintor abstracto, músico y colega de muchos de los expresionistas abstractos. Estudió en la Universidad de California, Berkeley, sin decidirse qué camino elegir: la música, el arte o la poesía. Se aproximó a la música en la Juilliard School de Nueva York y, posteriormente, en el Black Mountain College en Carolina del Norte. Fue uno de los asistentes de Rothko durante el periodo de los murales Seagram.

> contable de clase media - baja, no un maestro del color, aunque Rothko añadía a la misma unos cuantos toques bohemios: un sombrero rojo de ala ancha y, los días de frío, un abrigo largo, comido por la polilla, que le llegaba hasta los tobillos. Una vez en el estudio, Dan Rice dijo: *Mark podría cambiarse su ropa, ya que se sostiene ella sola de pie de tan incrustado que está el pegamento y la pintura en ella* […] Contratado durante el verano de 1958, Dan Rice había ayudado a Rothko a renovar el estudio. Luego construyó bastidores de madera y estiró los lienzos que Rothko había comprado en una tienda de toldos. Rice también ayudó a Rothko en la aplicación de color de base, una mezcla de pegamento de cola de conejo y pigmento de color[87].

Al utilizar básicamente para sus lienzos colores al óleo, Rothko necesitaba preparar la superficie del lienzo con una imprimación, siendo la más habitual la imprimación con *gesso* auténtico. El proceso, tal y como explica Rice, pasaba por tensar el lienzo en un bastidor, y tratarlo con la base de cola de conejo:

> *El pegamento se enfriaría demasiado rápido en una gran pintura*, dijo Rice, así que *a menudo él trabajaba subido a una escalera y yo lo hacía debajo, hasta que estaba totalmente mojado con el goteo de este material*, entonces intercambiaban sus lugares y Rothko acababa cubierto con el mismo pegamento. Después de la base, todas las capas eran aplicadas por el propio Rothko, trabajando rápidamente, usando pinceles grandes de cinco pulgadas. Entonces, Rothko, a menudo inquieto, *se sentaba y consideraba la pintura durante largos periodos de tiempo, a veces horas, a veces días*. A pesar de su apariencia, de la torpeza de sus movimientos, Rothko era *extraordinariamente meticuloso en lo relacionado con su trabajo*, comentaba Rice. *Nunca he visto a nadie agonizar tanto por la colocación de una pintura*. Una vez que la pintura

[87] https://geroasrothko.wordpress.com/2011/07/25/the-seagram-murals-and-building/ [Consulta: 22 de febrero de 2013].

> estaba terminada, Rothko luchaba por determinar su mejor lugar en el conjunto de los otros cuadros, su lugar en la pared. En particular, ajustaba constantemente la altura, considerando, reconsiderando y pidiendo a Rice su opinión. Estaba *muy inseguro* de la altura, recordaba Rice[88].

Ante la dificultad por establecer métodos de trabajo que pudiéramos con posterioridad comparar con las técnicas de composición de Feldman, debemos llegar a la conclusión de que el uso de los materiales utilizados por Rothko era individualizado, es decir, los aplicaba desde la intuición, adjuntando la experimentación pero de una manera personalizada para cada proyecto. En este sentido, su forma de trabajo sería muy parecida a la de Feldman: cada proceso necesitaba sus sonidos, libres, individuales, válidos solo para lo que representa y demanda ese proyecto.

Es también cierto que este trabajo compositivo -tanto en Rothko como en Feldman- posee un carácter artesanal, dado que los procesos utilizados son internos y que solo pueden ser descubiertos y percibidos después de que las obras están, finalizadas. A pesar de ello, no es menos cierto que los procesos

[88] James E. B. Breslin, *op. cit.*, pp. 382 - 383.

usan elementos ya conocidos y que son materiales básicos para la técnica empleada.

Rothko pintó básicamente hasta el final de su carrera con pintura al óleo[89]. Esto implica que nuestro artista no pudiera abandonar fácilmente las técnicas básicas de esta pintura y que, en el caso de los colores utilizara un aglutinante oleoso -siendo el más común el aceite de linaza-, un pigmento o color -generalmente en polvo- y un disolvente para el control de la viscosidad -siendo el más utilizado la esencia de trementina-.

Rothko era uno de los habituales clientes de la tienda Bocour Artist Colors donde se vendían los productos que, mayoritariamente, utilizaban los artistas profesionales desde 1950. La tienda estaba en la calle 15th en Manhattan y pronto se convertiría en un lugar habitual de peregrinaje al que todos los artistas se dirigían para reunirse. Allí compraban sus colores y discutían de pintura artistas como Barnett Newman, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Helen Frankenthaler, Jack Levine o el propio Rothko. A pesar de ello, y vinculado a su experimentación y al carácter artesano al que hemos aludido, Rothko preparaba sus

[89] Según escribe en su Tesis Doctoral el profesor y pintor Javier Chapa: "El uso significativo que Rothko hizo de la pintura acrílica tuvo lugar en la última etapa de su vida y todo parece indicar que por razones que derivaban de su precario estado de salud". Javier Chapa, *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico*, Valencia: Editorial de la UPV, 2014, p. 255.

colores él mismo o con sus ayudantes más directos. Entre estos cabe mencionar a los ya citados William Scharf y Ray Kelly, así como a Roy Edwards, Jonathan Ahearn y Oliver Steindecker.

Al respecto, no hay que olvidar que Kelly apuntó cómo Rothko imprimía los lienzos con los pigmentos mezclados en cola de conejo y cómo después les añadía color mezclándolos con Liquitex[90]. Este proceso era realizado por sus asistentes, pero meticulosamente controlado por Rothko. Para crear las formas negras de las pinturas el artista preparaba cada día una mezcla -no medida- de pintura al óleo, huevo completo, esencia de trementina y resina de damar[91]. Con todo ello procedía primero a pintar rectángulos con la pintura de los tubos de óleo en la superficie base y después pasaba al pincel con la emulsión que había preparado en la capa superior[92].

[90] Se trata de un *medium* que reduce la viscosidad de las pinturas y geles más pesados. Tiende a autonivelarse y no retiene las pinceladas.

[91] Resina natural soluble en esencia de trementina y otros hidrocarburos aromáticos. Se la considera una de las mejores resinas para barnices pictóricos. Se emplea también en mezclas de cera resina, como medio pictórico y en emulsiones con témperas.

[92] Carol Mancusi-Ungaro, "Embracing Humility in the Shadow of the Artist" en Mark Leonard (Ed.), *Personal Viewpoints: Thoughts About Paintings Conservation: A Seminar*, Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003, p. 85.

Algunos otros estudiosos de la técnica pictórica de Rothko también dan una explicación a su particular forma de utilizar el color y el pincel:

> Rothko alteró este procedimiento pictórico tradicional de la imprimación del lienzo usada desde el Renacimiento. La técnica de Rothko cambió este canon por otro consistente en depositar capas de cola de conejo caliente con el pigmento diluido, lo que posibilitó, tras el secado, eliminar la huella de la pincelada al disolver el color y suspenderlo entre la materia traslúcida de la cola. Los cuadros de Rothko no tienen rastro de pincelada gracias a esta técnica, ya que durante el secado se reestablece en cierta medida la estructura del colágeno con lo que se difumina el trazo. Sobre el lienzo no trabajado y sin imprimación aplicaba esas finas capas de cola mezclada con pigmentos que él mismo preparaba. Entonces sobre esa base aplicaba sus pinturas, tan diluidas en trementina que las partículas de pigmento apenas quedaban adheridas a la superficie. Aplicaba cada capa de pintura con rapidez y un ligero trazo de pincel, imaginando que el color debía *exhalarse* sobre el lienzo[93].

Rothko, pues, estableció un sistema propio de composición de colores, probándolos, mirándolos, preparándolos como si fuera un alquimista, pero siempre en contacto con los materiales y con su crecimiento, con su utilización y con su historia y devenir. Podríamos establecer, por tanto, tal y como veremos más adelante, una similitud con los procesos de Feldman en la elección de los materiales, en las combinaciones y en sus aislamientos.

[93] http://www.nextdoorpublishers.com/2016/01/el-oscurecimiento-de-rothko/ [Consulta: 10 de diciembre de 2015].

Similitud que, en cierto sentido, nos llevaría a plantear las relaciones biunívocas existentes entre el azar y la necesidad.

Al margen de ello, resulta complejo establecer un catálogo de colores comerciales de común utilización por parte de Rothko. Menos aún de la cantidad de colores y pruebas que realizaba con materiales en muchos casos incompatibles con la conservación y el mantenimiento de los mismos dentro de unas condiciones estables.

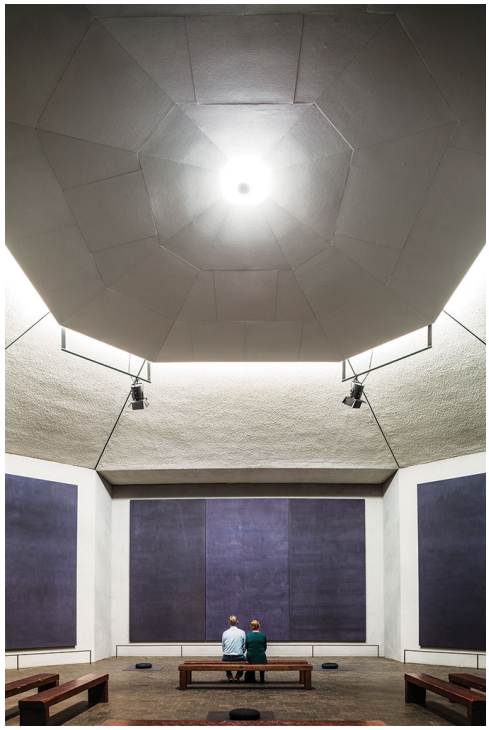


Figura 4.54. La Rothko Chapel con el lucernario actual.

4.1.7. Forma, proporciones y simetría: narrativa de la Rothko Chapel

Rothko entendió que la capilla podría ser el lugar donde siempre había querido llegar en lo relativo a la consecución de lo sublime y de la belleza. Ahora bien, junto a ello, su búsqueda iba más allá. Su preocupación por los espacios y la función del arte -y el lugar que él mismo ocupaba en ese contexto- anticipaba la posibilidad de una disolución del arte como sugeriría años después el filósofo francés Yves Michaud[94]:

> La paradoja que me va a ocupar es que la belleza y, con ella, un tal triunfo de la estética se cultivan, se difunden, se consumen y se celebran en un mundo vacío de obras de arte, si entendemos por tal esos objetos preciosos y raros que antes estaban investidos de un aura, de una aureola, de la cualidad mágica de ser focos de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas. Es como si, al haber más belleza, hubiera menos obras de arte, y más lo artístico se expande y colorea todo, pasando por así decir al estado de gas o de vapor y recubriendo todas las cosas como con un vaho. El arte se ha volatizado en éter estético, si se recuerda que el éter fue concebido por los físicos y filósofos después de Newton como ese medio sutil que impregna todo los cuerpos[95].

[94] Yves Michaud (1944, Lyon, Francia) Filósofo y profesor de la Universidad de Rouen. Estudioso del esencialismo de Locke y Hume, sus temas de interés abarcan desde el arte actual hasta la violencia política, situándose principalmente en el análisis estético de la cultura contemporánea actual.

[95] Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*, México D. F.: FCE, 2007, pp. 11 - 12.

Rothko no estaba interesado en ningún aspecto relacionado con la simetría o asimetría, su interés recaía especialmente en los conceptos de proporción y forma[96]. A pesar de ello, la simetría traza un aspecto importante en la narrativa de la capilla:

> La capilla representa una progresión de estados afectivos que se mueven entre dos áreas simétricamente relacionadas. La progresión comienza con una condición de neutralidad estática, que se va desarrollando a través de estados de ánimo cada vez más oscuros y trágicos, y luego avanza hacia estados mucho más brillantes y edificantes[97].

Entre el tríptico del ábside norte, tal y como lo califica Johnson[98], ya que está ubicado debajo de un pequeño saliente a modo de ábside rectangular, y el panel del sur se produce un planteamiento en *axis* que se apoya en la distribución simétrica de los elementos y sus simetrías de color.

La distribución de planta en *axis* era típica de las iglesias bizantinas, funcionalmente no muy lejos de la ya nombrada Sta. Fosca en Torcello. Esta circunstancia permitía utilizar una estructura narrativa ya existente. Según los historiadores del arte

---

[96] Dore Ashton, *About Rothko*, New York: Oxford University Press, 1983, p. 170.

[97] Steven Johnson, "*Rothko Chapel* and Rothko's Chapel", en *Perspectives of New Music*, vol. 32, núm. 2, verano, 1994, p. 11.

[98] *Ibid*., p. 13.

Marvin Trachtenberg y la especialista en arquitectura Isabelle Hyman, las iglesias bizantinas plantean, pese a su diversidad, una común espacialidad:

> Aunque no hay dos iglesias bizantinas que sean idénticas, podemos hablar de un modelo *ideal* de este estilo. Sus atributos incluyen la planta centralizada y la cúpula vaída, junto con aspectos clave de estructura, iluminación y decoración […] Mientras que la mayoría de los edificios diseñados a lo largo de un *axis* horizontal (la basílica romana, por ejemplo) invitaban al visitante a circular por su espacio y experimentar activamente sus formas, en una estructura de planta centralizada el *axis* ascendía lejos de él, no dejándole una participación activa posible excepto alrededor del *axis* central[99].

Esta disposición en *axis* se apoya también en la ubicación y clasificación de los lienzos, ya que en el tríptico del norte los paneles exteriores poseen un color púrpura oscuro, y el lienzo central de este panel y el del sur son de un púrpura más luminoso. Esta posición y proporción de intensidades da pie a pensar en una primera propuesta de organización simétrica. Con ello Rothko, intencionadamente o por intuición, nos proporciona una sensación de estabilidad y suspensión, que se verá reforzada por el número de líneas horizontales que se producen a través de este eje de simetría. Estas líneas horizontales vienen determinadas tanto por

[99] Marvin Trachtenberg e Isabelle Hyman, *Arquitectura: de la prehistoria a la postmodernidad*, Madrid: Akal, 1990, p. 204.

los bordes externos de los paneles, como en el caso del panel del sur por su rectángulo incrustado.

Al mismo tiempo, se produce una gradación cromática en los paneles que va de este a oeste. A medida que nos alejamos del ábside se va oscureciendo su tonalidad, alcanzando su mayor grado de oscuridad en los paneles del este y del oeste, lo que dota al conjunto de otro punto de simetría basado no solo en la posición, sino en las relaciones tonales de los paneles.

> Al comentar sobre las pinturas de la capilla, Rothko dijo a un amigo que todo es un estudio de proporciones y que uno puede llegar a quedar atrapado por las mismas al considerar los dos trípticos y preguntarse si sus formas son similares […] *Tú puedes participar en el estudio de la proporción o encontrar una respuesta a través de tu propia meditación*"[100].

Existe, por consiguiente, una propuesta subliminal de simetría, una proporción no intelectual -no medida- que parte de la observación y de su posterior aplicación a través de los colores determinados por Rothko. En algún lugar de estos cuadros las superposiciones de colores saturan los espacios y, en algunos momentos, reducen o anulan tonalidades en algunos de sus bordes, por ejemplo los de color rojo Burdeos. El sentido de límite del cuadro es anulado por esta aglomeración de tonalidades y los

[100] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 480.

límites de los paneles también tratan de anular los límites de las paredes y de la estructura arquitectónica.

Esta sutil simetría axial, a la que posteriormente se le unirá la cruciforme de los trípticos del este y del oeste se refuerza con los cuatro grandes paneles o lienzos ubicados en los ejes mixtos, es decir, el sudoeste, noroeste, nordeste y sudeste, completando esta disposición como sucede en una rosa de los vientos. Y es en estos cuatro paneles donde observamos que sus colores poseen un punto más elevado de luminosidad e, incluso, de brillo[101].

Otro punto de simetría cromática, teniendo en cuenta la dificultad de establecer estos nexos y asumiendo su delicada consistencia, lo podemos hallar en los paneles del sudeste y del sudoeste que, en cierto modo, reiteran la intensidad y la tonalidad del panel central del tríptico del ábside norte.

> Además los paneles también presentan las pinceladas más rítmicas de la capilla mostrando unos trazos verticales que potencian un movimiento ascendente, de elevación de los colores hacia el techo de la capilla[102].

---

[101] Es necesario tener en cuenta que uno de los aspectos más relevantes de la capilla es que las continuas variaciones tonales -que también implican variedad, simetría, profundidad y estabilidad- son suscitadas por las variaciones de luz que entran por el lucernario superior. Estas variaciones transforman los colores y las formas dotando a la Rothko Chapel de una nueva visión a medida que transcurren las horas de un día, así como cada uno de los diferentes días.

[102] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 13.

La utilización de los colores también produce una nueva relación entre las pinturas, ya que nos encontramos con un color rojizo, cuya presencia se ve amplificada por una percepción más acusada, al ser una variante que posibilita el contraste entre los tonos fríos y oscuros de los púrpuras y el rojo Burdeos de los paneles. Estos contrastes aparecen en tres paneles diferentes, siendo el tríptico del ábside donde se observa con mayor claridad esta superposición y/o combinación de colores. Ello es así puesto que se puede detectar en la parte inferior del panel de la izquierda un color rojizo cálido que surge de la base del cuadro pintada en un púrpura oscuro.

También hay que destacar la utilización de superficies brillantes a través de la aplicación de esmaltes y otras técnicas que el pintor iba experimentando:

> Se imaginaba a sí mismo *respirando pintura sobre el lienzo* con lavados claros y transparentes que parecían como si el pincel no los hubiera tocado jamás. Su técnica de pintura combinaba lo tradicional con lo experimental. Él imprimó la superficie del lienzo con la cola de conejo, coloreándola con un pigmento en polvo. A continuación, cubrió esta capa con otra capa de pintura al óleo de aproximadamente el mismo color, extendiendo esta capa sobre la parte superior y los lados del lienzo, que no debía quedar enmarcado. Los lados del lienzo mostraban pequeños clavos que sostenían sosteniendo el lienzo al soporte. Los siguientes campos de color [*color fields*] fueron esmaltes mezclados con huevos enteros y luego diluidos con esencia de trementina. Los esmaltes se diluyeron hasta el punto de que *las partículas de pigmento estaban casi disociadas de la película de pintura, apenas adheridas a la superficie*,

> señala un conservador. Debido a que la capa era tan delgada, *la luz penetró la película de pintura atenuada, golpeando las partículas individuales de pigmento y rebotando de nuevo para sumergir la superficie y engullir al espectador en un aura de color*[103].

Estas superficies pulidas y brillantes contrastan con las bases mates y oscuras y provocan un aspecto de movilidad que se contrapone a la *stasis* producida por los colores oscuros organizados alrededor del espectador.

Por otro lado, los tonos rojizos son comunes a los paneles y en muchos fragmentos de su superficie emergen con naturalidad, pero es curioso que el panel central del tríptico del ábside no tenga ninguna señal de este rojo, y ello pese a que, cuando la luz entra en la capilla a través de los escuetos espacios que hay entre la tela y la claraboya, se perciba con intensidad. Es por ello que en los días nublados este tono rojo se encuentra escondido en los tonos púrpura, mientras que la luz del sol permite que reluzca su expresivo tono cálido.

Junto a ello, también coloca Rothko unas pequeñas notas de color con las que el pintor puede dar señales de optimismo y expresión que aparten al visitante de la melancolía y oscuridad que

[103] http://artinthestudio.blogspot.com.es/2009/04/rothko-part-four.html [Consulta: 17 de junio de 2014].

prevalece, en general, en todos los paneles. Además de estas pequeñas señales existen otras formas y giros tonales perceptibles para el espectador. Nos referimos a las zonas de color rojo oscuro que trazan unas franjas de color en la parte inferior del panel noroeste. Rothko ha decidió introducir estas variaciones para aplicar un cierto dinamismo enriquecedor a los aparentemente estáticos paneles, es decir, propuso unas mínimas variaciones que otorgaran luminosidad, variedad y profundidad a las pinturas.

No queremos decir con ello que los colores utilizados sean planos, sino todo lo contrario, dado que nos enfrentamos a superficies a las que se les ha otorgado la posibilidad de alejarse de la negatividad que producen los colores planos en dos dimensiones. Asimismo, al introducir profundidad también se aplican fórmulas de desplazamiento visual que se traducen en tiempo, elemento necesario para este recorrido mental y emocional que Rothko nos propone a través de estos lienzos.

Las pinturas ya no se configuran como formas planas, ya que con la aplicación de estas técnicas pictóricas se las ha dotado de una narración -por supuesto dentro de la abstracción- que establece que los cuadros tengan espacio, color, dirección y profundidad. La narrativa de las pinturas, paneles y trípticos de la Rothko Chapel está determinada por todo ello. Las pinturas de la

Rothko Chapel son, en este sentido, y si se nos permite recurrir a la clásica metáfora plástica, como ventanas al infinito y al absoluto, ventanas hacia la noche y la oscuridad, pero también hacia el interior de cada visitante.

El panel del sur, como punto final de la capilla, completaría esta idea de progresión cromática y de gesto, ofreciendo "un respiro -aunque limitado y enigmático- de los trágicos trípticos cruciformes"[104]. Por su parte, Breslin, en su libro sobre Rothko, describe este panel como una solución temporal "a las tensiones del conjunto entre contención y difusión, prominencia y relación"[105]. Este panel del sur es, sin duda, el más oscuro de todos los paneles, ya que la densidad del color negro, que reposa sobre un fondo casi imperceptible de rojo Burdeos puede ser considerado uno de los cuadros más enigmáticos y seductores de la capilla.

Esta simetría que se ha establecido con el emparejamiento y distribución de los paneles parece que tienen su propuesta inspiradora en la visión que Rothko quería para su capilla, que no era otra que la *stasis*, la suspensión del tiempo, una cuestión que

[104] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 13.

[105] James E. B. Breslin, *op. cit.*, p. 478.

posteriormente será decisiva a la hora de plantear la composición de la obra de Morton Feldman.

Rothko estaba, por tanto, planteando una estructura interior y exterior que podría ser interpretada desde una lectura apofántica de su obra[106]. Esta lectura posibilitaría una nueva propuesta hermenéutica de la negatividad, basada en la aceptación de algunas de las corrientes místicas de la Europa medieval, evidentemente tomadas desde una perspectiva actual.

Esta propuesta apofántica de Rothko se traduce para el pintor en una nueva realidad de carácter ascético y místico que se sitúa más allá de la dicotomía establecida entre lo sagrado y lo profano, la cual ya no sería válida para nuestro artista[107]. Paradójicamente, esta visión apofántica, negativa, que se basa en una postura teológica que elimina la posibilidad de conocimiento a través de Dios, es la empleada por Rothko en el planteamiento de

[106] Lo apofántico se vincula al establecimiento de una posición contemplativa. Esta posición requiere que la negatividad sea entendida como una posible -o real- vía ascética, eliminando los límites conceptuales del significado semántico relacionados con la dualidad de lo trascendente - inmanente.

[107] Son muy interesantes los estudios sobre este tema del historiador del arte Aby Warburg (1866 - 1929), quien en los años 1930 utilizó la idea de *kulturwissenschaft* para retomar, de alguna forma, el paganismo antiguo a través de la obtención del conocimiento desde un nuevo "pensamiento en imágenes".

su Rothko Chapel, posiblemente no de una manera voluntaria, sino como una creencia asumida.

4.2. La música, un lienzo de tiempo

4.2.1. Feldman: una realidad *in between*

Feldman siempre había mostrado su predilección por situarse *in between*, entre música y pintura. De hecho, solía utilizar para hablar de sus obras musicales o de sus procesos compositivos ideas, términos y ejemplos que pertenecían a la narrativa propia de las artes plásticas, especialmente la de sus coetáneos, los expresionistas abstractos del Nueva York de los años 1950 y 1960. En uno de sus más conocidos ensayos Feldman escribe acerca de las relaciones sobre música y pintura:

> La música, del mismo modo que la pintura, tiene su tema y su superficie [...] Pero cuando queremos describir *la superficie* de una composición musical nos topamos con algunas dificultades. Aquí es donde las analogías con la pintura podrían sernos de ayuda. Se me vienen a la cabeza dos pintores del pasado: Piero della Francesca y Cézanne[108].

[108] Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street*, Cambridge: Exact Change, 2000, p. 83. Como ya hemos señalado anteriormente en otra nota a pie de página, también existe de este texto versión en castellano, pese a que su título haya sido modificado: Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012. En nuestras citas, no obstante, nos remitiremos al original en inglés, efectuando directamente la traducción.

Tras esta afirmación, amplía la alusión efectuada a la idea de superficie, comentando la pintura de Rothko y contraponiéndola a la práctica de Pollock:

> Luego Rothko descubrió, más aún, que la superficie no tenía que ser necesariamente activada por la vitalidad rítmica de un Pollock para ser mantenida viva; la superficie podía existir, por ponerlo de algún modo, como un extraño y extensísimo reloj de sol monolítico sobre el que el mundo exterior reflejaría aún otro sentido, aún otra respiración[109].

En torno a este concepto, volverá a insistir, de forma dialógica, en una conversación que el propio Feldman mantiene con su amigo Brian O'Doherty[110]:

> O'Doherty: Una música que tiene superficie *construye* con el tiempo. Una música que no tiene superficie *se somete* al tiempo y deviene una progresión rítmica.
>
> Feldman: ¿Conoces alguna música en la civilización occidental que tenga superficie?
>
> O'Doherty: Excepto tu música, no se me ocurre ninguna[111].

---

[109] *Ibid.*, p. 84.

[110] Brian O'Doherty (Ballaghaderreen, County Roscommon, Irlanda, 1928). Médico, escritor, artista plástico, crítico y profesor. Ha vivido en Nueva York durante más de 50 años. Para diversificar su espíritu creativo ha utilizado un nutrido conjunto de diversos *alter ego*, siendo el más conocido el de Patrick Ireland. *Vid*. https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/patrick-ireland-041707-071407/ [Consulta: 7 de marzo de 2014].

[111] Morton Feldman, *op. cit.*, p. 85.

Y más adelante reiterará este uso de la terminología pictórica para hablar de su música:

> Mi obsesión por la superficie es el tema de mi música. En ese sentido, mis composiciones no son realmente *composiciones* en absoluto. Podríamos llamarlas lienzos de tiempo en los que yo, más o menos, imprimo el lienzo con una tonalidad general de la música. He aprendido que cuanto más se compone o se construye, más se impide que el tiempo no perturbado se convierta en la metáfora dominante de la música […] Ambos términos -espacio, tiempo- han llegado a ser utilizados en la música y las artes visuales, así como en las matemáticas, la literatura, la filosofía y la ciencia [...] Prefiero pensar en mi trabajo como: *entre categorías*. Entre tiempo y espacio. Entre la pintura y la música. Entre la construcción de la música y su superficie[112].

Feldman era consciente de que el camino de la pintura le estaba abriendo un nuevo panorama, nuevos paisajes que enriquecerían el anquilosado mundo de la música académica. Su ansiedad por liberarse del academicismo y buscar caminos hacia una expresión autónoma y liberadora le hizo acercarse hacia los procesos pictóricos, y ello, como señaló él mismo:

> Con la intención de buscar un mundo sonoro más directo, más inmediato y más físico que cualquier cosa que hubiese existido anteriormente. [113]

[112] *Ibid.*, p. 88.

[113] *Ibid.*, p. 5.

El interés de Feldman por la pintura le llevó a estar muy vinculado no solo a Rothko, sino a otros artistas afines a sus ideas y a la de sus contemporáneos, a través de la ya mencionada New York School, grupo al que se vinculará como estimulador creativo en la consolidación de su propia identidad. De hecho, siempre sugirió que su relación con los pintores era mucho más intensa e importante que con otros compositores, al margen, claro está, de la figura de Cage, con quien siempre mantuvo un especial nexo.

Asimismo, cabe recordar que el compositor dedicará muchas obras a miembros de la citada escuela. De este modo, Feldman mostraba así su compromiso con una serie de artistas que mantenían una firme voluntad de cambio estético, una renovada voluntad de transformación expresiva desde la que, basándose en una conjunción de las artes (música, sonidos, colores, formas, etc.), se podía apostar por un rumbo artístico diferente.

Nuestro autor no solo tenía interés por las obras de los pintores, sino también por sus procesos y por sus recursos, por los materiales utilizados y por el vocabulario plástico empleado, por sus posturas frente a la sociedad, la economía, la cultura y el mismo arte y por sus ansiedades, frustraciones y referencias intelectuales. Con ellos hablaba y discutía acaloradamente y tras esas largas conversaciones, según reconoce el propio Feldman, las

controversias mantenidas le ayudaban a entender la música que él mismo estaba componiendo.

Muchas de estas discusiones sucedían en el Cedar Bar[114], o en las diversas fiestas que los músicos, poetas y pintores celebraban frecuentemente. Anécdotas sobre estas conversaciones sugieren el intenso aprendizaje de Feldman a través de la escucha de los procesos creativos de los pintores y artistas plásticos. Tanto es así que en sus notas biográficas comenta que:

> Se hablaba muy poco de música con John [Cage]… Pero sí había una increíble cantidad de conversaciones sobre pintura. John y yo solíamos pasar por el Cedar Bar a eso de las seis de la tarde y quedarnos charlando con artistas amigos hasta las tres de la mañana, cuando cerraba. Puedo afirmar, sin exagerar, que hicimos esto todos los días durante cinco años de nuestras vidas[115].

Como ya habíamos apuntado con anterioridad, durante los años en los que Feldman había estado bajo el influjo de John Cage no habían hablado casi nunca de música, haciéndolo casi siempre de pintura. En este aspecto los centros de reunión de los artistas de la New York School fueron fundamentales para entender el

[114] El Cedar Bar (Tavern) fue un lugar de encuentro y reunión habitual de los pintores y artistas de la New York School. Tanto es así que se consideraba a este espacio un lugar de referencia en el estudio de los artistas de esta generación y de esta ciudad.

[115] Morton Feldman, *op. cit.*, p. 5.

desarrollo y extensión de los presupuestos estéticos de esta generación[116].

En octubre de 1949 abrió sus puertas una pequeña *institución*: The Club. Este espacio estaba destinado a convertirse en un punto de encuentro donde artistas plásticos, poetas, músicos e intelectuales en general, se reunían alrededor de un tema o de un conferenciante para discutir sobre cuestiones artísticas o de interés en aquella época. El Club[117] estaba situado en el 39 East de la 8th Street. Según relata Robert Motherwell[118]:

> El Club realmente comenzó justo en el momento en que me hice profesor en Hunter y estaba casado con […] hijos y tenía que vivir una vida normal. La naturaleza esencial de El Club era, pues, para los solteros, un lugar donde pudieran reunirse los jóvenes, aunque esto no fuese exactamente así. Pero si estás llevando a cabo una vida normal y tienes que mantener horarios regulares, como yo los debía de mantener, y a continuación tienes que salir por la noche durante seis horas, y beber, y hablar… resultaba menos razonable de lo que había sido anteriormente[119].

---

[116] *Ibid.*, pp. 5 - 6.

[117] Con el fin de evitar equívocos utilizaremos el nombre en castellano y en mayúsculas para referirnos a este lugar de encuentro.

[118] Robert Motherwell (Provincetown, Massachusetts, EEUU, 1915 - 1991). Pintor americano, uno de los fundadores y de los representantes principales del expresionismo abstracto.

[119] Gary Comenas en http://www.warholstars.org/abstract- expressionism /timeline/abstractexpressionism49.html [Consulta: 2 de enero de 2016].

Según Philip Pavia[120], fundador y uno de los más destacados personajes de El Club:

> El Club realmente comenzó en 1948. Fue un año significativo. Bill de Kooning tuvo una gran exposición de sus pinturas en blanco y negro en la Charlie Egan [Charles Egan Gallery] en abril. Gorky murió tres meses después. Encontramos un lugar para El Club, pero tuvimos que posponerlo hasta primeros de septiembre debido al suicidio de Gorky. Tuve que llamar a Bill de Kooning, que estaba dando clases en el Black Mountain College, e informarle sobre la muerte de Gorky. ¡Dios mío, estaba tan abatido por las noticias! Cuando volvió ese verano… nos reunimos todos y comenzamos con El Club justo enfrente de la escuela de Hans Hoffman[121]. Por supuesto organizamos la primera reunión como una conferencia conmemorativa dedicada a Gorky. Fue muy conmovedor[122].

Entre los que participaron en el primer panel de El Club podemos citar a Isamu Noguchi, George Spaventa y Bill de Kooning. Entre los que participaron otras actividades del club podemos encontrar a

---

[120] Philip Pavia (Bridgeport, Connecticut, EEUU, 1912 - Nueva York, EEUU, 2005). Pintor y escultor norteamericano asociado al expresionismo abstracto.

[121] Hans Hofmann (Weißenburg, Alemania, 1880 - Nueva York, EEUU, 1966). Pintor de origen alemán nacionalizado americano. Profesor de la Universidad de California, Berkeley, así como de la Art Student League de Nueva York. Poco después abriría su propia escuela en Nueva York a la que asistieron muchos alumnos de la New York School, como Jackson Pollock, Lee Krasner, Clement Greenberg o Mark Rothko. Tuvo, por tanto, una gran influencia en el desarrollo del expresionismo abstracto. Asimismo, cabe recordar que introdujo la tercera dimensión en sus cuadros y los transformó en campos de fuerzas dinámicas. Fue un reconocido investigador sobre el color en el arte.

[122] https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hans-hofmann [Consulta: 31 de diciembre de 2015].

Ad Reinhardt, Mark Rothko y Barnett Newman, y aunque en aquella época la denominación de expresionistas abstractos no estaba asumida, estos artistas sí que eran conocidos como los Brooklyn College Boys, ya que todos provenían de este centro.[123] El Club realizaba actividades dos veces por semana, los miércoles y los viernes[124].

Sin lugar a dudas uno de los más reconocidos éxitos de El Club fue la participación en una de las exposiciones con más transcendencia dentro y fuera del país dedicada al nuevo arte norteamericano, *The 9th Street Art Exhibition*, exposición conocida también como *The 9th St. Show* o *Ninth Street Show* que tendría lugar entre el 21 de mayo y el 10 de junio de 1951.

Se trató una exposición histórica y, en cierto sentido, trascendente, ya que el centro de la vida artística mundial se había trasladado de París a Nueva York debido a la II Guerra Mundial. La citada exposición actuó como el catalizador de lo que en pocos

[123] http://brooklynrail.org/2001/02/art/the-club-it-is-a-conversation-with-philip-Pavia [Consulta: 2 de enero de 2016].

[124] Morton Feldman intervino en varias ocasiones. La primera el 2 de febrero de 1951 con una conferencia titulada "The Unframed Frame: Modern Music". Igualmente protagonizó otra conferencia el 2 de mayo del mismo año cuyo título fue "Music of Pierre Boulez". En esta ocasión le acompañaría como ponente John Cage. Después de la conferencia se realizó un concierto interpretado por el New Music Quartet con David Tudor como pianista y Frances Manes al violín.

años sería uno de los movimientos más importantes de la segunda mitad del siglo XX: el expresionismo abstracto. La exposición fue organizada por Leo Castelli[125] y sus protagonistas fueron un grupo de pintores que estaban ocupando sus estudios en la parte baja de la ciudad, el Downtown Group.

En algunas ocasiones han surgido equívocos sobre las actividades de El Club, al confundirlas con las realizadas en el Cedar Tavern, por supuesto de carácter más lúdico. Muchas veces, según Phillip Pavia, después de las reuniones de El Club los asistentes se desplazaban al Cedar Tavern para seguir con las discusiones. El Club finalizó sus actividades en 1955.

Por su parte, el Cedar Tavern o Cedar Street Tavern, como también se conocía, se trató de un bar situado en Greenwich Village que el pintor Larry Rivers[126] describió como "el punto G de toda la escena del arte"[127]. El bar original estaba situado en el 24

[125] Leo Castelli (Trieste, Austria, 1907 - Nueva York, EEUU, 1999). Galerista ítalo-americano y promotor del arte contemporáneo. Durante más de cinco décadas se dedicó a la difusión de corrientes artísticas como el surrealismo, el expresionismo abstracto, el neodadaísmo, el Pop, el Op, el minimalismo, el arte conceptual y el neoexpresionismo.

[126] Larry Rivers (Southampton, EEUU, 1923 - Nueva York, EEUU, 2002). En sus inicios estuvo adscrito a la corriente del expresionismo abstracto, sin embargo, su pintura derivó hacia la figuración, aludiendo a escenas cotidianas y situaciones históricas que anticipaban la nueva corriente del Pop.

[127] David Lehman, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*, New York: Doubleday, 1998, p. 68.

de University Place (1945 - 1963), trasladándose después al número 82 de la misma plaza (1963 - 2006). En líneas generales fue un lugar de reunión de artistas donde los excesos, en todas sus formas y contenidos, eran habituales. De hecho, "Jackson Pollock[128] y Jack Kerouac[129] fueron expulsados del local por mala conducta, y en una ocasión Willem de Kooning le dio un puñetazo en la mandíbula al crítico Clement Geenberg[130]", según recoge Terence Diggory[131].

Este último incidente es descrito con hilarante realidad en el libro que Thomas DeLio dedicó al estudio de la música de Morton Feldman:

> Él [de Kooning, dirigiéndose a Greenberg], finalmente, cortó la situación con un: *Una palabra más sobre Cézanne y te golpearé en la*

[128] Jackson Pollock (Cody, Wyoming, EEUU, 1912 - The Springs, Nueva York, EEUU, 1956). Pintor norteamericano, máximo representante de la *action painting*.

[129] Jack Kerouac (Lowell, Massachussetts, EEUU, 1922 - San Petersburgo, Florida, EEUU, 1969). Está considerado el escritor más importante de la Beat Generation y sus libros se han convertido en objeto de culto para varias generaciones. Entre sus publicaciones destacan *En el camino*, *Los vagabundos del Dharma* o *Los subterráneos*.

[130] Clement Greenberg (Nueva York, EEUU, 1909 - 1994), Crítico e historiador de arte que abogaba por una estética formalista. Es reconocido como el crítico por excelencia del expresionismo abstracto norteamericano.

[131] Terence Diggory, *Encyclopedia of The New York School of Poets*, New York: Facts on File, Inc., 2009, p. 91.

> *nariz* […] *No tienes derecho a hablar acerca de Cézanne* […] *Solo yo puedo hablar acerca de Cézanne*[132].

La anécdota reseñada también es comentada por el pianista Mats Persson[133] en su indispensable grabación de la obra completa para dos pianos de Feldman y sus interesantes notas incluidas en del CD, donde resalta la importancia del Cedar como espacio de relación interdisciplinar:

> Las continuas conversaciones y discusiones que a menudo tuvieron lugar en el famoso bar de artistas Cedar Tavern en Greenwich Village fueron la base para una vigorosa y fructífera interacción entre las artes[134].

4.2.2. Un compositor entre los pintores de la escuela de Nueva York

Feldman estaba unido a Rothko por una vinculación especial, no solo por la amistad de la que había sido partícipe durante los últimos años de la vida del pintor, sino también porque Feldman compartía las ideas estéticas de Rothko y el trasvase de las mismas

---

[132] Thomas DeLio, *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, pp. 201 - 202.

[133] Mats Persson (Järbo, Gästrikland, Suecia, 1943). Pianista y compositor sueco. Profesor de piano contemporáneo en la Academia de Música de Estocolmo (1980 - 1985) y de piano, música de ensemble, improvisación y composición para la Educación Musical (1985 - 2006).

[134] Mats Persson, "To be in the silence, Morton Feldman and painting", en las notas del CD *Complete works for two pianists*, 2002, Alice Label (ALCD 024).

al ámbito sonoro a través de la búsqueda de una música más espiritual.

Dentro del entorno de Feldman esta visión de apoyo a los pintores de la abstracción tenía detractores. Tal era, por ejemplo, el caso de Cage, a quien no le convencía esta nueva generación de pintores por diversas razones, aunque la más importante derivaba del hecho que él se hallaba interesado por la idea de impermanencia[135], mientras que estos artistas tenían fijada su mirada en nociones como las de trascendencia y perdurabilidad. En este sentido, las ideas de Cage, tan influyentes en el pensamiento de Feldman, eran antagónicas a las de Rothko, ya que este sí que pretendía comunicar ideas (dentro de la abstracción) y compartir emociones a través de las mismas.

[135] La impermanencia está muy asociada al budismo, del cual Cage era un entusiasta admirador. La misma alude al "carácter transitorio y perecedero de todo fenómeno compuesto […] La negación de la impermanencia de los fenómenos, el sentimiento de duración y el deseo de permanencia o de inmortalidad son algunas de las manifestaciones patentes de la ignorancia y una de las principales causas del sufrimiento en el *Saṃsāra* (ciclo de nacimiento, vida muerte y renacimiento)". Philippe Cornu, *Diccionario del budismo*, Madrid: Akal, 2004, p. 222.

En relación al papel desempeñado por el expresionismo abstracto, así como a su importancia durante los años finales de la década de 1950, Richard Kostelanetz[136] escribe:

> Aunque sólo sea porque enfatiza las cualidades estéticas, este término ha llegado a ser el epíteto más aceptable para la pintura innovadora que se hizo prominente en Nueva York a finales de los años cuarenta (y que a veces se le ha llamado la Escuela de Nueva York). Pero a partir de ideas basadas no solo en el Surrealismo sino también en el carácter improvisatorio y gestual del jazz, estos artistas pusieron pintura en el lienzo de manera que reflejaban un ataque físico al mismo, ya sea en las extensas líneas de goteo pintadas por Jackson Pollock o en los amplios trazos de Franz Kline. El término fue acuñado por el crítico de arte Harold Rosenberg, cuya teoría se basaba en el hecho de que estas abstracciones representaban el estado mental del artista en el momento de la composición. Una de las características estéticas de esta pintura era la composición *total*, es decir, que la actividad pictórica era igual de intensa cerca de los bordes del lienzo como en el centro, supuestamente en contraste con el enfoque más jerárquico típico del arte tradicional. El trabajo de Willem de Kooning se coloca generalmente dentro de esta corriente, aunque sus mejores pinturas participan de la figuración y del enfoque […] también [se suele vincular al expresionismo a] Barnett Newman y Ad Reinhardt […] porque tenían la misma edad que los demás (y por lo tanto pertenecían a la Escuela de Nueva York), aunque su arte procede de premisas no expresionistas[137].

[136] Richard Kostelanetz (Nueva York, EEUU, 1940). Escritor, crítico, artista y editor de documentos de vanguardia cuyo ámbito de actuación abarca muchos y diversos campos.

[137] Richard Kostelanetz, con la colaboración de H. R. Brittain *et al.*, *The Dictionary of the Avant-gardes*, Penington: Chicago Review Press, 1993, p. 1.

En un primer momento los pintores abstractos habían recibido una gran influencia de los surrealistas, sobre todo en lo que concernía tanto a las técnicas, como al concepto de automatismo, lo que les permitía un acceso a niveles profundos y primarios de su interior. Este hecho iba a incidir, a su vez, en la elección de los materiales utilizados, ya que tal decisión iba a venir determinada por el carácter liberador y/o natural de los mismos. Un carácter que guardaba una estrecha relación no solo con la manualidad, la corporeidad y la fisicidad de los materiales sonoros o visuales, sino también -aunque pueda resultar paradójico- con el control y uso de las herramientas y con la búsqueda, aunque las pinturas y obras musicales no lo sugieran directamente, de la perfección y de la obsesión por el detalle.

Con todo, hay un aspecto que no hemos mencionado expresamente, pero que resulta primordial en este contexto. Nos referimos al interés otorgado a la idea de proceso y a la consiguiente importancia adquirida por la noción de superficie. En este sentido, es conocida la necesidad de Cage -asumida por todos los compositores y muy especialmente por Feldman- de otorgar claridad al tratamiento de la partitura, no solo como un soporte donde hay unas notas, sino también como una superficie de belleza extrema en sí misma, en la que unos trazos tipográficos tienen que introducir signos que, finalmente, han de sonar. Debido

a ello, es necesario, según Cage, llevar a cabo un meticuloso y artesanal proceso caligráfico.

Este acercamiento al pensamiento gráfico ejerció una honda influencia en el carácter ya minucioso de Feldman [138]. Curiosamente, también tenía este carácter artesanal el trabajo de Rothko y aunque los materiales empleados fueran diferentes, las ideas sobre su control, variación, adaptación, improvisación, exploración y uso eran muy similares en los dos artistas.

En relación a las ideas de control y fisicidad mencionadas, escribe Feldman en su artículo "The Anxiety of Art":

> Alguien le sugirió a Mondrian que, ya que trabajaba grandes áreas con un solo color, tal vez podría utilizar un *spray* en lugar de pintar cada una de ellas. Mondrian se interesó bastante por esta idea e inmediatamente la probó. No solo la pintura no tendría la sensación de un Mondrian, sino tampoco se vería como uno. Nadie que no haya experimentado algo así podrá entenderlo […] La palabra más cercana para definir esto es quizá *toque*. Para mí, al menos, esta parece ser la respuesta, aun si no se trata más que de la sensación efímera del lápiz en mi mano cuando trabajo[139].

[138] Aunque muchos de sus bocetos y borradores tienen una caligrafía realmente desarreglada, Feldman era extremadamente cuidadoso con sus originales, llegando a realizar la copia maestra desde el piano, al mismo tiempo que tocaba, y copiando la música ya con tinta caligráfica.

[139] Morton Feldman, *op. cit.*, p. 30.

También el pintor Philip Guston se refiere a este toque, a este *punto de control* del material, según apunta Dore Ashton:

> La sensibilidad de Feldman tenía peculiaridades que no podían dejar de interesarle, pues Feldman se veía más relacionado con la estética de la pintura que con la música, ya que creía que esta se había convertido en académica e institucionalizada. En uno de sus conciertos, a los que asistieron principalmente artistas, dijo a los presentes: *Siempre he estado interesado en el* toque *[*touch*] más que en las formas musicales*. Su *toque* se tradujo en delicadas y escasas composiciones que a menudo se remitieron casi a la inaudibilidad, tocadas como si acariciara un piano. Las frases cortas podían ser fácilmente aprehendidas con la misma sensibilidad que leía la pálida y temblorosa caligrafía de las pinturas de Guston en aquel momento. Feldman vio las afinidades de los dos y fue una compañía entusiasta, ideal para el trabajo de Guston. Los dos pasaron horas en el estudio comparando visiones[140].

Desde esta perspectiva, determinar cómo y en qué grado los pintores abstractos han influido en los compositores y en especial en Feldman, es un proceso no solo complejo, sino que además resulta prácticamente imposible e ser precisado con exactitud. La posibilidades de derivación de obras, motivos, estímulos o demás iniciativas creativas o de realización serían interminables e inabarcables. No obstante, sí que es posible determinar de forma general cómo estos pintores influenciaron a Feldman y cómo estas similitudes o desinencias pueden ser interpretadas desde la

[140] Dore Ashton, *A Critical Study of Philip Guston*, Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 66 - 67.

intervención en la Rothko Chapel hacia el continente y el contenido de la *Rothko Chapel* de Feldman.

Como decíamos, es muy complejo establecer estas analogías, pero puede ayudarnos a fundamentar el tema la lectura de los escritos de Rothko y de otros pintores de la New York School, así como la aproximación a libros, artículos y documentos audiovisuales editados y registrados por el propio Feldman.

Al respecto, es importante recordar que Feldman reconocía que sus métodos de trabajo eran muy parecidos a los de Pollock, siempre y cuando nos atengamos a una aplicación *sincrónica* de estas apreciaciones. De hecho, las piezas dedicadas y tituladas, como homenaje a sus amigos y colegas pertenecientes a la New York School [141], se asientan en esa sincronía, entendida como agradecimiento musical, pero nunca desde un planteamiento descriptivo, metafórico y/o asociativo, ya que ninguna de estas obras tenía una intención biográfica, salvo, como es sabido, *Rothko Chapel*, a la cual el autor mismo calificaría como biográfica e, incluso, autobiográfica. Es sin duda la única pieza de estas

[141] Los títulos de las obras son: *For Franz Kline* (1962), *The O'Hara Songs* (1962), *For Frank O'Hara* (1973), *De Kooning* (1963), *Piano Piece (to Philip Guston)* (1963), y *For Philip Guston* (1984). A este listado cabe añadir la música para las películas *Jackson Pollock* (1951) y *Sculpture by Lipton* (1954).

características en el catálogo del autor neoyorkino[142]. Como el mismo Feldman nos cuenta:

> La obra *Rothko Chapel* fue un encargo muy interesante ya que fue la única partitura donde otros factores determinaron qué tipo de música iba a componer. Por ejemplo, me ha influenciado mucho que la primera vez que conocí a Rothko, que debió ser alrededor de 1962, lo recuerdo de pie, apoyado en la pared, hablándome de Mendelssohn. Le gustaba la combinación de juventud y lirismo de Mendelssohn y todas las piezas que escribió en su juventud […] Así que cuando escribí *Rothko Chapel* recordé que Rothko realizó muchas obras para la WPA[143] […] y entonces pasó por delante de mí toda la vida de este hombre. Es por lo que decidí que en *Rothko Chapel* debía tratar de hacer algo -no biográfico, pero mi identificación con él era tal que decidí escribir una pieza autobiográfica[144].

Se trata, por tanto, de la única obra de esta categoría en el catálogo del compositor. Para Feldman, los títulos de las otras obras eran solo pequeños homenajes, pero sin ninguna correspondencia ni identificación. Como ya hemos señalado, no

---

[142] Oritz Hilevizc, "Tracing Space in Time: Morton Feldman's Rothko Chapel", en Sabine Groos y Steve Ostovich (Eds.), *Time and Trace: Multidisciplinary Investigations of Temporality*, Leiden: Koninklijke Brill, 2016, p. 84.

[143] Como muchos otros artistas Rothko trabajó para la Works Progress Administration (WPA), programa para artistas puesto en marcha como parte del programa del New Deal de Roosevelt.

[144] Fred Orton y Gavin Bryars, "Studio International Interview, 27 May 1976", en Chris Villars (Ed.), *Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, London: Hyphen Press, 2006, pp. 65 - 66. Esta entrevista apareció por primera vez en la revista londinense *Studio International*, noviembre, 1976, pp. 244 - 248.

había en las mismas ni intención metafórica ni descriptiva y, por supuesto, tampoco existía ningún atisbo de narrativa que produjese un nivel expresivo o de significación metamusical. Sencillamente, las referencias estaban asociadas a apariencia y utilidades, a algún aspecto de verticalidad y sincronía, a posibles similitudes de acentuación, *decay*, silencios, etc., pero sin ningún uso de écfrasis y/o de referencias narrativas.

Esta circunstancia, sin embargo, no se produce en *Rothko Chapel*, donde el autor sí que buscará una correspondencia entre música y pintura. El mismo Feldman explicará, por ello, los recursos extramusicales utilizados para la obra, ya que según él estos factores serán los que determinarán el resultado musical. En definitiva, Feldman asumió la singularidad de esta obra anunciando que sería la única y última pieza donde emplearía recursos biográficos: recuerdos, referencias literarias, hechos y situaciones personales, etc. Y sin duda así fue. A pesar de esta singularidad, no cabe duda de que posiblemente nos encontramos ante una de las piezas de Feldman más valoradas por los especialistas y por el público en general.

4.2.3. Elementos pictóricos en las obras musicales y viceversa

Según venimos afirmando, resulta complejo determinar con un cierto grado de precisión cómo y qué elementos de las obras musicales contienen aspectos relativos a la obra pictórica, ya que en ningún caso abordamos cuestiones que se asienten ni en un discurso mimético ni metafórico.

Nos enfrentamos, por ello, a una situación comunicacional basada en impresiones generales de una partitura y/o de un autor y en qué analogías podemos articular, ya que los compositores establecen un grado de abstracción que influye directamente en la comprensión de las sensaciones y en el consiguiente alejamiento de lo estrictamente representativo. Ello no es óbice para que seamos conscientes de que muchos músicos y pintores hayan reconocido sus influencias en algunos de los métodos de trabajo utilizados. En el caso de Feldman, como ya hemos señalado, él mismo compositor ha reconocido su débito con Jakcson Pollock en aspectos como los cambios de superficie o la complejidad estructural:

> Poco tiempo después conocí a Pollock, quien me pidió que escribiera la música sobre una película sobre él que acababa de

> terminarse[145] […] Al rememorar ahora este momento me doy cuenta de lo mucho que las ideas musicales que yo tenía en ese momento, en 1951, corrían en paralelo a su modo de trabajo. Pollock ubicaba el lienzo en el suelo y pintaba a su alrededor […] Yo ponía piezas de papel para gráficos en las paredes. Cada hoja representaba la misma duración y era, en efecto, una estructura visual y rítmica. Lo que se asemejaba a Pollock era mi acercamiento *desde todas las posibilidades* del lienzo y el aspecto temporal[146].

Es razonable, pues, pensar que pese a que dos de los máximos referentes de Feldman en cuanto al estudio de la pintura y de las razones comunes de esta con la música, los hallemos en Guston o en Rothko, no es menos cierto que determinadas aplicaciones y trasvases técnicos se producen a partir de la dinámica de trabajo implantada por Pollock. De hecho, el mismo Guston realizaba formas disueltas por medio de cortas y delicadas pinceladas. De ahí que en "Essay", el propio Feldman escribiera sobre la última obra de Guston:

---

[145] La película, un documental de 11 minutos de duración, había sido dirigida en 1951 por Hans Namuth (1915 - 1990) y llevaba por título *Jackson Pollock 51*. Aunque en un primer momento el encargo de la banda sonora fue ofrecido a John Cage, este recomendó a Feldman, ya que Cage no tenía una afinidad estética con Pollock.

[146] Morton Feldman, *op. cit.*, pp. 147 - 148.

> En música la clave o el centro tonal de una composición es semejante al plano pictórico del artista plástico. Determina el grado de audibilidad (visibilidad) y su timbre (color)[147].

Esta visión musical que se identifica y se define desde el vocabulario del arte pictórico formaliza una serie de *a prioris* sobre los materiales y su disposición, ya sea en el cuadro o en la partitura, es decir, en el sonido. Según Johnson:

> La música de Feldman puede participar de esta peculiaridad, ya que presenta fragmentos cortos y eventos fragmentarios, que parecen converger y unirse en algo más tangible"[148].

Con todo, no podemos olvidar que Feldman mantenía una gran afinidad con la postura estética de Rothko y su unión entre estilo y técnica. Desde 1949, Rothko había asumido que su técnica era parte de su estilo, ya que esta se aplicaba a unas estructuras basadas en la superposición de rectángulos cuya factura técnica se había convertido no solo en su propuesta estética, sino incluso en su firma[149].

---

[147] Morton Feldman, "Essay", en Walter Zimmermann (Ed.), *Essays*, Kerpen: Beginner Press, 1985, p. 116.

[148] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 6.

[149] Anna C. Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, New Haven: Yale University Press, 1989, p. 12.

A su vez, esta propuesta de Rothko no suponía la adopción de un posición monótona por reproducir "siempre las mismas estructuras, los mismos cuadros", sino todo lo contrario, puesto que en muchos casos trajo consigo una profunda admiración por parte de otros artistas y pintores de su generación[150]. De hecho, su valentía y constancia en buscar y rebuscar en los mismos temas y profundizar en aquello realmente importante, fue tomado como ejemplo para sus coetáneos. Tanto es así que algunas de estas reiteraciones fueron defendidas por Feldman como muestra de la verdadera libertad que suponía hacer solo una cosa y volver sobre ella siempre y cuando se deseara.

Este interés también se produce en Feldman, especialmente en su última obra, ya que parece que el compositor vuelve constantemente sobre la misma, aunque modificando la instrumentación, ya que parte de una misma búsqueda y de una similar necesidad. Como comenta Johnson en su estudio sobre la *Rothko Chapel*: "Feldman hace Feldmans y Feldmans una y otra vez"[151].

---

[150] Dore Ashton, *About Rothko*, *op. cit.*, p. 4.

[151] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 5. Curiosamente, Alex Ross escribía sobre este mismo tema: "La reputación de Feldman se ha incrementado rápidamente desde su fallecimiento en 1987. En Europa los festivales dedicados a Feldman son habituales; la mitad de sus 150 obras de repertorio ya se han grabado. Ya se percibe su *consagración* total. Y lo que se pone inmediatamente de manifiesto

Como consecuencia de ello, la repetición no debe ser tomada ni como una propuesta reductora ni tampoco como una muestra de asimilación de una estética agotada. Al contrario, se trata de un trabajo sustentado no solo en la austeridad, en la reiteración de superposiciones y en la acumulación de texturas, sino también en las tensiones producidas por las particulares y novedosas combinaciones de color, en las que la ya citada fórmula de los campos de color se acentúa por medio de un trazo de pincel difuminado y suave. Y es, precisamente, desde estos parámetros desde donde la pintura de Rothko impactará e influirá en la técnica y en las propuestas musicales de Feldman.

En este sentido, Rothko fue probablemente el pintor más personal de su generación, ya que convirtió su estilo en una imagen indiscutible de creación. Ahora bien, de manera paralela, también se puede afirmar que Feldman fue el compositor más personal de su generación -quizás más contemporáneo y avanzado que sus antecesores, incluido el propio Cage-, algo que debemos al hecho de que en su trabajo actuó como un verdadero innovador y

---

es la distinción del sonido: la quietud omnipresente, los pulsos lentos e irregulares, los cambios mercuriales de una armonía ambigua, colores instrumentalmente hermosos, cantos de melodía truncada. Feldman apuntó intensamente a la grandeza, y reconoció la necesidad de decir una cosa muchas veces". http://alexrossmusic.typepad.com/alexrossmusic/page/161/ [Consulta: 12 de marzo de 2016].

transgresor y, también, como un irónico y socarrón distribuidor de muebles:

> En mis inicios me parecía que había posibilidades ilimitadas, pero mi mente estaba cerrada. Ahora, años después, con mi mente ya abierta, las posibilidades ya no me interesan. Estoy contento reorganizando los mismos muebles de la misma habitación. Mi preocupación, a veces, no va más allá de establecer una serie de condiciones prácticas que me permitan trabajar. Durante muchos años dije que si pudiese encontrar una silla cómoda rivalizaría con Mozart[152].

4.2.4. Rothko/Feldman: algunas características compartidas

Según venimos apuntando, Feldman compartía con Rothko su búsqueda de un estilo particular y reconocible. Sus dinámicas sutiles, sus particularidades rítmicas, la sucesión de precisos compases que desde la lejanía sonora parecen estáticos, pero que sin embargo se mueven en la partitura con una extrema agilidad, conforman alguna de sus señas de identidad. Pero estas señas no son adquiridas sin compromiso, ya que Feldman buscó una nueva técnica de interpretación y nuevos estímulos expresivos, así como una ampliación de las formas musicales surgidas como fruto de su relación con los pintores de su época.

[152] Thomas DeLio, *op. cit.*, p. 210.

En su texto "Más luz", en el que para su título retoma las últimas palabras pronunciadas por Goethe, señala Feldman:

> Cage, al igual que las pinturas tardías de Monet, nos hace mirar fijo al sol: la refracción de su sonido, como la luz de Monet, se desliza de nuestros oídos hacia un mundo sonoro no delimitado […] Los compositores, por supuesto, no usan la luz, sino el sonido, que históricamente está fijado en sistemas de clases que se adhieren a diversos grados de previsibilidad o de relaciones aventuradas[153].

Si partimos de esta apreciación podemos comprobar cómo la luz es una preocupación que surge de la técnica para constituir el sonido. Ahora bien, ¿cómo se percibe esta analogía sobre la luz en la música? Al respecto, hemos de recordar que Rothko estaba muy preocupado por la luz. De hecho, se puede decir que toda su obra giraba alrededor de la luz, de cómo la experimentamos y de cómo esta afecta a la propia percepción de los cuadros. Este es el motivo por el que en la Rothko Chapel su primera y transcendental preocupación fuera la luz y el control que podía ejercer sobre la misma.

Desde una perspectiva comparativa y después de las explicaciones de Feldman, podemos aseverar que la preocupación

[153] "More Light", escrito en 1982, fue publicado originalmente en el programa de mano del *32 Berliner Festwochen 82: Tribute to John Cage*. Con posterioridad ha aparecido en apareció posteriormente en Walter Zimmerman (Ed.), *op. cit.* y en Morton Feldman, *op. cit.*, p. 150.

de Rothko por la luz es similar a la de Feldman por la dinámica musical, ya que esta baja intensidad sonora permitiría un nivel de introducción en las "entrañas del sonido", algo que posibilitaría un acercamiento a este y un envolvimiento dentro del mismo.

Feldman necesitaba sonidos de bajo volumen, sonidos de baja intensidad para oír mejor. En este sentido, también Rothko quería que sus obras fuesen expuestas a una intensidad muy baja de luz con la intención de que todos sus cromatismos y sus pequeñas variaciones de color pudiesen ser plenamente percibidos[154].

Junto a ello, también Feldman tenía la idea de que si su música sonaba con menos intensidad -más *piano*- la percepción de la misma sería más intensa. Su insistencia en respetar la dinámica posibilitaba una escucha más precisa al ampliar el campo dinámico, hecho que también ayudaría a percibir los cambios y los pequeños matices del color tonal producidos por la instrumentación. A ello se ha de añadir que, al acercarse a lo inaudible, los márgenes y fronteras del sonido, así como las respiraciones, los ataques y las resonancias se hacen más

[154] Susan J. Barnes, John de Menil, Dominique de Menil, Mark Rothko, Barnett Newman y Philip Johnson Barnes, *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Austin: University of Texas Press, 1989, p. 24.

presentes, como si se tratase de una visión microscópica del sonido.

> En sus partituras y en las notas a las grabaciones, Feldman insistió en que su música fuese interpretada con mucha quietud, tal vez reconociendo que la reducción del volumen intensifica la concentración del oyente y le permite oír las mínimas fluctuaciones en las cualidades tonales[155].

Este interés por lo que podemos considerar como una puesta en valor de lo intangible –aunque no por ello imperceptible- lo hallamos tanto en Rothko, como en Feldman:

> Ambos también favorecieron la utilización de materiales intangibles e incorpóreos. Rothko empleó pinceladas no caligráficas, que se ocultaban a sí mismas, y un método de tintado con pintura diluida para crear superficies atmosféricas. Feldman era especialmente aficionado al tono etéreo, sin procedencia, que él consiguió pidiendo a los intérpretes que suprimieran el ataque. Esto, observó, llevó a querer que su *pintura se filtrara un poco*[156].

Esta última observación permite poner de relieve un hecho sobre el que colaboradores y pupilos de Feldman han insistido en diversas ocasiones: el interés de este por hablar y enseñar a pensar musicalmente con el vocabulario de la pintura. Al respecto, especialmente extenso es el repertorio de ideas, frases y

---

[155] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 9.

[156] *Ibid.*

explicaciones que da a términos como el de superficie, aplicándolo no solo a la música en general, sino a la suya en particular:

> La búsqueda de la *superficie plana* musical llevó a Feldman a explorar diferenciaciones muy sutiles en el lenguaje y la interacción de instrumentos. Esta es una de las razones por las que la mayoría de su música es bastante *piano*: es solo en una dinámica *piano* donde los timbres aparentemente contradictorios […] pueden lograr una unión. Le gustaba la expresión *room noise* [ruido de habitación] para describir su orquestación -una evaluación no necesariamente negativa de los sonidos ambientales realizados por y durante la interpretación musical-. Su escritura de percusión en particular, como los sonidos de la caja y los timbales en *The Viola in My Life I*, son una forma de orquestación de ruido de sala no muy diferente del concepto de *contrapunto de sombra*[157] de Charles Ives[158].

4.2.5. La relación de Feldman con los De Menil

Morton Feldman ya había tenido contactos con los De Menil, especialmente con Dominique, puesto que durante su jefatura en el Departamento de Arte en St. Thomas había recibido el encargo

[157] El término "contrapunto de sombra" fue instaurado por Ives (Danbury, Connecticut, EEUU, 1874 - Nueva York, EEUU, 1954) al proponer en sus obras una línea secundaría que "juega con la melodía". Vivian Perlis, *Charles Ives Remembered: An Oral History*, Champaing: University of Illinois Press, 202, p. 161.

[158] http://nilsvigeland.com/writings-interviews/morton-feldman-ii [Consulta: 25 de junio de 2015].

de comisariar, entre febrero y abril de 1967, una exposición cuyo título fue *Six Painters: Mondrian, Guston, Kline, de Kooning, Pollock, Rothko*[159]. Según relata el compositor:

> Fui invitado por los De Menil para dictar un seminario en Houston. Me hospedé en su casa, algo palaciegamente íntimo. Una mañana, mientras me afeitaba, escuché que alguien silbaba una y otra vez una melodía, una melodía que en algunos lugares aún puede ser considerada polémica. Era John silbando *La Internacional*[160].

Cuando se inaugura la Rothko Chapel, Feldman era un compositor que comenzaba a ser reconocido no solo en el ámbito nacional, sino también en el internacional. Además, era miembro de la Rothko Foundation y Director de la New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture[161]. Al final de la citada ceremonia de inauguración se le consultó a Feldman la posibilidad

[159] Aunque el comisariado es de Feldman la autoría está registrada por Dominique de Menil y así consta en el *Catalog of Copyright Entries*. *Third Series*, volume 23, part 1, number 2, section 1, Books and Pamphlets, Washington: The Library of Congress, 1972, p. 1122.

[160] Morton Feldman, *op. cit.*, pp. 122 - 123.

[161] Este centro se hallaba situado en el número 8 West 8th Street, de Greenwich Village, en el antiguo edificio del Whitney Museum of American Art. Su directora era Mercedes Matter (Nueva York, EEUU, 1913 - 2001), quien conocía a Feldman desde los años 1950. Entre sus profesores podemos destacar a pintores de la talla de Philip Guston, Alex Katz y Esteban Vicente, y a escultores como Peter Agostini y Sidney Geist. Entre sus profesores de historia del arte cabe mencionar a Meyer Schapiro o Leo Steinberg. Finalmente, entre los decanos de la institución se encontraban, además de Feldman, el crítico y comisario de arte Robert Storr.

de componer una obra en memoria del pintor fallecido, pieza que sería presentada en el mismo espacio de la Rothko Chapel un año después.

El músico acogió el encargo con entusiasmo, pero también con mucho respeto. Su presencia en aquel acto, emotivo y sincero, le llevó a decidir una nueva manera de afrontar este reto. El compositor se puso inmediatamente a trabajar en la obra completándola en pocos meses. El hecho de que Feldman fuese el elegido para este encargo/homenaje estaba plenamente justificado, ya que él mismo había comentado y escrito en muchas ocasiones que había aprendido más con los pintores de su época que con los músicos.

Feldman ya había visto los paneles en el estudio de Rothko y, como muchos otros, había quedado hondamente impresionado al hacerlo. Asimismo, nuestro músico se sintió especialmente comprometido con el encargo debido a la amistad que le unía a Rothko y a la calidad estética y espiritual que la obra demandaba. Esa amistad y respeto eran tales que Feldman comentó que:

> Unos pocos meses antes de su suicidio, estando muy disgustado con su trabajo, Rothko […] preguntó: *¿Crees que está ahí? ¿Está realmente ahí?* La respuesta de Feldman fue que su obra solo podía identificarse con poesía[162].

[162] Fred Orton y Gavin Bryars, *op. cit.*, p. 71.

Feldman se desplazó a Houston antes de comenzar el encargo y según cuenta él mismo "caminó alrededor de la capilla"[163]. Y fue esta inmersión experiencial lo que le llevó a buscar una orquestación acorde al espacio. La información nunca estuvo codificada ni atendió a ningún criterio, sino que fue simplemente resultado de un trabajo de intuición y de introspección.

Según nos vamos adentrando en el tema -y como con anterioridad ya hemos sugerido-, reconocemos que es imposible establecer una lectura pictórico-musical de la capilla de forma relacional y/o causal. No existen ni similitudes ni relaciones más allá de las puras intuiciones sobre color, ambiente, tono, tempo, etc. Tampoco la forma octogonal de la capilla nos remite, y el autor así lo confirma en sus conversaciones, a ninguna relación formal entre el contenido de la obra musical y la partitura.

A pesar de ello, también sabemos que la obra está basada en el edificio y en las pinturas que el mismo acoge. Este hecho, sin embargo, no es óbice para que Feldman haya conseguido un medio de expresión mucho más directo y cercano a través de una abstracción musical que, como sucede con todas la obras de

[163] *Ibid*., p. 66.

carácter lírico, actúa sin metáforas, correspondencias y/o forzados recursos retóricos o miméticos. Como apunta Steven Johnson:

> Feldman, reconociendo la posición singular de las pinturas de la capilla en la trayectoria de Rothko, sintió que la música requería un proyecto estilístico propio. Tal vez la naturaleza trágica de la muerte de Rothko, combinada con la conciencia -tanto por parte de Rothko como de Feldman- de que el expresionismo abstracto ya había recorrido su camino, dejó a Feldman con una melancolía que exigía una respuesta atípicamente expresiva[164].

Ante la imposibilidad de saber con certeza si la capilla tuvo una lectura personal de Feldman, hecho que nos ayudaría a efectuar una búsqueda de metarreferencias que aseguraran una relación causa-efecto entre el trabajo del pintor, el del arquitecto y el del propio compositor, tenemos que adoptar una postura abierta y, probablemente especulativa, mediante la cual hemos de aventurar una posible fundamentación estética del hecho musical a través de la pintura. Una fundamentación, insistimos en ello, que no conlleva un estricto ni necesario proceso de traducción. Como señala en su artículo Johnson:

> Reflexionando sobre el lugar, el pintor y el arte, Feldman reunió una serie de impresiones que incorporaría a la música. Aunque es imposible saber si Feldman *leyó* el conjunto [de la Rothko Chapel], argumentaré que puede ser algo como que la progresión de la capilla va desde la neutralidad, pasando a través de un oscuro nihilismo, hasta la

[164] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 16.

resolución enigmática que rige la Capilla Rothko, con Feldman usando una retórica lineal, grados de disonancia y consonancia y diferentes tipos de tiempo, vertical y lineal, para articular esta progresión[165].

4.2.6 El estreno de *Rothko Chapel* y su recepción crítica

El título que en un principio Feldman pensó utilizar para el encargo fue el de *For Mark Rothko*[166], nombre que seguía la trayectoria de títulos de obras dedicadas por nuestro compositor a artistas plásticos o poetas, amigos y colegas suyos. Sin embargo, en el transcurso de la composición cambió el nombre de la misma por *Rothko Chapel*, título con el cual es conocida la obra actualmente.[167]

La obra se estrenó el 9 de abril de 1972 en la misma Rothko Chapel. Según podemos leer en el programa del concierto los solistas del estreno eran miembros de la Corpus Christi Symphony,

---

[165] *Ibid.*, p. 15.

[166] El boceto de la partitura, con el título original de la obra escrito en su parte superior, se encuentra depositado entre los manuscritos y materiales de la Morton Feldman Collection, en los archivos de la Paul Sacher Foundation en Basilea (Suiza). La partitura también se encuentra reproducida en el catálogo de la exposición de 2010 mencionada con anterioridad. Nos referimos a *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*, muestra celebrada en el Irish Museum of Modern Art de Dublín.

[167] No hay datos objetivos sobre el porqué de este cambio, aunque sugerimos que el impacto de la muerte de Rothko y la posterior visita al espacio creado por el pintor hizo que Feldman buscara un título más acorde con las dos direcciones en las que se sustentaba el proyecto: la arquitectónica y la pictórica.

ya que en aquellos años esta formación tenía como director titular a Maurice Peress[168]. Él fue que estuvo al cargo de los ensayos y del estreno de *Rothko Chapel*.

Es revelador lo que el Maestro Peress relata sobre el estreno de *Rothko Chapel* en Houston, circunstancia que recoge en su libro autobiográfico *Maverick Maestro*. Pese a la extensión de la cita, no cabe duda del interés que posee la misma, de ahí que hayamos decidido reproducirla íntegramente:

> El estreno de *Rothko Chapel* fue un domingo por la tarde, el 10 de abril de 1972[169]. Ese mismo día, por la noche, también tenía un ensayo general con mi orquesta, la Corpus Christi Symphony, en la ciudad de Corpus Christi, Texas. Pero eso no representaba ninguna dificultad para los De Menil.[170] Contrataron un avión privado para que yo y mi familia

[168] No se han podido certificar ciertos datos a pesar de que, durante las fechas del estreno, el director Maurice Peress era, a su vez, director titular de la Corpus Christi Symphony. Esta circunstancia hace plausible la información del programa de mano. Sobre Maurice Peress (Nueva York, EEUU, 1930) podemos señalar que ha desarrollado su trayectoria profesional como director de orquesta. En 1961 fue asistente de Leonard Bernstein en la New York Philharmonic. Con posterioridad, fue nombrado director titular de diversas orquestas: Corpus Christi Symphony (1962 - 1974), Austin (1970 - 1972) y Kansas City Philharmonic (1974 - 1980). En 1984 se incorporó como profesor de dirección de orquesta a la Aaron Copland School of Music. Asimismo, ha dirigido diversas orquestas como la Orquesta de la Ópera Estatal de Viena, la Orquesta Santa Cecilia de Roma, la Melbourne Symphony o la Hong Kong Philharmonic.

[169] Parece que en los datos de las memorias publicadas por el Maestro Peress hay un pequeño desliz, ya que el estreno no se produjo el lunes 10 de abril, tal como señala, sino el domingo 9.

[170] La distancia entre Corpus Christi y Houston es de 335 km. La población de Corpus Christi es actualmente de unos 500.000 habitantes, incluyendo la ciudad y su área metropolitana. En aquellos años era una ciudad más pequeña y debido

fuésemos de Corpus a Houston y regresáramos a tiempo. Había estado en Houston a principios de esa semana para los ensayos y me quedé con Morty en la casa de los De Menil, disfrutando del trabajo de los chefs y de los buenos vinos. En la pared del baño de la habitación de invitados colgaba un De Chirico, uno de *los sombreros* que había visto muchas veces en los libros de arte[171]. Los De Menil eran muy sensatos y accesibles y nada pretenciosos, pero no puedo negar que estuve tres días fascinado por esta singular experiencia. Simplemente, nunca antes había estado tan cerca de un multimillonario […] John de Menil nos acompañó a ver la capilla que estaba en su última fase de realización: las paredes eran muy altas y estaban cubiertas con una capa de polvo. Casi estaba a punto de preguntarle cuándo llegarían las pinturas, [entonces] De Menil señaló hacia algún lugar y me di cuenta de que las estábamos mirando. Mi atención se centró en algo colgado del techo que tapaba la cúpula central y que parecía un paracaídas. Nos explicó que había sido colocado allí después de que Rothko viniera a ver sus cuadros instalados, trece enormes y oscuros paneles situados en este espacio octogonal[172]. Rothko se quejó de que los paneles, pintados con la luz del estudio de su estudio de Nueva York, estaban siendo *lavados* por el brillante sol de Texas que se filtraba por el cristal de arriba. Philip Johnson, que había diseñado el edificio, se opuso a la colocación del paracaídas. Se produjo una batalla

---

al particular sistema de financiación de las orquestas privadas de los EEUU esta formación estaba compuesta por músicos *freelance* que firmaban un contrato de prestación de servicios por lo cual su actividad estaba circunscrita a un programa de conciertos limitado por temporada. *Vid*. Robert Freeman, *On the Future of America's Orchestras*, Evanston: Symphony Orchestra Institute, 1996, pp. 11 - 19.

[171] No sabemos exactamente a qué obra se puede referir el Maestro Peress, ya que la obra de De Chirico no tiene como distintivo el sombrero que tan claramente recuerda, es por esta razón por lo que creemos que la pintura a la que se refiere sea el cuadro *Le chant des sirènes* (1952) de René Magritte, que pertenece a la Menil Collection. También podría tratarse de *Le sens de la nuit* (1927) del mismo autor, ya que esta obra forma parte de dicha colección. Si nos decantamos por la primera es debido a su menor tamaño (prácticamente la mitad) y a la habitación que ocupaba.

[172] En realidad, cabe recordar que no eran trece, sino catorce.

> entre los *egos* de los dos artistas, por lo que Johnson retiró su nombre del edificio […] La música de *Rothko Chapel*, treinta minutos de acordes lentos, silenciosos y disonantes, cantados por un coro sin palabras, se filtraba a través de todo el edificio y también por las pinturas, *por las paredes y bajo los asientos*. Gongs y timbales redoblaban silenciosamente acompañando al coro. Sólo se oía la sílaba *Ah*. Los presentes se paraban, o se sentaban en los bancos que estaban instalados permanentemente alrededor de la capilla. El coro con los tres instrumentistas: percusión, armónium[173] y viola, enfrente […] La música de Morty reflejaba y realzaba el carácter meditativo de la capilla, y también el de las pinturas. Hacia un poco más de la mitad de la obra, la viola, que había estado tocando habitualmente fraseos largos y desapasionados, introducía una melodía expansiva que parecía la de un *shtetl* polaco[174]. Miré a Morty y se encogió de hombros. ¿Por qué no? Soy judío. Rothko era judío[175].

Junto al Maestro Peress cabe destacar entre los solistas participantes en el estreno, la presencia de la viola norteamericana Karen Phillips, que ya había trabajado con Feldman anteriormente, puesto que este había compuesto para ella el ciclo conocido como *The Viola in My Life*, un conjunto de cuatro piezas sobre el

[173] Otra vez el Maestro Prees se equivoca en este dato, ya que el instrumento en cuestión no era un armónium sino una celesta.

[174] El significado de *shtetl* en *yiddish* es el de villa o poblado, aunque en este contexto su significado alude al de una canción popular judía. No olvidemos que Maurice Peress tenía ascendencia judío-polaca por parte de madre e iraquí, por parte de padre. http://www.nytimes.com/2012/12/09/nyregion/the-maestro-of-flushing.html [Consulta: 30 de noviembre de 2015].

[175] Maurice Peress, *Maverick Maestro: Maurice Peress*, New York: Routledge, 2015, pp. 135 - 136.

volveremos a insistir en el próximo capítulo[176]. Sobre la admiración que Feldman sentía por Phillips, John D. Wiser comentó al musicólogo Maurice Hinson que "Feldman no toca la viola, pero adora o admira a Walter Trampler y a Karen Phillips, que son violas -y muy buenos-"[177].

En la celesta, y como segundo solista, se encontraba Conolly Ballar, quien además de tocar el citado instrumento era un pianista reconocido y director de orquesta y musicales en el área de Houston. Asimismo, había colaborado con diversos ensembles y

[176] Karen Phillips, estudió la viola en el Curtis Institut en el año 1965. Posteriormente, fue intérprete residente en la Universidad de Hawaii donde Morton Feldman la escuchó y decidió escribir para ella la serie *The Viola in My Life*. Phillips hizo su debut como solista en Nueva York en febrero de 1972, con un recital a solo celebrado en el Metropolitan Museum of Art. Además de sus trabajos como solista, fue miembro del Juilliard Ensemble of New Music, fundado por el compositor Luciano Berio en 1967. Cabe reseñar, asimismo, que, Karen Phillips ha sido solista y ha grabado numerosos conciertos y obras contemporáneas con compositores como Berio, Cage, Bedford y Maderna. http://www.nytimes.com/1972/02/16/archives/karen-phillips-violist-in-a-solo-debut.html [Consulta: 7 de octubre de 2015].

[177] Texto tomado de una carta al musicólogo y pianista Maurice Hinson de John D. Wiser, vicepresidente de la editorial de música Joseph Boonin Inc. La carta está fechada el 18 de mayo de 1976 y, aunque ya se había estrenado *Rothko Chapel*, da una idea al pianista del interés de Feldman por ese instrumento de cuerda. Citado en Maurice Hinson y Wesley Roberts, *The Piano in Chamber Ensemble: An Anotated Guide*, Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 128.

orquestas y era dedicatario de algunas composiciones, en particular de Yvar Mikhashoff[178].

El tercer solista cabe señalar que era el percusionista Raymond DesRoches, un músico de formación clásica que se convirtió en una de las figuras fundamentales de la percusión en EEUU [179]. Al respecto, y según recoge el percusionista William Winant[180], la influencia de los compositores fue esencial para la evolución de la interpretación contemporánea:

> Quiero decir que Lou Harrison y John Cage han tenido una gran influencia sobre compositores como James Tenney […] Y seguramente estos compositores también han tenido una gran influencia sobre otros compositores de su tiempo. E indudablemente estos compositores han

[178] http://www.nytimes.com/1993/10/13/obituaries/yvar-mikhashoff-52-pianist-and-composer.html [Consulta: 3 de febrero de 2016].

[179] En 1968 Raymond DesRoches revolucionó el mundo de la percusión creando el New Jersey Percussion Ensemble, siendo nombrado profesor en la William Paterson University. También formó el Percussion Group of Stony Brook, retirándose en 2002 después de 34 años como profesor. Entre los compositores con los que ha colaborado pueden encontrarse todos los norteamericanos (Cage, Harrison, Cowell, etc.) y muchos de los más reconocidos europeos. Es el dedicatario de una de las más conocidas obras para percusión: el movimiento núm. VII Canaries (1949/1966) de la obra *Eight Pieces for Four Timpani* (1949 - 1966) de Elliott Carter. http://www.pas.org/docs/default-source/web-extras-audio- files/desroches. mp3?sfvrsn=4 [Consulta: 7 de diciembre de 2016].

[180] William Winant (1953). Percusionista. Uno de los protagonistas de la nueva música contemporánea norteamericana. Especialista en la obra de Lou Harrison. Profesor del Mills College en Oakland (California) y en la University of California, (Santa Cruz).

tenido una gran influencia en una generación de profesores de percusión y compositores como Ray DesRoches, Paul Price y John Bergamo[181].

Como cuarto solista actuó la soprano Virginia Babikian, quien además de ser profesora de canto y miembro del coro, ejercía también las funciones de asistente de directora del mismo[182]. A su vez, el coro elegido para el estreno fue el Houston Symphony Chorale del cual se realizó una selección de voces adaptada a las necesidades de la partitura: 13 sopranos, 13 altos (*mezzosopranos* y contraltos), 9 tenores y 13 bajos (barítonos). En esta ocasión el asistente de dirección fue Thomas Avinger[183], mientras que

[181] Thad Anderson, "A Conversation with William Winant", en Kevin Lewis y Gustavo Aguilar (Eds.), *The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist*, New York: Routledge, 2014, p. 168.

[182] Virginia Babikian (Everett, Middlesex, Massachusetts, EEUU, 1925 - Houston, Texas, EEUU, 1997). Soprano, directora de coros y profesora. Después de su graduación fue ministra de música de la River Oaks Baptist Church. En Houston siguió estudiando violonchelo con Alfred Urbach miembro, de la Houston Symphony Orchestra y fundador de la Houston Symphony Chorale, coro que intervendría en el estreno de *Rothko Chapel*. Estudió ópera con una beca Fullbright en Roma, dando conciertos en Italia y España. En 1982 y después de una intensa carrera internacional fue nombrada profesora de canto en la Shepherd School of Music de la Rice University. Fue asistente de dirección de la Houston Symphony Chorale (1969 - 1977) y posteriormente su directora (1977 - 1986).

[183] Thomas Avinger (Weslaco, Texas, EEUU, 1928 - Houston, Texas, EEUU, 2000). Compositor norteamericano, director de coros y analista de sistemas para la industria del petróleo. Avinger dirigió y cantó en numerosos coros y fue asistente de dirección del Houston Symphony Chorale durante el estreno de *Rothko Chapel*.

Virginia Babikian, solista vocal en el estreno, quedaría como *vocal coach* para este evento[184].

En la primera interpretación[185] de *Rothko Chapel* en la capilla homónima, los coros mantuvieron una disposición antifonal, al igual que las pinturas de la capilla, unas frente a otras. Aunque sobre esta cuestión incidiremos más pormenorizadamente en el próximo capítulo, apuntemos ahora que el propio Feldman, en la entrevista llevada a cabo con Orton y Bryars que venimos citando, señaló sobre esta disposición:

> Fue una referencia y también otra metáfora, en el sentido de las interrelaciones de todos los paneles que van de uno a otro. Utilicé una idea antifonal para dar una tonalidad global […] una totalidad. El efecto fue absolutamente impresionante. Aquella fue para mí la primera y última actuación[186].

Según hemos ya apuntado, Feldman estaba considerado en aquel momento como una de las figuras más importantes de la vanguardia norteamericana de los años 1960 y 1970 del siglo XX y

---

[184] Tal y como aparece en el programa de mano del concierto del día del estreno. http://www.choral.org/grou/hsc/hist/1972_to_1973_hsc_history.html [Consulta: 11 de septiembre de 2015].

[185] Recordemos que se realizaron dos interpretaciones sucesivas de la obra el día del estreno: la primera a las 15:30 y la segunda a las 16:15. Así quedó recogido, además, por la prensa del momento (*Houston Chronicle*, 10 de abril de 1972).

[186] Fred Orton y Gavin Bryars, *op. cit.*, p. 66.

su trayectoria comenzaba a ser reconocida dentro del circuito de la música contemporánea europea.

Su trabajo mantenía un estricto orden y control sobre todos los elementos. Sin embargo, en esta ocasión había renunciado a todo su bagaje para dejarse atrapar por un sentido más expresivo. Esto, por supuesto, no quiere decir que esta obra no fuera exigente, todo lo contrario, sino que en ella prevaleció una codificación emotiva basada en giros melódicos y melodías reconocibles y, por ello, plenamente identificada con los vestigios tonales de nuestra memoria.

Tras su estreno la obra se ha ido convirtiendo en una de las más conocidas y apreciadas por el público, incluso para aquellos que no han profundizado en la trayectoria del compositor. En este sentido, se puede decir que *Rothko Chapel* sigue manteniendo su fuerza de seducción y de sensualidad contenida. Una sensualidad basada en la calma y en el impulso que se deriva de un *irreverente* y emotivo refuerzo melódico que la hace más asequible a los oídos de cualquier persona sensible y atenta a la música.

Ahora bien, al margen de este hecho, las expresiones en cuanto a cómo se ha percibido esta obra por parte de músicos y crítica son y el público son múltiples. Debido a ello, no deseamos

finalizar el presente capítulo sin aludir a tres destacadas y significativas opiniones.

Así, por ejemplo, la pianista Sarah Rothenberg[187] comentaba sobre la composición:

> *Rothko Chapel* es un mundo de sonido. De la misma forma que las pinturas de Rothko en la capilla envuelven al espectador, la música de Feldman tiene el mismo efecto. Está llena de sonidos que son como colores. Y, al igual que las pinturas, no hay muchas líneas definidas en la música, simplemente un sonido se mezcla con otro. El coro no canta ninguna palabra, simplemente crea bellas armonías. La viola es la voz narrativa siendo muy expresiva en su interacción con el coro, la percusión y la celesta […] Es una pieza que le ha servido a Feldman como *obra embajadora* de su repertorio en Europa. Es reconocida como una de las obras maestras del compositor, y también, como una de las obras maestras del siglo XX. De hecho, me han dicho que hay personas en Europa que pensaban que *Rothko Chapel* era sólo el título de una obra musical, y solo después se enteraron de que es el nombre del espacio para el que fue escrito".[188]

[187] Sarah Rothenberg es una reconocida pianista en el campo de la interpretación contemporánea. Directora del grupo de cámara Da Capo Chamber Players, ha estrenado más de 80 piezas de diferentes compositores actuales como Nicholas Maw, Gunther Schuller o Charles Wuorinen, y también autores del pasado como Nikolai Roslavetz, Alexander Mosolov o Arnold Schönberg. Ha colaborado con cuartetos de cuerda como el Brentano, Emerson o Juilliard. Co-directora del Bard Music Festival de Nueva York, publica habitualmente en revistas musicológicas como *The Musical Quarterly* o *Conjunctions*.

[188] http://www.chron.com/entertainment/article/Rothko-Chapel-reverberates-with-the-sound-of-4243964.php [Consulta: 26 de septiembre de 2014].

Por su parte, el también crítico y musicólogo Tim Johnson[189] escribía respecto a la obra:

> No hay pasaje más impresionante en la composición de posguerra que este [última sección, c. 314 a 427 de *Rothko Chapel*] para introducir de repente una idea tan simple, casi infantil, como es el ostinato del vibráfono, y usarlo para sustentar una melodía de una belleza e ingenuidad impresionantes. Es extraordinario, y no conozco ningún momento como este en la producción de Feldman. Como dije, su visión a lo largo de su carrera artística parecía notablemente consistente, aunque sus obras posteriores parezcan superficialmente muy alejadas de sus primeros experimentos gráficos. Seguramente Feldman parece siempre diferente, pero es siempre lo mismo. En este momento algo diferente está sucediendo […] La obra […] incorpora una serie de elementos musicales muy personales. La melodía soprano, por ejemplo, que domina el tercer cuarto de la pieza, es una melodía que Feldman escribió el día del funeral de Stravinski en Nueva York. La melodía de la viola del final la escribió siendo un adolescente. Por eso, los trucos de la memoria musical y la cita interna son ineficaces. El efecto final es tan mágico, que espero no entenderlo nunca[190].

Por último, el crítico de música y escritor de éxito Alex Ross[191], ponía de relieve en su blog el creciente interés del público por la música de Feldman:

---

[189] Tim Rutherford-Johnson, escritor *freelance* especializado en música actual. Dirige *Red Pen, Blue Pen*, un servicio editorial profesional para estudiantes, académicos y artistas.

[190] http://johnsons-rambler.blogspot.com.es/2005/01/music-since-1960-feldman-rothko-chapel.html [Consulta: 2 de abril de 2015].

[191] Alex Ross (Washington D.C., EEUU, 1968). Crítico, escritor y musicólogo. Está al cargo de la crítica musical del *New York Times* desde 1993 y de su *magazine*

> Estoy encantado de ver que la grabación de *Rothko Chapel* en el sello New Albion está en el puesto número 8 de la lista de *bestsellers* de música clásica de iTunes Store, y ha alcanzado el número 400 en la lista global de Amazon[192] […] *Rothko Chapel* es un trabajo fundamental también para mí. Cuando lo oí por primera vez, quedé completamente en *shock* por la entrada de la viola al final, tocando esa melodía hebraica, solitaria, que Feldman escribió cuando era un adolescente […] La *Rothko Chapel*, como la capilla y las pinturas mismas, sobrevive como una de las pocas obras del modernismo abstracto que puede encontrar una audiencia fuerte y amplia[193]

---

desde 1996. Con su libro *The Rest Is Noise* [*El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona: Seix Barral, 2009] al que ya nos hemos referido en el capítulo precedente, ganó entre otros premios el National Book Critics Circle Award for Criticism, el New York Times Book Review, el Top Ten Book of the Year y el Premio del periódico *The Guardian*. Asimismo, fue finalista del Premio Pulitzer.

[192] Entre *(What's the Story) Morning Glory?* de la banda Oasis y *The best of Sade*.

[193] http://www.therestisnoise.com/2006/06/digital_morty.html [Consulta: 4 de enero de 2016].

5

UN ANÁLISIS [NECESARIAMENTE] TRANSDISCIPLINAR

Figura 5.1. Morton Feldman rodeado de sus partituras como si de una pintura, una "procesión sonora" se tratara.

5. UN ANÁLISIS (NECESARIAMENTE) TRANSDISCIPLINAR

5.1. De cómo escuchar la pintura y los edificios

Aunque ya lo hemos comentado en diversos momentos, insistimos de nuevo en una idea recurrente a la que venimos haciendo alusión en estas páginas: establecer los límites y la consiguiente comunicación entre lo visual y lo musical es una preocupación tan antigua, como compleja. Una preocupación en la que, debido al excesivo interés por descomponer y trazar líneas

que acoten, distribuyan y comparen los hechos musicales, estos han quedado constreñidos no solo por un lastre historicista, sino también por los múltiples devaneos establecidos con la ciencia numérica, lo que ha reducido las posibilidades hermenéuticas a fórmulas que son, cuando menos, pura técnica.

Desde esta perspectiva y, en especial, si tenemos en cuenta la especificidad del presente trabajo, hemos de intentar realizar en este último capítulo un análisis comparativo que, si bien no puede verse exento de cierto peso intuitivo, no por ello debemos obviar, dado que el ámbito en el que nos desenvolvemos -el de las ideas tránsfugas que la música, en el caso de Feldman, ha tomado prestadas de la pintura-, requiere asumir este riego.

Esta relación tránsfuga que acabamos de mencionar, pone de relieve la necesidad de entender el conocimiento desde un nuevo paradigma crítico, basado en un acercamiento transdisciplinar a la obra. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de un análisis transdisciplinar? Como definición de inicio podríamos referirnos a tres términos que, pese a estar vinculados entre sí, responden a planteamientos diferenciados. Estos términos son los de multidisciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar.

Mientras que los dos primeros asumen, en lo relativo al conocimiento, la existencia de un conjunto de disciplinas que pueden actuar de manera aislada o colaborativa, el concepto de lo transdisciplinar -que a diferencia de los anteriores no se halla recogido por la RAE- plantea la necesidad de un saber que, abarcando varias disciplinas, las atraviesa para ubicarse *por encima* de ellas, de ahí que su ámbito de acción sea superior al de cada una de las disciplinas que comprende.

La transdisciplinaridad es un término que apareció dentro de los estudios y métodos de investigación a finales del siglo XX, debido a la necesidad de tener que enfrentarse a respuestas aisladas y a orientaciones parciales derivadas de la especialización del conocimiento compartimentado. Su implantación como método de investigación ha ido cobrando cada vez más protagonismo en la transmisión del conocimiento, ya que no solo se utiliza como un modo de investigación, sino que también se reconoce su utilidad en la aplicación de soluciones prácticas que surgen dentro del mundo real.

A pesar de esta vertiente utilitaria, cuando hablamos de transdisciplinaridad nos referimos tanto a simbolismos culturales, sociales y/o naturales, como a saberes y técnicas profesionales. Sin embargo, lo que frente a otros enfoques singulariza a esta noción

radica en su aceptación, como ineludible punto de partida, de la complejidad inherente a la realidad y de la necesidad, a la hora de abordar un problema, de "descubrir las conexiones ocultas entre diferentes disciplinas"[1].

El término fue acuñado en Niza en 1970[2] por el profesor y pedagogo suizo Jean Piaget[3] , quien defiende que la transdisciplinaridad se presenta como:

> Una etapa superior donde suceden relaciones interdisciplinarias [… Una etapa que] no sólo abarcaría interacciones o reciprocidades entre proyectos de investigación especializados, sino que situaría estas relaciones dentro de un sistema total sin límites firmes entre disciplinas[4].

---

[1] Azad M. Madni, "Transdisciplinarity: Reaching Beyond Disciplines to Find Connections", en *Journal of Integrated Design & Process Science*, vol. 11, núm. 1, enero, 2007, p. 3.

[2] *Vid*. http://basarab-nicolescu.fr/Docs_articles/TRANSDISCIPLINARITY-PAST-PRESENT-AND-FUTURE.pdf [Consulta: 3 de septiembre de 2016].

[3] Jean Piaget, (Neuchâtel, Suiza, 1896 - Ginebra, Suiza, 1980). Psicólogo, epistemólogo y biólogo suizo, fundador de la epistemología genésica. Propuso una teoría constructivista del desarrollo de la inteligencia. Fue el primero en realizar un estudio sistemático sobre la adquisición de conocimientos en los niños. Está considerado uno de los nombres fundamentales de la psicología del siglo XX.

[4] Jean Piaget, "The epistemology of interdisciplinary relationships", en Centre for Educational Research and Innovation (CERI), *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*, Paris: Organization for Economic Co-operation and Development, 1972, p. 138.

A su vez, el astrofísico austriaco Erich Jantsch[5]afirmaba que la transdisciplinaridad es "la síntesis más compleja y abstracta de las disciplinas, superando la multidisciplinaridad, la pluridisciplinaridad, y la interdisciplinaridad"[6]. Con todo, la apuesta más contundente acerca de la actualidad, validez y necesidad de la transdisciplinaridad la hallamos en Basarab Nicolescu[7] para quien el concepto se centra en la complejidad como rasgo fundamental de la realidad[8], lo que hace que el fenómeno transdisciplinar se deba vincular a "una nueva forma de apreciación del conocimiento identificándolo como lo que está entre, a través y más allá de las disciplinas"[9].

---

[5] Erich Jantsch (Viena, Austria, 1929 - Berkeley, California, EEUU, 1980). Astrofísico conocido por su teoría de la Self-Organizing Universe (1979), en la que intenta adentrarse en una teoría de las estructuras disipativas, conocida también como Teoría del Caos, propuesta por Ilya Prigogine para delinear el modelo unificador de la evolución, la cosmología, la biología, la sociología, la psicología y la conciencia.

[6]Erich Jantsch, "Towards interdisciplinarity and transdisciplinarity in education and innovation", en Centre for Educational Research and Innovation (CERI), *op. cit.*, p. 106.

[7] Basarab Nicolescu (Ploiesti, Rumanía, 1942). Profesor y físico teórico rumano que busca la reconciliación entre la ciencia y las humanidades.

[8] Hay que recordar aquí la especial relación de las propuestas de Nicolescu con las del profesor Edgar Morin (París, Francia, 1921), especialmente en lo que concierne a su Teoría de la Complejidad expuesta en: Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa, 2009.

[9]Sue McGregor, "The Nicolescuian and Zurich approaches to transdisciplinarity", en *Integral Leadership Review*, *abril - junio, Peer Reviewed Articles,* 2015.*Vid*.

Curiosamente, este interés por el *entre*, que cabe relacionar con la realidad musical *in between* protagonizada por Feldman y a la que ya nos hemos referido, se lleva a cabo sin la intención de crear una nueva disciplina, sino con el deseo de tornar poroso un saber en el que confluyen el pensamiento físico, el psicológico y el filosófico, a través de autores como Edmund Husserl, Martin Heidegger o Ernst Cassirer.

En este contexto, la música ya no podemos tomarla como un arte aislado que se interpreta -se analiza- desde un enfoque único, sino que requiere una aproximación transversal donde han de interactuar diversos campos del saber, para de esta forma asumir un nuevo protagonismo que potencie la comunicación entre vida y ciencia. Es, pues, desde esta reformulación comunicativa desde donde se articula el desafío del pensamiento transdisciplinar.

Y este nuevo escalón en la búsqueda del conocer y del saber pasa, como ya hemos apuntado, por reconocer la complejidad del mundo, hecho que supone plantearnos la necesidad de un nuevo paradigma en el que convivan realidades múltiples y diferenciadas. Desde esta perspectiva, se puede

---

http://integralleadershipreview.com/13135-616-the-nicolescuian-and-zurich-approaches-to-transdisciplinarity/ [Consulta: 21 de diciembre de 2016].

afirmar ya que no es suficiente el modelo mecanicista cartesiano basado en el espacio, el tiempo, la materia y la causalidad, sino que existe una posibilidad -y también una necesidad- de un cambio.

Ahora bien, en música ya hubo una transformación drástica: Schoenberg representó, en esencia, el cambio de paradigma del siglo XX, recomponiendo, por un lado, los parámetros de juicio y jerarquía y, por otro, los de comprensión y tradición de la música en su relación con la sociedad. Sin embargo, desde Schoenberg ya ha transcurrido mucho tiempo. De ahí nuestro interés por la búsqueda de nuevos caminos para la comprensión del cómo, del porqué y de qué manera se relaciona la música con el arte.

No es que consideremos que el análisis tradicional[10]en sí mismo o en sus múltiples variaciones y adaptaciones[11]carece de

[10] Reseñamos aquí algunos de los más importantes analistas de los cuales se han estudiado sus propuestas metodológicas: Guido Adler (1855 - 1941), Heinrich Schenker (1868 - 1935), Alfred Lorenz (1868 - 1939), Rudolph Reti (1885 - 1957), Ernst Kurth (1886 - 1946), Sir Donald Francis Tovey (1875 - 1940), Knud Jeppesen (1892 - 1974), Paul Henry Lang (1901 - 1991), Felix Salzer (1904 - 1986), Jacques Chailley (1910 - 1999), Jan LaRue (1918 - 2004)…

[11] Pensamos, por ejemplo, en corrientes relacionadas con el análisis estructural, el análisis atonal, el estructuralismo musical, la semiótica de la música o la teoría generativa de la música tonal. Y, junto a ello, pensamos también en autores como George Perle (1915 - 2009), Edward Toner Cone (1917 - 2004), Leonard B. Meyer (1918-2007), Hans Keller (1919 - 1985), Joseph Kerman (1924 - 2014), Pierre Boulez (1925 - 2016), Allen Forte (1926 - 2014), Charles Rosen (1927 -

validez. Lo que pensamos es que en estos momentos el mismo no resulta suficiente. Se necesita, por ello, plantear un análisis diferente para llegar a lugares diferentes. Ya no son válidas la descripción de los eventos o la relación de aquello que está en la partitura. Necesitamos una topología, en varias dimensiones, que ubique la música en su contexto, en su relación multidisciplinar con el mundo, a la búsqueda de su propio *dasein*.

El andamiaje conceptual que hasta ahora había sostenido el análisis musical y que, como hemos dicho, se puede presentar como riguroso desde el punto de vista de la objetividad y de la verificación, resulta insuficiente en estos momentos para afrontar las peculiaridades de estos temas transversales, unos temas que demandan conceptos diferentes a los actuales. Algo, precisamente, que el profesor Montuori[12] resume de manera expeditiva:

2012), Carl Dahlhaus (1928 - 1989), Benjamin Boretz (1934), Victor A. Grauer (1937), Rose Subotnick (1942), Jonathan Kramer (1942 - 2004), Fred Lerdahl (1943), John Rahn (1944), Clemens Kühn (1945), Jean-Jacques Nattiez (1945), Lawrence Kramer (1946), Susan McClary (1946), Nicholas Cook (1950), John Sloboda (1950), Kevin Korsyn (1951), Gary Tomlinson (1951), Joseph Dubiel (1955), Carolyn Abbate (1955) o Victor Kofi Agawu (1956), entre otros muchos.

[12] Alfonso Montuori (Wassenaar, Holanda, 1960). Educador, consultor y músico. Profesor en el California Institute of Integral Studies.

> La transdisciplinaridad es quizás, sobre todo, una nueva manera de pensar y de participar en la investigación[13].

5.2. Transanalizar a Feldman

Como ya hemos puesto de relieve, la música de Feldman no establece una relación unívoca y formalizada ni con los parámetros de las pinturas ni con el edificio de la Rothko Chapel. Ello, sin embargo, no impide afirmar que existe una gran influencia en su música sobre cómo la misma era pensada partiendo de narrativas pictóricas.

Un análisis estrictamente formal se apartaría de nuestra dirección principal de estudio, ya que su único objetivo iría encaminado a descubrir los procesos constructivos sonoros y/o a desmenuzar sus materiales en los fragmentos más pequeños que pudieran establecerse. Por supuesto que esta visión es interesante y necesaria, pero nos alejaría de ese estar *in between* que caracteriza a Feldman.

En este sentido, uno de los aspectos más interesantes a destacar ahora se basa en una idea que ya hemos esbozado en el

[13] Alfonso Montuori, "Foreword: Transdisciplinarity", en Basarab Nicolescu (Ed.), *Transdisciplinarity: Theory and practice*. Cresskill: Hampton Press Inc., 2008, p. IX.

capítulo precedente: *Rothko Chapel* ha de considerarse como una pieza única dentro del catálogo de Morton Feldman, ya que nunca había escrito una obra igual y nunca iba a volver a escribir otra igual. El homenaje a Rothko fue, en este caso, total y único. Feldman se *alejó*-o, si se prefiere, cambió o adoptó- un nuevo lenguaje para esta composición. Esta circunstancia no impedirá que la pieza guarde una relación directa con los trabajos que Feldman estaba realizando en aquella época, en especial, la serie de obras dedicadas a la viola como instrumento solista y protagonista[14], un conjunto de cuatro piezas que quedaron incluidas en el ciclo *The Viola in My Life*[15].

[14] Serie que contó con la inestimable colaboración de la violista norteamericana Karen Phillips, que fue quien estrenó toda la serie.

[15] El ciclo se inició en el mes de julio de 1970 en Honolulu y se apoya en varias composiciones individuales que utilizan diversas combinaciones instrumentales donde la viola se erige en protagonista. *The Viola in My Life* es una magnífica sucesión de sonidos delicados en los que Feldman, a través de la interacción del sonido y el silencio, conjura una magia desolada en un plano en el que el tiempo es alterado y transformado. Las obras que integran el ciclo son: *The Viola in My Life I* (1970), para viola y cinco instrumentos [violín, violonchelo, flauta, percusión, piano], dur. 9'45". *The Viola in My Life II* (1970), para viola y seis instrumentos [flauta, clarinete, celesta, percusión, violín, violonchelo], dur. 12'. *The Viola in My Life III* (1970), para viola y piano, dur. 6'10". *The Viola in My Life IV* (1971), para viola y orquesta, dur. 20'. En torno al sentido que definía al ciclo, el propio Feldman escribía: "El formato de composición es bastante simple. A diferencia de la mayoría de mi música, el ciclo completo de *The Viola in My Life (I-IV)* está escrito dentro de una notación convencional en cuanto a las notas y los *tempi*. Necesitaba las proporciones exactas de tiempo que subyacían en el *crescendo* gradual y ligero característico de todos los sonidos con sordina que toca la viola. Fue este aspecto el que determinó la secuencia rítmica de los

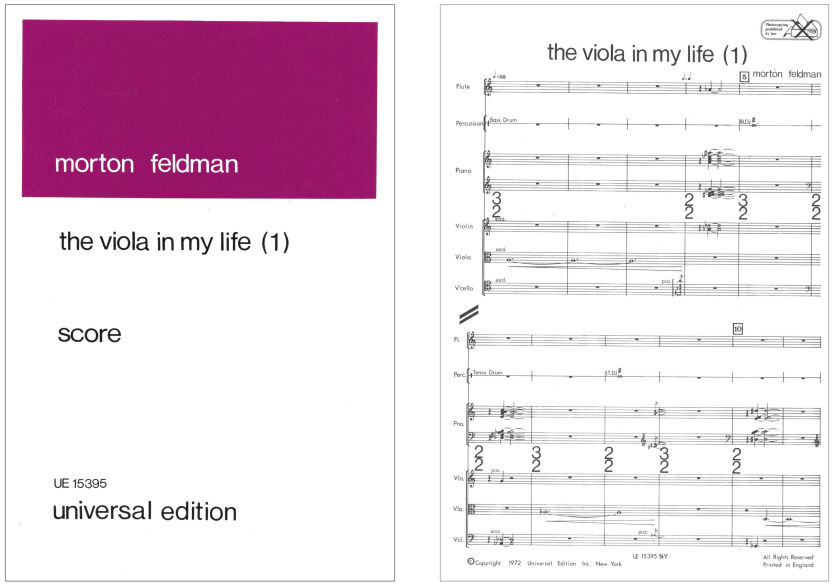


Figura 5.2. Portada y primera página de *The Viola in My Life 1* (1970) de Morton Feldman, Universal Edition.

Hay, sin duda, una cierta similitud entre esta serie de obras y *Rothko Chapel* donde la viola también es protagonista fundamental. Sin embargo, existe una diferencia entre todas estas composiciones que resulta sustancial. Nos referimos a la inclusión dentro del desarrollo de la obra de fragmentos autobiográficos -de carácter no descriptivo pero sí evocativo- vinculados al propio

eventos musicales". *Vid*. http://www.universaledition.com/composers-and-works/Morton-Feldman/composer/220/work/5335 [Consulta: 13 de marzo de 2015].

compositor. Algo que conocemos por algunos de los comentarios efectuados por Feldman sobre la pieza.

En todo caso la obra representa un homenaje de nuestro músico a una de las figuras más influyentes del expresionismo abstracto. Un homenaje a través del cual deseaba no solo mostrar la "cercanía a las últimas pinturas de Rothko"[16], sino también liberarse de la retórica de la composición, ya fuera tradicional o moderna:

> Mi deseo no era componer, sino proyectar sonidos en el tiempo, liberarlos de una retórica compositiva que ya no tenía lugar aquí[17].

5.2.1. *Rothko Chapel* como autobiografía

La singularidad de *Rothko Chapel* viene determinada por varios factores. El primero, y posiblemente el más singular, es el reconocimiento del autor acerca del origen del material sonoro que, por primera vez en su catálogo, procede de una narrativa externa, una forma de écfrasis:

[16] Fred Orton y Gavin Bryars, "Studio International Interview, 27 May 1976", en Chris Villars (Ed.), *Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, London: Hyphen Press, 2006, p. 71.
[17] Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street*, Cambridge: Exact Change, 2000, pp. 5-6.

> El encargo de la Rothko Chapel fue muy interesante porque fue la única partitura donde otros factores determinaron qué tipo de música sería la que sonaría[18].

El segundo factor viene determinado por la dirección que iba a tomar la composición, ya que al tratarse de un homenaje podría darse el caso de que la obra se apoyase en una narrativa cronológica sobre el autor y/o referencial en lo concerniente a diversos episodios de la vida de Rothko. A su vez, también podía ser hasta cierto punto lógico utilizar, a nivel espacial, una fórmula descriptiva de la capilla y de su contenido, atendiendo incluso a fórmulas cabalísticas o matemáticas de carácter combinatorio o asociativo, y ver cómo todo ello podía influir en la estructura de la composición y en la posible referencialidad de los contenidos musicales.

No obstante, Feldman, aun reconociendo estas posibilidades, optó por una vía totalmente nueva: una obra autobiográfica, cuya justificación cabe hallarla en la confluencia vital que se desprende no solo de un tiempo compartido y de unos contenidos ideológicos debatidos, sino también de unas comunes referencias estéticas y de unas profundas afinidades creativas. De este modo, el homenaje a Rothko se basó en episodios, fragmentos y memorias

[18] Fred Orton y Gavin Bryars, *op. cit.*, p. 61.

de la vida del mismo compositor. Refiriéndose a ello, Feldman comentó:

> Toda su vida paso por delante de mí. Por lo que decidí que en *Rothko Chapel* no haría un tratamiento biográfico, y ya que me identificaba tanto con su vida lo que decidí fue escribir una pieza autobiográfica[19].

Este reconocimiento de Feldman acerca de la singularidad y distinción de esta obra en relación a otras, unido a la certeza de la especial singularidad del trabajo pictórico llevado a cabo por Rothko en la capilla, determinaron que debía utilizar un estilo adaptado a esta obra. Un estilo que tenía que hallarse próximo a la melancolía que destilan las obras del artista y a ese final de camino en el que situaba al expresionismo[20]. El carácter autobiográfico impulsó una autorreflexión estética y también una mirada hacia el pasado, lo que propició el uso de recursos no habituales, pero que formaban parte de su memoria sonora:

> La pieza comienza con una entrada como un canto de sinagoga, un poco retórica y declamatoria. Y a medida que yo envejezco la obra se hace más abstracta, igual que mi carrera[21].

---

[19]*Ibid.*, p. 66.

[20]Steven Johnson, "Rothko Chapel and Rothko's Chapel", en Perspectives of New Music, vol. 32, núm.2, verano, 1994, p. 16.

[21]Fred Orton y Gavin Bryars, *op. cit.*, p. 66.

Como mencionamos en el capítulo dedicado a Rothko, este sentía cierta ansiedad por quedar fuera del circuito de los artistas y desconfiaba mucho de los jóvenes pintores, quienes provocaban una intensa sensación de inseguridad en él. Curiosamente, Feldman también compartía una parecida sensación. Tampoco a él le convencían las nuevas propuestas de los jóvenes pintores de la *post-painterly abstraction* ni las desviaciones estilísticas de sus colegas los músicos, como por ejemplo las protagonizadas por Pierre Boulez, la nueva figura mundial de la música contemporánea.

De hecho, en una entrevista realizada por Jean-Yves Bosseur[22], Feldman respondió a una de sus preguntas con un "para muchos compositores Boulez es como Napoleón, ¿verdad?", a lo que a continuación añadió: "y Stockhausen ¡es solo Bismark!, eso es todo"[23]. Sin embargo, mucho más extrema fue su reacción con los que creía sus iguales, sus compañeros en el mundo del arte y de las ideas. Tanto es así que un cambio estilístico producido en la pintura de Guston, su más preciado colega-quien se *desvió* hacia

[22] Jean Yves Bousser (París, Francia, 1947). Compositor y musicólogo. Alumno de Karlheinz Stockhausen y Henry Pousseur en la Rheinische Musikschule de Colonia (Alemania). Doctor en filosofía y estética por la Universidad de Paris I. Director de investigación en el CNRS y productor en Radio-France. Fue profesor de composición en el Conservatorio de Burdeos entre 2005 y 2013.

[23] Jean-Yves Bosseur, *Morton Feldman: écrits et paroles*, Paris: Éditions L'Harmattan, 1997, p. 155.

territorios neofigurativos-, provocó en Feldman una reacción feroz, así como la ruptura de la relación:

> Cuando Guston le preguntó al compositor que qué pensaba de su pintura, Feldman le contestó: *Bueno, déjame que la vea durante otro minuto más*. Y eso fue todo. Recordando este episodio, Feldman escribió que esta situación fue *extremadamente triste ya que rompimos nuestra amistad debido al estilo*[24].

En 1976, cuando los ya mencionados Orton y Bryars le preguntaron acerca de su interés por las nuevas corrientes artísticas, Feldman respondió:

> Para mí, mirar el arte ahora sería como si Lenin resucitara y viera que todo se había convertido en *radical chic* cuando hablan de revolución[25].

Todas estas circunstancias traerán consigo que, tal y como también sugiere Johnson, la narrativa de la capilla atienda a una progresión de estados de ánimo y a la consiguiente búsqueda de registros para, a través de la música, expresar dicha progresión. De este modo, la misma trataría de trasladar las impresiones físicas y de percepción de la Rothko Chapel mediante la utilización de un

[24] David Kaufmann, *Telling Stories: Philip Guston's Later Works*, Oakland: University of California Press, 2010, p. 19.

[25] Fred Orton y Gavin Bryars, op. cit., p. 64.

conjunto de variados recursos[26]. Recursos que, en mayor o menor medida, iban a aludir a recuerdos, a impresiones e, incluso, a pequeños homenajes internos incrustados en los compases de la obra, unos homenajes, no obstante, concebidos no como referencias personales, sino como partes de la memoria sonora de Feldman:

> Hay muy pocas referencias personales en *Rothko Chapel*. La melodía para soprano, por ejemplo, fue escrita el día del funeral de Stravinski en Nueva York[27]. La melodía *quasi* hebrea del final la compuse a los quince años. Ciertos intervalos a lo largo de la obra poseen el sonido de la sinagoga. Hay otras referencias que ya he olvidado[28].

Con independencia de estos elementos sonoros referenciales, encontramos otro aspecto que no debe pasarnos desapercibido. Nos referimos a las relaciones de la música con el volumen y tamaño de las intervenciones pictóricas realizadas en la Rothko Chapel. En este ámbito la música parte de otros parámetros, ya que debido a sus características no dimensionales la misma no posee propiamente tamaño. Ahora bien, según

---

[26] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 16.

[27] Stravinski falleció el 7 de abril y la ceremonia se celebró el 9 de abril de 1971, un Viernes Santo. Después se llevó a cabo otra ceremonia en Venecia, donde finalmente está enterrado. Stephen Walsh, *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934-1971*, Oakland: University of California Press, 2008, p. 562.

[28] Morton Feldman, "Essay", en Walter Zimmermann (Ed.), *Essays*, Kerpen: Beginner Press, 1985, p. 141.

Feldman, sí que tiene peso, hecho que tampoco debe confundirse con la duración, ya que si esta alude a la extensión de un proceso en el tiempo cronológico, el tamaño se refiere a la extensión y volumen de un objeto dentro de un espacio físico tridimensional. Con todo, este hándicap lo intentará menguar Feldman a través de la elección de los instrumentos, unos instrumentos de "largo recorrido [y] tesitura amplia"[29], que pudiesen optar por una extensión lo más grande posible en lo que a frecuencias, al menos, se refiere[30].

Rothko, que había comenzado a pintar a partir de 1950 cuadros cada vez más grandes, quería que los espectadores se acercasen lo más posible a sus cuadros casi introduciéndose en los mismos. Debido a ello, el espectador no tendría ninguna distracción exterior y podría disponer de una total inmersión en las obras. Rothko creía que un tamaño pequeño ubicaría al espectador fuera de sus experiencias, "sin embargo si usted pinta un cuadro

[29] La viola con una extensión básica de tres octavas; la celesta cuyas notas cubren -según modelos por supuesto- de 4 a 5 octavas y 1/2; la percusión con su extenso abanico de color y tesituras, desde lo más grave -el bombo- hasta lo más agudo -el vibráfono-; y por supuesto el coro, elemento que, debido a su gran extensión y diversidad en las voces, puede abarcar una tesitura completa de más de 5 octavas, habitualmente desde mi_2 hasta do_6, hablando en términos generales.

[30] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 16.

más grande, usted está en él", comentó el propio artista al referirse al gran tamaño de sus pinturas[31].

Feldman trataría de ser fiel a esta propuesta de Rothko, intentando adaptar a la música los fundamentos espaciales y estéticos de estos grandes formatos de Rothko. Para ello, y al margen, como hemos visto, de la extensión de los instrumentos elegidos, buscó generar un ambiente hermético e inclusivo que produjese la sensación de estar no como oyente, sino como elemento integrado en la música misma, es decir, como principio interno del propio sonido:

> Las imágenes de Rothko van directamente al borde de su lienzo, y yo quería el mismo efecto con la música -esta debería penetrar en toda la habitación octogonal y no ser escuchada desde una distancia determinada. El resultado es casi como el que ocurre en una grabación, el sonido está más cerca, físicamente más cercano que en una sala de conciertos[32].

5.2.2. La fluidez y la *stasis*

Según afirma Johnson, Feldman constató que el espacio requería que el sonido se percibiese de manera lateral, evitando la frontalidad, para asegurarse así que este, basado en la totalidad,

[31] Maurice Tuchman (Ed.), en el catálogo de la exposición *The New York School: The First Generation, Paintings of the 1940s and 1950s*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1965, p. 30.

[32] Morton Feldman, "Essay", *op. cit.*, p. 141.

pudiese envolver al oyente. El espectador tenía que ser parte del sonido. Para ello iba a plantear la disposición del coro de manera antifonal, como en las ceremonias religiosas[33]. De este modo, Feldman utilizó esta disposición casi como una metáfora, de cómo estaban organizados los paneles en la Rothko Chapel[34].

A su vez, la rítmica de la obra iba a añadir una sensación de continuidad que, según Feldman, quedaría asociada al ritmo propuesto por la capilla, un ritmo que se ajusta a la progresión de los paneles pictóricos y que mantiene una permanente continuidad:

> Aunque era posible reiterar el color y la escala, y conservar el interés dramático con las pinturas, sentí que la música demandaba una serie de secciones de unión muy contrastadas. Yo imaginaba una procesión inmóvil no muy diferente a la de los frisos en un templo griego[35].

[33] El género antifonal tiene su origen en la Edad Media y es constante su aparición en la liturgia católica. Las antífonas son consideradas el origen del *canto llano* y la fórmula de canto más popular y frecuente dentro de las celebraciones litúrgicas de la religión católica. Su punto álgido se encuentra en la polifonía, pero su influencia ha marcado toda la historia de la música desde la Edad Media hasta la música actual.

[34] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 29.

[35] Morton Feldman, "Essay", *op. cit.*, p. 141.

Figura 5.3. Morton Feldman observando los frisos griegos de Persépolis en Irán (1977).

Esta idea sobre las similitudes con una "procesión inmóvil" y su analogía con los frisos griegos es fundamental para entender el desarrollo de la obra, especialmente en lo que se refiere a movimiento, fluidez, *stasis* y estructura narrativa, dentro de un contenido diversificado entre lo concreto y lo abstracto. De hecho, Feldman pasó muchas horas en el Metropolitan Museum de Nueva York, observando los frisos griegos y los frescos de Pompeya, y, en alguna ocasión acompañado incluso por Rothko[36]. Posiblemente,

[36] Morton Feldman, *Give My Regards…*, *op. cit.*, p. 148.

tanto Rothko como Feldman buscaban reproducir la tensión y la paradójica calma que se percibía en estos frisos, en estas procesiones inmóviles. El contraste entre *stasis* y movimiento, no hay que olvidarlo, será muy frecuente en las obras de nuestros dos artistas.

En el caso de Rothko, la búsqueda de estabilidad vendrá dada por las formas utilizadas y su distribución en el cuadro, teniendo en cuenta también la simetría y las relaciones de peso y fuerza que surgen de las oposiciones entre sus rectángulos característicos y las superficies planas que los soportan. Los movimientos y la tensión no surgirán por la oposición habitual -de izquierda a derecha o viceversa-, sino que esta disposición producirá que los contrastes y las fuerzas de sus formas y colores vayan de atrás hacia delante o de delante hacia atrás, otorgando profundidad y movimiento a las citadas estructuras rectangulares. De este modo, los cuadros avanzan o retroceden, pero permanecen inmóviles.

Aunque aparentemente la definición primera de *stasis* posee un carácter político[37] , en el presente contexto pictórico y musical,

[37] Tucídides da a esta palabra una visión política, expandiendo sus significados y otorgando diversas lecturas, como la que con posterioridad quedará recogida en el libro de Giorgio Agamben, *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

la *stasis* implica, ante todo, tensión y movimiento suspendido y, por ello, no tanto el no-movimiento o la contención, como la tensión producida por la suspensión del propio movimiento.

Esta dialéctica conceptual era algo que tanto Feldman como Rothko conocían y compartían. De ahí que nuestro compositor llegara a escribir: "Estoy implicado con la *stasis* [… Todo se encuentra] congelado, pero al mismo tiempo está vibrando". Por este motivo, para Feldman, mantener la estabilidad significaba mantener una cierta tensión, una cualidad que admiraba muy especialmente en la obra de Rothko[38].

Feldman nunca justificó ni buscó una idea concreta sobre cómo debería plantearse la continuidad de la música en *Rothko Chapel*, aunque podría haberlo hecho ya que sus obras, en general, presentan esta particular característica, la continuidad. En *Rothko Chapel* la misma se fragmenta, definiendo claramente las secciones en un intento de controlar la estructura para crear, hasta en su último detalle, un definido y organizado espacio de arquitectura musical. El pensamiento de Feldman sobre una música extendida en una superficie sin aristas y plana[39], estática

[38] Morton Feldman, "Essay", *op. cit.*, p. 168.

[39] Feldman, como ya hemos señalado, se refería con cierta frecuencia a su intención de crear en la música el equivalente sonoro de la superficie plana que encontraba en pintores como Guston. De ahí que en su música encontremos la

pero en movimiento, cambia radicalmente de estructura en *Rothko Chapel*, lo que provoca que la pieza quede organizada en fragmentos y/o secciones definidas.

A pesar de esta formulación teórica, o si se quiere interpretativa, la *stasis* y la fluidez no se perciben de la misma manera que en los cuadros pintados por Rothko, ya que solo el panel del sur mantiene la estructura habitual de sus pinturas, lo que no impide que la variación cromática genere cierta ambigüedad en la percepción de este tipo sutiles tensiones. El color negro aparece en la parte baja del cuadro y también en un fragmento superior, con lo cual se detectan otro tipo de relaciones en cuanto a peso y distribución de la carga cromática.

En otros paneles este efecto de tensión se ve diluido debido a la eliminación de los cuadrados y a la utilización de capas monocromas cuya tensión se produce de una manera más delicada. Esta percepción presenta una sensación más inmóvil, pero con menos tensión añadida. A esta sensación se ha añadir el hecho de que la forma en cruz de los trípticos permite mantener

---

conciencia instrumental y textural de un sonido compuesto. El papel de los instrumentos es contribuir con sus capacidades timbrales únicas hacia el logro de esta unidad. Rara vez es evidente la preocupación de Schoenberg por el *hauptstimme*/*nebenstimme* [voz primaria/voz secundaria]. Así, la forma en que la viola destaca frente a los otros instrumentos en *The Viola in My Life* es notable en la música de Feldman.

una tensión lateral, que se expande de lado a lado y que produce una tensión entre los paneles, aunque no en su interior.

De este modo, los cambios reflejados en la pintura de esta última época de Rothko tienden a producir un nuevo ritmo y una nueva tensión, acaso asociada a su biografía y a su evolución dentro de la expresividad de su abstracto mundo visual. Al respecto, O'Doherty llegó a señalar que los cuadros poseían una movilidad aún mayor en el estudio de Rothko que en la propia capilla. Esta circunstancia la atribuyó a que "las pinturas fueron vueltas a tensar -con la aprobación del pintor- antes de colgarlas en la capilla", lo que les otorgaba "una presencia más objetiva y literal"[40].

Aun así, y pese a estas contradicciones, es esencial resaltar que esta cualidad, este sentido procesional -que implica una cierta idea de ritual místico- es fundamental para poder acceder al sentido expresivo global de la Rothko Chapel, entendida como conjunto arquitectónico y pictórico y como realidad espacio-temporal. Un sentido que será, precisamente, el que se intentará trasladar a la propuesta sonora.

[40] Brian O'Doherty, "The Rothko Chapel", en *Art in America*, núm. 61, 1973, p. 18.

Es por este motivo por el que Feldman mantendrá esa pulsión, que afecta a la melodía, a la armonía y al ritmo, para mostrar la buscada cualidad procesional, proponiendo para ello secciones determinadas -"unidades contrastantes"- con cambios muy reducidos, pero que presentarán variaciones suficientes para ubicarse entre la *stasis* y la fluidez. Según Johnson:

> Estas unidades contrastantes de *Rothko Chapel* tienen similitud con la secuencia de paneles de Rothko. Los *paneles* de Feldman logran identidad a través de peculiares combinaciones de armonía, densidad textural, timbre instrumental y material temático[41].

5.2.3. Una lectura desde el sonido y desde la imagen

En este proceso de análisis y desmenuzamiento de los elementos musicales de *Rothko Chapel*, debemos plantearnos sincrónicamente cuáles son las relaciones o los trasvases técnicos que Feldman establece, ya que como nuestro músico señaló, lo que deseaba era componer como si pintara. *Rothko Chapel*, ya lo hemos apuntado, es una obra singular y extraña en el catálogo de Morton Feldman. El devenir estético de nuestro compositor le había alejado de la representatividad, es decir, de cualquier relación sígnica de su obra con referentes que tuviesen alguna

[41] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 30.

posibilidad de traslación a ideas antropomórficas, espaciales o metafóricas.

Feldman siempre había buscado un sonido puro y aislado, cuyo valor se centrara en la resonancia interna y en su desnudez -o en su completud, según se escuche el mismo-. Sin embargo, esto no sucede en la presente pieza. Debido a su función recordatoria y a su desarrollo en una ceremonia ubicada en un lugar de carácter hierofántico, Feldman no tuvo ninguna duda y se propuso hacer una obra que, como ya hemos afirmado, poseyera un sentido autobiográfico.

Debido a ello, el material que utiliza Feldman en esta obra dista mucho, en lo relativo a instrumentación y técnicas de composición, de sus obras previas. Tras visitar la capilla, deambular por su interior, respirar su aire y caminar por las sombras de este octógono frío y cálido a la vez, planteó el sonido de su obra. En ella se transfieren desde estados emocionales, miméticos y referencias de canciones de juventud, hasta sonidos reminiscentes que recrean una infancia acompañada por los cantos y tradiciones judías.

Seguramente, Rothko no hubiese deseado introducir referencias a su biografía en sus obras, de ahí que Feldman, de una manera circunstancial, se permitiera insertar una melodía extraña

que, según el compositor, había escrito el día del funeral de Stravinski. Es sin duda un homenaje al Rothko amigo y amante de la melodía, una melodía pura y elemental, sencilla y expresiva:

> Feldman buscaba algo que nunca antes se había intentado en música: la utilización del mayor vocabulario posible en cuanto a relaciones tonales y combinaciones instrumentales alejadas de la confusión que podría provocar la alternancia o interrupción polifónica, dinámica o secuencial. No era para él la fabulosa interacción reciproca de las partes en Boulez. No era para él la sucesión *gnómica* del sonido y el silencio en Cage. Ni siquiera eran para él las *catedrales arquitectónicas* de Ligeti. Su música es sumamente sencilla en su procedimiento: elegir un sonido, luego otro y seguir este ejemplo sin recurrir a acontecimientos que puedan implicar ningún tipo de oposición. En general, fue fiel a esta técnica durante toda su vida[42].

Curiosamente, Feldman, alguien no muy asiduo a la melodía como elemento expresivo, había iniciado una nueva relación con esta, especialmente en sus últimos trabajos, los dedicados a la viola. Este proceso de melodización se puede considerar hasta cierto punto retórico, ya que nunca la melodía había sido una de las características de Feldman, al menos como es reconocida dentro de la música occidental.

[42] Nils Vigeland, *Morton Feldman: American Masters Series*, CD, (CRI CD 620). Texto extraído del *booklet* del CD. En todas las grabaciones de este CD hay que destacar la presencia de Morton Feldman, bien como pianista o bien como director.

Sin embargo, *Rothko Chapel* mantiene también otros usos retóricos que pueden permitir ciertas asociaciones y relaciones entre las pinturas y la partitura. Muchas de estas asociaciones, que son las que posibilitan hablar de una hibridación, son simples ideas de cómo la música representa o puede representar la pintura con sonidos. Es cierto que ninguno de los dos autores mencionó nunca nada sobre cómo utilizar técnicas adaptadas de otras artes, pero en el caso de Feldman podemos asegurar que las horas pasadas con Rothko y con otros pintores, influyeron en el hecho de que pensase su técnica a través de la pintura, transformándola en un pincel sonoro:

> La música no es pintura, pero puede aprender de este temperamento más perceptivo que guarda y observa el misterio inherente a sus propios materiales[43].

Feldman nunca llegó a sistematizar, enseñar o compartir sus técnicas, no obstante, quiso dotarlas de unidad y singularidad, de ahí que sus colores, su resonancia, su luz y sus asociaciones nos ubican en un terreno expresivo mucho más cercano a la pintura que a la composición tradicional, algo que hemos podido constatar, en parte, por el estudio, interpretación y grabación de la

[43] Morton Feldman, *Give My Regards…*, *op. cit.*, p. 26.

obra. Es desde esta práctica desde donde nuestro análisis ha podido encontrar un ineludible apoyo.

5.3. La propuesta sonora de *Rothko Chapel*

5.3.1. Instrumentación

Rothko Chapel está compuesta para viola, soprano, alto, coro mixto, celesta y percusión.

5.3.1.1. Viola

Como hemos resaltado anteriormente, la viola tiene un papel prominente en la narrativa abstracta de la obra. La extensión de su tesitura y su timbre propio, asociado a lo melancólico -y en muchos lugares a la soledad sonora- por la historia de nuestra música[44], hacen que esta partitura pueda considerarse como una

[44] "El sonido de sus cuerdas es peculiarmente revelador, sus notas superiores se distinguen por su acento apasionado y triste, y las cualidades de su sonido por

extensión de la serie *The Viola in My Life* que el autor había estado componiendo en esos mismos años.

Este efecto melancólico es llevado al extremo en la última sección de la obra donde la melodía, a través de sus emotivas connotaciones, como veremos más adelante, ejerce todo el poder seductor de la emoción que la memoria produce en nosotros: "La melodía *quasi* hebrea del final la compuse a los quince años"[45].

En contraste con la mayoría de las intervenciones de la soprano, las de la viola plantean un ascenso, una dirección acentuada hacia la parte aguda del instrumento con lo que aumenta el dramatismo y el grado de percepción del tono, al irse reduciendo, por cuestiones fisico-acústicas la percepción de los armónicos naturales superiores y una cierta compresión de los resonadores graves que ya no se ubican en esta tesitura, creando por ello una sensación mixta de angustia y relax producida tanto por una formulación rítmica irregular -o, al menos, no periódica-, como por la elevación de la frecuencia del instrumento.

---

una melancolía profusa, que difiere de la de otros instrumentos que se tocan con arco". Hector Berlioz, *A Treatise Upon Modern Instrumentation and Orchestration*, London: Novello, 1858, p. 25.

[45] Morton Feldman, *Give My Regards…*, *op. cit.*, p. 126.

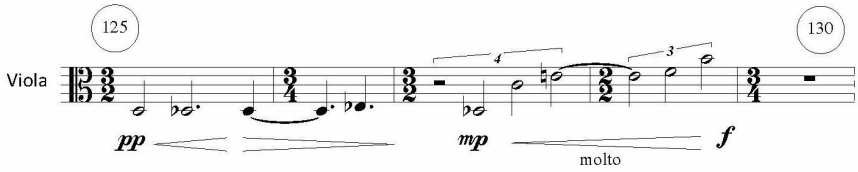


Figura 5.4. Tensión melódica producida por la direccionalidad de la melodía y la no producción de pulsos rítmicos proporcionales de la viola (c. 125 a c. 130).

Otra de las particularidades de la obra es que la viola siempre toca con sordina. Ya desde el c. 1 el intérprete recibe la indicación "Con Sord." y no hay ninguna indicación de tocar sin ella, ni tan siquiera en la lírica y expansiva melodía de la secuencia final. Esta situación crea muchas dudas en los intérpretes y directores ya que no es habitual que la sordina se mantenga, dado que produce una falta de contraste sonoro. En todo caso, Feldman la utiliza aquí con total plenitud y conocimiento.

Las funciones de esta sordina de viola son totalmente expresivas y, a su vez, ayudan al intérprete a producir sin esfuerzo un sonido desde el PPPP, como si este ya estuviese desde antes[46]. También produce un timbre más nasal que aumenta la sensación de compresión del sonido, haciendo que sus notas, a pesar de que

[46] No se trata de la indicación *dal niente* habitual en la música actual y que fue instaurada por el compositor italiano Salvatore Sciarrino, sino que al tocar con sordina el sonido produce un *crescendo* natural amortiguado. Feldman juega aquí con la resonancia natural de las cuerdas.

el compositor nunca demande una dinámica excesiva, nos lleven a una interpretación contenida e, incluso, podríamos llamarla *quasi* poética, sensible y delicada, pero que, a pesar de ello, produce una sensación de angustia, soledad y lejanía.

5.3.1.2. Soprano

Es uno de los solistas principales y a ella le está reservada uno de los fragmentos que Feldman señaló como parte de su autobiografía: "la melodía de la soprano, por ejemplo, fue escrita el día del funeral de Stravinski en Nueva York"[47].

La melodía para soprano solo se presenta en dos fragmentos: en la primera parte del c. 180 al c. 184 y, con algún compás de silencio entre su línea melódica, desde el c. 244 al c. 297. Este solo, acompañado en el segundo fragmento por celesta, timbales y viola, plantea muchas similitudes melódicas (líricas y expresivas) con la viola solista, si bien presenta algunas diferencias en cuanto a ritmo, extensión de la tesitura y dirección tensional de las voces.

En lo concerniente a la distribución de valores, plantea variaciones mínimas con lo propuesto por la viola, y aunque aparentemente parecen imitaciones isométricas, son solo

[47]Morton Feldman, *Give My Regards…*, *op. cit.*, p. 126.

fragmentos similares con distribución contrastante, es decir, todo parece igual, pero nada es lo mismo.

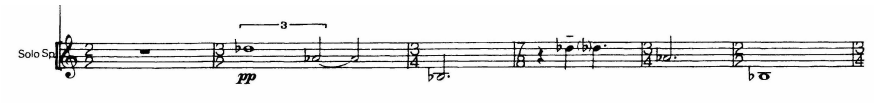


Figura 5.5. Melodía de la soprano con materiales similares y proporciones diferentes (c. 180 a c. 184).

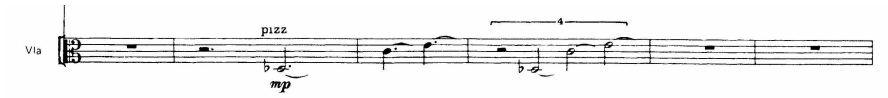


Figura 5.6. Melodía de la viola con materiales similares y proporciones diferentes (c. 192 a c. 194).

La tesitura de la soprano se extiende de un Bb_3 a un F_5, lo cual vincula esta voz con una soprano de registro amplio, con capacidad en el registro grave, una soprano dramática e, incluso, una *mezzosoprano* "con agudos"[48].

5.3.1.3. Alto

La utilización de la clasificación de alto es un caso, cuando menos, curioso. En realidad, la voz de alto solo interviene en cinco

[48] La clasificación *Fächer* señala que la tesitura de las sopranos (sin incluir la wagneriana *Hochdramatischer Sopran*, está habitualmente entre el A_3 de la soprano dramática y el F_6 de la soprano de coloratura. J. B. Steane, "Fäch", en Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Oxford University Press, 1992.

compases, del c. 162 al c. 166, por lo que no requiere un solista extra, siendo interpretado habitualmente por una alto del coro.

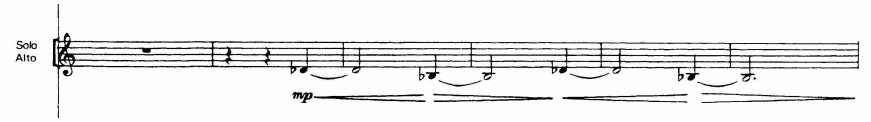


Figura 5.7. Solo de alto (c. 162 a c. 166).

En cuanto a la clasificación de alto en lugar de *mezzosoprano* o contralto no existe una razón, *a priori*, para explicar la elección de esta tesitura, en tanto y cuanto se trata de un registro habitual para todas las voces medias/graves de mujer[49].

La única razón por la que creemos que se ha propuesto esta voz es por el color denso de la misma y, posiblemente, por la distribución que, a diferencia de los coros europeos, se realiza en Norteamérica. Es, pues, más una cuestión de nomenclatura que de tesitura[50].

[49] *Mezzosoprano* y contralto en general, aunque en esta tesitura el sistema alemán *Fach [Fächer],* detalla varias subdvisiones más: *Dramatischer Alt* (g–b'') [Contralto dramática] desde F_3 a G_5, A_5, o incluso B_5; *Tiefer Alt* (f–a'') [Contralto grave] E3 a G5, A5. La clasificación *Fächer* incluye en este registro la voz de *Countertenor* (f–f'') [Altus].

[50] Jimmy Joyce, Francis Hobbs *et al.*, *Scoring for Voice: A Guide to Writing Vocal Arrangements*, Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1990.

5.3.1.4. Coro mixto

El coro del estreno estaba formado por 48 cantantes[51], como ya hemos visto en el capítulo anterior: 13 sopranos, 13 altos, 9 tenores y 13 bajos[52]. Este número de cantantes produce un efecto de "líneas transparentes" debido a que en muchas partes de la obra las voces están en *divisi*. Este efecto de delgadez -de transparencia- se acentúa cuando las funciones del coro se presentan de forma antifonal (c. 302 y ss.).

Las voces del coro tienen su distribución más abierta, con más divisiones de voces, desde el c. 197, siendo en el c. 211 cuando las sopranos y altos presentan ya un *divisi* a 6 voces, más una voz que se uniría a aquel *divisi* más necesitado[53]. En el coro *autorizado* por Feldman para el estreno quedaron dos cantantes por voz, lo cual permitía otorgar una consistencia de carácter leve -una homogeneidad muy sutil- a cada pentagrama. Algo similar a lo sucedido con las voces de altos[54].

---

[51] Suponemos que la elección del número de cantantes fue sugerida por Feldman de acuerdo con sus ideas acerca del tamaño y características de la Rothko Chapel, además de por tratarse de un estreno absoluto.

[52] Según lo indicado en el programa de mano del estreno.

[53] Este es un trabajo del director de coro que tiene que intentar equilibrar el conjunto con una voz comodín en las voces de mujer.

[54] Desde el punto de vista técnico con esta situación el coro queda muy expuesto a mantener no solo la tensión sino también una afinación estable, ya

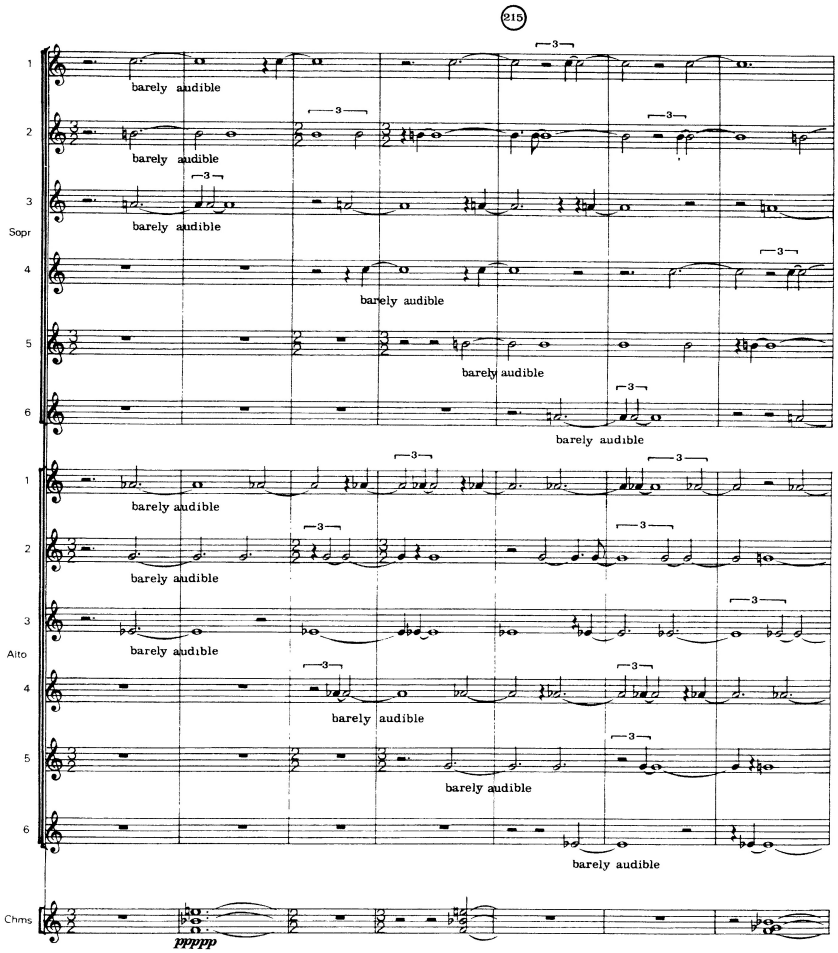


Figura 5.8. Distribución de las voces en doble coro (c. 211 a c. 217).

que en muchos casos las de las voces se desenvuelven en grados muy pequeños o incluso en intervalos disonantes. Se requiere de una gran preparación técnica y vocal para atenuar la sensación de inestabilidad que esta disposición y número de voces puede provocar.

5.3.1.5. Celesta

El papel dado a la celesta es, en tres de las cuatro secciones, de factura vertical, es decir, su función es la de completar, la de dotar de un color singular -partiendo de frecuencias agudas y medias- y la de extender los acordes de vibráfono, sirviendo de apoyo al coro y a la viola.

Solo en la cuarta secuencia, del c. 360 al c. 371, la celesta se une, una octava, unísono, por encima al vibráfono, y proporciona una nueva sonoridad a la entrada del coro. Esta entrada se repite temáticamente en el c. 416 pero ya sin la adición de la celesta. Feldman le otorga en esta cuarta secuencia un papel rítmico y melódico basado en un repetitivo *ostinato*, G_4 - B_4 - A_4 - C_5 (dos intervalos de 3ª mayor y 3ª menor respectivamente).

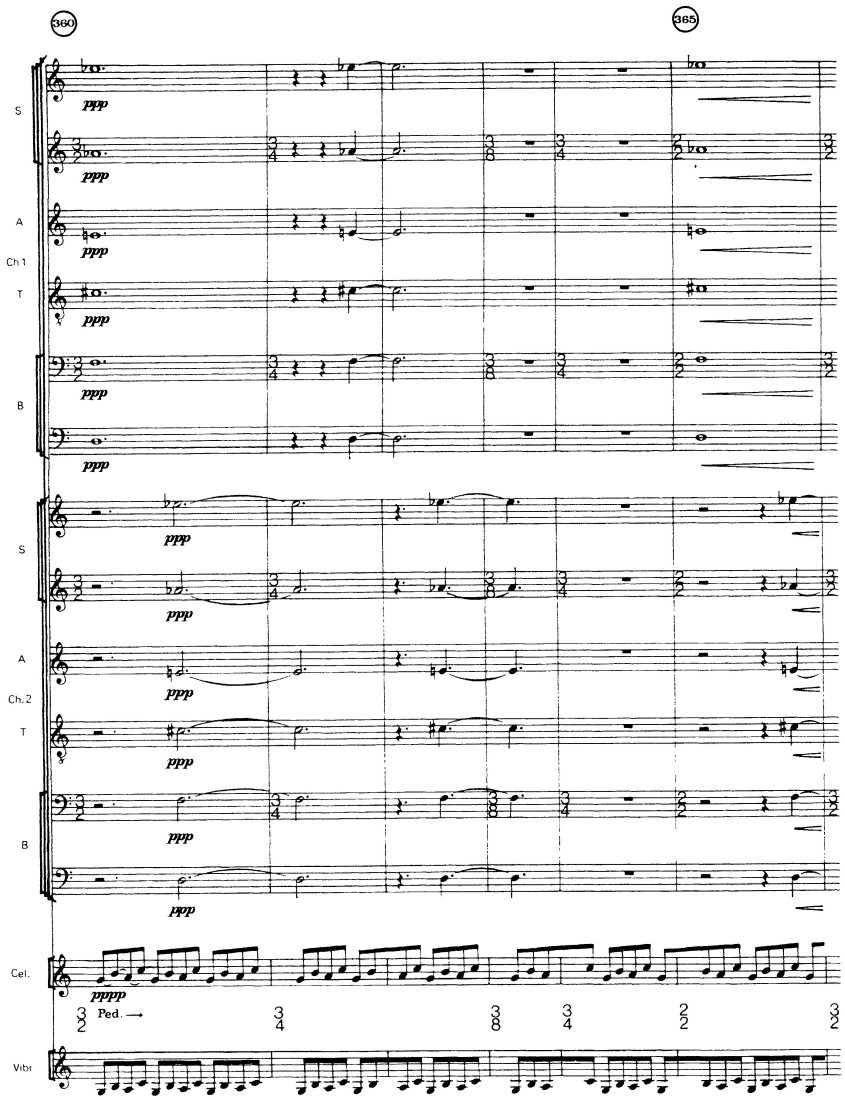


Figura 5.9. Intervención de la celesta como complemento tímbrico del vibráfono (c. 360 a c. 365).

5.3.1.6. Percusión

Los instrumentos de percusión utilizados por Feldman en *Rothko Chapel* son: *timpani*, *bass drum*, *vibraphone*, *wood-block*, *gong*, *chimes*, *temple-block* y *tenor drum*[55].

Feldman utiliza dos *timpani* [timbales] y solo tres notas B ♭ , B y D. Los timbales tienen una doble función: crear una base sonora casi inaudible, pero muy activa, para que sirva de base a los otros sonidos más brillantes. Se busca generar, por ello, una especie de base de negro sonoro, como si de una pintura de la capilla se tratase. La otra función que poseen los *timpani* es rítmica, ya que en otra de las secuencias de la obra (c. 135) su pulso protagoniza el fragmento ejerciendo las funciones de soporte a todas las intervenciones solistas y del coro.

[55] La nomenclatura de los instrumentos de percusión es muy amplia por lo que existe un consenso entre los percusionistas de nombrar algunos de sus instrumentos en su idioma original, en este caso en inglés, muchas veces para diferenciar mejor los instrumentos y, en muchos otros casos, porque los instrumentos *se han apropiado* ya de este nombre y se ha llegado a un generalizado consenso al respecto. Esto ocurre en instrumentos como el *tenor drum* o el *temple-block*. Si tradujésemos literalmente, por ejemplo, al castellano este último término, posiblemente ningún percusionista sabría qué instrumento es un *bloque de templo*.

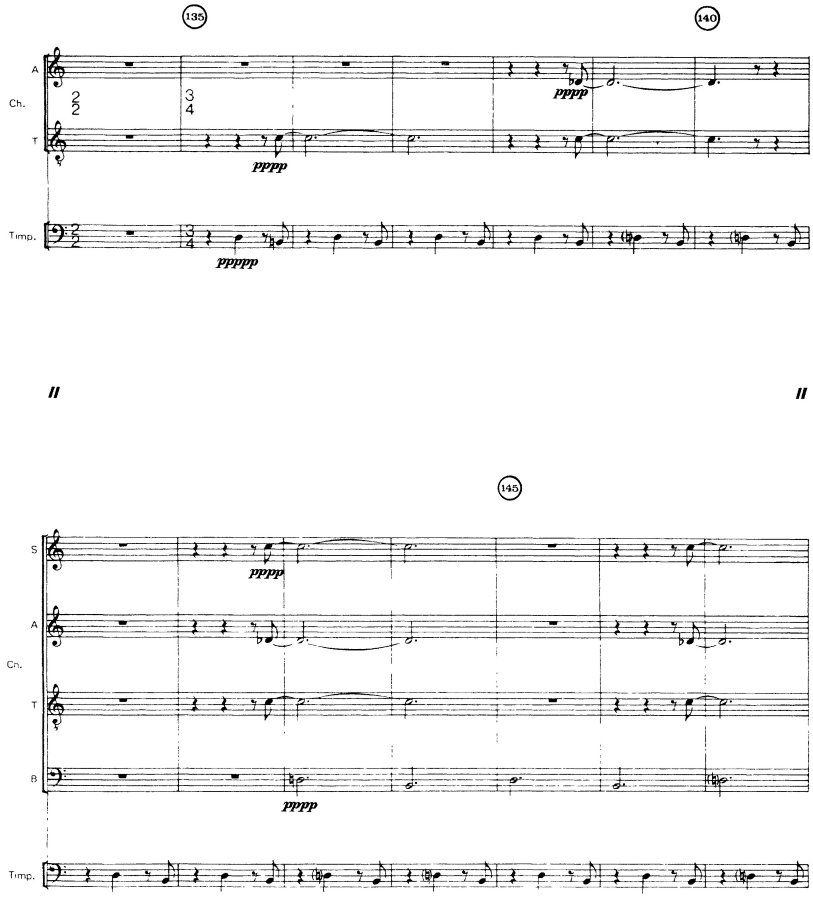


Figura 5.10. *Ostinato* rítmico de los timbales (c. 135 y ss.).

El *bass drum* [bombo de concierto] posee una sonoridad oscura y grave. En muchos casos funciona como un tercer timbal grave.

Como es habitual en la época la tesitura de los vibráfonos utilizados es la estándar: tres octavas, de F_3 a F_6. Feldman indica "Motor off". Esta circunstancia le otorga al instrumento un carácter menos sonoro, con menos proyección, y mucho más *tenido* (de superficie), suspendido, plano, frío y distante, sobre todo tocado con dinámicas reducidas -entre PPPP y MF- y con baquetas blandas o semiblandas.

La última secuencia se hace con el pedal de *sustain on*, lo que produce un efecto de aglomeración sonora, debido a la resonancia de los dos intervalos utilizados y a la estructura en *loop*, hecho que sirve para mantener ese carácter de "espiral sonora de seducción".

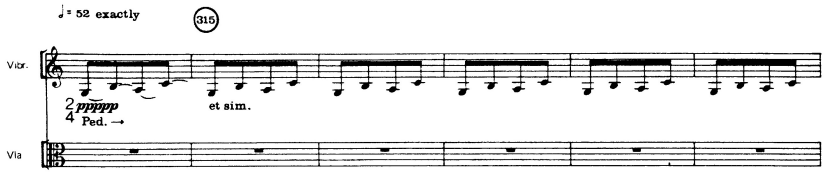


Figura 5.11. *Ostinato* rítmico-armónico del vibráfono (c. 315 y ss.).

Asimismo, Feldman utiliza dos instrumentos de madera (el *wood-block* y el *temple-block*) interpretados de la misma forma, pero con un timbre diferente. Estas diferencias son debidas al diseño, a la construcción, al tamaño y, sobre todo, a la resonancia propia de cada instrumento.

Por otro lado, en la utilización del gong no se aclara la elección del mismo: ni su tono y tamaño, ni su profundidad y tesitura. En los años 1970 la nomenclatura de los instrumentos de percusión estaba en expansión y muchas veces se utilizaban sustantivos tránsfugas para designar un instrumento con características poco estandarizadas, con la consiguiente complicación de saber, incluso a veces, de qué instrumento se trataba efectivamente. Dentro del mundo de la percusión se conoce como gong -término admitido por la RAE- a aquel instrumento de metal que, en un principio tiene un temperamento asignado (está afinado) y tam-tam (o tamtam) a aquel que no tiene una nota real asignada (*pitch*), pero que se reconocen en él alturas básicas: agudo, medio o grave[56]. Creemos, pues, que por la instrumentación empleada y por la combinación con el *bass drum*, a lo que Feldman estaba refiriéndose era a un tam-tam más que a un gong.

[56] James Holland, *Percussion*, London: Macdonald and Jane's, 1978, pp. 93 y 138.

A su vez, la diferencia entre *chimes* [campanas] y *tubular bells* es puramente terminológica, ya que en verdad se trata del mismo instrumento[57], y así lo deja reflejado Feldman en la partitura (c. 110) donde indica *chimes* y, entre paréntesis, aclara que está aludiendo al tubular bells. La sonoridad es en todo caso, restringida ya que indica que el instrumento sea tocado con baquetas de vibráfono, lo que produce un sonido apagado, sin ataque apenas, con una reducción de armónicos provocada por esta percusión amortiguada que genera un sonido de campanas totalmente diferente al habitual. Su ámbito dinámico se encuentra desde PPPPP a F (este último en dos notas en toda la obra: c. 110 y c. 114), punto álgido, en cuanto a dinámica, de la composición en su conjunto.

Por último, es sorpresiva la utilización del *tenor drum*, un instrumento que, según las ortodoxas reglas de la instrumentación, se utiliza de forma rítmica, es utilizado aquí para dar un "color singular" a un pequeño fragmento de la obra que va del c. 304 al c. 312 y cuya función es situarse entre el *temple block* y los timbales. Es también interesante desde el punto de vista instrumental y de orquestación que en ningún momento Feldman haga indicación alguna sobre si debe ser con o sin bordón. Deducimos que, dada la escritura utilizada, la búsqueda de

[57] *Ibid.*, pp. 55 y 72.

textura y la utilización del redoble, el instrumento tiene que sonar oscuro y sereno, por lo que los bordones no son recomendables, ya que producirían un timbre metálico y extemporáneo en relación al resto del fragmento. Otra confirmación de este aspecto en particular la obtenemos de la escucha de la única grabación de la obra realizada mientras vivía Feldman[58]. En la misma, efectivamente, el *tenor drum* toca sin bordones y, además, con baquetas de timbal duras o de vibráfono[59].

Figura 5.12. Portada de la primera grabación mundial de *Rothko Chapel* realizada con la supervisión del autor. De esta interpretación se han tomado las referencias sobre timbre y elección de los instrumentos de percusión. Grabación de 1976 en Columbia-Odyssey-Y 34138

[58] *Morton Feldman: Rothko Chapel/For Frank O'Hara,* Columbia Odyssey, 1976. Esta grabación fue la única de esta obra que pudo realizar Feldman antes de su fallecimiento.

[59] Por el timbre percibido a través de una escucha atenta de la grabación y viendo el poco tiempo que hay entre el último redoble (c. 312) y la entrada de la sección IV (c. 314), nos decantamos por la elección de baquetas de vibráfono para tocar el *tenor drum*, aunque Feldman no dé ninguna indicación sobre ello.

5.3.2. Parámetros organizativos y musicales

Definir la organicidad de una composición es una tarea difícil, ya que en este paso analítico se reúnen diversos campos transversales del saber. El concepto de organicidad procede de la etiología y traslada un concepto complejo al análisis de la obra artística. De este modo, aunque aislar aspectos individuales puede ayudarnos a descubrir la estructura interna de una obra musical, la unidad total de la misma -aquello que responde a su organicidad- nos permite relacionar sucesos sonoros bajo principios de orden, estableciendo así un lenguaje procesual/compositivo propio.

Diversos estudios sobre esta aproximación analítica a la música de Feldman han corroborado la existencia de la reorganización de principios, aparentemente desconectados, en procesos estilísticos aplicados por Feldman. Un ejemplo de estos estudios lo hallamos en los trabajos del profesor DeLio, al que ya hemos citado en el capítulo precedente. DeLio ha dirigido su investigación a clasificar y descubrir cómo las relaciones se transfieren entre lo horizontal y lo vertical en el caso de Feldman[60]. También son aclaratorias las aportaciones, según la opinión del citado profesor, de Steven Johnson, dado que este autor investiga las sonoridades verticales que se generan en la obra *For Frank*

[60] Thomas DeLio, *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996.

O'Hara de Feldman, con la intención de descubrir algunos principios coherentes sobre el orden de los elementos constitutivos de la obra (dominios armónico, textural, tímbrico y espacial)[61].

A pesar de esta búsqueda de organicidad a la que estamos refiriéndonos, se ha de recordar que Feldman no estaba demasiado interesado en clasificar y/o aislar su música partiendo de conceptos analíticos. Debido a ello, llegó a confesar que su música no tenía visos de organicidad, especialmente si la comparamos con las intenciones y resultados que pueden observarse en otros autores, cuyo trabajo sí que posee "ese fuerte enfoque variacional"[62].

En cuanto a la duración de la obra, se ha de tener en consideración que siempre se trata de una estimación aproximada, ya que en este parámetro intervienen numerosos elementos fisico-acústicos que pueden variar el proceso de interpretación. Nos referimos al tiempo de reverberación (incluyendo ecos y *delay*), a la humedad o sequedad del ambiente, al material de construcción

---

[61] *Vid*. "La construcción orgánica en la música de Morton Feldman", documento leído en la Conferencia Nacional de la Sociedad de Teoría de la Música, en Montreal, durante el mes de noviembre de 1993. Se trata de un texto no publicado, aunque recogido en la web personal de Thomas DeLio. https://sites.google.com/site/thomasdeliocomposerandscholar/ [Consulta: 3 de febrero de 2015].

[62] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 16.

del espacio donde se produzca la interpretación (absorción y/o reflexión sonora), etc. A estas variables se unen aspectos subjetivos de difícil sistematización y -aún más improbable- control, como son cuestiones cualitativas vinculadas a la interpretación, a la tensión emocional colectiva de la orquesta, del ensemble, del coro, de los solistas o del director, a la ansiedad escénica, etc.

Desde esta perspectiva, *Rothko Chapel* también participa de todos estos parámetros. Con todo, y según consta en la edición de 1971 de la Universal Edition[63], la duración es de 30 minutos, aunque si asumimos las medidas metronómicas sugeridas en la partitura por el autor, la duración total, desde "un estricto representar la partitura", debería hallarse próxima a los 23' 15''[64].

A su vez, Feldman utiliza en *Rothko Chapel* múltiples clases de *tempos*[65], cuyas relaciones e, incluso, su existencia, vienen determinadas por la relación entre la fluidez (el movimiento) y la *stasis*, relación a la que ya hemos hecho referencia al comienzo del presente capítulo.

---

[63] El *copyright* está fechado en 1973 lo que determina que, aunque la obra fue estrenada en 1972, la publicación para su difusión pública sería posterior.

[64] La duración de la grabación realizada por nosotros es de 23' 20", incluyendo los pequeños silencios de entrada y final (4" en total).

[65] Joseph Delaplace, "Rothko Chapel de Morton Feldman: approches analytiques d'une *procession immobile*", en *Déméter*. http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=430 [Consulta: 12 de octubre de 2015].

Jonathan Kramer clasifica el tiempo musical en dos formas básicas. La primera conlleva un tiempo lineal cuya definición supone una "sucesión de acontecimientos en los cuales los acontecimientos anteriores implican los posteriores y los posteriores son consecuencias de los anteriores"[66].

Curiosamente, ha sido el mismo Feldman quien en sus escritos, clases o conferencias ha incidido en presentar su música como "no lineal", es decir, como "vertical", una música que, por ello, no sugiere un tiempo orientado ni una dirección teleológica, ya que un tiempo orientado de manera lineal se concibe y se presenta un constante flujo[67], algo de lo que Feldman quería liberarse, puesto que este procedimiento parecía abocarle a la variación, al desarrollo y a la jerarquía rítmica y armónica, es decir, a una música de la que conceptualmente él estaba totalmente separado. El propio Kramer, citado por Johnson, confirma que las composiciones de Feldman representan "el epítome del tiempo vertical, ya que no tiene nada que ver con la teleología"[68].

De este modo, también desde este planteamiento temporal descubrimos en esta obra una factura totalmente diferente a las

[66] Jonathan Kramer, *The Time of Music*, New York: Schirmer Books, 1988, p. 20.

[67] *Ibid.*, p. 21.

[68] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 33.

composiciones conocidas de Feldman, ya que en *Rothko Chapel* vamos a encontrarnos con secciones de factura temporal vertical, relacionadas, incluso incrustadas -como sucede en la sección IV-, con fragmentos de tiempo horizontal, totalmente lineal. Esta circunstancia podría ser analizada como resultado de un proceso retórico del tiempo, sin embargo, este contraste produce un efecto plenamente buscado: la consecución de esa "procesión inmóvil" de la que habla Feldman -y a la que ya hemos hecho alusión- y que constituye una de las características principales de la construcción del *tempo* en *Rothko Chapel*.

De manera esquemática nos encontramos, por tanto, con la siguiente disposición:

Sección I	Tiempo lineal/Orientado
Sección II	Tiempo vertical/No orientado
Sección III	Tiempo lineal/Tiempo vertical/Mixto
Sección IV	Tiempo lineal/Orientado

Pese a lo señalado, esta descripción no puede tomarse como estructural, ya que uno de los recursos de Feldman en relación al *tempo* es la superposición, mezcla y/o alternancia de sus distintas

tipologías. Ahora bien, y este es un dato que debemos tener muy presente, las combinaciones y permutaciones utilizadas producen una sensación de indefinición, pero también de continuidad, muy similar a la producida por los paneles de la Rothko Chapel al realizar una rotación completa de 360º.

Paralelamente, la estrategia desarrollada por Feldman también intenta asumir las características de los paneles de Rothko en lo concerniente a sus texturadas superficies, de manera que con la se está intentando reflejar la diversidad de ritmos existentes -en el idioma visual- en las superficies de Rothko.

Podemos apuntar, por consiguiente, que Feldman no utiliza recursos extramusicales para definir sus estructuras, pero puede ser que, acaso por primera vez y debido a las características ya conocidas de esta obra, la utilización de estos recursos agógicos se le pueden haber presentado de forma natural y convenientemente ajustados a las necesidades de esta singular partitura. Es, pues, en el tiempo en donde Feldman habría aceptado la convención de los dos tiempos, es detrimento de otros recursos y funciones retóricas que el autor reprobaba, como por ejemplo sucede con los desarrollos motívicos y con el material tonal[69].

[69] No obstante, hay que señalar que la sección IV, a pesar de mantener una estructura melódica, en esencia tradicional, establece su desarrollo armónico desde pautas modales y, más específicamente, desde modalidades

Finalmente, cabe recordar, y así es recogido por el citado Johnson, que Feldman, ya desde sus inicios como compositor "relacionaba el tiempo musical con la superficies pictóricas"[70]. Y no es baladí que en sus primeros años sus pinturas -sus propuestas sonoras- fuesen planteadas como cuadros y estructuras gráficas similares a las que utilizaban los pintores al realizar sus obras, es decir, tomando como punto de partida un espacio en bruto estructurado. En 1964 en una entrevista para el *New York Times*, Feldman comentaba a su entrevistador Brian O'Doherty:

> Para mí esta partitura es mi lienzo, este es mi espacio. Lo que hago es tratar de sensibilizar este espacio -este tiempo- de área. La realidad del reloj-tiempo funcionará más adelante en la interpretación, pero no mientras estoy componiendo. Cuando realizas una composición el tiempo se congela. La estructura del tiempo la tienes más o menos visualizada antes de comenzar. Sé que necesito 8 o 10 minutos igual que un artista necesita 4'5 metros de lienzo[71].

---

pertenecientes a la música y a la memoria de las tradiciones judías. Esta es la única justificación posible y la única licencia clásica que se pudo permitir el exigente y comprometido compositor norteamericano.

[70] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 34.

[71] Brian O'Doherty, "Feldman Throws a Switch Between Sight and Sound", en *New York Times*, 2 de febrero de 1964.

Vid. http://www.nytimes.com/1964/02/02/feldman-throws-a-switch-between-sight-and-sound.html [Consulta: 12 de noviembre de 2015].

5.3.3. Estructura general de la obra

Rothko Chapel se divide en cuatro secciones perfectamente delimitadas. Estas cuatro secciones conforman cuatro ideas, cuatro polos o puntos cardinales que mantienen una unidad a pesar de su movimiento, como si nos enfrentáramos a un friso donde todo se halla estático, pero en el que las ideas se sustentan en esa movilidad.

Feldman detalla en las notas escritas por él mismo la estructura musical de la Rothko Chapel vinculada siempre a la estructura espacial de la capilla y a las pinturas de Rothko:

> El ritmo total de las pinturas, tal y como Rothko las dispuso, produce una continuidad sin fisuras. Mientras que con ellas era posible mantener el color y la escala sin perder interés dramático, sentí que la música pedía la fusión de secciones bien contrastadas […] Podría caracterizarse a estas secciones de la siguiente manera: 1) Una obertura declamatoria bastante larga. 2) Una sección más estática y abstracta para coro y campanas. 3) Un interludio motívico para soprano, viola y timbal. 4) Un final lírico para viola con acompañamiento de vibráfono, a los que se une el coro, logrando un efecto de *collage*[72].

Si partimos de esta distribución sugerida por el propio compositor, la estructura general establecida por nosotros sería la siguiente:

[72] Notas de acompañamiento al LP *Morton Feldman: Rothko Chapel/For Frank O'Hara,* Columbia Odyssey, 1976. Recordemos que se trata de la primera grabación mundial.

Sección I: desde c. 1 a c. 210.

Sección II: desde c. 211 a c. 242.

Sección III: desde c. 243 a c. 302.

Sección IV: desde c. 303 a c. 427.

Como se puede observar, entre estas cuatro secciones no existe un número proporcional de compases, ya que la primera sección ocupa más de la mitad de la obra, hecho que pone de relieve cómo desde un primer momento nos enfrentamos a una asimetría formal[73].

Aunque nuestra propuesta de análisis es de carácter transdisciplinar, es decir, que no se orienta solamente hacia la constitución y relación de los parámetros habituales de melodía, armonía, ritmo y estructura, sí que consideramos necesario efectuar un planteamiento analítico básico para poder entablar

[73] Esta asimetría condicionará toda la estructura de la obra y representa una propuesta de transformación de las estructuras clásicas que también afectará, por extensión, a lo tonal y a lo temporal. En realidad, con esta asimetría Feldman también está planteado cuestiones muy importantes acerca de la posibilidad de renovación formal en la composición, cuestiones que le impulsarán a tomar un nuevo camino en sus obras, a través de un cambio radical en la forma y en la duración de las mismas.

relaciones justificadas con los elementos pictóricos y arquitectónicos de la Rothko Chapel.

Así, pues, intentando tener una visión general, desde el punto de vista estructural que confirme y replantee los esquemas explicados por el mismo Feldman, trataremos de apoyarnos en otros analistas para realizar esta tarea[74], aportando, por nuestra parte, aquellas sugerencias que amplíen la presente propuesta transdisciplinar de análisis. Es decir, mostraremos, en la medida de lo posible, las relaciones, concomitancias, correspondencias y reciprocidades existentes entre lo que Feldman propone y el material originario de la Rothko Chapel.

[74] Cabe destacar por su importancia en la orientación de esta parte de la investigación, los trabajos llevados a cabo por Thomas DeLio, Steven Johnson, Catherine Costello Hirata, Dániel Péter Biró, Alistair Noble y Joseph Delaplace, entre otros.

5.3.4. Una visión analitico-diacrónica desde la interpretación

5.3.4.1. Sección I (c. 1 a c. 210)

El carácter general de esta sección es, según Feldman, declamatorio y enfático. Asimismo, en la sección desea presentar un material conciso y sin ornamentos. Para ello se basa en una forma heterogénea que incluye, además de esos pasajes declamatorios, pequeños solos para soprano, así como otros fragmentos de texturas uniformes y estáticas y de pasajes aislados y modulares. A ello se unen armonías sin ninguna relación cadencial ni tensional. Esta primera sección, la más extensa de la obra, puede subdividirse, a su vez, en cinco subsecciones.

1ª Subsección (c. 1 a c. 28)

Presentación del material melódico y creación de silencios expresivos, estableciendo los límites dinámicos. El primer plano de esta subsección es otorgado a la viola y es a ella a quien, como si fuera un narrador de tragedia griega, se le otorga el rol de decir y contar. La organicidad de la música de Feldman aparece de manera clara en las tres largas, claras y definidas frases de viola: la primera (c. 4 a c. 12) con una propuesta del material generativo, la segunda (c. 16 a c. 21) como una expansión de la primera y, por último, la tercera, un poco más corta (c. 26 a c. 28), como una

pequeña cadencia resolutiva con la que concluye esta primera subsección. Estas frases parten de un material limitado, reducido y comprimido, que deriva poco a poco en gestos más amplios y expansivos y que, finalmente, desactivará la tensión acumulada por esta expansión-compresión (tensión-relax básico) existente en estas frases iniciales.

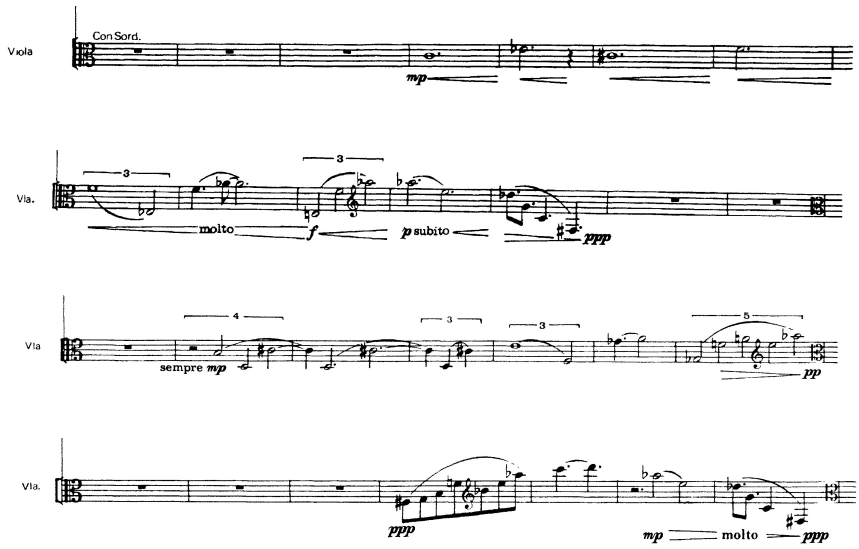


Figura 5.13. Intervenciones de la viola (c. 4 a c. 12, c. 16 a c. 21 y c. 26 a c. 28).

La obra comienza con un redoble de timbales, fragmentado con pequeños silencios que, ubicados en un espacio resonante, producen cierta sensación de profundidad, generando una propuesta tridimensional del sonido que aporta un nuevo

resultado, ya que la resonancia está incluida como un elemento más en la composición. No hay que olvidar que el edificio también forma parte de la sonoridad, siendo esta una de las aportaciones de Feldman.

La primera parte del citado redoble de timbales inicial [c. 1 a c. 3] debe mostrar una continuidad en el sonido producido. No se trata de un simple redoble, sino de una vibración sobre una frecuencia, la cual se produce sobre el intervalo B-D. Para ello, la elección de las baquetas de timbal es importante[75], ya que han de tener la dureza adecuada para que el sonido no percuta demasiado y el grano sonoro se anule, teniendo en cuenta además, la resonancia interna del instrumento y la reverberación propia de la capilla. Este intervalo inicial que se constituye en el primer motivo, se completa con un redoble en el bombo, muy grave e indefinido, cuya función es ampliar el campo de profundidad, dotando de un color más oscuro al tono ya de por sí oscuro de los timbales.

La resonancia del timbal en un pequeño redoble es utilizada por la viola para salir desde dentro del sonido del timbal, pero no desde la unidad que presentaría una misma nota -una frecuencia

[75] Feldman no da al intérprete ninguna indicación sobre las baquetas a utilizar, cosa que de hecho sí propone en otras obras suyas.

igual-, sino desde la disonancia D *vs*. C, lo que produce un conflicto sonoro elemental. La viola, atenuada con la sordina, resalta el sonido oscuro de este instrumento y también lo dota de una sonoridad menos expansiva, a la vez que produce un sonido nasal, pero controlado en el registro medio.

También este recurso permite que los inicios de las notas de la viola surjan realmente de PPP o incluso *dal niente*, lo cual también genera una sensación mayor de profundidad, sensación que, por otra parte, resulta básica en los cuadros de la Rothko Chapel. Debido a ello, se puede decir que tanto las notas como las pinturas, parecen emerger de la profundidad de las paredes, como si se hallaran integradas en la propia estructura del edificio.

Al primer motivo del timbal se le une la viola que presenta un intervalo de 3ª menor C-Eb con un pequeño *crescendo* que de alguna manera destruye la habitual forma cadencial ortodoxa, desestabilizando la necesidad de resolución y produciendo, además, con estos pequeños *crescendos* expresivos, una fragmentación del motivo y/o una deconstrucción que dota a un motivo simple de una nueva fórmula expresiva. Cada sonido se presenta igual en su apariencia, pero individualizando su poder expresivo.

A esto se añade la variación en los valores y en las duraciones, que buscan una solución asimétrica y una reciprocidad rítmica, creando estímulos sonoros parecidos pero no iguales. Para dotar de coherencia y evitar las sensaciones de repetición, simetría, ritmo y pulso, Feldman utiliza una diversidad de compases de duraciones no relativas ni proporcionales, organizando duraciones que él mismo establece con los compases pertinentes.

En esencia, el recurso técnico de composición viene determinado por el hecho de que Feldman presenta, ya en este inicio de la obra, su primera muestra de hibridación y de entrecruzamiento referencial, puesto que este estatismo ficticio es similar al de los cuadros de Rothko, dado que en ellos parece no ocurrir nada y, sin embargo, percibimos cómo vibran, se mueven, toman profundidad y se relacionan, en un hálito de continuidad, unos con otros.

Por otro lado, el carácter declamatorio de esta primera sección que anunciaba Feldman se convierte en una especie de obertura abstracta, desde donde no solo se establecen los fundamentos de la obra y la necesidad del autor de tener el

control de todos los eventos musicales y narrativos, sino también el control absoluto del desarrollo del *tempo* musical[76].

La obra, como acabamos de apuntar, se inicia con una indicación de tiempo que si, por un lado muestra la necesidad por parte de Feldman de control absoluto del material musical, por otro, actúa en cierta forma como una aporía, ya que el compositor indica un tempo de negra = 63 - 66 pero añade la indicación de *exactly*[77]. Esta indicación mantiene una cierta tolerancia y, a su vez, un mínimo grado de indeterminación para los intérpretes, ya que según el autor la variación de velocidad es muy leve, dado que los límites están establecidos de una forma contundente.

Si la obra en este inicio no hubiese llevado esta indicación posiblemente la interpretación hubiese podido ser más libre, *más expresiva o con rubato*, sin embargo, esta indicación nos impide variar el *tempo*, salvo en lo concerniente al margen que nos ofrece su mínima fluctuación.

[76] Este protagonismo narrativo es comúnmente aceptado y practicado dentro de la historia de la música, si bien en líneas generales ha sido la voz humana la protagonista. Sirva como ejemplo la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, *Edipo Rex* de I. Stravinski o *Socrate* de E. Satie.

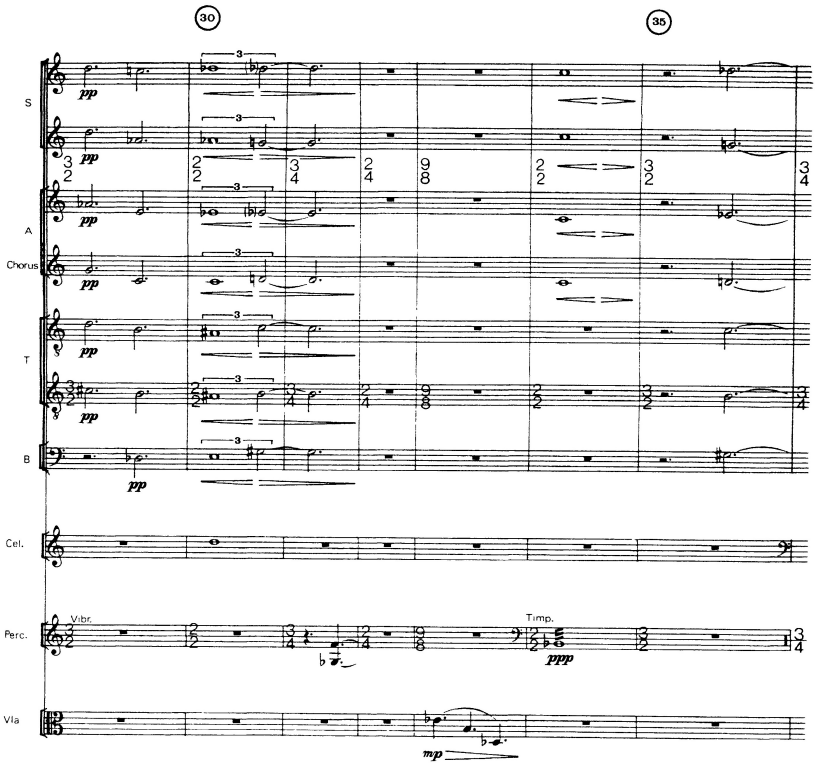
[77] *Exactamente* es una indicación no habitual en la música de la época y da una clara imagen de que el autor tenía la obra perfectamente estructurada en tiempo, impulso y duración.

El tiempo de esta primera subsección, por tanto, lo definiríamos como *tiempo orientado*[78]. Ya desde un inicio Feldman nos presenta la obra como un continuo, superponiendo estructuras para que los fragmentos se puedan unirse sin fractura y con una aparente continuidad, al igual que acaece con el efecto de continuidad en el espacio físico producido por la sucesión de paneles y colores en la intervención pictórica Rothko.

2ª Subsección (c. 29 a c. 109)

Diálogo con diversas relaciones y alternancias: antecedentes, superposiciones y consecuentes, coro/viola, viola/coro y coro/timbales. El tiempo se vincula con la *stasis*. Estas propuestas de alternancia se verán reflejadas en los distintos colores tonales producidos por la superposición y combinación de diferentes timbres que, en términos pictóricos, serán semejantes a la superposición de capas de diferente color.

[78] Existe una convención occidental acerca de la noción de tiempo que se divide en: unidimensional, lineal, orientado, homogéneo y continuo. Esta concepción parte de una geometrización del hecho temporal. Según Miriam Arroyave: "En la música escrita occidental, específicamente en la notación llamada diastemática, el tiempo es figurado como *una línea recta orientada*. Esto significa que el tiempo es considerado como algo unidimensional y lineal que sigue un curso orientado, y que los eventos sonoros que se desarrollan en este tiempo están condicionados por el principio de causalidad". Miriam Arroyave, "La construcción racional del tiempo en la música escrita de la tradición occidental", en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 8, núm. 1, 2013.



The Choir sings a consistent open hum throughout on the vowel "n" but not too nasal

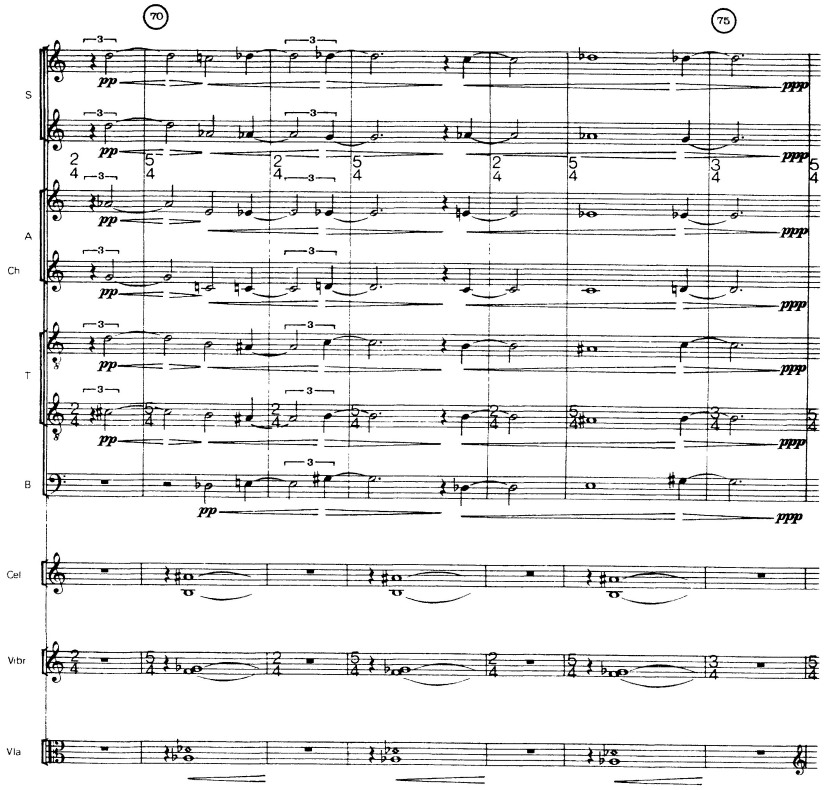


Figura 5.14. Superposición tímbrica p. 3 y 7 de *Rothko Chapel*.

3ª Subsección (c. 110 a c. 134)

Diálogo vinculado con la verticalidad de la armonía presentada por el coro con la alternancia entre viola, celesta y

percusión. El tiempo se vincula otra vez con la direccionalidad por lo que nos enfrentamos de nuevo con lo que hemos calificado como de *tiempo orientado*.

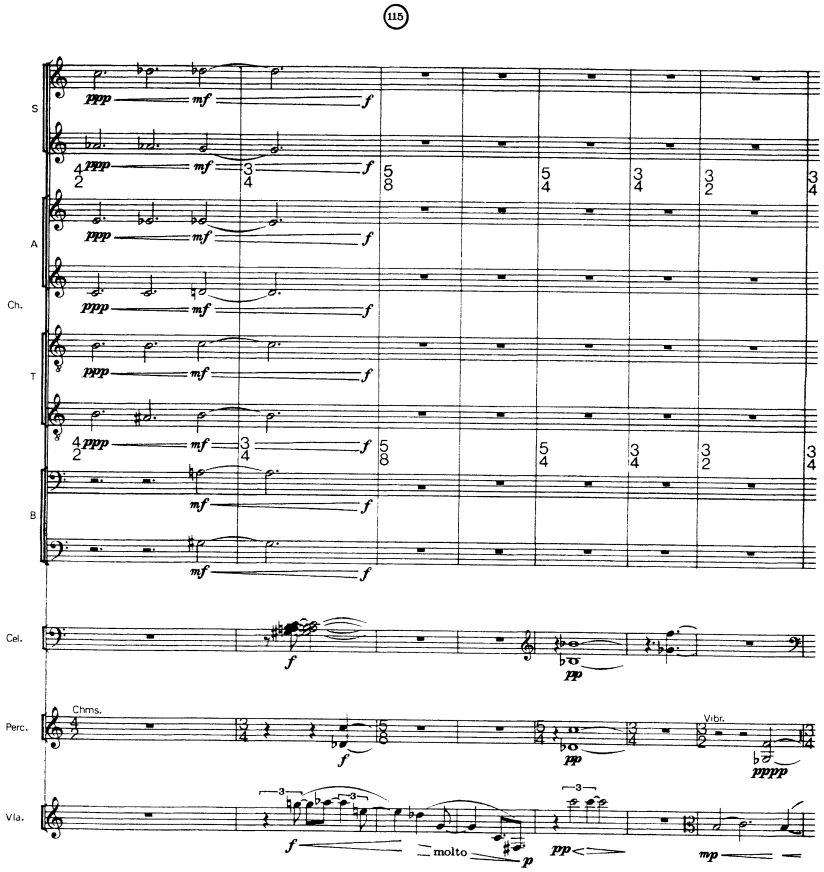
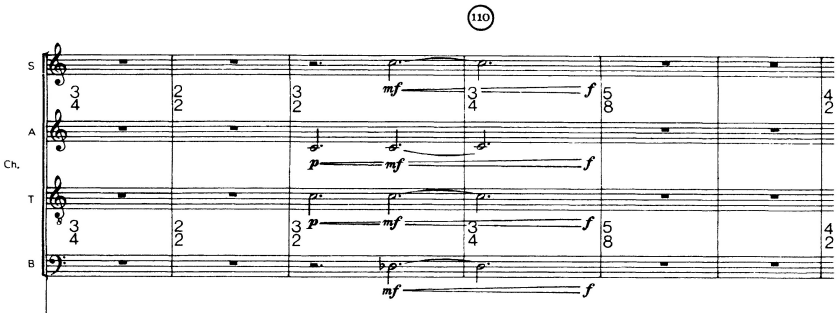


Figura 5. 15. Direccionalidad de las voces, tiempo orientado (c. 113 y ss.).

En esta subsección, asimismo, nos encontramos con modificaciones sutiles de materiales que se encabalgan o se superponen con continuidad. Estas modificaciones se relacionan con los compases y sus límites sonoros son, de manera premeditada, suaves y difusos, siguiendo por ello los planos oscilantes de Rothko, unos planos cuya oscilación se produce por mínimas variaciones en la técnica de aplicación de la pintura (*overpainting*). Esta técnica es la empleada por Rothko para poder realizar su característicos *soft-edges*.

Un claro ejemplo de lo apuntado -aplicado a la obra de Feldman- lo hallamos entre el c. 109 y el c. 116.



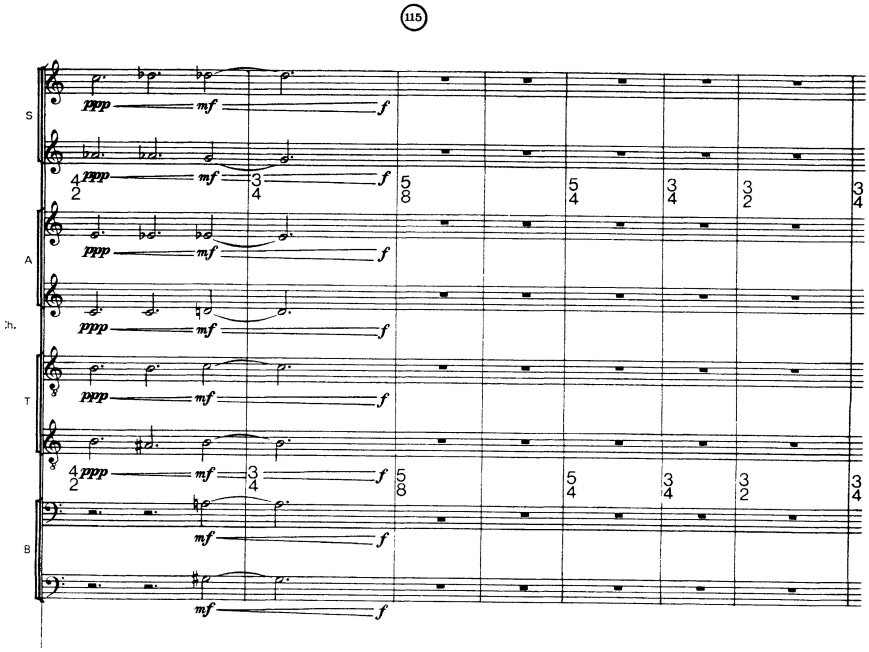


Figura 5.16. Final *hard-edge* en Rothko Chapel (c. 109 - c. 110 y c. 113 - c. 114). El contraste de estos finales *recortados* son otros finales con terminación en *soft-edge*.

Este pasaje está constituido por dos elementos que se superponen en un contexto de *borde suave*: por una parte, el coro y los timbales y, por otro, la celesta y las campanas tubulares, presentándose a continuación la viola en un gesto melódico habitual en el desarrollo de la obra. Esta referencia a Rothko surge de la superposición, que no anulación ni mezcla, de dos entidades sonoras independientes que no muestran ninguna confusión en

sus identidades y en su constitución como objetos sonoros individuales.

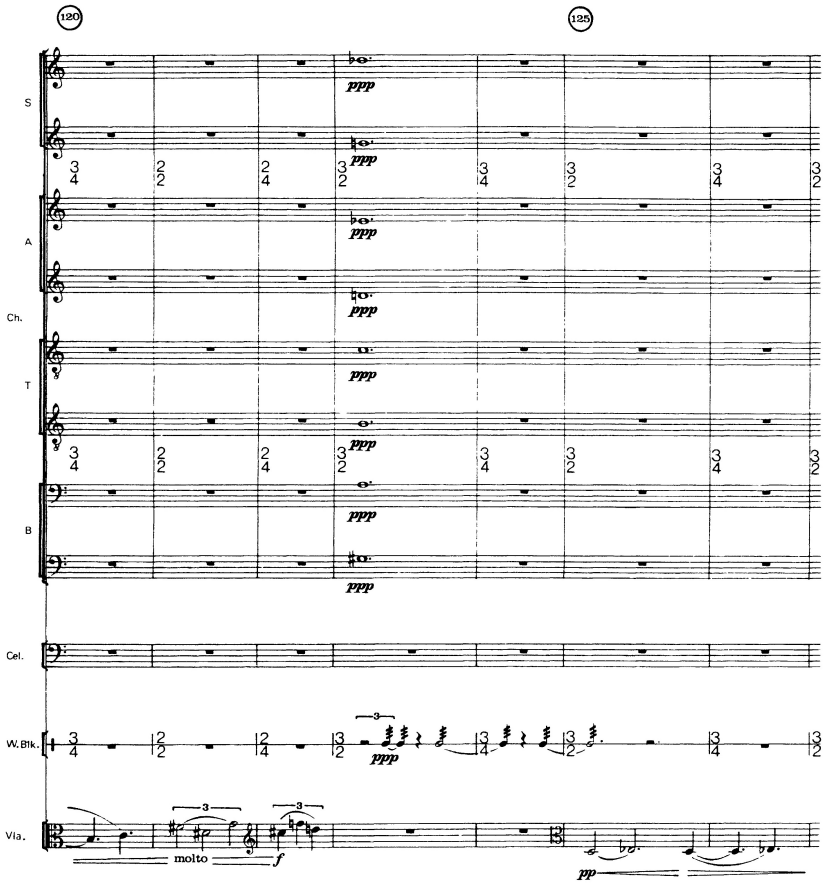
Incluso las propias campanas tubulares en su entrada en f constituido armónicamente sobre un acorde de dos notas, una 2º menor invertida, mantienen las mismas notas que el coro en *crescendo*, aunque sin llegar a tener ninguna identificación gestual con el mismo.

La celesta con su *cluster* saturante intentará marcar una separación, pero magistralmente ubicada por Feldman, lo que produce es una descarga energética que convierte a este pasaje en una opción de múltiples significados, haciendo, además, que actúe como una encrucijada en la que todos esperan a Godot.

A su vez, un material nuevo, casi estático plano, y de superficie, aparece entre el c. 123 y el c. 128, un acorde *cluster* en PPP cantado por todo el coro, cuya resonancia es la madera del *wood-block*[79]. Se crea aquí otra superposición de materiales donde el coro inicia su *crescendo* aun cuando la viola está desarrollando el suyo propio. Dos materiales plenamente perceptibles.

[79] La elección de las baquetas del *wood-block* es importante aquí porque configura la presencia de este sonido que, según el material con el que se toque, puede adelantar o poner en el fondo el sonido penetrante y agudo de este idiófono oriental, según la clasificación de Hornbostel-Sachs.

Ya en el c. 122 la viola termina su motivo drásticamente en *forte* y el coro entra inmediatamente sin ningún tipo de solapamiento ni penetración. Estamos ante un claro ejemplo de lo que sería un *hard edge* -un *borde duro*- en la música de Feldman.



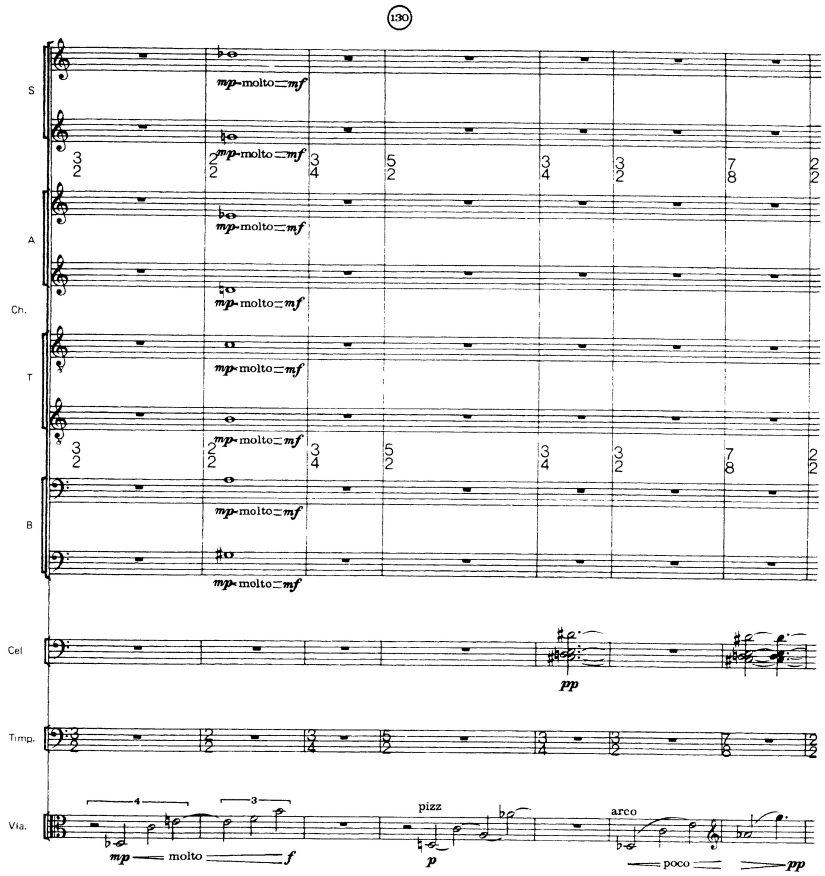


Figura 5.17. Otro ejemplo de *hard-edge* en Rothko Chapel (c. 121 a c. 123 y c. 127 - c. 128).

Ahora bien, tanto en Rothko como en Feldman, este tipo de bordes pueden surgir de múltiples superficies paralelas. En algunos casos la técnica de aplicación de la pintura es tan forzada que el fondo del cuadro queda desvelado, con lo que produce una especie de vibración entre dos superficies. Algo a lo que Dore Ashton calificó de "vibrato mozartiano"[80], debido a su combinación de pureza, fuerza y delicadeza.

4ª Subsección (c. 135 a c. 168)

Los timbales protagonizan este fragmento, al que Johnson define como fragmento *ostinato*[81], a través de un pulso desplazado -una falsa *hemiola*- donde el instrumento toca figuras de negra y corchea silencio silencio en 6/8 mientras que la distribución de compases es realizada desde un fundamental 3/4.

Es en este pasaje *ostinato* donde se puede escuchar con claridad la idea de disimultaneidad en el proceso de composición de Feldman. Los timbales, como hemos avanzado, mantienen un pulso autónomo. El coro va marcando sus señales sonoras. Los dos avanzan juntos, pero independientemente el uno del otro. El

[80] Dore Ashton, *About Rothko*, Cambridge: Da Capo Press, 2003, p. 137.

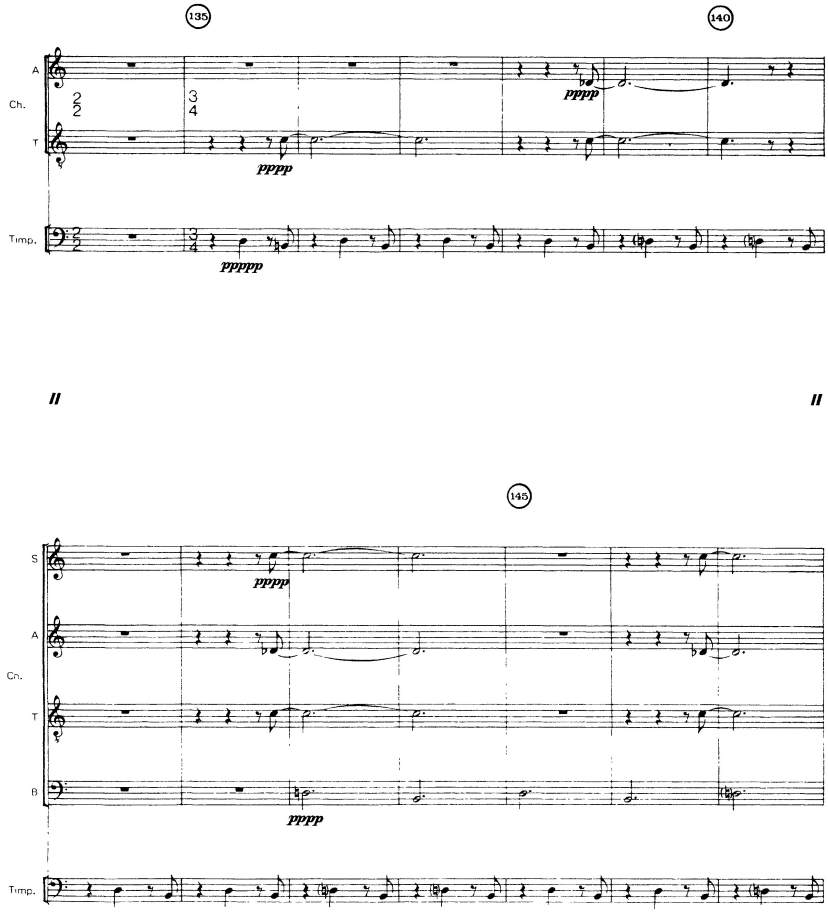
[81] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 24.

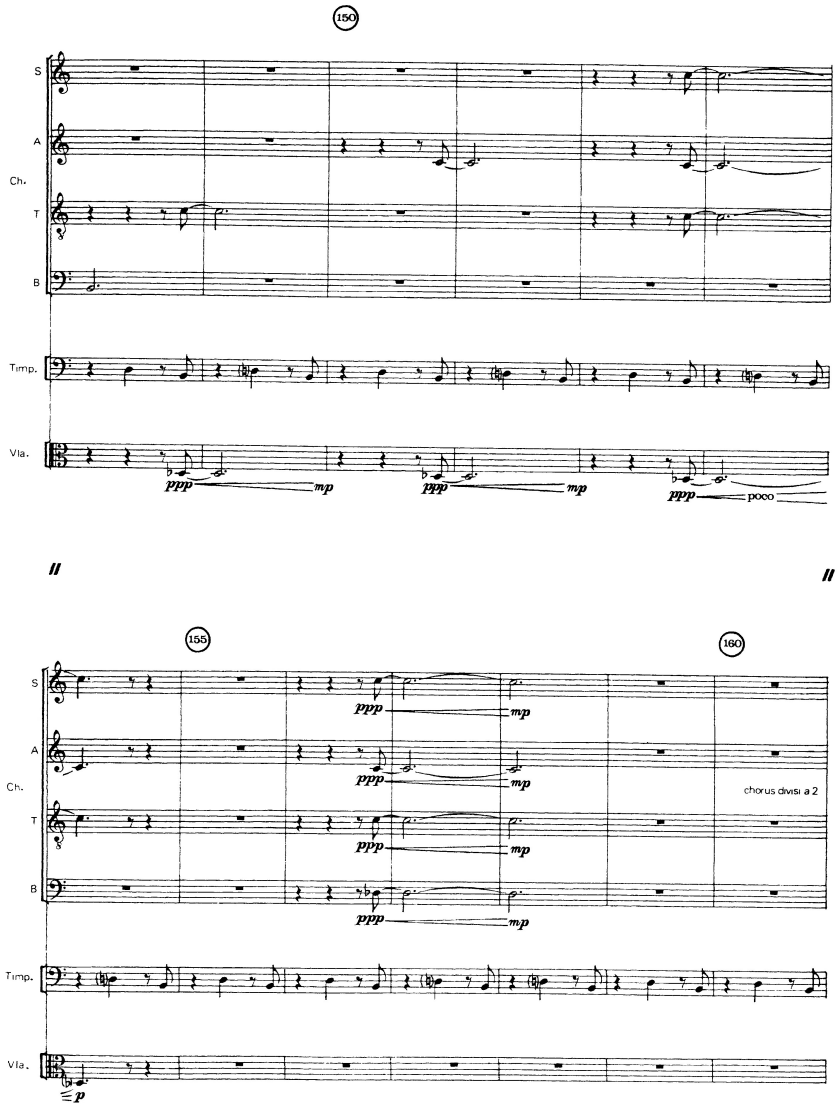
progreso es autónomo, cada uno ejerciendo los límites y contornos de su ritmo. Esta autonomía produce cierto efecto de *phasing music*, ya que en algún lugar los sonidos independientes se acercan y se desplazan, volviendo en pocos segundos a alejarse del pulso dominante de los timbales.

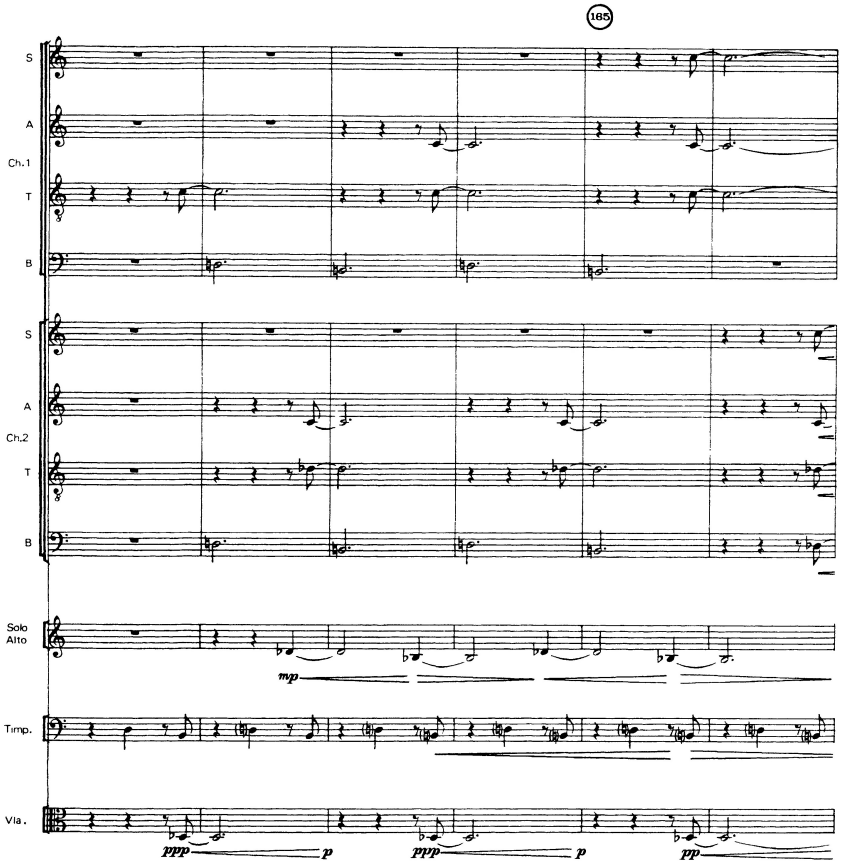
A partir del c. 162 el coro, menos los bajos (c. 163), ejercerá una línea de contrapunto con los timbales, y en su faceta de doble coro antifonal, introduce una nueva formulación rítmica que tensiona este fragmento hasta llevarlo al c. 170, con un *piano* súbito, dotado de claros límites en final, inicio, dinámicas y contenidos. Estamos otra vez, por tanto, ante un *hard-edge* sonoro.

Estas propuestas independientes de los instrumentos y estas formulaciones de diferentes pulsos, tienen la capacidad de reforzar en el oyente la posibilidad de la existencia de superficies múltiples. Los *color fields* pueden ir más allá de unos simples planos de color, dotando a estas superficies, a través de esta técnica aplicada, de profundidad, dirección y color contrastante y/o cambiante[82].

[82] Feldman utilizaba en sus primeras piezas gráficas, y en muchas de escritura diastémica, el recurso de que los intérpretes comenzasen juntos, aunque su desarrollo rítmico se desarrollase independientemente, incluso con diferentes velocidades. Esto sucede, por ejemplo, en *Piece for Four Pianos* (1957) o en *The Swallows of Salangan* (1960).


135
140
A
Ch.
T
Timp.
pppp
pppp
pppppp
145
S
A
Ch.
T
B
pppp
pppp
Timp.


150
S
A
Ch.
T
B
Timp.
Vla.
ppp
mp
poco
155
160
chorus divisi a 2
p


165
S
A
Ch.1
T
B
S
A
Ch.2
T
B
Solo
Alto
mp
Timp.
Vla.
ppp
p
ppp
p
pp

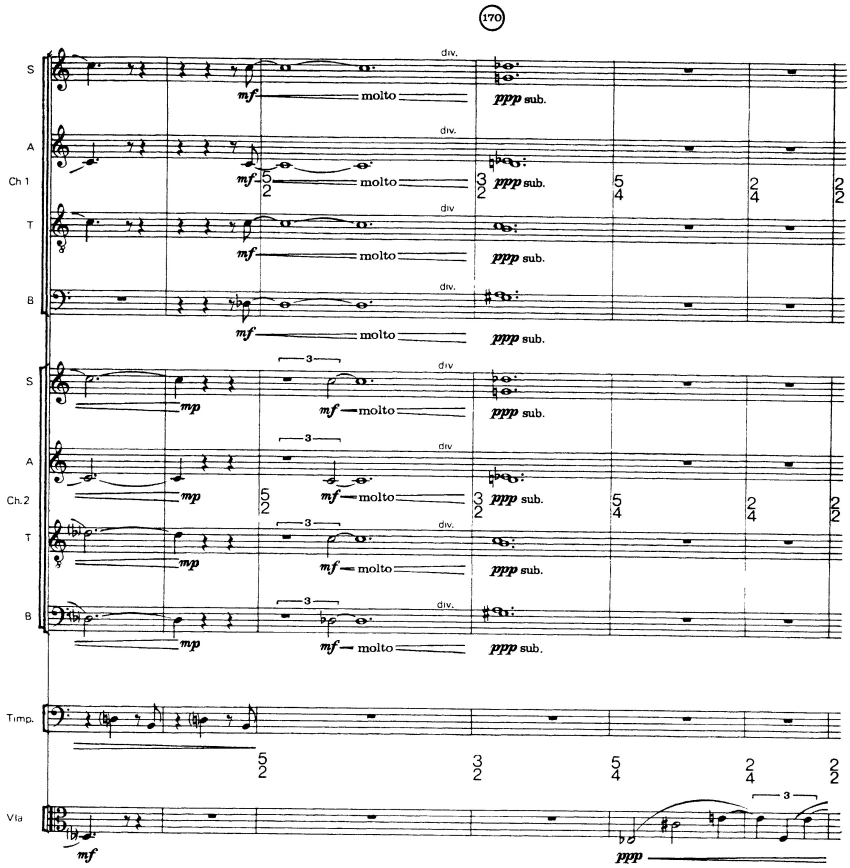


Figura 5.18. Secuencia completa del *ostinato* de timbales (c. 135 a c. 168).

Esta disposición rítmica, en verdad, un ritmo acéfalo, produce un desplazamiento del pulso fuerte del ritmo ternario, procedimiento con el que Feldman consigue mantener una indefinición sobre la situación de la parte fuerte del compás. Sobre esta estructura rítmica se producen tanto intervenciones corales, como el pequeño solo de alto (c. 162 a c. 166) que servirá de conclusión a este fragmento. El tiempo, a pesar del pulso generado, y debido al desplazamiento citado, se mantiene inmóvil, un efecto muy similar al descrito por Feldman al hablar de la procesión inmóvil.

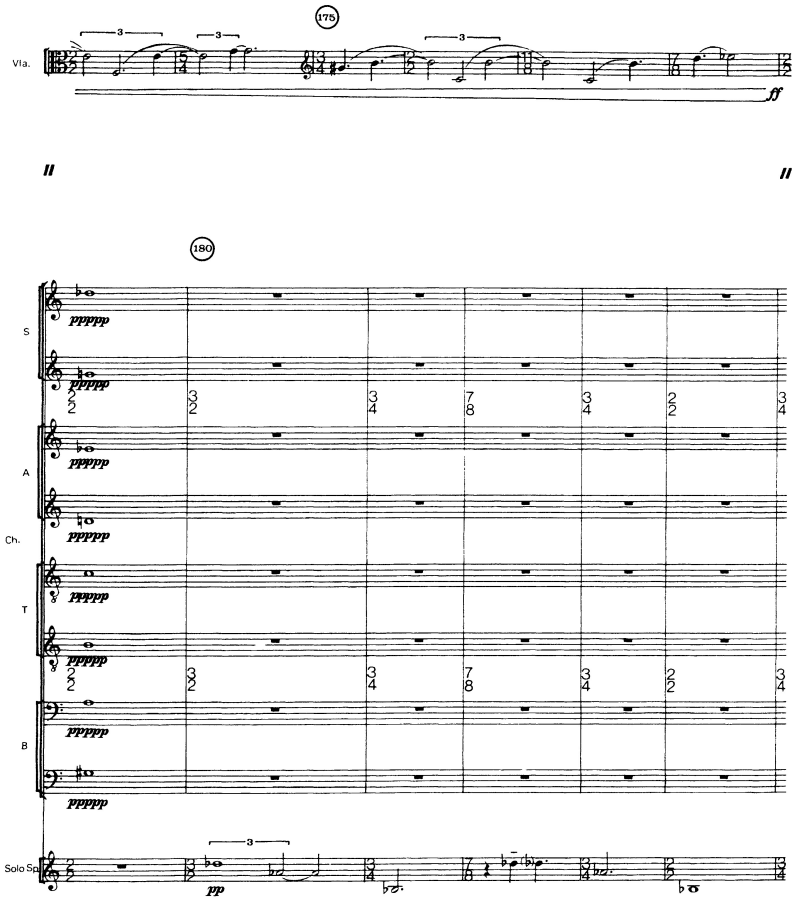
5ª Subsección (c. 169 a c. 210)

En este fragmento, que funciona a modo de *codetta,* es decir, de resumen y, en algún caso incluso, de anticipación de eventos que sucederán, el tiempo mantiene el mismo esquema recopilatorio que todo el material sonoro, fluctuando como un tiempo orientado a la *stasis* o, como señala Delaplace, como un "tiempo amorfo"[83].

Entre el c. 198 y el c. 200 Feldman utiliza una disposición abierta del acorde a la que le aplica un desplazamiento temporal, con el añadido de una propuesta antifonal en la disposición del

[83] Jospeh Delaplace, *op. cit.*

coro. Con esta división de la música en múltiples capas, con unos contenidos musicales diferenciados y con las voces distanciadas en lo físico, Feldman produce un efecto muy parecido a las vibrantes superficies de Rothko.



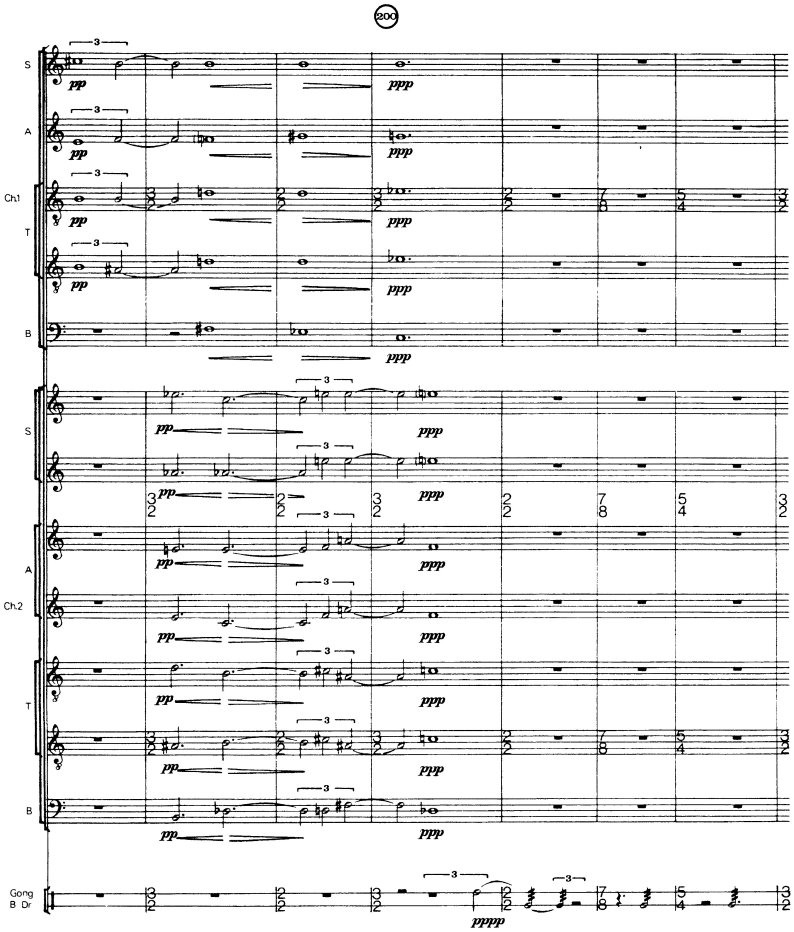


Figura 5.19. Dos ejemplos de doble coro: el primero, vertical (c. 179) y el segundo, desplazado (c. 197 a c. 200).

5.3.4.2. Sección II (c. 211 a c. 242)

La composición de esta segunda sección presenta una particularidad que la hace muy significativa en el contexto de las pinturas de la Rothko Chapel. En palabras de Feldman:

> Es una sección muy monocolor [*monochromey*]. Ocurre durante mucho tiempo y es aquí donde consigo este grado de abstracción. No es que esté imitando a Rothko, pero ciertamente estoy más cerca de los cuadros tardíos que están en la capilla con esa tonalidad de colores[84].

Tal y como confirma Johnson, "esta observación sugiere que la distribución en secciones de *Rothko Chapel* representa una referencia consciente a las pinturas"[85]. En realidad la sección es un largo y expansivo *cluster* sonoro producido solo por las voces femeninas[86], cuyo rango se ubica desde $C\#_4$ a E_5 -incluyendo también los sonidos sostenidos de las campanas-, hecho que

[84] Fred Orton y Gavin Bryars, *op. cit.*, p. 67.

[85] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 31.

[86] Este registro permite al compositor gestionar una capa de timbre agudo que lo convertirá en una analogía de plano sonoro superior. Si Feldman hubiese construido este fragmento con voces de hombres habría ampliado esta zona superior de la tímbrica hacia lo grave, con lo cual se habría convertido en una zona con un grosor tonal muy acusado. En este fragmento, por tanto, aplica estas voces para conseguir una sensación de flotabilidad con colores más claros, incluso satinados, como los de algunos cuadros, en contraposición con los monocromos negros (sugeridos por las voces graves y profundas masculinas).

permite la creación de una textura desmesuradamente densa y consistente. Estas voces femeninas se hallan divididas en dos coros que, con ligeras variaciones, fluctuaciones internas de las notas y desplazamientos de pulso y ritmo, lo que genera la sensación de un movimiento continuo dentro del aparente estatismo.

Estas texturas se apoyan en recursos compositivos que el autor no había utilizado hasta ahora: la micropolifonía donde las voces se mantienen alrededor de un hexacordo casi concebido como un *cluster* (de la voz inferior a la superior: altos, Eb_4, G_4, Ab_4; sopranos, A_4, B_4 y C_5), mientras que las campanas tubulares van introduciendo estas ocho notas que, acumulándose a las voces, construyen un *cluster* de trece sonidos, estableciendo una saturación general, cuya inestabilidad dentro de la *stasis* está basada en pequeñas variaciones cromáticas y rítmicas -simples alteraciones apenas perceptibles- que funcionan como pequeños cambios en la dirección de las pinceladas en la pintura, es decir, como ataques casi imperceptibles que se realizan de manera individual y uniforme por los intérpretes, generando una renovación continua del material sonoro.

Feldman distribuirá este hexacordo del coro en dos partes, asignándolo a dos grupos de voces dentro de la misma clase de voz. De este modo, los dos grupos de mujeres pueden cantar las mismas notas, generando momentos de descanso vocal que

producen más cambios texturales. Por supuesto, como hemos anotado antes, el número de voces puede producir una variación débil en la potencia de las mismas. Teniendo en cuenta este factor, al que se une el hecho de que la inestabilidad altera la percepción del sonido real, el fragmento se convierte en una nube sonora, de carácter vivo y variable, que crece con un grado mínimo de aleatoriedad, pero reaccionando a los estímulos perceptivos del espacio y de las voces e instrumentos.

Los ataques son imperceptibles y ninguno de los mismos suena más intenso que otro, de ahí que no haya necesidad de una rítmica diferenciada. Esto produce una suspensión del tiempo, una amalgama sonora que difumina los puntos de referencia, puesto que ninguno llega a distinguirse del otro.

> En Rothko, la *stasis* surge de la frontalidad de sus esquemas, donde las superficies mantienen una distancia uniforme con respecto al plano del cuadro y la estabilidad inherente, de rectángulos dispuestos simétricamente, inhibe el movimiento lateral[87].

Feldman recordará este tema en su artículo "Crippled Symetry", apuntando que los grados de *stasis* que se pueden encontrar en las obras de Rothko o Guston serán los elementos

[87] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 31.

más significativos que aplicará a su música partiendo de la pintura[88].

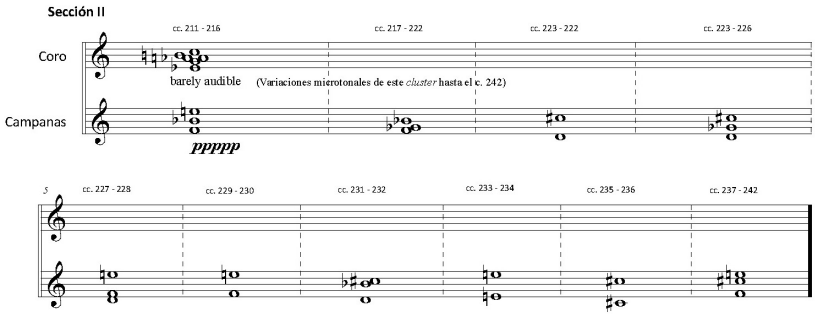


Figura 5.20. Desarrollo armónico del *cluster* del coro y las señales rítmicas y armónicas de las campanas (c. 211 a c. 242).

Esta sensación de *stasis* también se establece desde el planteamiento dinámico, ya que Feldman da un indicación general de *barely audible* [*apenas audible*], ampliando de esta manera la "necesidad de meterse en el interior de la música para percibir sus minúsculos cambios".

Al mismo tiempo no existe un pulso continuo, sino que los compases van variando dentro de la secuencia, hecho que, sin

[88] Morton Feldman, *Give My Regards…*, *op. cit.*, p. 149.

duda, supone que no se pueda interiorizar ningún pulso ni establecer ningún ritmo. Esta posición será similar a los *color fields*, ya que se produce una construcción sonora de superficie con pequeños cambios precisos, pequeñas luces producidas por los tenues acordes de las campanas tubulares, que suscitan las únicas variaciones en la armonía, señalando pequeñas luces (símbolos verticales), dentro del contexto expansivo de este fragmento[89]. Por otro lado, estos acordes no influyen en el desarrollo de la textura, sino que resaltan la factura horizontal y expansiva del *cluster* vocal mediante la verticalidad del leve ataque y su resonancia.

[89] La duración de este *cluster* expandido es de cerca de tres minutos.

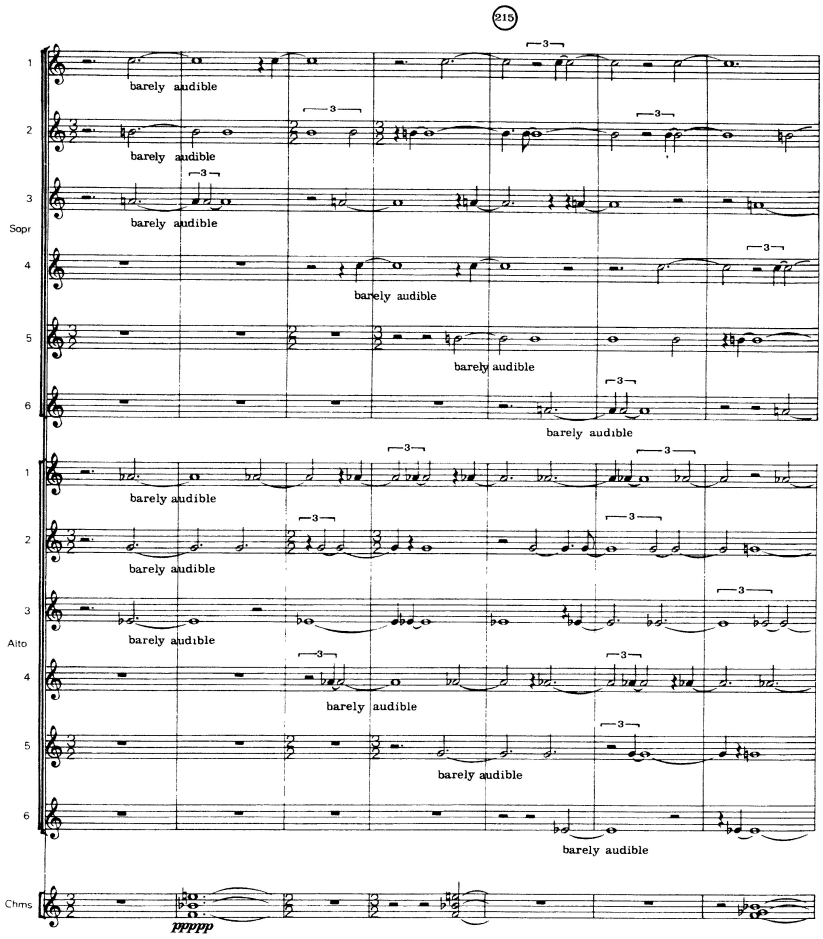


Figura 5.21. Ejemplo de *cluster* desplazado, *barely audible*, similar a un *color field* pictórico (c. 211 y ss.).

Las características monocromas de esta sección se fundamentan, pues, en una asociación clara con las pinturas de Rothko, las cuales parecen, si se aprecian de manera superficial, muy similares -y sin apenas variaciones-, con similitud de fondos e, incluso, sin ellos.

Esta apariencia de vacío se amplifica en el contexto perceptivo de las pinturas de Rothko, ya que no mantienen las estructuras rectangulares superpuestas que clarificaban los planos, adjudicando a las mismas profundidad y extensión. Sin embargo, esta percepción es totalmente ficticia, puesto que una mirada más atenta pone de relieve los movimientos internos de los pinceles, así como las texturas libres y variadas de las pinceladas del artista.

Ahora bien, esta sensación de vacío y negatividad conceptual, constituye un recurso expresivo que también será utilizado por Feldman mediante el establecimiento de un coordinado juego de sonidos y silencios que permiten otorgar profundidad a su música, al igual que sucede con los cuadros de Rothko. Debido a ello, todo se encuentra en la superficie o debajo de ella, pero el movimiento y la energía están presentes y en constante fluctuación.

El tiempo en esta sección más que transcurrir se expande, en un contexto no-rítmico, construyendo una evolución del material

desde un punto de vista que podríamos considerar como gaseoso o, si se nos permite la expresión, como *de nubes*[90]. Con todo, resulta curioso que esta sección haya sido la única que Feldman relacionara directamente con la capilla ya que, a pesar de ese interior gaseoso y etéreo, las fronteras exteriores de esta sección II se hallan claramente definidas. Su lugar dentro de la partitura es independiente y autónomo, lo cual conecta directamente con los rectángulos negros -este y oeste- de la Rothko Chapel.

Es de destacar que Rothko empleó por primera vez rectángulos definidos en sus cuadros, no como solía hacerlo, con los bordes blandos y difuminados, hecho que le permitía desdibujar los contornos de sus superficies. Para la capilla, repetimos, Rothko utilizará la técnica de la reserva con cintas

[90] Hay que recordar aquí uno de los textos capitales del filósofo de la ciencia Karl Popper (Viena, Austria, 1902 - Londres, Reino Unido, 1994), donde habla de las dos formas de concebir el mundo: la relacionada con las nubes (lo gaseoso, expansión omnidireccional) y que se vincula con los relojes (tiempo lineal, orientado y constructivo). Este concepto -el de nubes- será utilizado paralelamente a Feldman (aunque sin excesiva carga teórica por parte del norteamericano) por el compositor de origen húngaro György Ligeti (Dicsőszentmárton, Rumania, 1923 - Viena, Austria, 2006). Este autor hizo de esta dicotomía toda una forma de componer y pensar la música, siendo una muestra específica de ello su obra *Clocks and Clouds* (1972 - 1973) para doce voces femeninas y orquesta, aunque también es fácilmente perceptible, de alguna forma, en otras obras suyas como *Atmosphères* (1961) o su célebre *Kammerkonzert Für 13 Instrumentalisten* (1969 - 1970), por nombrar las esenciales. *Vid*. Karl R. Popper, *Of Clouds and Clocks: an Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, Washington: Washington University, 1966.

adhesivas, creando unos límites muy concretos y definidos. Esto se apartaba de su técnica, a pesar de que los pintores más jóvenes de la nueva generación *post-painterly*[91] ya estaban utilizando esta técnica de bordes limpios y geométricos.

Estas reservas también tendrán una aplicación sobre el contorno de la sección II, la monocroma. Al respecto, el profesor de Lengua y Literatura Moderna, Wilson Baldridge, que coincidió con Feldman en la Universidad de Buffalo cuando el compositor era una figura ya destacada de la música, rememora que en una ocasión, mientras escuchaba una obra suya, este le sonrió y le dijo: "Esto es un borde Rothko"[92].

Cabe reseñar que este hecho se producirá de nuevo al final de la siguiente sección, concretamente en el paso de la tercera a la cuarta sección, percibiéndose como un ejemplo, casi perfecto, para reconocer un borde Rothko sonoro dentro de un contorno musical de Feldman. Este contorno *soft-edge*, que también empleará en otras composiciones suyas, será el más utilizado por Feldman en *Rothko Chapel*, con la lógica excepción de esta sección II, cuya música, vaporizada y gaseosa, envuelve al espectador

[91] Como Frank Stella o Kenneth Noland, por nombrar a dos de los más importantes.

[92] Wilson Baldridge, "Morton Feldman: One Whose Reality is Acoustic", en *Perspectives of New Music*, vol. 21, 1982- 1983, p. 112.

convirtiendo el espacio sonoro en el mismo instrumento, un espacio en el que quien escucha también forma parte de la escucha y actúa como resonancia de lo escuchado.

Con todo, conviene realizar una última apreciación: los contornos difuminados no buscan evitar la realidad, sino hacerla más verídica, profunda y espiritual. Lo geométrico y/o lineal no genera energía. Lo vertical, por el contrario, en relación con el tiempo y la *stasis*, produce energía interna. En este sentido, al igual que el espectador de Rothko tiene a veces dificultades para saber dónde empieza y dónde acaba una forma dentro del cuadro, la música de Feldman también parece haber estado ahí siempre. Su naturalidad se basa en que no busca ir hacia lugar alguno ni proceder de ninguno. Es parte del ser y del estar.

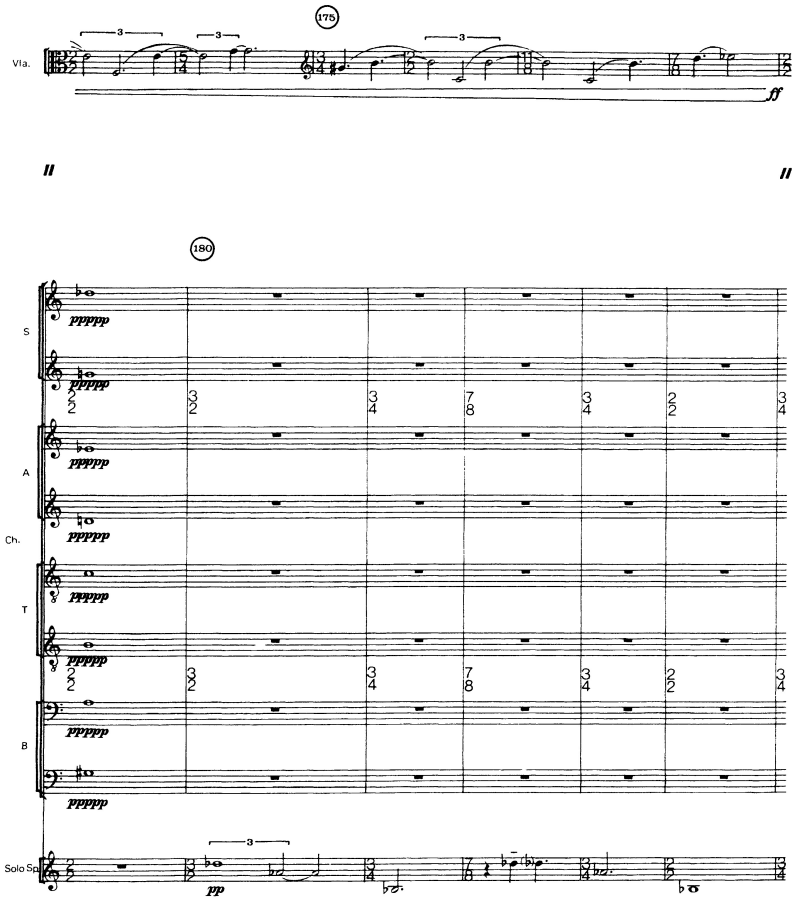
5.3.4.3. Sección III (c. 243 a c. 302)

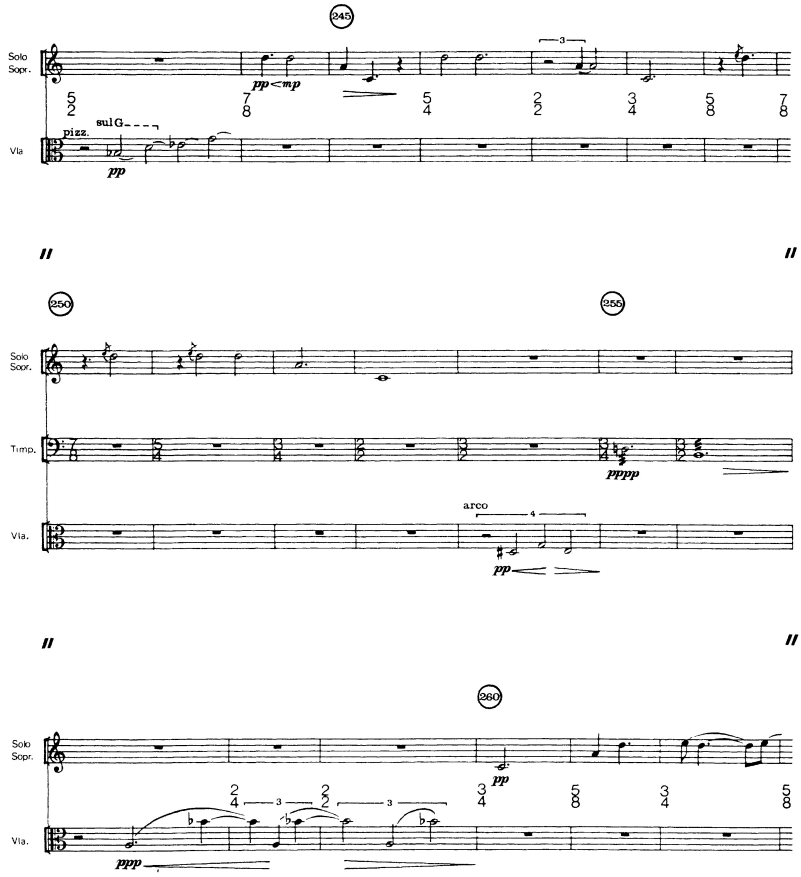
La sección tercera se presenta como un proceso intermedio, una transición con intervenciones de los solistas que dan continuidad a la sección declamatoria primera. Es en esta sección donde se presenta la melodía de la soprano, realizada con texturas monofónicas -al igual que las de la viola-. En este juego monofónico la voz y la viola alternarán sus intervenciones,

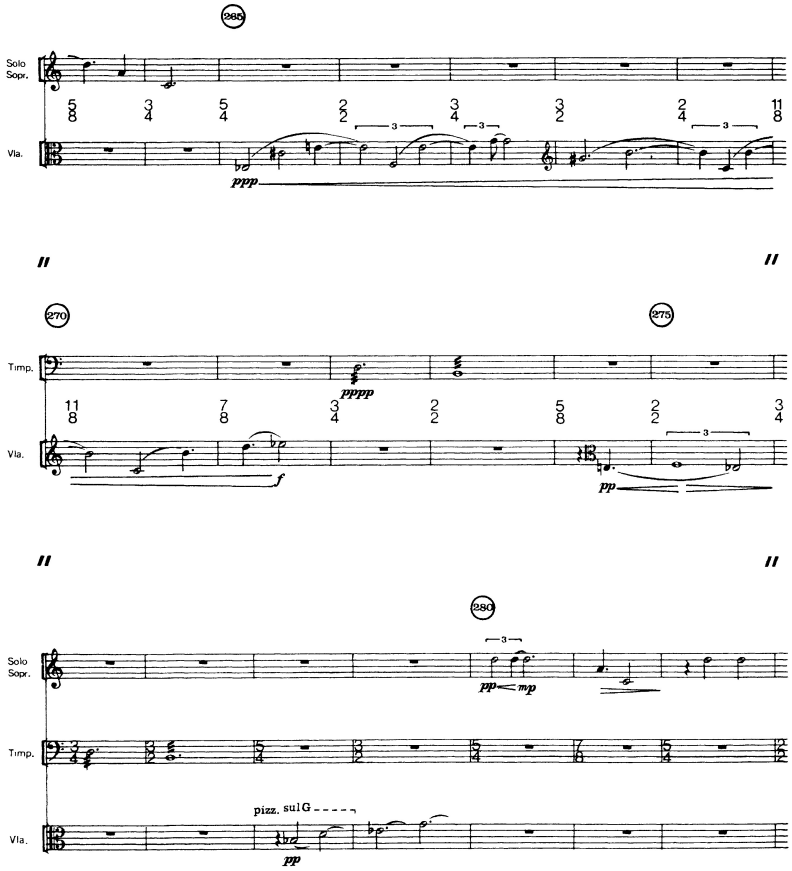
combinándolos con el redoble profundo y texturizado de los timbales.

Se trata de un tríptico sonoro[93] que, basado en la diferencia de cada intérprete, presenta, sin embargo, un rasgo inequívoco de unidad. En esta sección la soprano utiliza tres veces el recurso retórico del *mordente*. La primera ocupa tres compases (c. 249 a c. 251). La segunda otros tres (c. 285 a c. 287), con un estrechamiento de la figuración que produce una pequeña tensión, una dirección tensional mínima. Por último, la tercera vez (c. 294 a c. 297) el *mordente* se convierte en una apoyatura, lo cual resta tensión al solo, proponiendo con ello una especie de conclusión tanto del solo como de la sección.

[93] A modo de cualquiera de los trípticos de la Rothko Chapel, que tienen una organización estilística similar.


175
Vla.
ff
180
S
A
Ch.
T
B
Solo Sp.
pp


245
Solo Sopr.
pp<mp
pizz.
sul G
pp
Vla
250
255
Solo Sopr.
Timp.
pppp
arco
pp
Vla.
260
Solo Sopr.
pp
Vla.
ppp


285
Solo Sopr.
Vla.
ppp
270
275
Timp.
pppp
Vla.
f
pp
280
Solo Sopr.
pp
mp
Timp.
Vla.
pizz. sul G
pp

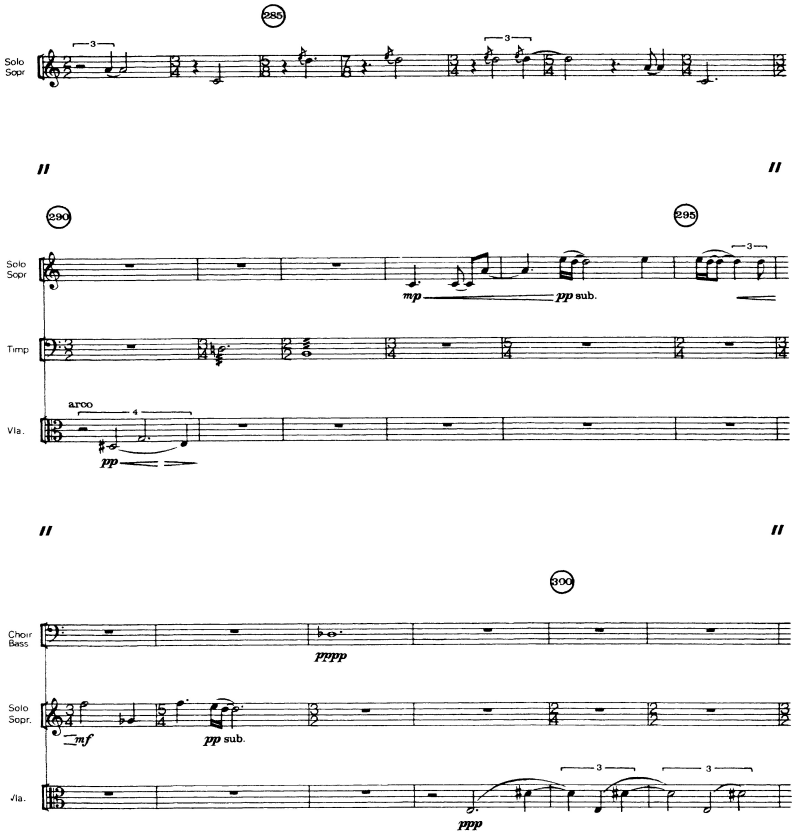


Figura 5.22. Solo e intervenciones de la soprano. Esta melodía fue compuesta por Feldman el día del funeral de Stravinski en Nueva York (c. 180 a c. 184 y c. 244 a c. 297).

5.3.4.4. Sección IV (c. 303 a c. 427)

Existen diversas opciones sobre el compás de inicio de esta sección, posiblemente inducidas por lo señalado por el propio Feldman al determinar las secciones de la obra en los comentarios de la primera grabación mundial, unos comentarios que con posterioridad aparecerán en todos sus escritos y en los que Feldman señala que esta sección IV consta de "un final lírico para viola con acompañamiento de vibráfono, a los que se une el coro, logrando un efecto de *collage*"

Pese a lo apuntado, consideramos -después de un estudio comparativo- que esta última sección comienza en el c. 302 con el primer inciso del coro doble. El material armónico pertenece, sin dudas, a esta sección, ya que en estos escasos diez compases del primer fragmento, el coro se distribuye de forma antifonal, en un doble coro de voces mixtas, al igual que posteriormente lo hará en dos ocasiones más. Es cierto que hay un cambio de velocidad (h = 56 en el c. 314), pero esto no implica que los anteriores compases formen parte de esta estructura de tres fragmentos a doble coro al que se unen dos frases de viola con acompañamiento.

Debido a ello, el tiempo quedará en esta sección alternado: estático (*stasis*) en los tres fragmentos de coro doble y orientado

en las dos frases de viola acompañada por el *ostinato* del vibráfono. Estas alternancias presentan una interpretación dentro de los parámetros de *stasis* y fluidez, asociados a una clasificación de espacios en positivo y en negativo.

Y es, precisamente, en este lugar donde se produce una desactivación energética, en la que el silencio, al igual que un inexistente espacio vacío, se encuentra desprovisto de contenido, pero no de energía. Algo que, en verdad, remite a la idea de movimiento dentro de la quietud. Con lo cual podemos constatar cómo el espíritu de Rothko planea atentamente en la inspiración de Feldman.

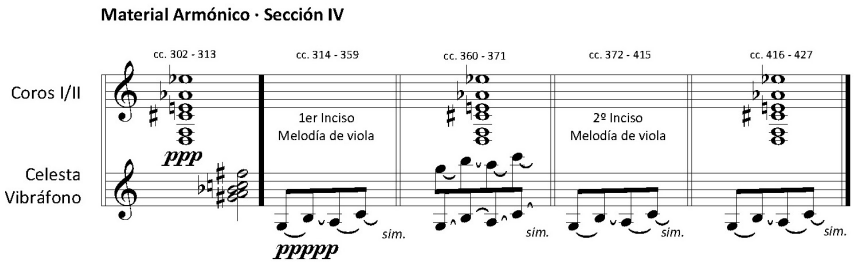


Figura 5.23. Material armónico de la sección IV (c. 302 a c. 427).

Por otra parte, la melodía diatónica de la viola en esta última sección la definió Feldman como *quasi* hebraica, dado que

mantiene el carácter de las canciones judías populares cuya sencillez va pareja a su *pathos* melancólico[94]. Estos fragmentos son de un gran lirismo y, según Feldman, la melodía la escribió cuando contaba con quince años. La introducción de esta melodía dota a la última sección de *Rothko Chapel* de unas cualidades retóricas y emocionales nada convencionales en su música.

[94] Recordemos, por ejemplo, la melodía de contrabajo del tercer tiempo de la *Sinfonía #1 en Re mayor* de Gustav Mahler, dominada por los giros melódicos de la música *klezmer*, por los *Dreydlekh* -u ornamentos musicales de la música judía- y por la utilización de recursos como los *glitshn* [*glissandos*] o los *krekhtsn* [lamentos], que se utilizan especialmente en los instrumentos de cuerda, dado su carácter extremadamente melancólico.

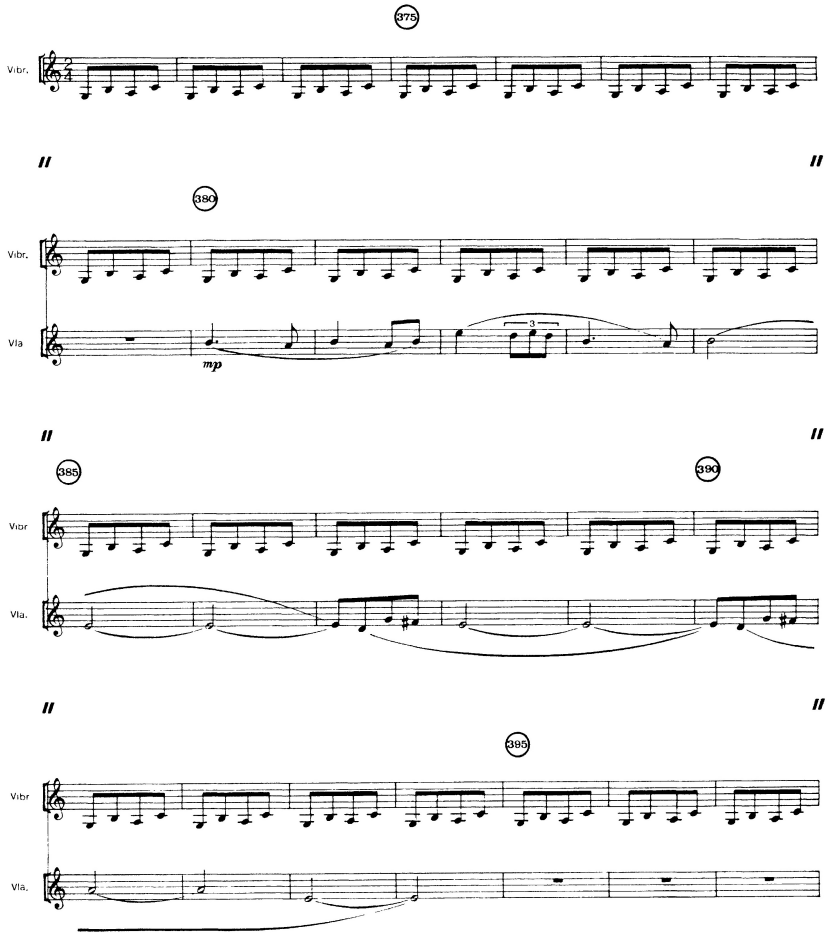


Figura 5.24. Fragmento de la 3ª intervención melódica de la viola en la sección IV, esta vez en una tesitura, clave de sol, de carácter tenso y, hasta cierto punto, dramático (c. 399 a c. 413).

De hecho, es en el inicio de esta sección IV donde se produce la ruptura más drástica con el material empleado, tal y como ya hemos visto. Es aquí donde se produce una alternancia entre un tiempo vertical y otro horizontal, lo que provoca sensaciones contrastantes definidas por un efecto espacial y retórico. Este efecto *collage*, del que ya hemos hablado, guarda una similitud conceptual con las propuestas de Rothko en los paneles, puesto que estos préstamos de color entre superficies son paralelos al recorrido visual de los trípticos, en los que un color pasa de uno a otro panel, colocándose por encima o por debajo y utilizando estos recursos para establecer ciertas energías de movimiento en el contexto de la *stasis*.

Johnson defiende que esta última sección actúa "como punto culminante de las progresiones interrelacionadas hacia la consonancia y el tiempo lineal", una consonancia que parece "corresponder al panel sur de Rothko, que realiza una función estructural similar al de la Capilla"[95].

En relación con este hecho, no podemos saber si la elevación que Rothko realizó de los paneles centrales sobre los dos exteriores de los trípticos este y oeste pueden tener algún simbolismo en la disposición de los cuadros. Rothko falleció

[95] Steven Johnson, *op. cit.*, p. 44.

creyendo que la capilla iba a tener una función católica. Nunca supo de su conversión ecuménica por lo que no es de extrañar que, a modo a de conclusión, introdujera estos pequeños detalles narrativos dentro de un contexto abstracto de espiritualidad. Con todo, Rothko planteó una narrativa que sigue las pautas de su idea de pintura y de relación con el mundo. Reiteradamente advertía:

> No soy un pintor abstracto […] No me interesan las relaciones del color, ni de la forma, ni nada; lo único que me importa es expresar mis emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis, muerte[96].

De ahí que también insistiera en diversas ocasiones en la naturaleza espiritual y emocional de sus cuadros:

> La gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que yo cuando los pinté[97].

Curiosamente, también en Feldman se puede justificar esta relación de la capilla con una cuestión religiosa, en este caso judía, a la cual no renuncia en ningún momento el compositor. Algo que permite poner de relieve que *Rothko Chapel* ha querido mantener ese hálito de espiritualidad que Rothko impulsó en un proyecto que se convertiría en el último de su vida.

---

[96] *Vid*. http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_9/mark-rothko.html [Consulta: 23 de mayo de 2016].
[97] *Ibid.*

6

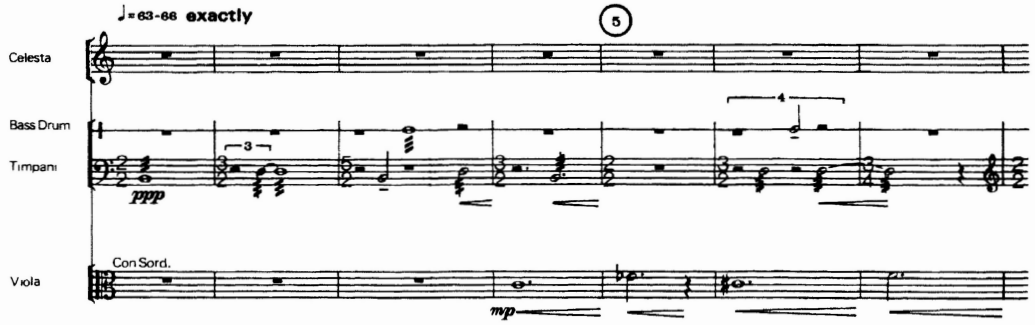
CONCLUSIONES

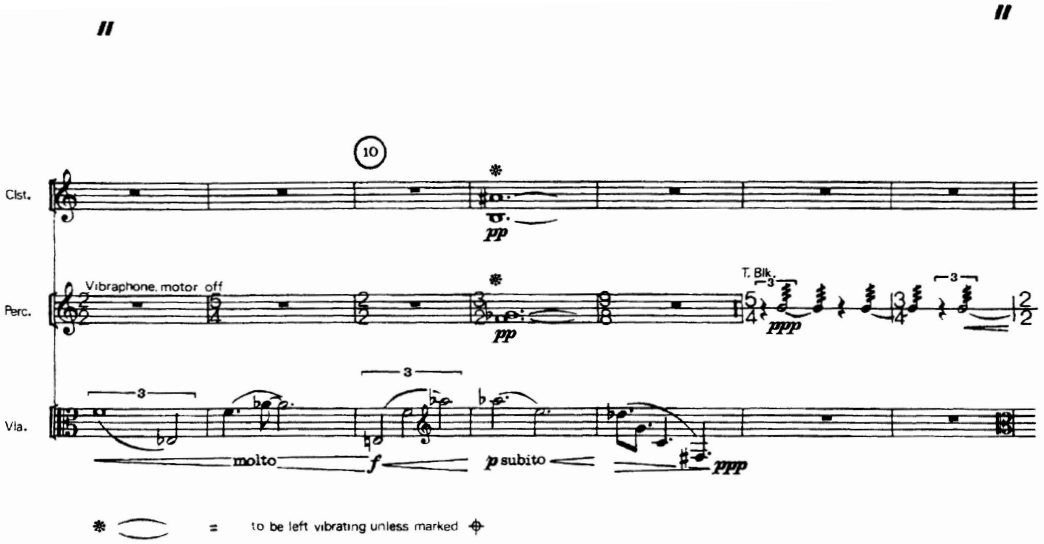
Rothko Chapel

for soprano, alto, mixed choir and instruments

(1971)

Morton Feldman
(1926–1987)





6. CONCLUSIONES

El trabajo de investigación que ahora concluye se ha desarrollado durante un dilatado periodo temporal que si académicamente quedó configurado con nitidez en 2013, con la defensa de nuestro Trabajo Final de Máster dentro del Máster Universitario en Música que imparte la Universitat Politècnica de València, a nivel musical obtuvo ya en 1996 sus primeros

resultados, puesto que fue en dicho año cuando tuvimos la ocasión de estrenar *Rothko Chapel* en España.

No cabe duda de que en el transcurso de estas dos décadas nuestros intereses teóricos y prácticos -tan interconectados después de un estudio transdiciplinar como el emprendido- se han visto sometidos a muy diversas influencias y variaciones. Sin embargo, nuestra práctica profesional, docente e investigadora, siempre han encontrado en Morton Feldman y en *Rothko Chapel* un punto de unión y reflexión del que hemos intentado dejar constancia en estas páginas. Unas páginas, no lo olvidemos, cuyo eje discursivo ha pivotado en torno a los procesos de hibridación existentes entre pintura y música y, concretamente, entre la intervención pictórica de Mark Rothko en la Rothko Chapel de Houston y la composición homónima de Morton Feldman.

Aunque somos conscientes de que en un contexto de análisis musical no suele ser frecuente la elevación de resultados o conclusiones sobre las composiciones, debido, en parte, a la condicionada vinculación de estas valoraciones a la ortodoxia de cada época, no es menos cierto que lo que estamos proponiendo en esta tesis doctoral no es tanto una valoración, entendida como una conclusión sobre las obras, sino una evaluación de los procesos de hibridación que pueden ser establecidos entre tres

artes diferenciadas.

De este modo, nuestra investigación no ha ido dirigida a juzgar unas obras -a concluirlas y cerrarlas, si se nos permite la expresión-, sino a reflexionar en torno a los posibles vínculos existentes entre diferentes propuestas artísticas. Lo juzgado, por tanto, no son las piezas, puesto que aquello que se analiza son sus relaciones. Este hecho, precisamente, es el que determinó que, al inicio de nuestra investigación, nos marcáramos como objetivo primordial llevar a cabo una convergencia discursiva de carácter multipolar.

En función de lo apuntado, deseamos establecer dos tipos de conclusiones. Las primeras van a poseer un carácter procedimental, mientras que las segundas plantean un conjunto de cuestiones de índole más específica. Vamos con las primeras.

1) Para cualquier estudio global que desee ajustarse a una perspectiva holística, es necesario utilizar una visión transdisciplinar (que puede, en algunos aspectos puntuales, basarse en aportaciones multidisciplinares o interdisciplinares). Esta visión aporta, como hemos intentado poner de relieve, una riqueza de contenidos y referencias muy positivas que permiten complementar las

conclusiones analíticas que cada disciplina tiende a establecer.

Desde este punto de vista no es interesante lo que cada parcela del conocimiento dice en torno a un determinado objeto de estudio, sino como este se reescribe y modifica desde una perspectiva multipolar.

2) Esta perspectiva a la que acabamos de aludir, nos invita a pensar las obras, en este caso las musicales, desde todos los ángulos posibles, para así poder generar procesos analíticos e interpretativos basados en una visión poliédrica que enriquece las múltiples lecturas asociadas a un mismo objeto artístico.

   Limitarse a una visión estrictamente musical, en un tema de colaboración y conexión entre diversas artes, sería contraproducente -cuando no reduccionista-, ya que el proceso de hibridación se produce a través de la implicación de procesos múltiples que pueden ser visuales, gestuales o textuales.

3) Esta circunstancia determina que el proceso analítico requerido se desenvuelva en un territorio complejo y dependiente de las relaciones con otras artes, lo que

suscita la singular percepción de una obra plena de relaciones y referencias.

Debido a ello, es imprescindible reconocer los artificios retóricos y las técnicas de las artes que participan en las obras para establecer la posibilidad de sus usos y referencias y, si es posible, clasificarlos y catalogarlos para evaluar otros futuros procesos de hibridación.

4) La aplicación de propuestas analíticas diversas, especialmente las de Nantiez o Molino, vinculadas al *método tripartito* a través de sus tres niveles (el *poiético,* en cuanto al proceso de creación de la obra; el *estésico,* vinculado a cómo se percibe el sonido y cómo se produce esta percepción en los oyentes*;* y el *neutro* o inmanente, que es el perteneciente al objeto artístico en sí), no ha sido efectuada con rigor en nuestro trabajo, a pesar de sus interesantes aportaciones al territorio de la colaboración entre las artes.

   Y no lo hemos hecho -conscientemente- ante la inconveniencia que conlleva partir de un lugar que consideramos inadecuado, ya que nuestro planteamiento en relación a la composición *Rothko Chapel* es llevado a cabo desde dos puntos de vista diferentes:

- Uno, el primero e ideal, parte de la audición de esta obra musical en vivo, dentro del espacio y alrededor de los cuadros de Rothko, donde el vínculo interdisciplinar no se produce solo por la simple escucha aislada, sino a través del contacto visual con los paneles de Rothko y con la luz propia de la Rothko Chapel.
- El segundo punto de partida toma la composición como una obra independiente que puede ser interpretada en un auditorio o espacio cualquiera.

En las dos situaciones descritas se pueden escrutar y reconocer los vínculos y procesos de hibridación, pero solo en la primera de ella, que podría considerarse como una *situación ideal*, un *site-specific*, se dan las condiciones óptimas para el análisis holístico que es el que siempre hemos demandado para obras de estas características.

Partiendo de ello, creemos que para establecer conclusiones validas en lo concerniente a este aspecto, las posteriores investigaciones, si las hubiere, deberían afrontar y acotar esta situación ideal de escucha para establecer una diferenciación en el análisis de la hibridación. A pesar de todo, estas propuestas de análisis

tripartito han sido de gran ayuda para enfocar el proceso y poder ofrecer estas conclusiones.

5) Hay que resaltar que las propuestas plásticas de Mark Rothko, los paneles y pinturas, así como el edificio, no están vinculados, *a priori*, con la composición de Feldman, quien sí ha conectado su obra con las pinturas y la capilla, por lo que la pretendida *circulación de influencias* a las que aludimos, no se desplaza de forma sinalagmática, sino que se produce de manera unívoca.

   Esta posición condiciona la lectura sobre la hibridación, ya que introduce un sesgo temporal y de significado. Este es el motivo por el que hemos indagado con más detenimiento y precisión el influjo que la pintura de Mark Rothko ha ejercido sobre Feldman, que no el proceso contrario.

Teniendo en cuenta estas cinco conclusiones procedimentales, podemos a continuación determinar otras tantas conclusiones específicas que van a permitirnos complementar las precedentes:

A. Está claramente demostrada la influencia de la pintura,

atendiendo a las obras y las ideas de sus creadores, en las obras de Morton Feldman. Su música guarda una relación íntima con algunos de los procedimientos de aplicación pictórica tanto a nivel técnico, como terminológico, ya que el compositor llegó a utilizar un vocabulario para su música similar al empleado por los pintores: superficie, superposición, texturas, formas, límites, etc.

Ello nos permite plantear que Feldman componía como si pintara: *ut pictura musica*.

B. Sobre el procedimiento de hibridación podemos afirmar que lo realizado por Feldman se ubica dentro del concepto de écfrasis musical, una écfrasis que se aleja de lo narrativo, pero no de lo intencionalmente expresivo. Este proceso, que procedería de una fórmula relativa a las relaciones entre significados, toma una nueva perspectiva al proceder de un planteamiento no representativo ni narrativo.

En función de este hecho, podemos afirmar que nos encontramos, sin duda, ante un nuevo modelo de écfrasis musical.

C. El planteamiento ideal para percibir esta écfrasis se establecería al realizarse la misma en el espacio predeterminado para ella, y como dijo Feldman el día del estreno “esta es para mí la primera y la última interpretación”.

   Resulta evidente que todas las posteriores interpretaciones y grabaciones participan de ese espíritu, sin embargo, no lo hacen del color, del tiempo, de la luz y de lo que, asimismo, podemos definir como energía ecuménica de la capilla.

D. Las relaciones biográficas -metafóricas o programáticas- en *Rothko Chapel* solo son perceptibles de acuerdo a las indicaciones comentadas por el compositor acerca de sus contenidos autobiográficos. Debido a ello, en ningún momento podemos establecer correspondencias homogéneas genéricas. No obstante, estas correspondencias sí se pueden determinar en momentos particulares, como sucede con el caso de la melodía de carácter *yiddish* de la última parte. Sea como fuere, se ha de tener en cuenta que no nos

hallamos ante referencias directas, sino sugeridas.

Como consecuencia de lo apuntado, únicamente podemos establecer correspondencias y/o vinculaciones entre música-pintura-biografía en aquellos fragmentos que el mismo compositor ha explicado y que poseen referencias extramusicales.

En el otro extremo, por el contrario, nos encontramos con los sonidos aislados, con los procesos técnicos importados desde la pintura y con las ideas sobre luz, color y textura que Feldman ha traspasado a los sonidos. Y aunque estamos convencidos de que este trasvase de procedimientos existe, resulta imposible determinar desde nuestro análisis cuántos y cómo son, ya que establecer dichos trasvases responde a un ejercicio de pura especulación e intuición.

No existen, por tanto, relaciones de significado ni estructurales entre las diferentes pinturas o sus partes, por un lado, y la música y sus fragmentos, por otro. A pesar de ello queda claro que Feldman utilizó estos recursos para presentar una música propia, diferente a la que todos los compositores estaban realizando en esos momentos, hecho que corrobora la originalidad y

el valor de la obra de nuestro autor.

E. En relación con este hecho, y como última conclusión, desearíamos resaltar no solo la actualidad de la obra de Feldman, sino también la comprometida mirada que desarrolla. Una mirada que, además de buscar un espacio personal, ha sabido aportar desde esta colaboración entre las artes una visión novedosa y original al mundo de los sonidos.

La tesis doctoral que ahora finalizamos nos ha presentado una posibilidad excepcional para indagar más en la creencia de que las artes comparten un lugar común, un espacio de interrelación que ofrece la oportunidad de enriquecer no solo al creador de la obra, sino a todo aquel que participa en la misma. Al respecto, no debemos olvidar que el arte y la belleza tienen muchos nombres y que es en ellos desde donde debemos buscar las razones intangibles de la vida.

BIBLIOGRAFÍA:
LIBROS | ARTÍCULOS

BIBLIOGRAFÍA:

LIBROS | ARTÍCULOS

La bibliografía que adjuntamos no solo recoge los libros y publicaciones que hemos citado a pie de página, sino también aquellos otros volúmenes y documentos que hemos consultado en el transcurso de la investigación. Al tratarse de un estudio focalizado en el universo sonoro, es decir, realizado desde la música y sobre ella, el peso de la bibliografía recae sobre las publicaciones vinculadas a esta especialidad. Pese a ello, en los anexos de la presente tesis recogemos otros textos complementarios que pueden resultar de utilidad desde perspectivas estéticas, históricas técnicas, etc.

LIBROS

- ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970. [Versión en español: *Teoría estética*, Madrid: Ediciones Akal, 2004].
- ADORNO, Theodor W., *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica Gesammelte Schriften*, vol. 10 / 1, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977.
- ADORNO, Theodor W., *Escritos musicales I - III*, Madrid: Akal, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio, *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.
- ALBRIGHT, Daniel (Ed.), *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- ALONSO, Silvia, *Música, literatura y semiosis*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- AMES, Paula Kopstick, "Piano (1977)", en DELIO, Thomas (Ed.), *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, pp. 99 - 143.
- ANDRÉ, Yves-Marie & FORMEY, Jean H. S., *Ensayo sobre lo bello / Análisis de la noción de gusto,* Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2003.
- ANFAM, David, *Mark Rothko: The Works on Canvas,* New Haven: Yale University Press, 1998.
- ANFAM, David & MANCUSI-UNGARO, Carol, *Mark Rothko: The Chapel Commission*, Houston: Menil Collection, 1996.

- ASHTON, Dore, *About Rothko*, New York: Oxford University Press, 1983. [Cambridge: Da Capo Press, 2003].
- ASHTON, Dore, *A Critical Study of Philip Guston*, Berkeley: University of California Press, 1990.
- ASHTON, Dore, *Una fábula del arte moderno*, Madrid: Turner, 2001.
- BAAL-TESHUVA, Jacob, *Mark Rothko 1903 - 1970: Cuadros como dramas*, Köln: Taschen, 2003.
- BALL, Philip, *La invención del color*, Madrid: Turner, 2012.
- BARBE, Michèle, *Musique et arts plastiques: la traduction d'un art par l'autre - Principes théoriques et démarches créatrices*, Paris: L'Harmattan, 2011.
- BARNES, Susan J., *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Austin: University of Texas Press, 1989.
- BEAL, Amy C., "*Time Canvasses*: Morton Feldman and the Painters of the New York School", en LEGGIO, James, *Music and Modern Art*, New York: Routledge, 2002, pp. 227 - 245.
- BEAL, Amy C., *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification,* Berkeley: University of California Press, 2006.
- BEGBIE, Jeremy, *Music, Modernity, and God: Essays in Listening*, New York: Oxford University Press, 2013.
- BELL, Judith, *Doing Your Research Project: A Guide for First-time Researchers in Education and Social Science*, Maidenhead: Open University Press / McGraw-Hill Education, 1999.
- BERLIOZ, Hector, *A Treatise Upon Modern Instrumentation and Orchestration*, London: Novello, 1858.

- BERNARD, Jonathan W., “Feldman’s Painters”, en JOHNSON, Steven (Ed.), *The New York Schools of Music and Visual Arts*, New York: Routledge, 2002, pp. 173 - 215.
- BIRÓ, Dániel Péter, “Morton Feldman’s Rothko Chapel”, en VV. AA., *Journal of the Third International Conference on Jewish Music*, London, 2001.
- BLAND, William, “Morton Feldman”, en SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishing Co., 1980, pp. 455 - 456.
- BOHLMAN, Philip Vilas, *Jewish Music and Modernity*, New York: Oxford University Press, 2008.
- BOLT, Barbara, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, London: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2004.
- BONDS, Mark Evan, *Absolute Music: The History of an Idea*, New York: Oxford University Press, 2014.
- BONET, Juan Manuel, “I Learned More From Painters Than I Learned From Composers”, en VV. AA., *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts,* Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, pp. 6 - 23.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Morton Feldman: Écrits et paroles*, Paris: L’Harmattan, 1997.
- BOSSEUR, Jean-Yves & MICHEL, Pierre, *Musique et arts plastiques: interactions au XXe siècle*, Paris: Minerve, 1998.
- BRESLIN, James E. B., *Mark Rothko: A Biography*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- BRUHN, Siglind, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale: Pendragon Press, 2000.

- BRUHN, Siglind, *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis*, Hillsdale, Pendragon Press, 2008.
- BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, Madrid: Akal, 2010.
- CAGE, John & FELDMAN, Morton, *Radio Happenings: Conversations / Gespräche 1966 - 1967,* Köln: MusikTexte, 2016.
- CALLE, Román de la, *El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto: La crítica de arte como paideia*, Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005.
- CALLE, Román de la, *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- CASTI, John & KARLQVIST, Anders (Eds.), *Art and Complexity*, Amsterdam: Elsevier, 2003.
- CHAVE, Anna C., *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, New Haven: Yale University Press, 1989.
- CLARAMONTE ARRUFAT, Jordi, *La república de los fines*, Murcia: CENDEAC, 2010.
- CLAREN, Sebastian, *Neither. Die Musik Morton Feldmans,* Hofheim: Wolke Verlag, 2000.
- CLAREN, Sebastian, "A Feldman Chronology", en VILLARS, Chris (Ed.), *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964 - 1987*, London: Hyphen Press, 2006, pp. 255 - 275.
- CLARKSON, Austin (Ed.), *On the Music of Stefan Wolpe*, New York: Pendragon Press Releases, 2003.
- CLINE, David, *The Graph Music of Morton Feldman,* Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

- COHEN-SOLAL, Annie, *Mark Rothko: Toward the Light in the Chapel,* New Haven: Yale University Press, 2014.
- COOKER, Wilson, *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, New York: The Free Press, 1972.
- CORNU, Philippe, *Diccionario del budismo*, Madrid: Akal, 2004.
- COUCHOT, Edmond, "Media Art: Hybridization and Autonomy", en VV. AA., *REFRESH! First International Conference on the Media Arts, Sciences and Technologies*, Banff, Alberta: The Banff Centre, 2005.
- CRAWFORD, Richard & HAMBERLIN, Larry, *An Introduction to America's Music,* New York: W. W. Norton & Company, 2013.
- CRESWELL, John W. & PLANO CLARK, Vicki L., *Designing and Conducting Mixed Methods Research*, Thousand Oaks: Sage Publishing, 2011.
- CULLER Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010.
- DANTO, Arthur C., *Qué es el arte*, Barcelona, Paidós, 2013.
- DAYAN, Peter, *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond,* Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011.
- DELIO, Thomas (Ed.), *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996.
- DIBELIUS, Ulrich, *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal, 2004.

- DIGGORY, Terence, *Encyclopedia of The New York School of Poets*, New York: Facts on File, Inc., 2009.
- DUBOS, Jean-Baptiste, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- DUELLER, John H., *The American Symphony Orchestra*, Bloomington: Indiana University Press, 1951.
- ELKINS, James, *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York: Routledge, 2001.
- FANÉS, Félix, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006.
- FELD, Ross, *Guston in Time: Remembering Philip Guston,* Berkeley: Counterpoint Press, 2003.
- FELDMAN, Morton, *Essays*, Kerpen: Beginner Press, 1985. [Edición a cargo de Walter Zimmermann].
- FELDMAN, Morton, *Écrits et paroles, précédés d'une monographie par Jean-Yves Bosseur,* Paris: L'Harmattan, 1998.
- FELDMAN, Morton, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge: Exact Change, 2000. [Edición a cargo de B. H. Friedman].
- FELDMAN, Morton, *Words on Music. Morton Feldman in Middelburg 1985 - 1987: Lectures and Conversations*, vol. I / II, Köln: Edition MusikTexte, 2008. [Edición a cargo Raoul Mörchen].
- FELDMAN, Morton, *Pensamientos verticales,* Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- FORTE, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press, 1973.

- FREEMAN, Robert, *On the Future of America's Orchestras*, Evanston: Symphony Orchestra Institute, 1996.
- FRIEDMAN, B. H., "Morton Feldman: Painting Sounds", en FELDMAN, Morton, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge: Exact Change, 2000, pp. XI - XXX.
- FUBINI, Enrico, *Los enciclopedistas y la música*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002.
- FUBINI, Enrico, *Estética de la música*, Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- GIBBS, Raymond W. (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006.
- GRIFFITHS, Paul, *Modern Music and After: Directions since 1945,* Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GROOS, Sabine & OSTOVICH, Steve (Eds.), *Time and Trace: Multidisciplinary Investigations of Temporality*, Leiden: Koninklijke Brill, 2016.
- GUSTON, Philip, *Collected Writings, Lectures, and Conversations*, Berkeley: University of California Press, 2010. [Edición a cargo de Clark Coolidge].
- HALL-SWADLEY, Janita R. (Ed.), *Franz Liszt. The Collected Writings of Franz Liszt. Essays and Letters of a Traveling Bachelor of Music*, vol. II, Maryland: Scarecrow Press Inc., 2012.
- HAMILTON, Andy, *Aesthetics and Music*, New York: Continuum Books, 2007.
- HANSLICK, Eduard, *Vom Misikalish Schönen*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1989.

- HANSON, Matt, *Ekphrasis*, North Andover: Rhinologic Press, 2009.
- HATCHER, Anna (Ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1962.
- HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- HELFENSTEIN, Josef & SCHIPSI, Laureen, *Art and Activism: Projects of John and Dominique de Menil,* New Haven: Yale University Press, 2010.
- HERMANN, Richard, "The Cooked and the Raw of Mathematics, and Morton Feldman's *The King of Denmark*", en HASCHER, Xavier; AYARI, Mondher & BARDEZ, Jean-Michel (Eds.), *L'analyse musicale aujourd'hui / Music Analysis Today*, Sampzon: Éditions Delatour France, 2015.
- HICKS, Michael & ASPLUND, Christian, *Christian Wolff*, Urbana: University of Illinois Press, 2012.
- HILEWICZ, Orit, "Tracing Space in Time: Morton Feldman's *Rothko Chapel*", en GROSS, Sabine & OSTOVICH, Steve (Eds.), *Time and Trace: Multidisciplinary Investigations of Temporality*, Leiden: Brill, 2016, pp. 83 - 108.
- HINSON, Maurice & ROBERTS, Wesley, *The Piano in Chamber Ensemble: An Anotated Guide*, Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- HOLLAND, James, *Percussion,* Yehudi Menuhin Music Guides, London: Macdonald and Jane's, 1978.
- HOLZAEPFEL, John, "Painting by Numbers: The *Intersections* of Morton Feldman and David Tudor", en JOHNSON, Steven (Ed.), *The New York Schools of Music and Visual Arts*, New York: Routledge, 2002, pp. 159 - 172.

- JAKOBSON, Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*, Cambridge: Harvard University Press, 1959.
- JANTSCH, Erich, "Towards Interdisciplinarity and Transdisciplinarity in Education and Innovation", en Centre for Educational Research and Innovation (CERI), *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*, Paris: Organization for Economic Co-operation and Development, 1972.
- JENNINGS, Gayle, *Tourism Research*, Hoboken: Wiley, 2001.
- JOHNSON, Steven (Ed.), *The New York Schools of Music and Visual Arts*, New York: Routledge, 2002.
- JOHNSON, Tom, *The Voice of New Music: New York City 1972 - 1982*, Paris: Éditions 75, 1989.
- JOSEK, Suzann, *The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 1998.
- JOYCE, Jimmy; HOBBS, Francis *et al.*, *Scoring for Voice: A Guide to Writing Vocal Arrangements*, Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1990.
- JURKOWSKI, Edward, "Harmonic and Formal Coherence in Morton Feldman's Late Music", en CHARDAS, Kostas & STEFANOU, Danae (Eds.), *Beyond the Centres: Musical Avant-Gardes Since 1950. In memoriam Yannis Andreou Papaioannou (1910 - 1989)*, Thessaloniki: Aristotle University, 2010.
- KARBUSICKY, Vladimir, *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, The Hague: Mouton de Gruyter, 1995.
- KAUFMANN, David, *Telling Stories: Philip Guston's Later Works*, Oakland: University of California Press, 2010.

- KITE-POWELL, Jeffery, *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Bloomington: Indiana Music Press, 2007.
- KIVY, Peter, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, New York: Oxford University Press, 2009.
- KOPYTOVA, Galina, *Jascha Heifetz: Early Years in Russia*, Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- KOSTELANETZ, Richard *et al.*, *The Dictionary of the Avant-gardes*, Penington: Chicago Review Press, 1993.
- KRAMER, Jonathan, *The Time of Music*, New York: Schirmer Books, 1988.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore: The Johns Hopkins, University Press, 1992.
- KUH, Katharine, *Mi historia de amor con el arte moderno. Secretos de una vida entre artistas*, Madrid: Turner, 2006. [Edición a cargo de Avis Berman].
- LANHAM, Richard, *A Handlist of Rhetorical Terms*, Berkeley: University of California Press, 1968.
- LAPLANTINE, François & NOUSS, Alexis, *Le métissage: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris: Flammarion, 1997.
- LAUXEROIS, Jean & SZENDY, Peter (Eds.), *De la différence des arts*, Paris: L'Harmattan, 1998.
- LE DIAGON-JACQUIN, Laurence, *La musique de Liszt et les arts visuels: essai d'analyse comparée d'après Panofsky*, Paris: Hermann Éditeurs, 2009.
- LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid: Cátedra, 1984.

- LEACH, Brenda Lynne, *Looking and Listening: Conversations between Modern Art and Music*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- LEGGIO, James, *Music and Modern Art*, New York: Routledge, 2002.
- LEHMAN, David, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*, New York: Doubleday, 1998.
- LEHMANN, Claudia & LLOYD, Karen J. (Eds.), *A Transitory Star: The Late Bernini and his Reception*, Berlin: De Gruyter, 2015.
- LENZI, Marco, *L'estetica musicale di Morton Feldman,* Milano: Ricordi-Lim, 2009.
- LEONARD, Mark (Ed.), *Personal Viewpoints: Thoughts about Paintings Conservation,* Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003.
- LEWIS, Kevin & AGUILAR, Gustavo (Eds.), *The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist*, New York: Routledge, 2014.
- LIDOV, David, *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*, Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- LISZT, Franz, *Lettres d'un bachelier ès musique*, Paris: Le Castor Astral, 1991. [Edición a cargo de Rémy Stricker].
- LÓPEZ CANO, Rubén & SAN CRISTÓBAL, Úrsula, *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona: ESMUC, 2014.
- LOSSEFF, Nicky & DOCTOR, Jenny, *Silence, Music, Silent Music*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- LÖWITH, Karl, *De Hegel a Nietzsche: la quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*, Buenos Aires: Katz, 2008.

- LUNBERRY, Clark D., *Sites of Performance: Of Time and Memory,* London: Anthem Press, 2014.
- MADERUELO, Javier, *Edgar Varèse*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985.
- MARTIN, Elizabeth, *Architecture as a Traslation of Music*, New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- MATTIS, Olivia, "Morton Feldman: Music for the film *Jackson Pollock* (1951)", en MEYER, Felix (Ed.), *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz: Schott, 1998, pp. 165 - 167.
- MAUR, Karin von, *The Sound of Painting: Music in Modern Art*, New York: Prestel, 1999.
- MEELBERG, Vincent, *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*, Leiden: Leiden University Press, 2006.
- MELLERS, Wilfrid, *Music in a New Found Land: Themes and Development in the History of Anerican Music*, Boston: Faber & Faber, 1987.
- MENIL, Dominique de, *The Rothko Chapel: Writings on Art and the Threshold of the Divine***,** Houston: The Rothko Chapel, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1979.
- MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, Paris: Hachette, 2003. [Versión en español: *El arte en estado gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2007].
- MOLANO VEGA, Mario Alejandro, "Replanteando el concepto de mimesis: la experiencia estética y sus potencialidades", en VV. AA., *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata: Universidad de la Plata, 2009.

- MOLINO, Jean & NATTIEZ, Jean-Jacques, *Le singe musicien: sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris: Actes Sud, 2009.
- MONTUORI, Alfonso, "Foreword: Transdisciplinarity", en NICOLESCU, Basarab (Ed.), *Transdisciplinarity: Theory and Practice*, Cresskill: Hampton Press Inc., 2008.
- MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa, 2009.
- MOTHERWELL, Robert, *Sur Mark Rothko*, Paris: L'Echoppe, 2005.
- MUKHERJEE, Siddhartha, *The Gene: An Intimate History*, New York: Scribner, 2017.
- MÜLLER-ARP, Eberhard, "*Wenn du Keinen Maler zum Freund Hast, Bist du Verloren!* Über Morton Feldman, ein Bild von Piet Mondrian, Pierre Bourdieu und die New Yorker Kunst der 1950er Jahre", en KREUTZIGER-HERR, Annette & STRACK, Manfred (Eds.), *Aus der Neuen Welt: Streifzüge Durch die Amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Lit Verlag, 1997, pp. 165 - 181.
- MUÑOZ NÚÑEZ, María Dolores, *La polisemia léxica*, Cádiz: Universidad de Cádiz - Servicio de Publicaciones, 1999.
- NANCY, Jean Luc, *Les muses*, Paris: Éditions Galilée, 1994 / 2001 (rev.). [Versión en español: *Las musas*, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 2008].
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- NICHOLLS, David, "Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School", en JOHNSON, Steven (Ed.), *The New York Schools of Music and Visual Arts*, New York: Routledge, 2002, pp. 17 - 56.

- NICOLESCU, Basarab (Ed.), *Transdisciplinarity: Theory and Practice*, Cresskill: Hampton Press Inc., 2008.
- NOBLE, Alistair, *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman,* Surrey: Ashgate Publishing, 2013.
- NODELMAN, Sheldon, *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*, Austin: University of Texas Press, 1997.
- NUSSBAUM, Charles O., *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge: The MIT Press, 2007.
- NYMAN, Michael, *Experimental Music: Cage and Beyond,* New York: Schirmer, 1974.
- O'DOHERTY, Brian, "Morton Feldman: The Burgacue Years", en VV. AA., *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts,* Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, pp. 62 - 75.
- O'HARA, Frank, "About the Early Work", en FELDMAN, Morton, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman,* Cambridge: Exact Change, 2000, pp. 211 - 217.
- OJA, Carol J., *Making Music Modern: New York in the 1920s*, New York: Oxford University Press, 2000.
- OUELLETTE, Fernand, *Edgard Varèse*, Montreal: Éditions Seghers, 1966.
- PACKER, Renée Levine, *This Life of Sounds: Evenings for New Music in Buffalo*, New York: Oxford University Press, 2010.
- PELLIZZI, Francesco, "Morton Feldman and the Arts - A Recollection", en VV. AA., *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts,* Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, pp. 114 - 123.
- PERESS, Maurice, *Maverick Maestro: Maurice Peress*, New York: Routledge, 2015.

- PERLIS, Vivian, *Charles Ives Remebered: An Oral History*. Champaing: University of Illinois Press, 2002.
- PERLIS, Vivian & VAN CLEVE, Libby, *Composers' voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music*, New Haven: Yale University Press, 2005.
- PHILLIPS, Glenn & CROW, Thomas E., *Seeing Rothko*, Los Angeles: Getty Reseach Institute, 2005.
- PIAGET, Jean, "The Epistemology of Interdisciplinary Relationships", en Centre for Educational Research and Innovation (CERI), *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*, Paris: Organization for Economic Co-operation and Development, 1972.
- PIEKUT, Benjamin, *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley: University of California Press, 2011.
- POPPER, Karl R., *Of Clouds and Clocks. An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, Washington: Washington University, 1966.
- RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* [Edición facsímil de 1722], Paris: J. B. C. Ballard, Madrid: Arte Tripharia, 1984.
- RAMOS, Francisco, *La música del siglo XX: una guía completa*, Madrid: Turner, 2013.
- REICH, Steve, *Writings on Music, 1965 - 2000*, New York: Oxford University Press, 2002. [Edición a cargo de Paul Hillier].
- RIPPL, Gabriele, *Handbook of Intermediality: Literature, Image, Sound*, Music, Berlin: Walter de Gruyter, 2015.
- ROGALA, Dawn V., *Hans Hofmann: The Artist's Materials*, Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2016.

- ROSKILL, Mark W., *The Interpretation of Pictures*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1989.
- ROSS, Alex, *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- ROTHKO, Christopher, *Image of the Not-seen: Search for Understanding*, Houston: Rothko Chapel, 2007.
- ROTHKO, Christopher, *From the Inside Out*, New Haven: Yale University Press, 2015.
- ROTHKO, Mark, *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, New Haven: Yale University Press, 2004. [Edición a cargo de Christopher Rothko]. [Versión en español: *La realidad del artista: filosofías del arte*, Madrid: Síntesis, 2004].
- ROTHKO, Mark, *Escritos sobre arte (1934 - 1969)*, Barcelona: Paidos Ibérica, 2007.
- SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishing Co., 1980.
- SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Oxford University Press, 1992.
- SALAZAR, Adolfo, *La música contemporánea en España*, Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- SEHNAL, Jiří, "Biber Sonatas", en SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, London: Macmillan Publishing Co., 1980, p. 745.
- SELDES, Lee, *The Legay of Mark Rothko*, London: Secker and Warburg, 1978.
- SHAW-MILLER, Simon, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, New Haven: Yale University, 2002.

- *SIQUEIRA DE FREITAS, Alexandre*, *Rencontre des arts. Correspondances entre oeuvres sonores et visuelles au XXe siècle, Paris: L'Harmattan, 2015.*
- SILVERMAN, Kenneth, *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York: Alfred A. Knopf, 2010.
- SLOMINSKY, Nicholas, *The First Hundred Years*, Nueva York: Simon & Schuster Ltd., 1994.
- SMART, Pamela G., *Sacred Modern: Faith, Activism, and Aesthetics in the Menil Collection*, Austin: University of Texas Press, 2010.
- SMIRNOV, Stanislav Nicolaevitch, "La aproximación interdisciplinaria en la ciencia de hoy. Fundamentos ontológicos y epistemológicos. Formas y funciones", en BOTTOMORE, Tom (Ed.), *Interdisciplinaridad y ciencias humanas*, Madrid: Tecnos / UNESCO, 1983, pp. 53 - 70.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris: Flamarion, 1947. [Versión en español: *La correspondencia de las artes*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1965].
- SOURIAU, Étienne, *La poésie française et la peinture*, London: Athlone Press, 1966.
- SOURIAU, Étienne, *Diccionario de estética*, Madrid: Akal, 1998.
- STILES, Kristine & SELZ, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California, 1996.
- TAMAYO Y TAMAYO, Mario, *Diccionario de la investigación científica*, México D. F.: Editorial Limusa, 2004.
- TAMAYO Y TAMAYO, Mario, *El proceso de la investigación científica*, México D. F.: Editorial Limusa, 2004.

- TARASTI, Eero, *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.
- TRACHTENBERG, Marvin & HYMAN, Isabelle, *Arquitectura: de la prehistoria a la postmodernidad*, Madrid: Akal, 1990.
- TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas: argumentos musicales,* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- VANDENABEELE, Bart, *A Companion to Schopenhauer*, Hoboken: Wiley, 2012.
- VARGA, Bálint András, *Three Questions for Sixty-Five Composers*, Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- VEGA, Amador, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*, Madrid: Siruela, 2010.
- VERGO, Peter, *The Music of Painting: Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, London: Phaidon Press, 2010.
- VILLARS, Chris (Ed.), *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964 - 1987*, London: Hyphen Press, 2006.
- VINELLI, Elena, "Traducción intersemántica: revisión del debate de Bologna", en VV. AA., *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata: Universidad de la Plata, 2009.
- VOLANS, Kevin, "Morton Feldman: From Memory", en VV. AA., *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts,* Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, pp. 232 - 235.
- VV. AA., *Art and NYC: A Complete Guide to New York City Art and Artists*, New York: Museyon Inc., 2016.
- WALKER, Alan, *Franz Liszt: The Final Years, 1861 - 1886*, Ithaca: Cornell University Press, 1996.

- WALSH, Stephen, *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934 - 1971*, Oakland: University of California Press, 2008.
- WALTON, Kendall L., *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*, New York: Oxford University Press, 2015.
- WEAVER, David & LAWTON, Laura, *Tourism Management,* Hoboken: Wiley, 2009.
- WEISS, Allen S., *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape*, Berlin: Errant Bodies Press, 2007.
- WELCH, Frank D., *Philip Johnson & Texas*, Austin: University of Texas Press, 2000.
- WELSH, John, "Projection I (1950)", en DELIO, Thomas (Ed.), *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, pp. 21 - 35.
- WESTHEIM, Paul, *Pensamiento artístico y creación: ayer y hoy*, México D. F.: Siglo XXI, 1997.
- WILLATS, John, *Art and Representations: New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- WOLFF, Christian, *Cues: Writings & Conversations*, Köln: MusikTexte, 1998.
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid: Siruela, 2005.
- ZBIKOWSKI Lawrence M., "Metaphor and music", en GIBBS, Raymond W. (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 502 - 503.

ARTÍCULOS

- ARROYAVE, Miriam, “La construcción racional del tiempo en la música escrita de la tradición occidental”, en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 8, núm. 1, 2013.
- BALDRIDGE, Wilson, “Morton Feldman: One Whose Reality is Acoustic”, en *Perspectives of New Music*, vol. 21, 1982 / 1983, pp. 112 - 113.
- BARJAU, Eustaquio, “Rilke: la música como disolución del *tiempo orientado*”, en *Revista de filología alemana*, núm. 1, 1993.
- BLUM, Eberhard, “Notes on Morton Feldman’s *The King of Denmark*”. [En línea] www.cnvill.net/mfblumking_eng.pdf
- BRUHN, Siglind, “Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen”, en *Aesthetics in Music,* núm. 6, 1997.
- BRYARS, Gavin & TILSON THOMAS, Michael, “Feldman at the Piano”. [En línea] www.cnvill.net/mfatpiano.htm
- CALLE, Román de la, “Sobre las relaciones entre música y pintura”, en *Sibila. Revista de arte, música y literatura*, núm. 19, octubre, 2005, pp. 29 - 32.
- CASTILLO MERLO, Mariana, “Danto y la mimesis”, en *Páginas de filosofía*, año XVI, núm. 19, enero - julio, 2015.
- COSTELLO-HIRATA, Catherine, “The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman”, en *Perspectives of New Music*, vol. 34, núm. 1, 1996, pp. 6 - 27.

- DELAPLACE, Joseph, "Rothko Chapel de Morton Feldman: approches analytiques d'une *procession immobile*", en *Déméter*. [En línea] http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=430
- DÍAZ SOTO, David, "Modernismo, forma, emoción y valor artístico: claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg", en *Bajo palabra. Revista de filosofía*, núm. II, 2007, pp. 159 - 166.
- GANN, Kyle, "Legacy of the Quiet Touch: [Obituary for] Morton Feldman 1926 - 1987", en *The Village Voice,* vol. XXXII, núm. 40, 6 octubre, 1987, p. 93.
- GARCíA, Orlando Jacinto, "Boola Boola Revisited", en *21st Century Music,* vol. 8, núm. 6, junio, 2001, pp. 17 - 19.
- GLUECK, Grace, "The De Menil Family: The Medici of Modern Art", en *The New York Times Magazine*, 18 de mayo, 1986. [En línea] http://www.nytimes.com/1986/05/18/magazine/the-de-menil-family-the-medici-of-modern-art.html
- GOEHR, Linda, "How to do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis", en *British Journal of Aesthetics*, vol. 50, núm. 4, octubre, 2010.
- GOLDWATER, Robert, "Rothko's Black Paintings", en *Art in America*, núm. 59, marzo - abril, 1971, pp. 58 - 62.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana & LÓPEZ CANO, Rubén, "Presentación", en *Tópicos del seminario*, núm. 19 (número especial dedicado a semiótica musical), enero - junio, 2008, pp. 5 - 14.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, "La iconografía del Laocoonte a través de sus fuentes literarias y poéticas", en *Anales de historia del arte*, vol. 9, 1999, pp. 9 - 26.

- GREENBERG, Clement, “Toward a Newer Laocoon”, en *Partisan Review*, vol. 7, núm. 4, julio - agosto, 1940.
- HARZOUNE Mustapha, “Qu'est-ce que le *métissage*?”, 2012. [En línea] http://www.histoire-immigration.fr/questions-contemporaines/culture-et-diversite/qu-est-ce-que-le-metissage.
- HIEKEL, Jörn Pete, “Franz, Morton und Andere. Kompositorische Reflexionen auf Schuberts Musik”, en *Neue Zeitschrift für Musik,* vol. 158, núm. 1, 1997, pp. 36 - 41.
- JOHNSON, Steven, “*Rothko Chapel* and Rothko’s Chapel”, en *Perspectives of New Music,* vol. 32, núm. 2, 1994, pp. 6 - 53.
- KOPP, Jan, “Ein Klingender Fries. Morton Feldmans *Rothko Chapel* und Mark Rothkos *Houston Chapel*”, en *MusikTexte,* núm. 117, mayo, 2008, pp. 29 - 38.
- LANZA, Mauro, “Per una segmentazione di *Rothko Chapel* di Morton Feldman”, en *Musica e storia,* vol. 8, núm. 1, junio, 2000, pp. 127 - 143.
- LEE, Richard E.; MARTIN, William J.; SONNTAG, Heinz R.; TAYLOR, Peter J.; WALLERSTEIN, Immanuel & WIEVIORKA, Michel, “Ciencias sociales y políticas sociales: de los dilemas nacionales a las oportunidades mundiales”, 2006. [En línea] http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/wallerstein.pdf
- LEVY, Benjamin R., “Vertical Thoughts: Feldman, Judaism, and the Open Aesthetic”, en *Contemporary Music Review,* vol. 32, núm. 6, 2013, pp. 571 - 588.
- LOTT, R. Allen, “New Music for New Ears: The International Composers’ Guild”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36, núm. 2, 1983, pp. 266 - 282.

- MADNI, Azad M., "Transdisciplinarity: Reaching Beyond Disciplines to Find Connections", en *Journal of Integrated Design & Process Science*, vol. 11, núm. 1, enero, 2007.
- MCGREGOR, Sue, "The Nicolescuian and Zurich Approaches to Transdisciplinarity", en *Integral Leadership Review*, *abril - junio,* 2015.
- MELLERS, Wilfrid, "Panic or Paradise: Abstract Expressionism and the Music of Morton Feldman", en *Modern Painters,* vol. 12, núm. 2, verano, 1999, pp. 68 -73.
- MOTHERWELL, Robert, "On Rothko", en *Robert Motherwell: Printing as Collaboration, Part I, Irwin Hollander / Texts*. [En línea] http://www.paulkasmineditions.com/text/-2
- NOTARIO RUIZ, Antonio, "Du Bos y la estética de la recepción", en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, núm. 8, marzo, 2008.
- O'DOHERTY, Brian, "The Rothko Chapel", en *Art in America*, núm. 61, 1973, p. 18.
- OZMENT, Kurt, "Musical, Rhetorical, and Visual Material in the Work of Feldman", en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture,* vol. 13, núm. 3, art. 17, septiembre, 2011.
- PÉREZ MATOSI, Nuria Esther & SETIÉN QUESADA, Emilio, "La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bibliológico - informativa", en *Acimed*. *Revista del Centro Nacional de Información de Ciencias Médicas*, 2008.
- PERLIS, Vivian, "Pan American Association of Composers", en *Grove Music Online*. [En línea] hwww.oxfordmusiconline.com.lib.utep.edu/subscriber/article/grove/music/20797

- RIVERA DE ROSALES, Jacinto, “La valoración de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck)”, en *Aisthesis,* núm. 40, 2006.
- RUSSOMANNO, Stefano, “Morton Feldman: la música del olvido”, en *Doce notas preliminares. Revista de música y arte,* núm. 17, verano - otoño, 2006, pp. 105 - 111.
- SOLARE, Juan María, “Forma móvil: *Intermission 6* de Morton Feldman”, en *Huellas: búsquedas en artes y diseño,* núm. 5, 2006, pp. 67 - 74.
- TRÍAS, Eugenio, “El concepto de mimesis”, en *El País*, 30 de diciembre, 1981.
- VILLANUEVA, María Cecilia & ETKIN, Mariano, “*Only* de Morton Feldman: cifra y cualidad”, en *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega,* vol. 7, núm. 14 / 15, 2004, pp. 27 - 44.
- VILLARS, Chris, “Morton Feldman Family Tree & Early Family History”. [En línea] www.cnvill.net/mftree.pdf & www.cnvill.net/mfhistory.pdf
- WILLATS, John & DURAND, Fredo, “Defining Pictorial Style: Lessons from Linguistics and Computer Graphics”, en *Axiomathes*, vol. 15, núm. 3, septiembre, 2005.

ANEXOS

ANEXO I

MORTON FELDMAN:

Catálogo de obras, discografía y documentos audiovisuales

1. MORTON FELDMAN:

Catálogo de obras, discografía y documentos audiovisuales

Para la realización del presente listado de obras musicales de Morton Feldman se han tenido en cuenta tanto las publicadas como las no publicadas. Existe, además, alguna obra de cuya referencia se tienen indicios, pero no hay datos ni copias de las mismas que verifiquen su posible existencia. También incluimos en esta relación las obras perdidas y/o restauradas que aparecen en

libros o revistas diversas. Junto a ello, hay otras muchas obras que son tan solo apuntes, proyectos o bocetos y que, ni tan siquiera, se encuentran concluidas, de ahí que, lógicamente, no han podido ser ni interpretadas ni grabadas.

Asimismo, para la elaboración de este catálogo hemos contrastado y unificado datos e informaciones provenientes de diversas fuentes, siendo básica la obtenida en la web y, especialmente, en la página dedicada al músico bajo la tutela de Chris Villars[1], cuyas aportaciones, tal como ha quedado puesto de relieve en esta tesis doctoral, resultan fundamentales para todo aquel investigador que quiera profundizar en la figura y en la obra del compositor estadounidense.

Las claves de lectura del presente catálogo son las siguientes:

EP = Edition Peters - Leipzig, London, New York. Editor principal de Feldman hasta 1969 - 1970. Catálogo monográfico de Morton Feldman.

GR = *Give My Regards to Eighth Street*, Cambridge: Exact Change, 2000, p. XV. Partitura manuscrita de Morton Feldman que aparece en la página de este libro.

[1] *Vid*. http://www.cnvill.net/mfworks.pdf

NM = *New Music: A Quarterly of Modern Compositions*, vol. 23, núm. 4, julio, 1950. Partitura de *Illusions,* para piano, que aparece encartada en esta revista publicada por Henry Cowell y Gerald Strang.

UE = Universal Edition Wien. A partir de 1970 editor principal de Feldman. Catálogo de obras de Morton Feldman.

NP = No publicada. Básicamente son obras depositadas en el archivo de la Paul Sacher Foundation dentro de la Morton Feldman Collection.

Las fuentes más importantes de procedencia de datos son las que a continuación detallamos:

- Sebastian Claren. Establece una lista cronológica en su libro *Neither: Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim: Wolke Verlag, 2000, pp. 547 - 575. Es muy probable que esta sea la mejor y más completa fuente de información sobre la obra de Feldman que se ha publicado hasta la fecha. El volumen ofrece muchos datos sobre obras, biografía y otros detalles que han salido por primera vez a la luz pública.

- Lista cronológica de obras publicadas por el profesor Paul van Emmerik en *Musik - Konzepte*, núm. 48 / 49, Munich: Edition Text + Kritik / Richard Boorberg Verlag, 1986.

- El catálogo de obras que John Cage reunió para la publicación de su libro *Notations*, Nueva York: Something Else Press, 1969, cuyo archivo está depositado en la Northwestern University Library en Evanston, Illinois (EEUU), bajo el nombre de John Cage Notations Project Collection. Aquí se encuentran algunas obras, manuscritos y apuntes pertenecientes a Morton Feldman (Folder D-167): *Theking of Denmark* (1964), *Last pieces* (1959), *Untitled?* [Estos son los títulos de las piezas: *Here a star, and there a star*, *Vertical thoughts*, *[Two pieces for] three pianos* (sin fecha), *Piano piece* (1964), *The Straits of Magellan* (1961), *Untitled [*Tune *for Merce Cunningham]* (sin fecha), *Three ghost like songs and interlude to poems of e. e. Cummings* (1951), *Extensions* (1951), *Untitled* [¿Para violonchelo y piano?] (1950), *Untitled* [Después se publicaría como *4 songs to e. e. cummings*] (1950), *Atlantis* (1959), *Trio* (1950) y *String quartet II* (1949)].

- Esta información se ha visto complementada, a su vez, con la información discográfica elaborada por Thomas DeLio en su ya citado *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, texto que, pese al tiempo transcurrido desde su publicación, continúa presentando interés.

Por último, señalar que en la catalogación que hemos elaborado, también se especifica si la obra en cuestión está o no grabada, mediante la indicación "Sin registro sonoro" o "Con registro sonoro". Al respecto, cabe recordar que las obras de Morton Feldman han sido grabadas por diversos grupos y solistas. El conjunto de todas ellas abarca más de 200 publicaciones. La relación también incluye las partituras realizadas por Morton Feldman para el cine.

Las claves de lectura y fuentes de origen de las grabaciones incluyen, por orden de lectura, los siguientes datos:

Formato · intérprete(s) | Duración | Sello discográfico | Año de edición | nº de referencia discográfica.

LP = *Long Play*, disco de vinilo.

CD = *Compact-Disc*.

DVD = Grabación audio-visual.

DVD AUDIO = Grabación en formato DVD pero con contenido único de audio.

WEB = Grabación ubicada solamente en la red sin soporte físico: ITunes, Spotify, MySpace, etc.

CATÁLOGO DE OBRAS

19??
[Composition]
Trompa, celesta, cuarteto de cuerda
No publicada · Sin registro sonoro

19??
Dear Merce
Piano
No publicada · Sin registro sonoro
[También conocida como: *Untitled* tune *for Merce Cunningham*]

19??
Intermission on John's Preparation
Piano
No publicada · Sin registro sonoro

194?
I Loved You Once
Voz, cuarteto de cuerda
No publicada · Sin registro sonoro

194?
[Composition]
Piano
No publicada · Sin registro sonoro

1943·····

Dirge: In Memory of Thomas Wolfe
Orquesta de cuerda
No publicada · Sin registro sonoro

Jubilee
Orquesta de cuerda
No publicada · Sin registro sonoro

Night
Orquesta de cuerda
No publicada · Sin registro sonoro

First Piano Sonata *[To Bela Bartok]*
Piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Debora Petrina | 5:51 | OGREOGRESS | 2003 | OO2003a

1944·····

Preludio
Piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Debora Petrina | 2:28 | OGREOGRESS | 2003 | OO2003a

1945·····

Sonata for Violin and Piano
Violín, piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Christina Fong, Paul Hersey | 14:04 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b

Self Portrait
Piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Debora Petrina | 3:46 | OGREOGRESS | 2003 | OO2003a

[Composition]
Orquesta de cuerda
No publicada · Sin registro sonoro

1946·····

Sonatina for Cello and Piano
Violonchelo, piano
No publicada · Sin registro sonoro

1947·····

Only
Voz solo
UE 16519 · Con registro sonoro
CD · Rogers Covey-Crump | 1:45 | ECM | 1996 | ECM 1614 | 5
CD · Joan La Barbara | 1:28 | NEW ALBION | 1996 | NA085 CD
CD · The Barton Workshop | 1:24 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

CD · Keiko Hatanaka | 1:46 | TARAGA | 2001 | TRG-004
CD · Marianne Pousseur | 1:19 | SUB ROSA | 2011 | SR278
CD · Debora Petrina | 1:57 | TUK MUSIC | 2015 | TUK005

Journey to the End of the Night
Soprano, flauta, clarinete, clarinete bajo, fagot
EP 6927 · Con registro sonoro
CD · Claron McFadden, The Barton Workshop | 7:00 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 107

1948·····

Two Pieces [For Danny Stern]
Violonchelo, piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Karen Krummel, Paul Hersey | 1:44 | OGREOGRESS | 2010 | OO2008a
CD · Marco Simonacci, Giancarlo Simonacci | 2:04 | BRILLIANT CLASSICS | 2013 | CD 9401

1949·····

Episode
Orquesta
No publicada · Sin registro sonoro

String Quartet II [In two movements]
Cuarteto de cuerda
No publicada · Sin registro sonoro

Lost Love
Voz, piano
No publicada · Sin registro sonoro

Illusions
Piano
NM · Con registro sonoro
CD · Aki Takahashi | 5:51 | MODE RECORDS | 1996 | MODE 54

For Cynthia
Piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Debora Petrina | 0:41 | OGREOGRESS | 2003 | OO2003a

1950·····

Three Dances
Piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Debora Petrina | 6:56 | OGREOGRESS | 2003 | OO2003a
CD · Siegfried Mauser | 7:26 | KAIROS | 2004 | 0012362KAI

Projection I
Violonchelo
EP 6945 · Con registro sonoro
CD · Frances-Marie Uitti | 2:52 | HAT HUT | 1992 | hat ART CD 6101
CD · Frances-Marie Uitti | 5:12 | BVHAAST | 1995 | CD 9501
CD · The Barton Workshop | 2:48 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · The Turfan Ensemble | 3:42 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103
CD · The Barton Workshop | 2:56 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146
CD · Arne Deforce | 2:52 | AEON | 2009 | AECD 0977
CD · Michael Francis Duch (Versión para contrabajo) | 2:47 | +3DB RECORDS | 2010 | 3DB010
CD · Marco Simonacci | 3:18 | BRILLIANT CLASSICS | 2013 | CD 9401
CD · Karen Krummel, Paul Hersey | 1:44 | OGREOGRESS | 2010 | OO2008a
CD · Marco Simonacci, Giancarlo Simonacci | 2:04 | BRILLIANT | 2013 | CD 9401

Two Intermissions
Piano
EP 6923 & 67976 · Con registro sonoro

CD · Steffen Schleiermacher | 2:64 | HAT HUT | 1994 | hat ART CD 6143 & hat[now]ART 138
CD · Aki Takahashi | 3:36 | MODE RECORDS | 1996 | MODE 54
CD · John Tilbury | 2:48 | LONDON HALL | 1999 | DO 13
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 2:53 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · Paolo Wolfango Cremonte | 3:28 | FRAME | 2002 | CD FR0138-2
CD · Siegfried Mauser | 2:54 | KAIROS | 2004 | 0012362KAI
CD · Sabine Liebner | 3:26 | WERGO | 2012 | WER 67472

Trio for Two Pianos and Cello *[To the memory of Anton Webern]*

Dos pianos, violonchelo
No publicada · Sin registro sonoro

Piece for Violin and Piano

Violín, piano
EP 6944 · Con registro sonoro
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré, piano y director | 2:14 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · Stephen Clarke, Marc Sabat | 1:55 | MODE RECORDS | 2000 | MODE 82 | 83
CD · Christina Fong, Paul Hersey | 1:49 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b
CD · Andreas Seidel, Steffen Schleiermacher | 1:55 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2
CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 1:54 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03

1951·····

Nature Pieces

Piano
EP 67976 · Con registro sonoro
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré, piano y director | 14:02 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · Siegfried Mauser | 18:08 | KAIROS | 2004 | 0012362KAI
CD · Sabine Liebner | 15:10 | WERGO | 2012 | WER 67472
CD · Marino Formenti (Solo la núm. 4) | 1:48 | KAIROS | 2015 | 0013292KAI

Four Songs to e. e. cummings

Soprano, piano, violonchelo

EP 6936 · Con registro sonoro

CD · Claron McFadden, John Snijders, Job ter Haar | 3:05 | WITTEN·WDR | 1990 | WD90

CD · Claron McFadden, The Barton Workshop | 3:15 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 107

CD · Petra Hoffmann, Lucas Fels, Jean- Pierre Collot | 3:06 | RCA RED SEAL | 2005 | 74321 73627 2

CD · Paola Ronchetti, Marco Simonacci, Giancarlo Simonacci | 3:02 | BRILLIANT CLASSICS | 2013 | CD 9401

Intermission III

Piano

EP 67976 · Con registro sonoro

CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré, piano y director | 2:17 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66

CD · Siegfried Mauser | 1:42 | KAIROS | 2004 | 0012362KAI

CD · Sabine Liebner | 1:55 | WERGO | 2012 | WER 67472

Projection II

Flauta, trompeta, piano, violín, violonchelo

EP 6940 · Con registro sonoro

CD · The Barton Workshop | 4:37 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 5:55 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103

CD · The Barton Workshop | 4:43 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146

Projection III

Dos pianos

EP 6961 · Con registro sonoro

CD · The Barton Workshop | 1:43 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 1:49 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103

CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 2:03 | ALICE | 2002 | ALCD 024

CD · The Barton Workshop | 2:01 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146

Projection IV

Violín, piano

EP 6913 · Con registro sonoro

CD · The Barton Workshop | 4:27 | ETCETERA | 1997KTC 3003

CD · Stephen Clarke, Marc Sabat | 5:08 | MODE RECORDS | 2000 | MODE 82 | 83

CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 5:18 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103

CD · The Barton Workshop | 4:33 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146

CD · Christina Fong, Paul Hersey | 4:41 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b

CD · Matthew Raimondi, David Tudor | 5:08 | NEW WORLD RECORDS | 2007 | 80664-2

CD · Andreas Seidel, Steffen Schleiermacher | 4:45 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2

CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 3:56 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03

LP · Matthew Raimondi, David Tudor | 5:08 | COLUMBIA | CBS ODYSSEY | 1960 | ML 5403 | MS 6090 | 32 16 0302

Projection V

Tres flautas, trompeta, dos pianos, tres violonchelos

EP 6962 · Con registro sonoro

CD · The Barton Workshop | 2:18 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 2:37 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103

CD · The Barton Workshop | 2:27 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146

Intersection I

Gran orquesta

EP 6907 · Con registro sonoro

CD · The Barton Workshop | 12:40 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146

CD · Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Brad Lubman, dir. | 13:12 | MODE RECORDS | 2011 | MODE 238

Three Ghost like Songs and Interlude

Voz, trombón, viola, piano

No publicada · Con registro sonoro

CD · Petra Hoffmann, Ensemble Recherche | 4:03 | WITTEN · WDR | 2002 | WD01

CD · Petra Hoffmann, Andrew Digby, Barbara Maurer, Jean-Pierre Collot | 3:32 | RCA RED SEAL | 2005 | 74321 73627 2

Structures

Cuarteto de cuerda
EP 6912 · Con registro sonoro
CD · Arditti String Quartet | 6:29 | MONTAIGNE | 1993 | MO 782010 & MO 782139
CD · Concord String Quartet | 5:56 | VOXBOX | 1995 | CDX 5143
CD · M. Raimondi, J. Rabushka, W. Trampler, S. Barab | 5:19 | NEW WORLD RECORDS | 2007 | 80664-2
CD · FLUX Quartet | 5:55 | MODE RECORDS | 2014 | MODE 269 | 70
CD · Arditti Quartet | 7:11 | BONITZ MUSIC NETWORK | 2016 | BMN 20159
LP · Matthew Raimondi, Joseph Rabushka, Walter Trampler, Seymour Barab | 5:19 | COLUMBIA | CBS ODYSSEY | 1960 | ML 5403 | MS 6090 | 32 16 0302
LP · Concord String Quartet | 5:56 | VOXBOX | 1973 | SVBX-5306
LP · Concord String Quartet | 5:56 | KLIMT | 2013 | MJJ366LP

Composition [8 little pieces]

Violonchelo, piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Arne Deforce, Yutaka Oya | 4:18 | AEON | 2009 | AECD 0977

Variations

Piano
EP 67976 · Con registro sonoro
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 6:55 | MODE RECORDS | 19997MODE 66
CD · Sabine Liebner | 6:29 | WERGO | 2012 | WER 67472

Jackson Pollock

Dos violonchelos
No publicada · Con registro sonoro
[Música para la película homónima *Jackson Pollock* (1951) de Hans Namuth & Paul Falkenberg, 10', color]
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 2:33 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · Ensemble Recherche | 6:42 | KAIROS | 2002 | 0012292KAI
CD · Grup Instrumental de València | 5:35 | ROZART | 2010 | ARTS | IVAM002

Marginal Intersection

Gran orquesta
EP 6909 · Con registro sonoro
CD · The Barton Workshop | 6:02 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146

Intersection II

Piano
EP 6922 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Steffen Schleiermacher | 12:05 | HAT HUT | 1994 | hat ART CD 6146
CD · Frank Denyer | 10:51 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · John Tilbury | 7:59 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · The Barton Workshop | 11:01 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146

Extensions 1

Violín, piano
EP 6911 · Con registro sonoro
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 5:22 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD ·Stephen Clarke, Marc Sabat | | 5:28 | MODE RECORDS | 2000 | MODE 82 | 83
CD ·Christina Fong, Paul Hersey | 5:00 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b
CD ·Matthew Raimondi, David Tudor | 5:51 | NEW WORLD RECORDS | 2007 | 80664-2
CD · Andreas Seidel, Steffen Schleiermacher | 6:22 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2
CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 6:28 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03
LP · Matthew Raimondi, David Tudor | 5:51 | COLUMBIA | CBS ODYSSEY | 1960 | ML 5403 | MS 6090 | 32 16 0302

1952·····

Intermission IV

Piano
EP 67976 · Con registro sonoro
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 2:03 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66

CD · Siegfried Mauser | 1:35 | KAIROS | 2004 | 0012362KAI
CD · Sabine Liebner | 2:02 | WERGO | 2012 | WER 67472

Intermission V

Piano
EP 6935 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Marianne Schroeder | 3:54 | HAT HUT | 1990 | hat ART CD 6035
CD · Morton Feldman | 3:42 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010
CD · Steffen Schleiermacher | 4:12 | HAT HUT | 1994 | hat ART CD 6143 & hat[now]ART 138
CD · David Tudor | 2:03 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010
CD · John Tilbury | 4:10 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 4:01 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · Siegfried Mauser | 3:39 | KAIROS | 2004 | 0012362KAI
CD · Sabine Liebner | 4:12 | WERGO | 2012 | WER 67472
CD · Steven Osborne | 4:24 | HYPERION | 2016 | CDA68108

Extensions 3

Piano
EP 6925 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Nils Vigeland | 4:46 | HAT HUT | 1992 | hat ART CD 6101
CD · Morton Feldman | 7:55 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010
CD · Aki Takahashi | 6:43 | MODE RECORDS | 1996 | MODE 54
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 5:04 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · John Tilbury | 6:20 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Sabine Liebner | 7:54 | WERGO | 2012 | WER 67472
CD · Steffen Schleiermacher | 5:34 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2
CD · Steven Osborne | 5:30 | HYPERION | 2016 | CDA68108
LP · David Tudor | 2:43 | COLUMBIA | CBS ODYSSEY | 1960 | ML 5403 | MS 6090 | 32 16 0302
LP · Gerd Zacher | 2:52 | DEUTSCHE GRAMMOPHON | 1969 | DG 139442

Piano Piece

Piano
EP 6924 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Steffen Schleiermacher | 8:47 | HAT HUT | 1994 | hat ART CD 6143 & hat[now]ART 138
CD · John Tilbury | 3:35 | LONDONHALL | 1999 | DO 13

CD · Sabine Liebner | 7:51 | WERGO | 2012 | WER 67472
CD · Pascale Berthelot | 9:08 | CUICATL | 2013 | CUICATL 001
CD · Steven Osborne | 3:39 | HYPERION | 2016 | CDA68108

1953·····

Intersection for Magnetic Tape

Banda magnética de ocho pistas
EP 6947R · Con registro sonoro
CD · Magnetic Tape | 3:26 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66

Intersection +

Piano
No publicada · Sin registro sonoro

Extensions 4

Tres pianos
EP 6914 · Con registro sonoro
CD · Sven Thomas Kiebler, Eun Ju Kim, James Avery | 7:57 | MONTAIGNE | 1995 | MO 782048
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 6:32 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · David Tudor, Edwin Hymovitz, Russell Sherman | 6:05 | NEW WORLD RECORDS | 2007 | 80664-2
LP · David Tudor, Edwin Hymovitz, Russell Sherman | 6:05 | COLUMBIA | CBS ODYSSEY | 1960 | ML 5403 | MS 6090 | 32 16 0302

Intersection IV

Violonchelo
EP 6960 · Con registro sonoro
CD · Michael Bach | 3:42 | RADIO NEDERLAND | No CD Number
CD · Frances-Marie Uitti | 3:00 | HAT HUT | 1992 | hat ART CD 6101
CD · The Barton Workshop | 3:02 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · The Barton Workshop | 3:10 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146
CD · Arne Deforce | 3:08 | AEON | 2009 | AECD 0977
CD · Marco Simonacci | 4:21 | BRILLIANT CLASSICS | 2013 | CD 9401

Extensions 5
Dos violonchelos
EP 67969 · Con registro sonoro
CD · Karen Krummel, Alicia Eppinga | 4:21 | OGREOGRESS | 2010 | OO2008a

Intermission VI
Uno o dos pianos
EP 6928 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Le Bureau des Pianistes | 2:15 | SUB ROSA | 1991 | SUB CD018-41
CD · Steffen Schleiermacher | 9:09 | HAT HUT | 1994 | hat ART CD 6143 & hat[now]ART 138
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré piano y director | 3:41 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · John Tilbury | 3:21 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré, piano y director | 4:37 | MODE RECORDS | 1999 | MODE 66
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 2:29 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · Stephane Ginsburgh | 7:27 | SUB ROSA | 2002 | SR189
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 4:14 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 2:25 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 2:07 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · Siegfried Mauser | 3:10 | KAIROS | 2004 | 0012362KAI
CD · Gianni Lenoci | 4:22 | AMBIANCES MAGNÉTIQUES | 2006 | AM 154
CD · Elizabeth Bergmann, Sandra van Veen | 14:14 | BRILLIANT CLASSICS | 2010 | CD 9171
CD · Sabine Liebner | 5:29 | WERGO | 2012 | WER 67472
CD · John Tilbury, Philip Thomas | 3:05 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2

Intersection V
Piano
EP 6914 & 67976 · Con registro sonoro

Eleven Instruments
Ensemble
EP 6929 · Sin registro sonoro

1954·····

Sculpture by Lipton
Piano
No publicada · Sin registro sonoro
[Música para la película homónima *Sculpture by Lipton* (1954) de Nathan Boxer, 15', blanco y negro]

[Composition]
Flauta, clarinete bajo, fagot, trompa, trompeta, piano, violonchelo
No publicada · Sin registro sonoro

Three Pieces for Piano
Piano
EP 6937 & 67976 · Con registro sonoro
CD · John Cage | 4:59 | ALGA MARGHEN | 1999 | 11NMN.031
CD · John Tilbury | 4:42 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Steffen Schleiermacher | 8:46 | HAT HUT | 2003 | hat[now]ART 138
CD · Sabine Liebner | 7:27 | WERGO | 2012 | WER 67472

Two Pieces for Two Pianos
Dos pianos
EP 6916 · Con registro sonoro
CD · Le Bureau des Pianistes | 1:46 | SUB ROSA | 1991 | SUB CD018-41
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 1:56 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · David Tudor, Russell Sherman | 2:28 | NEW WORLD RECORDS | 2007 | 80664-2
LP · David Tudor, Russell Sherman | 2:28 | COLUMBIA | CBS ODYSSEY | 1960 | ML 5403 | MS 6090 | 32 16 0302

1955·····

Piano Piece 1955
Piano

EP 6942 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Aki Takahashi | 2:17 | MODE RECORDS | 1996 | MODE 54
CD · John Tilbury | 1:24 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Steffen Schleiermacher | 2:40 | HAT HUT | 2003 | hat[now]ART 138
CD · Sabine Liebner | 2:18 | WERGO | 2012 | WER 67472

An Exquisite Line *[For Abby and Bob Friedman]*
Voz solo
GR · Sin registro sonoro

1956·····

Piano Piece 1956 A
Piano
EP 6931 & 67976 · Con registro sonoro
CD · David Tudor | 2:13 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010
CD · John Tilbury | 1:52 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Steffen Schleiermacher | 3:52 | HAT HUT | 2003 | hat[now]ART 138
CD · Sabine Liebner | 2:57 | WERGO | 2012 | WER 67472

Piano Piece 1956 B
Piano
EP 6932 & 67976 · Con registro sonoro
CD · David Tudor | 2:56 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010
CD · John Tilbury | 1:58 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Steffen Schleiermacher | 3:28 | HAT HUT | 2003 | hat[now]ART 138
CD · Sabine Liebner | 3:24 | WERGO | 2012 | WER 67472

Three Pieces for String Quartet
Cuarteto de cuerda
EP 6917 · Con registro sonoro
CD · Mondriaan String Quartet | 12:34 | VANGUARD CLASSICS | 1995 | 99066
CD · Rangzen Quartet | 11:13 | OGREOGRESS | 2006 | OO2006a
CD · M. Raimondi, J. Rabushka, W. Trampler, S. Barab | 14:44 | NEW WORLD CD · RECORDS | 2007 | 80664-2
CD · FLUX Quartet | 13:24 | MODE RECORDS | 2014 | MODE 269 | 70

LP · Matthew Raimondi, Joseph Rabushka, Walter Trampler, Seymour Barab | 14:44 | COLUMBIA | CBS ODYSSEY | 1960 | ML 5403 | MS 6090 | 32 16 0302

Two Pieces for Six Instruments

Flauta, flauta en sol, trompa, trompeta, violín, violonchelo
EP 6930 · Con registro sonoro
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 3:58 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103

1957·····

Piece for 4 Pianos

Cuatro pianos
EP 6918 · Con registro sonoro
CD · Le Bureau des Pianistes | 15:58 | SUB ROSA | 1991 | SUB CD018-41
CD · Baynov Piano Ensemble | 10:58 | ARS PRODUKTION | 1996 | ARS 368 352
CD · Frank Denyer | 6:35 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · M. Tilson Thomas, A. Feinberg, P. Grunberg, M. Linville | 11:19 | SAN FRANCISCO SYMPHONY | 2003 | 0-520-23305-0
CD · D. Tudor, R. Sherman, E. Hymovitz, M. Feldman | 7:20 | EDITION RZ | 2007 | RZ 1018 | 9 & NWR80664 & LTM25
CD · A. Briggs, H. Bugallo, B. Engeli, A. Williams | 8:15 | WERGO | 2009 | WER | 67082
CD · Elizabeth & Marcel Bergmann, Sandra & Jeroen van Veen | 25:48 | BRILLIANT CLASSICS | 2010 | CD 9171
CD · Steffen Schleiermacher | 11:42 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2
CD · P. Aidu, M. Dubov, A. Lubimov, A. Zuev | 8:47 | MOSCOW CONSERVATORY | 2013 | SMC CD 0132
CD · John Tilbury, Philip Thomas, Catherine Laws, Mark Knoop | 14:37 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2
LP · David Tudor, Edwin Hymovitz, Russell Sherman, Morton Feldman | 7:20 | COLUMBIA | CBS ODYSSEY | 1960 | ML 5403 | MS 6090 | 32 16 0302

Piano Three Hands

Piano
EP 6943 · Con registro sonoro
CD · Roger Woodward, Ralph Lane | 19:16 | ETCETERA | 1991 | KTC 2015

CD · Morton Feldman, John Tilbury | 7:54 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 5:43 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · John Tilbury, Philip Thomas | 11:06 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2

Two Pianos
Dos pianos
EP 6939 · Con registro sonoro
CD · Roger Woodward, Ralph Lane | 3:39 | ETCETERA | 1991 | KTC 2015
CD · Le Bureau des Pianistes | 9:16 | SUB ROSA | 1991 | SUB CD018-41
CD · Edmund Niemann, Nurit Tilles | 8:48 | CRI | 1992 | CD 637
CD · Frank Denyer | 7:42 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 8:41 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · Toshi Ichiyanagi, Akiko Samukawa | 6:20 | EDITION OMEGA POINT | 2009 | OPX-001
CD · Marcel Bergmann, Jeroen van Veen | 17:48 | BRILLIANT CLASSICS | 2010 | CD 9171
CD · John Tilbury, Philip Thomas | 9:23 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2
CD · John Tilbury, Philip Thomas | 10:00 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2

1958·····

Figure of Memory *[For Merle Marsicano]*
Piano
No publicada · Sin registro sonoro

Work for Two Pianists
Dos pianos
No publicada · Con registro sonoro
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 5:56 | ALICE | 2002 | ALCD 024

Piano Four Hands
Piano
EP 6946 · Con registro sonoro
CD · Roger Woodward, Ralph Lane | 7:31 | ETCETERA | 1991 | KTC 2015
CD · Le Bureau des Pianistes | 10:55 | SUB ROSA | 1991 | SUB CD018-41
CD · Frank Denyer | 5:54 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 6:54 | ALICE | 2002 | ALCD 024

CD · Piano Duo Venti Dita (Jennifer Castellano, Marvin Rosen) | 10:52 | Sin sello discográfico | 2013 | Sin núm. de CD
CD · John Tilbury, Philip Thomas | 7:43 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2

Two Instruments
Trompa, violonchelo
EP 6938 · Con registro sonoro
CD · Paul Austin, Karen Krummel | 13:26 | OGREOGRESS | 2010 | OO2008a
CD · Fabio Frapparelli, Marco Simonacci | 5:51 | BRILLIANT CLASSICS | 2013 | CD 9401

Ixion
Ensemble
EP 6926 · Con registro sonoro

1959·····

Last Pieces
Piano
EP 6941 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Steffen Schleiermacher | 12:30 | HAT HUT | 1994 | hat ART CD 6143 & hat[now]ART 138
CD · John Tilbury | 10:00 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Stephane Ginsburgh | 22:07 | SUB ROSA | 2002 | SR189
CD · Dante Boon | 11:21 | EDITION WANDELWEISER | 2010 | EWR 1001 | 02
CD · Sabine Liebner | 15:02 | WERGO | 2012 | WER 67472

Fig. 1. Portada del LP *New Directions in Music 2* dedicado a Morton Feldman. Diseño de la portada de Philip Guston (1959).

Atlantis
Ensemble
EP 6906 · Con registro sonoro
[Existen dos versiones de este mismo título]
CD · RSO Frankfurt, Lucas Vis dir. | 11:31 | HAT HUT | 2000 | hat[now]ART 116

1960·····

Tu Pauperum Refugium
Ensemble
No publicada · Sin registro sonoro
[Arreglo de la obra de Josquin Desprez]

Something Wild in the City: Mary Ann's Theme
Trompa, celesta, cuarteto de cuerda
No publicada · Con registro sonoro
[Música para película *Something Wild* (1961) de Jack Garfein, 113', blanco y negro]
CD · Ensemble Recherche | 2:59 | KAIROS | 2002 | 0012292KAI

CD · M. Sebastian, J. Merah, S. Garin, S. Chauveau (Arr. Joël Merah) | 4:30 | Sin sello discográfico | 2008 | Sin núm. de CD

Fig. 2. Registro del Ensemble Recherche (2002) donde se incluye la primera grabación mundial de *Jackson Pollock* de Morton Feldman.

Montage 2 on the Theme of Something Wild

Ensemble de jazz
No publicada · Sin registro sonoro
[Música para la película *Something Wild* (1961) de Jack Garfein, 113', blanco y negro]

Montage 3 on the Theme of Something Wild

Ensemble de jazz
No publicada · Sin registro sonoro
[Música para la película *Something Wild* (1961) de Jack Garfein, 113', blanco y negro]

The Sin of Jesus

Flauta, trompa, trompeta, violonchelo
No publicada · Con registro sonoro
[Música para la película homónima *The Sin of Jesus* (1961) de Robert Frank, 37' blanco y negro]
CD ·Ensemble Recherche | 13:12 | KAIROS | 2002 | 0012292KAI

Ixion

Dos pianos
EP 6926A · Con registro sonoro
[Versión para dos pianos de *Ixion* (1958)]
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 7:30 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · John Cage, David Tudor | 20:21 | NEW WORLD RECORDS | 2010 | 80712
LP · Karl-Erik Welin | 7:10 | CAPRICE | 1975 | CAP 1069

Durations I

Flauta en sol, piano, violín, violonchelo
EP 6901 · Con registro sonoro
CD · The Barton Workshop | 12:34 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · R. Mielke, J. Christof, A. Seidel, M. Moosdorf | 10:29 | CPO | 1997 | CPO 999 189-2
CD · Ensemble Horizonte | 10:11 | AMBITUS | 2001 | AMB 96 813
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 8:30 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103
CD · Don Hammond, David Tudor, Matthew Raimondi, David Soyer | 8:43 | WERGO | 2009 | WER 6931-2
LP · Don Hammond, David Tudor, Matthew Raimondi, David Soyer | 8:43 | TIME | MAINSTREAM | 1962 | 58007 | MS 5007
LP · Don Hammond, David Tudor, Matthew Raimondi, David Soyer | 8:43 | DOXY RECORDS | 2013 | DOZ 421LP

Fig. 3. Portada del LP Time Records 58007, con obras de Feldman y Brown. Diseño de la portada de Franz Kline (1962).

Piece for Seven Instruments

Flauta, flauta en sol, trompeta, trompa, trombón, violín, violonchelo
No publicada · Sin registro sonoro

Wind *[For Naomi Newman]*

Voz, piano
No publicada · Con registro sonoro
CD · Barbara Witham Mccargar, PaulHersey | 1:31 | OGREOGRESS | 2010 | OO2008a

Durations II

Violonchelo, piano
EP 6902 · Con registro sonoro
CD · Frances-Marie Uitti, Nils Vigeland | 5:34 | HAT HUT | 1992 | hat ART CD 6101
CD · Rohan de Saram, Yvar Mikhashoff | 6:45 | COL LEGNO | 1996 | WWE4CD 31893 & WWE1CD 20506
CD · The Barton Workshop | 6:08 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · M. Moosdorf, J. Christof | 4:10 | CPO | 1997 | CPO 999 189-2
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 3:24 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103
CD · Ensemble Neue Horizonte Bern | 4:32 | MUSIKSZENE SCHWEIZ | 2002 | MGB CTS-M 76
CD · David Soyer, David Tudor | 6:26 | WERGO | 2009 | WER 6931-2
CD · Arne Deforce, Yutaka Oya | 6:03 | AEON | 2009 | AECD 0977
CD · Marco Simonacci, Giancarlo Simonacci | 5:10 | BRILLIANT CLASSICS | 2013 | CD 9401
CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 5:49 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03
LP · David Soyer, David Tudor | 6:26 | TIME | MAINSTREAM | 1962 | 58007 | MS 5007
LP · David Soyer, David Tudor | 6:26 | DOXY RECORDS | 2013 | DOZ 421LP

The Swallows of Salangan

Coro mixto, ensemble
EP 6921 · Con registro sonoro
CD · Canticum Ostrava, Yurij Galatenko dir., solistasde la OCNM, Petr Kotik, dir. | 8:00 | OSTRAVA NEW MUSIC | 2009 | Sin núm. de CD

1961·····

Durations III

Violín, tuba, piano
EP 6903 · Con registro sonoro
CD · M. Erxleben, M. Vogt, C. Reumschussel | 7:42 | ReR MEGACORP | 1994 | TUBA 1
CD · B. Angerhoefer, A. Seidel, J. Christof | 10:47 | CPO | 1997 | CPO 999 189-2
CD · The Barton Workshop | 11:06 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 8:31 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103
CD · Don Butterfield, Matthew Raimondi, David Tudor | 8:49 | WERGO | 2009 | WER 6931-2
LP · Don Butterfield, Matthew Raimondi, David Tudor | 8:49 | TIME | MAINSTREAM
| 1962 | 58007 | MS 5007
LP · Don Butterfield, Matthew Raimondi, David Tudor | 8:49 | DOXY RECORDS | 2013 | DOZ 421LP

Durations IV

Violín, vibráfono, violonchelo
EP 6904 · Con registro sonoro
CD · S. Stopora, A. Seidel, M. Moosdorf | 3:29 | CPO | 1997 | CPO 999 189-2
CD · The Barton Workshop | 3:46 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, dirctores | 3:39 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103
CD · Philip Kraus, Matthew Raimondi, David Soyer | 4:22 | WERGO | 2009 | WER 6931-2
LP · Philip Kraus, Matthew Raimondi, David Soyer | 4:22 | TIME | MAINSTREAM
| 1962 | 58007 | MS 5007
LP · Philip Kraus, Matthew Raimondi, David Soyer | 4:22 | DOXY RECORDS
| 2013 | DOZ 421LP

... Out of Last Pieces

Orquesta
EP 6910 · Con registro sonoro
CD · New York Philharmonic, Leonard Bernstein, dir. | 10:36 | SONY CLASSICAL
| 2000 | SMK 61845 & 88843013302

CD ·The Barton Workshop | 9:16 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146
LP · New York Philharmonic, Leonard Bernstein, dir. | 10:18 | COLUMBIA | 1965 | ML 6133 | MS 6733

Fig. 4. LP Columbia MS 6733 con la grabación (1965) de *Out of Last Pieces* de Morton Feldman. New York Philharmonic, Leonard Bernstein, director.

Two pieces for Clarinet and String Quartet

Clarinete, cuarteto de cuerda
EP 6920 · Con registro sonoro
CD · Ib Hausmann, Pellegrini Quartet | 4:13 | HAT HUT | 1995 | hat ART CD 6166 & hat[now]ART 157
CD · Ib Hausmann, Pellegrini Quartet | 4:00 | HAT HUT | 1995 | hat ART CD 6166 & hat[now]ART 157

Durations V

Trompa, vibráfono, arpa, piano / celesta, violín, violonchelo
EP 6905 · Con registro sonoro
CD · Pless, Stopora, Wegner, Christof, Seidel, Moosdorf | 8:58 | CPO | 1997 | CPO 999 189-2
CD · The Barton Workshop | 8:53 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 8:04 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103

Intervals
Bajo - barítono, trombón, percusión, vibráfono, violonchelo
EP 6908 · Con registro sonoro
CD · Charles van Tassel, The Barton Workshop | 9:09 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 10

The Straits of Magellan
Flauta, trompa, trompeta, arpa, guitarra eléctrica, piano
EP 6919 · Con registro sonoro
CD · The Turfan Ensemble, Philipp Vandré y Thaddeus Watson, directores | 5:11 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 103
CD · The Barton Workshop | 5:09 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146
LP · Ensemble Musica Negativa, Rainer Riehn, dir. | 5:15 | EMI ELECTROLA | 1972 | 1C 16528956

1962·····

Structures
Orquesta
EP 6934 · Con registro sonoro
CD · Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Brad Lubman dir. | 7:30 | MODE RECORDS | 2011 | MODE 238

Followe Thy Faire Sunne
Voz, campanas tubulares
No publicada · Con registro sonoro
CD · Brian Craig, Glenn Freeman | 1:54 | OGREOGRESS | 2010 | OO2008a

For Franz Kline
Soprano, trompa, campanas, piano, violín, violonchelo
EP 6948 · Con registro sonoro
CD · Kerstin Klein, Ensemble Avantegarde | 5:04 | WERGO | 1996 | WER 6273-2
CD · Joan La Barbara, SF Contemporary Music Players | 11:41 | NEW ALBION | 1996 | NA085 CD
CD · Grup Instrumental de València | 4:13 | ROZART | 2010 | ARTS | IVAM002
LP · Ensemble Musica Negativa, Rainer Riehn, dir. | 11:18 | EMI ELECTROLA | 1972 | 1C 16528956

The O'Hara Songs

Bajo - barítono, campanas, piano, violín, viola, violonchelo
EP 6949 · Con registro sonoro
CD · Markus Kohler, Ensemble Avantgarde | 10:19 | WERGO | 1996 | WER 6273-2
CD · Charles van Tassel, The Barton Workshop | 8:22 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 107

1963·····

Dance Suite [For Merle Marsicano]

Percusión, piano / celesta
No publicada · Con registro sonoro
CD · Glenn Freeman, Debora Petrina | 21:22 | OGREOGRESS | 2010 | OO2008a

Christian Wolff in Cambridge

Coro *a capella*
EP 6959 · Con registro sonoro
CD · Choir of St Ignatius of Antioch, New York, Harold Chaney, dir. | 3:02 | NEW WORLD RECORDS | 2000 | 80550-2
CD · SWR Vokalensemble Stuttgart, R. Huber, dir. | 3:12 | HÄNSSLER CLASSIC | 2002 | CD 93.023
CD · Brandeis University Chamber Chorus, Alvin Lucier, dir. | 3:48 | SONY CLASSICAL | 2014 | 88843032642& 88875061902
LP · Brandeis University Chamber Chorus, Alvin Lucier, dir. | 3:42 | CBS ODYSSEY | 1968 | 32 16 0156 | CBS S 34-61066

Room Down Under

Flauta, trompa, trompeta, trombón, tuba, percusión, contrabajo
No publicada · Con registro sonoro
[Esta obra tiene una fecha incierta de composición pero Feldman la utilizó en la película *Room Down Under* (1964) de Dan Klugherz, 60' blanco y negro]
CD · Ensemble Recherche | 7:48 | KAIROS | 2002 | 0012292KAI

Piano Piece (to Philip Guston)

Piano

EP 6950 & 67976 · Con registro sonoro

CD · Marianne Schroeder | 3:05 | HAT HUT | 1990 | hat ART CD 6035
CD · Steffen Schleiermacher | 3:11 | WERGO | 1996 | WER 6273-2
CD · Aki Takahashi | 3:54 | MODE RECORDS | 1996 | MODE 54
CD ·John Tilbury | 3:59 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Steffen Schleiermacher | 3:36 | HAT HUT | 2003 | hat[now]ART 138
CD · Michael Hersch | 3:42 | ARTEMIS CLASSICS | 2004 | ATM CD 1558
CD · Rossella Spinosa | 4:06 | STRADIVARIUS | 2009 | STR 33819
CD · Grup Instrumental de València | 3:32 | ROZART | 2010 | ARTS | IVAM002
CD · Sabine Liebner | 4:02 | WERGO | 2012 | WER 67472

De Kooning

Trompa, percusión, piano, violín, violonchelo

EP 6951 · Con registro sonoro

[Feldman utiliza esta obra para la película *Willem De Kooning: The Painter* (1964) de Hans Namuth & Paul Falkenberg, 14', color]
CD · Ensemble Avantgarde | 14:34 | WERGO | 1996 | WER 6273-2
CD · New Millennium Ensemble | 11:08 | KOCH | 2000 | KIC-7466-2
CD · Ensemble Recherche | 12:01 | KAIROS | 2002 | 0012292KAI
CD · Grup Instrumental de València | 8:48 | ROZART | 2010 | ARTS | IVAM002
CD · P. Thomas, A. Lukoszevieze, M. Benjamin, T. Clarke, N. Atherton | 12:51 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2

Vertical Thoughts I

Dos pianos

EP 6952 · Con registro sonoro

CD · Frank Denyer | 7:39 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · Kristine Scholz, Mats Persson | 6:47 | ALICE | 2002 | ALCD 024
CD · John Tilbury, Philip Thomas | 7:58 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2

Vertical Thoughts II

Violín, piano

EP 6953 · Con registro sonoro

CD · Janos Negyesy, Cornelius Cardew | 6:39 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010
CD · Paul Zukofsky, Gilbert Kalish | 4:59 | MUSICAL OBSERVATIONS | 1995 | CP2 108
CD · The Barton Workshop | 5:32 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

CD · Stephen Clarke, Marc Sabat | 3:04 | MODE RECORDS | 2000 | MODE 82 | 83
CD · Christina Fong, Paul Hersey | 4:07 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b
CD · Andreas Seidel, Steffen Schleiermacher | 5:13 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2
CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 4:52 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03
LP · Paul Zukofsky, Gilbert Kalish | 5:15 | DESTO | 1974 | DC 6435 | 6 | 7

Vertical Thoughts III
Soprano, ensemble
EP 6954 · Con registro sonoro
CD · The Barton Workshop | 7:20 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

Vertical Thoughts IV
Piano
EP 6955 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Marianne Schroeder | 1:41 | HAT HUT | 1990 | hat ART CD 6035
CD · Frank Denyer | 1:33 ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · John Tilbury | 1:52 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Sabine Liebner | 1:48 | WERGO | 2012 | WER 67472
CD · Steffen Schleiermacher | 1:41 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2
CD · Yvar Mikhashoff | 3:36 | MODE RECORDS | 2013 | MODE 262 | 265
LP · Doris Hays | 1:30 | FINNADAR | 1979 | SR 2-720

Vertical Thoughts V
Soprano, tuba, percusión, celesta, violín
EP 6956 · Con registro sonoro
CD · Joan La Barbara, SF Contemporary Music Players | 5:19 | NEW ALBION | 1996 | NA085 CD
CD · The Barton Workshop | 10:50 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

Rabbi Akiba
Soprano, ensemble
EP 6957 · Sin registro sonoro

Chorus and Instruments I
Coro, ensemble
EP 6958 · Con registro sonoro

1964·····

Piano Piece (1964)

Piano
EP 6965 & 67976 · Con registro sonoro
CD · Frank Denyer | 7:30 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · John Tilbury | 7:07 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Steffen Schleiermacher | 8:23 | HAT HUT | 2003 | hat[now]ART 138
CD · Sabine Liebner | 5:39 | WERGO | 2012 | WER 67472
CD · David Greilsammer | 4:01 | SONY CLASSICAL | 2012 | 88697929692
CD · Marino Formenti | 5:04 | KAIROS | 2015 | 0013292KA

The King of Denmark

Percusión
EP 6963 · Con registro sonoro
CD · Michael Pugliese | 5:38 | MODE RECORDS | 1991 | MODE 25
CD · Brian McCue | 7:37 | McGILL RECORDS | 1991 | 750038-2
CD · Yasunori Yamaguchi | 5:59 | AEOLUS | 1992 | ACCD-S104
CD · Jan Williams | 7:55 | HAT HUT | 1994 | hat ART CD 6146
CD · Markus Leoson | 6:28 | NOSAG RECORDS | 2002 | NOSAGCD 071
CD · Stefan Eblenkamp | 8:57 | AMPHION | 2003 | AMPH 20268
CD · Max Neuhaus | 7:14 | ALGA MARGHEN | 2004 | 22NMN.052 & SONY SICC 79
CD · Michael Lipsey | 6:55 | CAPSTONE RECORDS | 2006 | CPS-8773
CD · Dirk Rothbrust | 8:11 | GLIGG RECORDS | 2013 | GLIGG 037
CD · Tom Kolor | 6:51 | ALBANY RECORDS | 2015 | TROY 1578
LP · Max Neuhaus | 7:23 | ASPEN MAGAZINE NO. 5+6 | 1967 | Sin núm. de referencia
LP · Max Neuhaus | 6:16 | COLUMBIA | 1968 | MS 7139 | CBS S 34-61063
LP · Yasukazu Amemiya | 6:04 | RCA RED SEAL | 1977 | RVC-2154

Numbers

Ensemble
EP 6964 · Con registro sonoro
CD · Musikfabrik | 12:08 | HAT HUT | 2002 | hat[now]ART 2-127

1965·····

Four Instruments

Campanas, piano, violín, violonchelo
EP 6966 · Con registro sonoro
CD · Ensemble Avantgarde | 12:05 | WERGO | 1996 | WER 6273-2
CD · The Barton Workshop | 20:42 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 107
CD · John Tilbury, Anton Lukoszevieze, Mira Benjamin, Rodrigo Constanzo | 11:58 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2
LP · Eleuterio Ocampo, Ornella de Devoto, Simón Blech, Eugenio Marullo | 6:50 | JORNADAS DE MÚSICA | 1966 | JME ME1 | ME2

1966·····

Time of the Locust

Percusión
No publicada · Con registro sonoro
[Música para la película *Time of the Locust* (1966) de Peter Gessner, 13', blanco y negro]
DVD · Max Neuhaus | 13:00 | ICARUS FILMS | 2002 | Sin núm. de DVD

The Possibility of a New Work for Electric Guitar

Guitarra eléctrica
EP 68492 · Con registro sonoro
WEB · Seth Josel | 4:52 | MODE | 2015 | Solo descarga Itunes
[La partitura estaba perdida. Escrita para Christian Wolff, es una reconstrucción realizada por el guitarrista Seth Josel]

Two Pieces for Three Pianos

Tres pianos
EP 6967 · Con registro sonoro
CD · Debora Petrina | 34:27 | OGREOGRESS | 2003 | OO2003a
CD · John Tilbury, Philip Thomas, Catherine | 17:56 | Laws | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2

1967·····

Chorus and Instruments II

Coro, tuba, campanas
EP 6968 · Con registro sonoro
CD · Schola Cantorum Stuttgart, Clytus Gottwald, dir. | 2:17 | CADENZA | 1994 | CAD 800 893
CD · B. Ramirez, S. Foreman, Choir of St. Ignatius of Antioch, H. Chaney, dir. | 3:32 | NEW WORLD RECORDS | 2000 | 80550-2
CD · H. Phillips, J. Bergamo, Brandeis, Univ Chamber Chorus, Alvin Lucier, dir. | 5:05 | SONY CLASSICAL | 2014 | 88843032642 & 88875061902
LP · H. Phillips, J. Bergamo, Brandeis University Chamber Chorus, Alvin Lucier, dir. | 5:00 | CBS ODYSSEY | 1968 | 32 16 0156 | CBS S 34-61066

In Search of an Orchestration

Orquesta
UE 15324 · Con registro sonoro
CD · The Barton Workshop | 7:44 | MODE RECORDS | 2005 | MODE 146

First Principles

Ensemble
EP 6969 · Sin registro sonoro

1968·····

False Relationships and the Extended Ending

Trombón, tres pianos, campanas, violín, violonchelo
EP 6970 · Con registro sonoro
CD · Fromme, Jacobs, Takahashi, Feldman, Fitz, Raimondi, Barab | 16:02 | CRI | 1992 | CD 620 & NWR 80657
CD · Tilbury, Thomas, Laws, Lukoszevieze, Benjamin, Constanzo, Webb | 16:25 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2
LP · Fromme, Jacobs, Takahashi, Feldman, Fitz, Raimondi, Barab | 16:00 | CRI | 1972 | SD 276

American Samoa: Paradise Lost?

Flauta, trompa, trompeta, trombón, arpa, vibráfono, piano, violonchelo
No publicada · Con registro sonoro
[Música para la película *American Samoa: Paradise Lost?* (1969) de Dan Klugherz, 55', color]

1969·····

Between Categories

Dos pianos, dos campanas, dos violines, dos violonchelos
EP 6971 · Con registro sonoro
CD · The Barton Workshop | 12:29 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 107
CD · Tilbury, Thomas, Lukoszevieze, Woods, Benjamin, Jankowska | 11:44 | ANOTHER TIMBRE | 2014 | AT81x2
LP · Ensemble Musica Negativa, Rainer Riehn, dir. | 12:25 | EMI ELECTROLA | 1972 | 1C 16528956

On Time and the Instrumental Factor

Orquesta
UE 15351 · Con registro sonoro
CD · Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Brad Lubman, dir. | 8:23 | MODE RECORDS | 2011 | MODE 238

1970·····

[Composition]

Clarinete, voz, violonchelo, contrabajo
No publicada · Sin registro sonoro

Madame Press Died Last Week at Ninety

Ensemble
UE 15373 · Con registro sonoro
CD · Orchestra of St Luke's, John Adams, dir. | 4:10 | ELEKTRA NONESUCH | 1991 | 7559-79249-2

CD · The Knights, Eric Jacobsen, dir. | 3:37 | ANCALAGON RECORDS | 2012 | ANC SACD 137

The Viola in My Life I

Viola, flauta, violín, violonchelo, piano, percusión
UE 15395 · Con registro sonoro
CD · Phillips, Robison, Ajemian, Barab, Tudor, DesRoches | 9:49 | CRI | 1992 | CD 620 & NWR 80657
CD · Ensemble Recherche | 11:47 | MONTAIGNE | 1994 | MO 782018 & MO 782126
CD · Cikada Ensemble | 9:11 | ECM NEW SERIES | 2008 | ECM 1798
LP · Phillips, Robison, DesRoches, Tudor, Ajemian, Barab | 9:45 | CRI | 1972 | SD 276

The Viola in My Life II

Viola, flauta, clarinete, percusión, celesta, violín
UE 15400 · Con registro sonoro
CD · Phillips, Robison, Bloom, DesRoches, Tudor, Ajemian, Barab | 12:08 | CRI | 1992 | CD 620 & NWR 80657
CD · Ensemble Recherche | 11:22 | MONTAIGNE | 1994 | MO 782018 & MO 782126
CD · Das Neue Ensemble (Hannover) | 10:47 | CORDARIA | 2000 | CACD 548
CD · C. Desjardins, Collegium Novum Zurich, J. Nott, dir. | 9:46 | AEON | 2004 | AECD 0425
CD · Cikada Ensemble | 10:18 | ECM NEW SERIES | 2008 | ECM 1798
CD · Pro Nova Ensemble der Duisburger Philharmoniker, M. Denhoff, dir. | 9:25 | CONFIDO | 2008 | SACD 270604
LP · Phillips, Robison, DesRoches, Tudor, Ajemian, Barab | 12:10 | CRI | 1972 | SD 276

The Viola in My Life III

Viola, piano
UE 15402 · Con registro sonoro
CD · Karen Phillips, David Tudor | 6:01 | CRI | 1992 | CD 620 & NWR 80657
CD · Maurizio Barbetti, Silvia Belfiore | 4:50 | PH MUSIC WORX | 1994 | PHM940926B
CD · Christina Fong, Paul Hersey | 4:33 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b
CD · Marek Konstantynowicz, Kenneth Karlsson (Cikada Ensemble) | 5:07 | ECM NEW SERIES | 2008 | ECM 1798

CD · Rossella Spinosa, Maurizio Barbetti | 5:56 | STRADIVARIUS | 2009 | STR 33819
CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 6:15 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03
LP · Karen Phillips, David Tudor | 6:10 | CRI | 1972 | SD 276

1971·····

The Viola in My Life IV

Viola, orquesta
UE 15408 · Con registro sonoro
CD · Jesse Levine, June in Buffalo Festival Orchestra, Jan Williams, dir. | 19:04 | EMF2001 | EMF CD 033
CD · M. Konstantynowicz, Norwegian Radio Orchestra, C. Eggen, dir. | 14:31 | ECM NEW SERIES | 2008 | ECM 1798

Three Clarinets, Cello and Piano

Tres clarinetes, violonchelo, piano
UE 15492 · Con registro sonoro
CD · T. Morita, Y. Murai, T. Funabashi, T. Takahashi, T. Ichiyanagi | 11:12 | MUSIC TODAY | 1992 | WWCC 7107 | 10-2
CD · The Barton Workshop | 9:32 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 107
CD · C. Robinson, P. Dutrieu, O. Voize, E. Andreyev, V. Leterme | 9:33 | MODE RECORDS | 2003 | MODE

I Met Heine on the Rue Fürstenberg

Ensemble
UE 15470 · Con registro sonoro
CD · Ensemble Recherche | 11:32 | MONTAIGNE | 1994 | MO 782018 & MO 782126
CD · New Millennium Ensemble | 11:54 | CRI | 1998 | CD 772
CD · Grup Instrumental de València | 10:41 | ROZART | 2010 | UNA00

Rothko Chapel

Viola, percusión, celesta, soprano, alto, coro
UE 15467 · Con registro sonoro

CD · Dietrich, Abel, Rosenak, Winant, UC Berkeley Chorus | 24:01 | NEW ALBION | 1991 | NA039 CD
CD · J. Moffat, U. Koch, Sudfunk-Chor Stuttgart, Klangforum Wien | 26:09 | COL LEGNO | 1994 | WWE1CD 31872 & WWE1CD 20506
CD · Drope, Becker, Maurer, Jenne, SWR Vokalensemble Stuttgart, R. Huber | 23:42 | HÄNSSLER CLASSIC | 2002 | CD 93.023
CD · C. Desjardins, Basler Madrigalisten, Collegium Novum Zurich, J. Nott, dir. | 23:12 | AEON | 2004 | AECD 0425
CD · Cor de la Generalitat Valenciana, Grup Instrumental de València | 23:20 | ROZART | 2010 | ARTS | IVAM002
CD · Karen Phillips, James Holland, Gregg Smith Singers | 25:33 | SONY CLASSICAL | 2013 | SONY 49995
CD · SWR Vokalensemble Stuttgart, Marcus Creed, dir. | 26:02 | HÄNSSLER CLASSIC | 2014 | CD 93.306
CD · Kashkashian, Rothenberg, Schick, Houston Chamber Choir, R. Simpson | 26:21 | ECM NEW SERIES | 2015 | ECM 2378
LP · K. Phillips, J. Holland, Gregg Smith Singers, Gregg Smith, dir. | 25:33 | COLUMBIA ODYSSEY | 1976 | Y 34138

Fig. 5. Primera aparición en CD (1991) de *Rothko Chapel* que, sin duda, ayudó a que la obra de Feldman tuviese una difusión mucho más importante.

Chorus and Orchestra 1

Soprano, coro, orquesta
UE 15467 · Sin registro sonoro

1972·····

Cello and Orchestra
Violonchelo, Orchestra
UE 15495 · Con registro sonoro
CD · Siegfried Palm, RSO Saarbrucken, Hans Zender, dir. | 18:52 | CPO | 1997 | CPO 999 483-2
CD · Robert Cohen, New World SO, Michael Tilson Thomas, dir.| 21:05 | ARGO | 1998 | 448 513-2

Five Pianos
Cinco pianos (uno con celesta, los pianistas también utilizan la voz)
UE 15499 · Con registro sonoro
CD · Le Bureau des Pianistes, Stephane Ginsburgh | 30:56 | SUB ROSA | 1991 | SUB CD018-41
CD · S. Schleiermacher, I. Mundry, M. Persson, K. Scholz, N. Vigeland | 35:58 | HAT HUT | 1994 | hat ART CD 6143
CD · A. Briggs, H. Bugallo, B. Engeli, A. Williams, S. Wirth | 29:02 | WERGO | 2009 | WER 67082

Pianos and Voices
Cinco sopranos, cinco pianos
UE 15500 · Con registro sonoro
CD · J. La Barbara, R. Grierson, SF Contemporary Music Players | 17:35 | NEW ALBION | 1996 | NA085 CD

Trio for Flutes
Tres flautas
UE 21379 · Con registro sonoro
CD · Dorothy Stone | 4:24 | NEW WORLD RECORDS | 1995 | 80456-2
CD · Klaus Schöpp | 4:34 | GEORG KLEIN MUSIK | 1999 | GKM 1
CD · Manuel Zurria | 4:26 | DIE SCHACHTEL | 2008 | DSZC1

For Stockhausen, Cage, Stravinsky and Mary Sprinson
Violonchelo, piano
No publicada · Con registro sonoro
DVD AUDIO · K. Krummel, P. Hersey | 0:37 | OGREOGRES | 2008 | Sin núm. DVD

Half a Minute It's All I've Time For
Clarinete, trombón, piano, violonchelo
No publicada · Con registro sonoro
CD · Ensemble Musikalische Werkstatt Warschau | 0:59 | RCA RED SEAL | 2007 | 74321 73594 2
CD · Karen Krummel, Paul Hersey | 0:33 | OGREOGRESS | 2010 | OO2008a
CD · Gnarwhallaby: Brian Walsh, Matt Barbier, Richard Valitutto, Derek Stein | 0:54 | POPULIST RECORDS | 2014 | PR004
CD · Gnarwhallaby: Brian Walsh, Matt Barbier, Richard Valitutto, Derek Stein | 0:55 | POPULIST RECORDS | 2014 | PR004

Voices and Instruments 1
Ensemble, coro
UE 15515 · Sin registro sonoro

Chorus and Orchestra 2
Coro, orquesta
UE 15520 · Sin registro sonoro

Voice and Instruments 1
Soprano, orquesta
UE 15534 · Con registro sonoro
CD · Martha Cluver, Deutsches Symphonie- Orchester Berlin, Brad Lubman, dir. | | MODE RECORDS | 2011 | MODE 238

Voices and Instruments 2
Tres voces, flauta, dos violonchelos, contrabajo
UE 16001 · Sin registro sonoro

1973·····

For Frank O'Hara
Flauta, clarinete, percusión, piano, violín, violonchelo
UE 15574 · Con registro sonoro
CD · Ensemble Recherche | 17:32 | MONTAIGNE | 1994 | MO 782018 & MO 782126

CD · Ensemble Avantgarde | 15:49 | WERGO | 1996 | WER 6273-2
CD · New Millennium Ensemble | 14:36 | KOCH | 2000 | KIC-7466-2
CD · Ensemble Gelber Klang | 14:25 | CYBELE | 2003 | SACD 361.201
CD · Ensemble Buffalo Center Creative Performing Arts, J. Williams, dir. | 18:22 | SONY CLASSICAL | 2013 | SONY 49995
LP · Ensemble Buffalo Center Creative Performing Arts, J. Williams, dir. | 18:22 | COLUMBIA ODYSSEY | 1976 | Y 34138

String Quartet and Orchestra

Cuarteto de cuerdas, orquesta
UE 15597 · Con registro sonoro
CD · Pellegrini Quartet, RSO Frankfurt, Lucas Vis,dir. | 25:50 | HAT HUT | 2000 | hat[now]ART 116

Voices and Cello

Dos voces de mujer, violonchelo
UE 15576 · Con registro sonoro
CD · J. La Barbara, E. D. Kirkpatrick, SF Contemporary Music Players | 6:33 | NEW ALBION | 1996 | NA085 CD
CD · Paola Ronchetti, Ilaria Severo, Marco Simonacci | 6:01 | BRILLIANT CLASSICS | 2013 | CD 9401

1974·····

Voices and Instruments 2

Voz de mujer, clarinete, violonchelo, contrabajo
UE 21279 · Con registro sonoro
CD · The Barton Workshop | 10:02 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

Instruments 1

Flauta en sol, oboe, trombón, celesta, percusión
UE 16057 · Con registro sonoro
CD · E. Blum, N. Post, G. List, J. Kubera, J. Williams | 24:15 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010
CD · The Barton Workshop | 20:23 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · New Millennium Ensemble | 16:57 | KOCH | 2000 | KIC-7466-2

CD · Composers Ensemble, Paul Zukofsky,dir. | 20:20 | MUSICAL OBSERVATIONS | 2004 | CP2 111
CD · Ensemble Intercontemporain, Matthias Pintscher, dir. | 19:33 | ALPHA CLASSICS | 2017 | ALPHA 274

1975·····

Piano and Orchestra

Piano, orquesta
UE 16076 · Con registro sonoro
CD · Roger Woodward, RSO Saarbrucken, Hans Zender,dir. | 26:29 | COL LEGNO | 1993 | AURCD 31830 & WWE1CD 20506
CD · Roger Woodward, RSO Saarbrucken, Hans Zender, dir. | 26:47 | CPO | 1997 | CPO 999 483-2
CD · Alan Feinberg, New World SO, Michael Tilson Thomas, dir. | 22:42 | ARGO | 1998 | 448 513-2
CD · Markus Hinterhäuser, RSO Frankfurt, Arturo Tamayo, dir. | 19:13 | COL LEGNO | 2001 | WWE1CD 20070

Fig. 6. Primera grabación de los conciertos para instrumentos y orquesta bajo la dirección de Hans Zender (1997).

Instruments 2

Ensemble

UE 16502 · Con registro sonoro

CD · June in Buffalo Festival Orchestra, Jan Williams, dir. | 18:23 | EMF | 2001 | EMF CD 033

Four Instruments

Piano, violín, viola, violonchelo

UE 21043 · Con registro sonoro

CD · E. Michell, H. Zaratzian, S. Kates, F. Glazer | 8:02 | EDITION RZ | 1994 | RZ 1010

CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 7:45 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03

LP · The Cantilena Chamber Players | 8:00 | GRENADILLA | 1979 | GS 1029 | 30

1976·····

Oboe and Orchestra

Oboe, orquesta

UE 16508 · Con registro sonoro

CD · Armin Aussem, RSO Saarbrucken, Hans Zender, dir. | 21:10 | CPO | 1997 | CPO 999 483-2

CD · Han de Vries, RSO Frankfurt, Lucas Vis, dir. | 16:38 | HAT HUT | 2000 | hat[now]ART 116

CD · Han de Vries, Radio Filharmonisch Orkest, Jean Fournet, dir. | 17:04 | OBOE CLASSICS | 2011 | CC2024

LP · Han de Vries, Hilversum Radio Philharmonic, Jean Fournet, dir. | 17:00 | RADIO NEDERLAND | 1976 | 6808 481 | 2

Voice, Violin and Piano

Voz de mujer, violín, piano

UE 21177 · Con registro sonoro

CD · Joan La Barbara, SF Contemporary Music Players | 5:11 | NEW ALBION | 1996 | NA085 CD

CD · The Barton Workshop | 5:56 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

LP · Roberta Alexander, Vera Beths, Reinbert de Leeuw | 5:00 | RADIO NEDERLAND | 1976 | 6808 481 | 2

Orchestra

Orquesta
UE 16511 · Con registro sonoro
CD · Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Brad Lubman, dir. | 17:41 | MODE RECORDS | 2011 | MODE 238
CD · WDR SO Köln, Peter Rundel, dir. | 16:54 | WERGO | 2016 | WER 73252

Elemental Procedures

Soprano, coro, orquesta
UE 16514 · Con registro sonoro
CD · M.Hanneman, WDR Rundfunkchor, Sinfonieorchester Köln, L. Zagrosek, dir. | 18:51 | WOLKE VERLAG | 2002 | 3-923997-98-1
CD · Claudia Barainsky, WDR SO & Rundfunkchor Köln, Peter Rundel, dir. | 19:00 | WERGO | 2016 | WER73252

Routine Investigations

Oboe, trompeta, piano, viola, violonchelo, contrabajo
UE 16515 · Con registro sonoro
CD · Ensemble Recherche | 7:25 | MONTAIGNE | 1994 | MO 782018 & MO 782126
CD · WDR SO Köln, Peter Rundel,dir. | 7:42 | WERGO | 2016 | WER 73252
CD · Ensemble Reconsil, Roland Freisitzer, dir. | 8:02 | ORLANDO RECORDS | 2016 | OR 0014

1977·····

Neither [Opera in One Act]

Soprano, orquesta
UE 16326 · Con registro sonoro
CD · Sarah Leonard, RSO Frankfurt, Zoltan Pesko, dir. | 50:25 | HAT HUT | 1997 | hat[now]ART 102 & hat[now]ART 180
CD · Petra Hoffmann, Bavarian RSO, Kwamé Ryan, dir. | 56:41 | COL LEGNO | 2000 | WWE1CD

Piano

Piano
UE 16516 · Con registro sonoro
CD · Marianne Schroeder | 29:17 | HAT HUT | 1990 | hat ART CD 6035
CD · Roger Woodward | 26:36 | ETCETERA | 1991 | KTC 2015
CD · Aki Takahashi | 26:33 | MODE RECORDS | 1996 | MODE 54
CD · John Tilbury | 28:55 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Markus Hinterhäuser | 29:41 | COL LEGNO | 2001 | WWE1CD 20070
CD · Ronnie Lynn Patterson | 39:12 | L'EMPREINTE DIGITALE | 2001 | ED 13137
CD · Steffen Schleiermacher | 31:57 | MDG SCENE | 2009 | MDG 613 1523-2
CD · Albert Breier | 22:00 | EDITION LAURA | 2011 | CD 004
CD · Sabine Liebner | 31:35 | WERGO | 2012 | WER 67472
CD · Aleck Karis | 23:05 | BRIDGE RECORDS | 2013 | BRIDGE 9420

Instruments 3

Flauta, oboe, percusión
UE 21065 · Con registro sonoro
CD · The Barton Workshop | 17:35 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003

Spring of Chosroes

Violín, piano
UE 16326 · Con registro sonoro
CD · Paul Zukofsky, Ursula Oppens | 17:32 | MUSICAL OBSERVATIONS | 1991 | CP2 102
CD · Stephen Clarke, Marc Sabat | 15:27 | MODE RECORDS | 2000 | MODE 82 | 83
CD · Wolfgang David, David Gompper | 14:15 | ALBANY RECORDS | 2004 | TROY 680
CD · Christina Fong, Paul Hersey | 13:13 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b
CD · Carolin Widmann, Simon Lepper | 14:10 | ECM NEW SERIES | 2009 | ECM 2113
CD · Andreas Seidel, Steffen Schleiermacher | 15:41 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2
CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 16:59 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03
LP · Paul Zukofsky, Ursula Oppens | 17:32 | CP2 | 1979 | CP2 | 8

1978·····

Flute and Orchestra

Flauta, orquesta
UE 16529 · Con registro sonoro
CD · Roswitha Staege, RSO Saarbrucken, Hans Zender, dir. | 32:35 | CPO | 1997 | CPO 999 483-2
CD · Petr Kotik, Janácek Philharmonic Orchestra, Peter Rundel, dir. | 30:46 | OSTRAVA NEW MUSIC | 2010 | Sin núm. de CD

Why Patterns?

Flauta, piano, percusión
UE 16263 · Con registro sonoro
CD · Dorothy Stone, Gaylord Mowrey, Arthur Jarvinen | 29:26 | NEW ALBION | 1991 | NA039 CD
CD · Eberhard Blum, Nils Vigeland, Jan Williams | 31:14 | HAT HUT | 1991 | hat ART CD 60801 | 2
CD · Eberhard Blum, Morton Feldman, Jan Williams | 30:27 | CRI | 1992 | CD 620 & NWR 80657
CD · Ensemble Avantgarde | 30:09 | MDG SCENE | 2014 | MDG 613 1865

1979·····

Violin and Orchestra

Violín, orquesta
UE 16382 · Con registro sonoro
CD · Isabelle Faust, Bavarian Radio SO, Peter Rundel, dir. | 49:48 | COL LEGNO | 2004 | WWE1CD 20089
CD · Carolin Widmann, Frankfurt Radio Symphony Orchestra,Emilio Pomarico, dir. | 50:39 | ECM NEW SERIES | 2013 | ECM 2283

String Quartet No. 1

Cuarteto de cuerda
UE 16385 · Con registro sonoro

CD · The Group for Contemporary Music | 78:27 | KOCH | 1994 | 3-7251-2H1 & NAXOS 8.559190
CD · Ives Ensemble | 76:57 | HAT HUT | 2007 | hat[now]ART 167
CD · FLUX Quartet | 89:49 | MODE RECORDS | 2014 | MODE 269 | 70

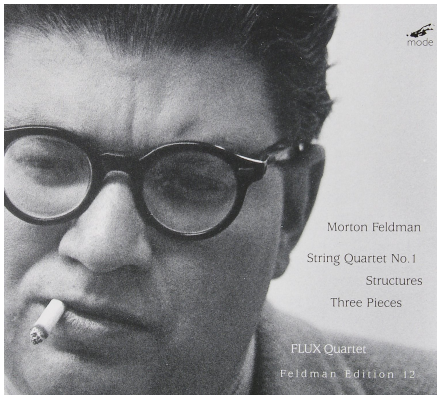


Fig. 7. Última grabación publicada (2014) de *String Quartet No 1* por el Flux Quartet.

1980·····

Trio

Violín, violonchelo, piano
UE 16401 · Con registro sonoro
CD · Ives Ensemble | 76:00 | HAT HUT | 1997 | hat ART CD 6195
CD · Kristina Radcke, Adelheid Schloemann, Albert Breier | 88:44 | NEW CLASSICAL ADVENTURE | 1997 | MA 96 12 824
CD · Aki Takahashi, Rohan De Saram, Marc Sabat | 105:22 | MODE RECORDS | 2009 | MODE 216
CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 93:55 | MATCHLESS RECORDINGS | 2016 | MRDVD-03

The Turfan Fragments
Orquesta
UE 16493 · Con registro sonoro
CD · The Orchestra of the S.E.M. Ensemble, Petr Kotik, dir. | 27:00 | DOG W | A BONE | 2001 | DWAB04

Principal Sound
Órgano
UE 17621 · Con registro sonoro
CD · Hans-Ola Ericsson | 18:25 | BIS | 1991 | CD-510
CD · Friedemann Herz | 18:31 | KOCH | 1993 | 3-1389-2
CD · Bernhard Haas | 19:19 | EDITION ZEITKLANG | 2009 | EZ-35033

Instrumental version of John Cage
Cheap Imitation *for Aki Takahashi*
Flauta, piano, *glockenspiel*
No publicada · Sin registro sonoro

1981·····

Patterns in a Chromatic Field
Violonchelo, piano
UE 17327 · Con registro sonoro
CD · Rene Berman, Kees Wieringa | 72:08 | ATTACCA | 1990 | BABEL 9160-3
CD · Rohan de Saram, Marianne Schroeder | 105:18 | HAT HUT | 1995 | hat ART CD 61451 | 2 & hat[now]ART 2-204
CD · Charles Curtis, Aleck Karis | 80:44 | TZADIK | 2004 | TZADIK 8002
CD · Arne Deforce, Yutaka Oya | 88:04 | AEON | 2009 | AECD 0977
CD · Marco Simonacci, Giancarlo Simonacci | 89:12 | BRILLIANT CLASSICS | 2013 | CD 9401
CD · Steffen Schleiermacher, Christian Giger | 76:21 | MDG SCENE 2016 | MDG 613 1931
DVD AUDIO · Deirdre Cooper, John Tilbury | 87:49 | MATCHLESS RECORDINGS | 2012 | MRDVD-02

Triadic Memories

Piano

UE 17326 · Con registro sonoro

CD · Aki Takahashi | 60:17 | ALM RECORDS | 1989 | ALCD-33
CD · Jean-Luc Fafchamps | 74:25 | SUB ROSA | 1990 | SUB CD012-35
CD · Roger Woodward | 87:34 | ETCETERA | 1991 | KTC 2015
CD · Markus Hinterhäuser | 100:30 | COL LEGNO | 1994 | WWE2CD 31873
CD · John Tilbury | 79:28 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Louis Goldstein | 112:26 | OFFSEASON PRODUCTIONS | 2000 | OP226
CD · Anton Batagov | 67:04 | LONG ARMS RECORDS | 2003 | CDLA 03049
CD · Pia Blum | 78:48 | TONART | 2004 | CD 9628
CD · Marilyn Nonken | 93:48 | MODE RECORDS | 2004 | MODE 136
CD · Sabine Liebner | 124:09 | OEHMS CLASSICS | 2005 | OC 510
CD · Steffen Schleiermacher | 80:44 | MDG SCENE | 2008 | MDG 613 1521-2
CD · John Tilbury | 103:53 | ATOPOS | 2009 | ATP 012 | 013
CD · Jean-Luc Fafchamps | 73:59 | SUB ROSA | 2011 | SR280
CD · Pascale Berthelot | 99:24 | CUICATL | 2013 | CUICATL 001

Bass Clarinet and Percussion

Clarinete bajo, percusión (platos, gongs)

UE 17605 · Con registro sonoro

CD · Roger Heaton, Simon Limbrick | 16:29 | CLARINET CLASSICS | 1994 | CC 0009
CD · The Barton Workshop | 19:34 | ETCETERA | 1997 | KTC 3003
CD · New Millennium Ensemble | 17:06 | KOCH | 2000 | KIC-7466-2
CD · Carol Robinson, Françoise Rivalland, Peppie Wiersma | 17:30 | MODE RECORDS | 2003 | MODE 119
CD · CrossingLines Ensemble | 18:33 | NeuRecords | 2015 | Neu005

For Aaron Copland

Violín

UE 21287 · Con registro sonoro

CD · Melise Mellinger | 4:57 | WITTEN | WDR | 2002 | WD01
CD · Melise Mellinger | 5:13 | KAIROS | 2002 | 0012292KAI
CD · Christina Fong | 4:04 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b
CD · Maurizio Barbetti | 5:32 | STRADIVARIUS | 2009 | STR 33819
CD · Andreas Seidel | 4:12 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2
CD · Aisha Orazbayeva | 4:35 | PRAH RECORDINGS | 2014 | PRAH003CD
CD · Isabelle Faust | 3:54 | TACHELES! | ROOF MUSIC | 2015 | CD audiobook

1982·····

For John Cage

Violín, piano
UE 21240 · Con registro sonoro
CD · Paul Zukofsky, Marianne Schroeder | 77:10 | MUSICAL OBSERVATIONS | 1990 | CP2 101
CD · Yashushi Toyoshima, Aki Takahashi | 97:40 | ALM RECORDS | 1993 | ALCD-41
CD · Josje ter Haar, John Snijders (Ives Ensemble) | 69:12 | HAT HUT | 1999 | hat[now]ART 124 & hat[now]ART 160
CD · Stephen Clarke, Marc Sabat | 81:56 | MODE RECORDS | 2000 | MODE 82 | 83
CD · Christina Fong, Paul Hersey | 66:26 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b
CD · Darragh Morgan, John Tilbury | 89:01 | MATCHLESS RECORDINGS | 2010 | MRDVD-01
CD · Andreas Seidel, Steffen Schleiermacher | 76:21 | MDG SCENE | 2012 | MDG 613 1524-2

Three Voices

Cinta magnética (o tres sopranos)
UE 17634 · Con registro sonoro
CD · Joan La Barbara | 49:48 | NEW ALBION | 1989 | NA018 CD
CD · F Kubler, M Koebelé, L Zimmermann (Ensemble Accroche Note) | 55:35 | L'EMPREINTE DIGITALE | 2003 | ED 13189
CD · Marianne Schuppe | 49:30 | COL LEGNO | 2006 | WWE1CD 20249
CD · Juliet Fraser | 52:13 | HAT HUT | 2016 | hat[now]ART 198
LP · Beth Griffith | 62:00 | EDITION MICHAEL FRAUENLOB BAUER | 1984 | MFB 002

1983·····

Crippled Symmetry

Flauta, piano, percusión
UE 17667 · Con registro sonoro

CD · Eberhard Blum, Nils Vigeland, Jan Williams | 91:12 | HAT HUT | 1991 | hat ART CD 60801 | 2
CD · D. Wiesner, M. Hinterhäuser, R. Schulkowsky | 94:15 | COL LEGNO | 1994 | WWE2CD 31874
CD · California EAR Unit (Dorothy Stone, Arthur Jarvinen, Vicki Ray) | 87:27 | BRIDGE RECORDS | 1999 | BRIDGE 9092A | B
CD · Eberhard Blum, Nils Vigeland, Jan Williams | 88:50 | FROZEN REEDS | 2012 | FR1 | 2

String Quartet No. 2

Cuarteto de cuerda
UE 17650 · Con registro sonoro
CD · Ives Ensemble | 292:35 | HAT HUT | 2001 | hat[now]ART 4-144
CD · FLUX Quartet | 367:07 | MODE RECORDS | 2002 | MODE 112

Clarinet and String Quartet

Clarinete, cuarteto de cuerda
UE 17667 · Con registro sonoro
CD · Ib Hausmann, Pellegrini Quartet | 40:45 | HAT HUT | 1995 | hat ART CD 6166 & hat[now]ART 157
CD · Carol Robinson, Diotima Quartet | 42:20 | MODE RECORDS | 2003 | MODE 119
CD · R. Heaton, M. Kanno, D. Rossi, B. Carey, S. Harris | 43:26 | METIER RECORDS | 2004 | MSV CD92082
CD · M. Lieb, A. Boyd, K. Helberg, C. Beroukhim, A. Parrini | 39:10 | INNOVA 2009 | INNOVA 746
CD · A. Burr, G. Jennings, G. Ouzounian, Che-Yen Chen, C. Curtis | 47:37 | SALTERN | 2015 | SLT 002CD

Orch. of Bunita Marcus Merry Christmas Mrs. Whiting

Piano, flauta, clarinete, arpa, percusión
No publicada · Con registro sonoro
CD · Ensemble Adapter | 2:46 | TESTKLANG | 2012 | Sin núm. de CD

1984·····

[Composition]

Violín

No publicada · Con registro sonoro

CD · Christina Fong | 10:47 | OGREOGRESS | 2006 | OO2003b

LP · Marc Sabat | 11:31 | CARE OF EDITIONS | 2014 | C | O-4

For Philip Guston

Flauta, piano, percusión

UE 17967 · Con registro sonoro

CD · Eberhard Blum, Nils Vigeland, Jan Williams | 265:16 | HAT HUT | 1992 | hat ART CD 61041 | 4

CD · California EAR Unit (Dorothy Stone, Arthur Jarvinen, Gloria Cheng) | 248:23 | BRIDGE RECORDS | 1997 | BRIDGE 9078A | D

CD · S.E.M. Ensemble (Petr Kotik, Joseph Kubera, Chris Nappi) | 288:18 | DOG W | A BONE | 2000 | DWAB02

CD · Julia Breuer, Matthias Engler, Elmar Schrammel | 274:37 | WERGO | 2008 | WER 67012

CD · Carla Rees, John Tilbury, Simon Allen | 289:06 | ATOPOS | 2013 | ATP 022

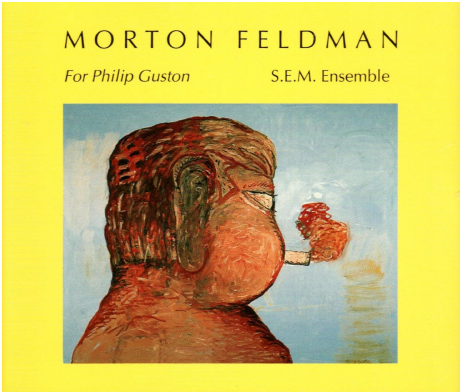


Fig. 8. Grabación de la obra *For Philip Guston* (1983) de Morton Feldman con un *retrato* del compositor realizado por el mismo Guston.

Alabama Song

Dos saxos, trompeta, trombón, marimba, contrabajo, voz, piano, percusión
UE 32423 · Con registro sonoro
[Arreglo de la canción de Kurt Weill & Bertolt Brecht perteneciente a *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*]

1985·····

For Bunita Marcus

Piano
UE 17966 · Con registro sonoro
CD · Hildegard Kleeb | 71:33 | HAT HUT | 1991 | hat ART CD 6076 | hat[now]ART 174
CD · John Tilbury | 77:00 | LONDONHALL | 1993 | DO 4 & DO 13
CD · Markus Hinterhäuser | 72:46 | COL LEGNO | 1996 | WWE1CD 31886
CD · Kees Wieringa | 74:00 | DO RECORDS | 2005 | DR 201 [DVD]
CD · Stephane Ginsburgh | 71:12 | SUB ROSA | 2007 | SR246
CD · Sabine Liebner | 88:08 | OEHMS CLASSICS | 2007 | OC 594
CD · Andreas Huber | 73:38 | DAS PROJEKT | 2008 | DP 1103
CD · Steffen Schleiermacher | 71:48 | MDG SCENE | 2009 | MDG 613 1522-2
CD · Louis Goldstein | 67:15 | NUSCOPE RECORDINGS | 2010 | CD 1024
CD · Gianni Lenoci | 67:11 | AMIRANI RECORDS | 2013 | AMRN 035 02-C
CD · Satoko Inoue | 76:12 | ALM RECORDS | 2013 | ALCD-88
CD · Ivan Ilić | 68:02 | PARATY | 2015 | PARATY 135305
CD · Marc-André Hamelin | 72:38 | HYPERION | 2017 | CDA68048
LP · Lenio Liatsou | 78:39 | GOD RECORDS | 2014 | GOD 27

Fig. 9. Portada de *For Bunita Marcus* (1985) de Morton Feldman grabada en 2017 por el pianista canadiense Marc-André Hamelin.

Violin and String Quartet

Violín, cuarteto de cuerda
UE 17968 · Con registro sonoro
CD · Christina Fong, Rangzen Quartet | 117:38 | OGREOGRESS | 2001 | OO2001a
CD · Peter Rundel, Pellegrini Quartet | 133:58 | HAT HUT | 2002 | hat[now]ART 2-137

Piano and String Quartet

Piano, cuarteto de cuerda
UE 17972 · Con registro sonoro
CD · Aki Takahashi, Kronos Quartet | 79:33 | ELEKTRA NONESUCH | 1993 | 7559-79320-2
CD · Ives Ensemble | 73:52 | HAT HUT | 2001 | hat[now]ART 128
CD · Vicki Ray, Eclipse Quartet | 79:10 | BRIDGE RECORDS | 2011 | BRIDGE 9369
CD · Dubov, Grindenko, Poluyanchenko, Kochergin, Poltavsky | 79:22 | LONG ARMS RECORDS | 2014 | CDLA 14096
DVD · John Tilbury, Smith Quartet | 89:30 | MATCHLESS RECORDINGS | 2010 | MRDVD-01

Coptic Light

Orquesta
UE 18433 · Con registro sonoro

CD · SWF Sinfonieorchester Baden-Baden, Michael Gielen, dir. | 23:35 | COL LEGNO | 1996 | WWE3CD 31882
CD · Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Michael Morgan, dir. | 23:51 | CPO | 1997 | CPO 999 189-2
CD · New World SO, Michael Tilson Thomas, dir. | 29:50 | ARGO | 1998 | 448 513-2
CD · SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Rupert Huber, dir. | 21:10 | COL LEGNO | 1999 | WWE8CD 20041
CD · SWF Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, M. Gielen, dir. | 23:39 | HÄNSSLER CLASSIC | 2003 | CD 93.061
CD · Bavarian Radio SO, Peter Rundel, dir. | 25:20 | COL LEGNO | 2004 | WWE1CD 20089
CD · Royal Concertgebouw Orchestra, Peter Eötvös, dir. | 21:46 | RCO LIVE | 2011 | RCO 11004
CD · Vienna Radio Symphony Orchestra, Beat Furrer, dir. | 23:17 | ORF (AUSTRIAN RADIO) | 201

1986·····

A Very Short Trumpet Piece

Trompeta
UE 19060 · Con registro sonoro
CD · Mike Svoboda (Versión para trombón) | 3:53 | D'C RECORDS | 2000 | D'C 12
CD · Mike Svoboda (Versión para trombón) | 3:58 | USM MODULAR FURNITURE | 2000 | Sin núm. de CD
CD · Jonh Nelson | 4:09 | SUNKEN GONG RECORDS | 2003 | JN 0102
CD · Mike Svoboda (Versión para trombón) | 3:51 | STRADIVARIUS | 2006 | STR 33737

For Christian Wolff

Flauta, piano / celesta
UE 18475 · Con registro sonoro
CD · Eberhard Blum, Nils Vigeland | 202:41 | HAT HUT | 1992 | hat ART CD 61201 | 3
CD · California EAR Unit (Dorothy Stone, Vicki Ray) | 176:49 | BRIDGE RECORDS | 2008 | BRIDGE 9279A | C
CD · Carla Rees, John Tilbury | 199:05 | ATOPOS | 2016 | ATP 025-1-2-3

For Stefan Wolpe

Coro, dos vibráfonos
UE 18493 · Con registro sonoro
CD · B. Ramirez, T. Kolor, Choir of St Ignatius of Antioch, H. Chaney, dir. | 31:07 | NEW WORLD RECORDS | 2000 | 80550-2
CD · B. Müller, M. Homan, SWR Vokalensemble Stuttgart, R. Huber | 34:28 | HÄNSSLER CLASSIC | 2002 | CD 93.023

Palais de Mari

Piano
UE 30238 · Con registro sonoro
CD · Marianne Schroeder | 24:42 | HAT HUT | 1990 | hat ART CD 6035
CD · Jeffrey Burns | 19:21 | ACADEMY | 1992 | ACA 8505-2
CD · Sven Thomas Kiebler | 25:12 | D'C RECORDS | 1993 | D'C 0
CD · Alan Feinberg | 21:44 | KOCH | 1996 | 3-7308-2H1
CD · Aki Takahashi | 29:40 | MODE RECORDS | 1996 | MODE 54
CD · John Tilbury | 23:58 | LONDONHALL | 1999 | DO 13
CD · Andreas Mühlen | 22:02 | Sin sello discográfico | 2001 | Sin núm. de CD
CD · Markus Hinterhäuser | 27:10 | COL LEGNO | 2001 | WWE1CD 20070
CD · Ronnie Lynn Patterson | 39:51 | L'EMPREINTE DIGITALE | 2001 | ED 13137
CD · Daniel N. Seel | 23:04 | HAT HUT | 2001 | hat[now]ART 139
CD · Stephane Ginsburgh | 25:07 | SUB ROSA | 2002 | SR189
CD · Philip Howard | 26:57 | THE DIVINE ART | 2003 | 25021
CD · Siegfried Mauser | 28:04 | KAIROS | 2004 | 0012362KAI
CD · Sabine Liebner | 26:22 | OEHMS CLASSICS | 2007 | OC 594
CD · Steffen Schleiermacher | 22:49 | MDG SCENE | 2009 | MDG 613 1523-2
CD · Siegfried Mauser | 15:05 | CAVI-MUSIC | 2009 | 4260085531509
CD · Aleck Karis | 22:00 | BRIDGE RECORDS | 2013 | BRIDGE 9420
CD · Ivan Ilić | 22:37 | HERESY RECORDS | 2014 | HERESY 015
CD · Steven Osborne | 26:16 | HYPERION | 2016 | CDA68108

1987·····

Samuel Beckett, Words and Music

Dos flautas, vibráfono, piano, violín, viola, violonchelo
UE 19448 · Con registro sonoro

CD · Omar Ebrahim, Stephen Lind, Ensemble Recherche | 41:42 | MONTAIGNE | 1996 | MO 782084 & MO 782145
CD · David Warrilow, Alvin Epstein, Bowery Ensemble, Nils Vigeland, dir. | 33:20 | EVERGREEN REVIEW | 2002 | CD-EV001

For Samuel Beckett

Ensemble
UE 18524 · Con registro sonoro
CD · SF Contemporary Music Players, Stephen Mosko, dir. | 47:59 | NEWPORT CLASSIC | 1991 | NPD 85506
CD · Ensemble Modern, Arturo Tamayo, dir. | 43:36 | HAT HUT | 1992 | hat ART CD 6107 & hat[now]ART 142
CD · Klangforum Wien, Sylvain Cambreling, dir. | 54:38 | KAIROS | 1999 | 0012012KAI
CD · Kammerensemble Neue Musik Berlin, Roland Kluttig,dir. | 43:17 | CPO | 1999 | CPO 999 647-2
CD · The Orchestra of the S.E.M. Ensemble, Petr Kotik, dir. | 51:18 | DOG W | A BONE | 2001 | DWAB04

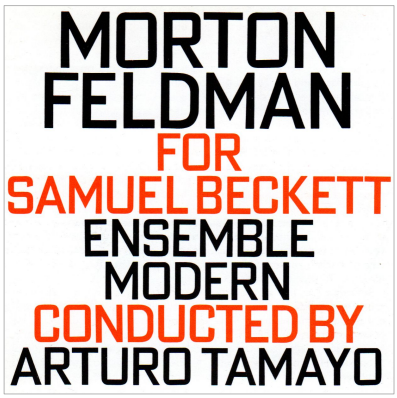


Fig. 10. Grabación de una de las últimas obras compuestas por Morton Feldman *For Samuel Beckett* (1987), realizada por el Ensemble Modern bajo la dirección del español Arturo Tamayo.

Piano, Violin, Viola, Cello

Piano, violín, viola, violonchelo
UE 18524 · Con registro sonoro

CD · Ives Ensemble | 75:50 | HAT HUT | 1995 | hat ART CD 6158
CD · Aki Takahashi, Mifune Tsuji, Matthijs Bunschoten, Tadashi Tanaka | 84:39 | BVHAAST | 2011 | BVH 0110 | 0210
CD · John Tilbury y miembros del Smith Quartet | 88:40 | MATCHLESS RECORDINGS | 2012 | MRDVD-02
CD · Quartetto Klimt: M. Fossi, D. Ceccanti,
CD · E. Rosadini, A. Gabbiani | 71:51 | STRADIVARIUS | 2015 | STR 33967
CD · Aleck Karis, Curtis Macomber, Danielle Farina, Christopher Finckel | 75:23 | BRIDGE RECORDS | 2015 | BRIDGE 9446
CD · Mark Knoop, Aisha Orazbayeva, Bridget Carey, Anton Lukoszevieze | 73:50 | ANOTHER TIMBRE | 2017 | at113

ANEXO II

MORTON FELDMAN:

Textos propios, transcripciones de intervenciones públicas y entrevistas

2. MORTON FELDMAN:

Textos propios, transcripciones de intervenciones públicas y entrevistas

TEXTOS EN REVISTAS Y PUBLICACIONES

- "Statement (1952)", incluido en "4 Musicians at Work" [Testimonios de Feldman, Boulez, Cage, Wolff], en *Transformation: Arts, Communication, Environment*, vol. 1, núm. 3, 1952, pp. 168 -172. [Texto incluido también en *Morton Feldman. Catalogue of Works*, New York: Edition Peters Contemporary, 1975].
- "Sound - Noise - Varèse - Boulez", en *It Is*, núm. 2, otoño, 1958, p. 46. [Texto reeditado en COX, Christoph & WARNER, Daniel (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York: Continuum Press, 2004].

- “Mr. Schuller’s History Lesson”, en *Kulchur*, vol. 3, núm 9, primavera, 1963, pp. 88 - 89.
- “Marginal Intersection (1951), Intersection 2 (1951), Intermission 6”, en *Kulchur*, vol. 3, núm. 11, otoño, 1963, pp. 33 - 36.
- “Vertical Thoughts”, en *Kulchur*, vol. 3, núm. 11, otoño, 1963, pp. 37 - 38.
- “A Life without Bach and Beethoven”, en *Listen*, vol. 1, mayo - junio, 1964, p. 14.
- “Predeterminate / Indeterminate”, en *Composer*, vol. 19, primavera, 1966, pp. 3 - 4.
- “In Memoriam: Edgard Varèse”, en *Perspectives of New Music*, vol. 4, núm. 2, primavera - verano, 1966, p. 12.
- “Philip Guston: The Last Painter”, en *Artnews Annual*, vol. 31, 1966, pp. 97 - 99.
- “Earle Brown”, en *Earle Brown. Catalogue of Works*, Wien: Universal Edition, 1966.
- “Boola Boola”, en *Composer*, vol. 22, invierno 1966/1967, pp. 13 - 16. [Texto reeditado en *Source*, vol. 4, núm. 2, julio, 1970, p. 38].
- “A Compositional Problem”, en *ICA Bulletin*, núm. 165, enero, 1967, p. 16.
- “The Avant Garde: Progress or Stalemate?”, en *The New York Times*, 5 de marzo, 1967, p. 27.
- “Some Elementary Questions”, en *Artnews*, vol. 66, núm. 2, abril, 1967, pp. 54 - 57.
- *Six Painters: Mondrian, Guston, Kline, De Kooning, Pollock, Rothko* [catálogo de la exposición comisariada por Feldman en febrero - abril, 1967], Houston: University of St. Thomas, 1968.

- “Give My Regards to Eighth Street”, en *Artnews Annual*, 1968.
- “Neither / Nor”, en *Source*, vol. 3, núm. 2, julio, 1969, pp. 7 - 8.
- “Between Categories”, en *The Composer*, vol. 1, núm. 2, septiembre, 1969, pp. 73 - 77.
- “Who Was Sonia Sekula?”, en *Art in America*, vol. 59, núm. 5, septiembre - octubre, 1971, p. 79.
- “After Modernism”, en *Art in America*, vol. 59, núm. 6, noviembre - diciembre, 1971, pp. 68 - 77.
- “Frank O’Hara: Lost Times and Future Hopes”, en *Art in America*, vol. 60, núm. 2, marzo - abril, 1972, pp. 52 - 55.
- “The Anxiety of Art”, en *Art in America*, vol. 61, núm. 5, septiembre - octubre, 1973.
- “John de Menil (1904 - 1973)”, en *Art in America*, vol. 62, núm. 6, noviembre - diciembre, 1973, p. 41.
- “Essay”, en *Philip Guston 1980: The Last Works*, Washington D. C.: The Phillips Collection, 1981, pp. 5 - 8.
- “Crippled Symmetry”, en *Res*, vol. 2, otoño, 1981, pp. 91 - 103.
- “XXX Anecdotes & Drawings. The Future of Local Music” y “Darmstadt Lecture (26th July 1984)”, en *Essays*, Kerpen: Beginner Press, 1985, pp. 144 – 180 y 181 - 213. [Edición a cargo de Walter Zimmermann].
- “Morton Feldman”, en VV. AA., *Morton Feldman. Musik - Konzepte*, vol. 48/49, Munich: Edition Text + Kritik, 1986.
- “For Morton Feldman”, en *Contemporary Music Review*, vol. 32, núm. 6, 2013.

TEXTOS EN PARTITURAS E INTERIORES DE LPs Y CDs

- "Autobiography", en *Feldman / Brown*, LP/Time Records, 58007, (1962).
- "Structures for Orchestra" [notas en la partitura], Edition Peters Contemporary: EP6934 (1962).
- "... Out of *Last Pieces*", en *Leonard Bernstein Conducts Music of Our Time by Larry Austin, Morton Feldman, György Ligeti*, LP/Columbia Records, ML 6133 (1965).
- "False Relationships and the Extended Ending", en *Viola in My Life / False Relationships*, LP/CRI SD 276 (1971).
- "The Viola in My Life (1970/71)", en *Viola in MyLife / False Relationships*, LP/CRI SD 276 (1971).
- "For Frank O'Hara", en *MortonFeldman*, LP/Columbia Odyssey, Y34138 (1976).
- "Rothko Chapel", en *Morton Feldman*, LP/Columbia Odyssey, Y34138 (1976).
- "Triadic Memories", en *Morton Feldman, AkiTakahashi - Triadic Memories*, CD/ALM Records ALCD-33 (1989).

TEXTOS EN PROGRAMAS DE CONCIERTOS

- "Four Instruments", en *Evenings for New Music*, Carnegie Recital Hall, 21 de diciembre, 1965.
- "The Viola in My Life IV", septiembre, 1971. [En línea] www.cnvill.net/mf-viola-in-my-life-iv.pdf

- "Five Pianos", Buffalo, 28 de octubre, 1972, [En línea] www.cnvill.net/mfpianos.htm
- "String Quartet", en *Cal Arts Contemporary Music Festival*, California Institute of the Arts, 26 de febrero a 1 de marzo, 1981.
- "More Light", en *32nd Berlin Festival: Tribute to John Cage,* 1982, pp. 10 - 11.
- "Dedication to Cornelius Cardew", en *Cornelius Cardew 1936 - 1981: Cornelius Cardew Memorial Concert*, Queen Elizabeth Hall, Londres, 16 de mayo, 1982, p. 26.
- "String Quartet II", en *ICA - Institute of Contemporary Arts*, Londres, 1 de agosto, 1984.
- "I Want to Thank", en *Contemporary Music Festival*, California Institute of the Arts, 21 y 22 de febrero, 1986.
- "Coptic Light", en *New York Philharmonic*, Lincoln Center for the Performing Arts, 30 de mayo,1986.
- "For Philip Guston", en *New Music Concerts*, Toronto, 6 de noviembre, 1988.

TRANSCRIPCIONES DE INTERVENCIONES PÚBLICAS

- "Slee Lecture, November 20, 1972" [Transc. Nicola Walker-Smith], Baird Hall, University at Buffalo, The State University of New York,]. [En línea] library.buffalo.edu/music/special-materials/morton-feldman/mfslee315.html
- "Slee Lecture, February 2, 1973" [Transc. Nicola Walker-Smith], Baird Hall, University at Buffalo, The State University of New

York. [En línea]. library.buffalo.edu/music/special-materials/morton-feldman/mfslee320.html

- "Slee Lecture, April 15, 1973" [Transc. Nicola Walker-Smith], Baird Hall, University at Buffalo, The State University of New York. [En línea] library.buffalo.edu/music/special-materials/morton-feldman/mfslee326.html
- "Twelve Tone Technique in Varèse's *Déserts*" [Transcs. Sebastian Claren & Chris Villars], en *Cal Arts Contemporary Music Festival*, 26 de febrero, 1981. [En línea] www.cnvill.net/mfdeserts.pdf
- "Remarksafter a performance of *String Quartet No. 1*" [Transcs. Sebastian Claren & Chris Villars], en *Cal Arts Contemporary Music Festival*, 26 de febrero, 1981. [En línea] www.cnvill.net/mfremarksaftersq1.pdf
- "Toronto Lecture" [Transc. Linda Catlin Smith], Union Gallery, Toronto, 17 de abril, 1982. [En línea] www.cnvill.net/mfmercer.htm
- "Johannesburg Lecture 1: Current Trends in America" [Transc. Rudiger Meyer], en *South African Broadcasting Corporation Contemporary Music Festival*, julio, 1983. [En línea] www.cnvill.net/mfjobur1.htm
- "Johannesburg Lecture 2: Feldman on Feldman" [Transc. Rudiger Meyer], en *South African Broadcasting Corporation Contemporary Music Festival*, julio, 1983. [En línea] www.cnvill.net/mfjobur2.htm
- "The Johannesburg Master Classes" [Transc. Dirk de Klerk], en *First South African Broadcasting Corporation Contemporary Music Festival*, julio, 1983. [En línea] www.cnvill.net/mfmasterclasses.htm
- "Introduction to Performance of *For Philip Guston*, April 21, 1985" [Transc. Sam Mirelman], en *North American New Music*

Festival, University at Buffalo. [En línea] library.buffalo.edu/music/special-materials/mortonfeldman/mfnanmf189.html

- "Lecture on *Violin and Orchestra*", en *June in Buffalo*, 17 de junio, 1986. [En línea] www.cnvill.net/mfjune-in-buffalo1986.pdf
- "Lecture on *For Christian Wolff*", en *Darmstadt Lecture*, 24 de julio, 1986. [En línea] www.cnvill.net/mfdarmstadt86complete.pdf

ENTREVISTAS

- AMIRKHANIAN, Charles, "Morton Feldman: Speaking of Music" (30 de enero, 1986). [En línea] www.cnvill.net/mfspeakingofmusic1986.pdf
- ANDRIESSEN, Louis, "A Haunted House with No Ghosts. Morton Feldman, 3 July 1986", en FELDMAN, Morton, *Words on Music. Morton Feldman in Middelburg 1985 - 1987: Lectures and Conversations*, vol. I/II, Köln: Edition MusikTexte, 2008, pp. 240 - 271. [Edición a cargo Raoul Mörchen].
- ASHLEY, Robert, "Morton Feldman: An Interview with Robert Ashley, August 1964", en SCHWARTZ, Elliot & CHILDS, Barney (Eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, New York: Holt, Rinehard, and Winston, 1967, pp. 362-366.
- AUPING, Michael, "Touch: An Interview with Morton Feldman, 20 May 1985", en *Michael Auping 30 Years: Interviews and Outtakes*, Fort Worth: Modern Art Museum of Fort Worth, 2007, pp. 141 - 144.

- BECKETT, Alan, “Morton Feldman in Interview 1966”, en *Tempo*, vol. 60, núm. 235, 2006, pp. 15 - 20.
- BERNAS, Richard & JACK, Adrian, “The Brink of Silence”, en *Music and Musicians*, junio, 1972, pp. 7 - 8.
- BOEHMER, Konrad, “Neither European Nor American. Morton Feldman in Conversation with Konrad Boehmer, 2 July 1987”, en FELDMAN, Morton, *Words on Music. Morton Feldman in Middelburg 1985 - 1987: Lectures and Conversations*, vol. I/II, Köln: Edition MusikTexte, 2008, pp. 634 - 705. [Edición a cargo Raoul Mörchen].
- BORRADORI, Giovanna, “Una liaison tra Webern e Cage: conversazione con Morton Feldman”, en *Musica / Realtà,* vol. 7, núm. 19, abril, 1986, pp. 53 - 66.
- BORTOLOTTO, Mario, “Intervista con Morton Feldman”, en *Lo Spettatore Musicale*, 24 de enero, 1969, pp. 10 - 13.
- BOSSEUR, Jean-Yves, “A l’écart des grandes villes. Entretien de Morton Feldman avec Jean-Yves Bosseur”, *en Revue d'Esthétique*, núm. XXI/2-4, 1968, pp. 3 - 8.
- BRYARS, Gavin & ORTON Fred, “Morton Feldman”, en *Studio International*, noviembre, 1976, pp. 244 - 248.
- CADIEU, Martine, “Morton Feldman: L’attente”, en *A l’écoute des compositeurs,* Paris: Minerve, 1992, pp. 202 - 205.
- CAGE, John, “Conversation with Morton Feldman (with Bunita Marcus, Francesco Pellizzi)”, en *Res*, vol.6, otoño, 1983, pp. 112 - 135.
- CAGE, John, “Conversation with Morton Feldman, 9 July 1966 (Radio Happening I)”, “Conversation with Morton Feldman, 1? July 1966 (Radio Happening II)”, “Conversation with Morton Feldman, 28 December 1966 (Radio Happening III)”, “Conversation with Morton Feldman, 16 January 1967 (Radio Happening IV)” y “Conversation with Morton Feldman, 16

January 1967 (Radio Happening V)", en *Radio Happenings I - V. Conversations 1966 - 1967,* Köln: MusikTexte, 1993, pp. 10 - 37, 40 -77, 80 - 127, 130 - 161 y 164 - 195.

- CARAS, Tracy & GAGNE, Cole, "Morton Feldman", en *Soundpieces: Interviews with American Composers,* Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press Inc., 1982, pp. 163 - 177.
- CARTER, Elliott, "From the Film *Elliott Carter at Buffalo*", Pennebaker Hegedus Films, 1980.
- CLARKSON, Austin, "Conversation about Stefan Wolpe, 13 November 1980", en VILLARS, Chris (Ed.), *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964 - 1987*, London: Hyphen Press, 2006, pp. 97 - 113.
- DWYER, John, "I Met Heine on the Rue Fürstenberg: Morton Feldman in Conversation with John Dwyer", en *Buffalo Evening News*, 21 de abril, 1973.
- ESSELIER, Françoise, "Entretien avec Morton Feldman", en *VH 101*, núm. 4, invierno, 1970/1971, pp. 34 - 44.
- FELDMAN, Morton, "Conversations without Stravinsky", en *London Magazine*, vol. 6, núm. 12, marzo, 1967, pp. 86 - 94.
- FELDMAN, Morton; KAEHR, Agathe; MUMMA, Gordon & RZEWSKI, Frederic, "Cultural Olympics at Leopoldstrasse. Gespräch in München, 1972", en *MusikTexte*, núm. 133, mayo, 2012, pp. 63 - 74.
- FROST, Everett C., "The Note Man on the Word Man: Morton Feldman on Composing the Music for Samuel Beckett's *Words and Music* in *The Beckett Festival of Radio Plays*", en BRYDEN, Mary (Ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 47 - 55.
- GENA, Peter, "H. C. E. (Here Comes Everybody): Morton Feldman in Conversation with Peter Gena", en *Tri-Quarterly*, primavera, 1982.

- GOUGH, Christopher & WOODWARD, Roger, "Morton Feldman in Conversation with Christopher Gough and Roger Woodward". [En línea] www.cnvill.net/mfgoughwoodward.pdf
- GRIFFITHS, Paul, "Morton Feldman Talks to Paul Griffiths", en *Musical Times*, agosto, 1972, pp. 758 - 759.
- GRONEMEYER, Gisela & OEHLSCHLÄGEL, Reinhard, "*I don't compose, I assemble*. Morton Feldman im Gespräch über *Crippled Symmetry*", en *MusikTexte*, núm. 66, noviembre, 1996, pp. 33 - 36.
- GUSTON, Philip, "Conversation with Morton Feldman (1968)", en *Collected Writings, Lectures, and Conversations*, Berkeley: University of California Press, 2010, pp. 80 - 108. [Edición a cargo de Clark Coolidge].
- LAGERWERFF, Frits, "*I am interested in the commitment*. Morton Feldman in Conversation with Frits Lagerwerff, 4 July 1987", en FELDMAN, Morton, *Words on Music. Morton Feldman in Middelburg 1985 - 1987: Lectures and Conversations*, vol. I/II, Köln: Edition MusikTexte, 2008, pp. 786 - 833. [Edición a cargo Raoul Mörchen].
- LAYCOCK, Jolyon & CHARLTON, David, "An Interview with Morton Feldman", en *Opus 2*, vol.1, núm. 6, primavera, 1967, pp. 18 - 20.
- MADGE, Geoffrey Douglas, "On Stefan Wolpe. Morton Feldman in Conversation with Geoffrey Douglas Madge, 1 July 1987", en FELDMAN, Morton, *Words on Music. Morton Feldman in Middelburg 1985 - 1987: Lectures and Conversations*, vol. I/II, Köln: Edition MusikTexte, 2008, pp. 546 - 591. [Edición a cargo Raoul Mörchen].
- MASSI, R. Wood, "Captain Cook's First Voyage: An Interview with Morton Feldman" (3 de marzo, 1987), en *Cum Notis Variorum*, núm. 131, abril, 1989, pp. 7 - 12.

- MENGELBERG, Misha, “Half-Closed and Half-Open. Morton Feldman in Conversation with Misha Mengelberg, 29 June 1985”, en FELDMAN, Morton, *Words on Music. Morton Feldman in Middelburg 1985 - 1987: Lectures and Conversations*, vol. I/II, Köln: Edition MusikTexte, 2008, pp. 26 - 45. [Edición a cargo Raoul Mörchen].
- METZGER, Heinz-Klaus; FELDMAN, Morton & BROWN, Earle, “Aus einer Diskussion”, en VV. AA., *Morton Feldman. Musik - Konzepte*, vol. 48/49, Munich: Edition Text + Kritik, 1986, pp. 148 - 154.
- MOORE, Thomas, “We Must Pursue Anxiety”, en *Sonus*, primavera, 1984, pp. 14 - 19.
- MORGAN, Stuart, “Pie-Slicing and Small Moves. Morton Feldman in Conversation with Stuart Morgan”, en *Artscribe*, abril, 1978, pp. 34 - 37.
- OLIVER, Michael, “Morton Feldman in Conversation with Michael Oliver” (BBC Radio 3, 4 de noviembre, 1984). [En línea] www.cnvill.net/mfoliver.pdf
- PELLIZZI, Francesco, “Morton Feldman: A Conversation with Francesco Pellizzi, 15 - 17 January 1985”, en VV. AA., *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts,* Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, pp. 268 - 295.
- RIZZARDI, Veniero, “Segue dibattito con l’autore: in un colloquio con una decina di spettatori Morton Feldman parla di diverse cose: musica e arti visive, distanze e vicinanze nelle esperienze americane di oggi”, en *Scena*, vol. 4, núm. 5/6, diciembre, 1979, pp. 52 - 53.
- SAARIAHO, Kaija, “Do We Really Need Electronics? Morton Feldman in Conversation with Kaija Saariaho, 3 July 1987”, en FELDMAN, Morton, *Words on Music. Morton Feldman in Middelburg 1985 - 1987: Lectures and Conversations*, vol. I/II,

Köln: Edition MusikTexte, 2008, pp. 752 - 785. [Edición a cargo Raoul Mörchen].

- SHERE, Charles, "Morton Feldman: Interview with Charles Shere" (transcripción de la entrevista radiofónica mantenida en la KPFARadio Station de Berkeley, California, julio, 1967). [En línea] www.cnvill.net/mfshere.pdf
- SKEMPTON, Howard, "Morton Feldman: Interview with Howard Skempton" (transcripción de la entrevista celebrada en Londres, 13 de enero, 1977). [En línea] www.cnvill.net/mfskempton-interview.pdf
- VARGA, Bálint András, "These, Antithese, Synthese. Ein Doppelgespräch mit John Cage und Morton Feldman", en *Neue Zeitschrift für Musik*, núm. CXLVII/1, enero, 1986, pp. 25 - 27.
- VARGA, Bálint András, "Interview with Morton Feldman, 1983", en *Three Questions for Sixty-Five Composers*, Rochester: University of Rochester Press, 2011, pp. 76 - 89.
- VOLANS, Kevin, "Conversation with Morton Feldman", en *Summer Gardeners: Conversations with Composers. Summer 1984*, Durban: Newer Music Edition, 1985, pp. 122 - 128.
- WHITICKER, Michael, "Morton Feldman: Conversation without Cage", en *Ossia: A Journal of Contemporary Music*, vol. 1, invierno, 1989, pp. 6 - 9.
- WILLIAMS, Jan, "An Interview with Morton Feldman", en *Percussive Notes*, septiembre, 1983, pp. 4 - 14.
- XENAKIS, Iannis, "The Barrier of Style. Morton Feldman in Conversation with Iannis Xenakis, 4 July 1986", en FELDMAN, Morton, *Words on Music. Morton Feldman in Middelburg 1985 - 1987: Lectures and Conversations*, vol. I/II, Köln: Edition MusikTexte, 2008, pp. 308 - 335. [Edición a cargo Raoul Mörchen].
- XENAKIS, Iannis & FELDMAN, Morton, "A Conversation on

Music", en *Res*, vol. 15, primavera, 1988, pp. 177 - 181.

- YOUNG, La Monte & FELDMAN, Morton, "A Conversation on Composition and Improvisation (with Bunita Marcus, Francesco Pellizzi, Marian Zazeela)", en *Res*, vol. 13, primavera, 1987, pp. 152 - 173.
- ZIMMERMANN, Walter, "Morton Feldman", en *Desert Plants: Conversations with 23 American Musicians*, Vancouver: Aesthetic Research Center Publications, 1976, pp. 1 - 20.

ANEXO III

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

El presente apartado incluye la bibliografía complementaria consultada, pero que no ha sido citada específicamente en las notas a pie de página. Hemos decidido incluir la misma como anexo, ya que las referencias bibliográficas recogidas pueden servir de ayuda y/o de guía para posteriores investigaciones, especialmente si las mismas se dirigen, desde una perspectiva transdisciplinar, al análisis de la hibridación entre música y artes plásticas. Debido a esta transversalidad, que implica una gran diversidad de ámbitos de estudio e investigación, la bibliografía es amplia -aunque no exhaustiva-, de ahí hayamos realizado una selección de aquellos materiales que hemos considerado más interesantes y adecuados. Lógicamente este anexo no incluye las referencias ya mencionadas en la bibliografía principal. Por último, señalar que hemos dividido la misma en:

- Libros
- Artículos
- Tesis doctorales y trabajos universitarios académicos

LIBROS

- ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2003.
- ADORNO, Theodor W., *Current of Music*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2006.
- ADORNO, Theodor W., *Kierkegaard: construcción de lo estético*, Madrid: Akal, 2006.
- ADORNO, Theodor W., *Disonancias: introducción a la sociología de la música*, Madrid: Akal, 2009.
- ALBEROLA CRESPO, Nieves, *La escuela de Nueva York: John Ashbery y la nueva poética americana*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000.
- ALBRIGHT, Daniel, *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*, New Haven: Yale University Press, 2014.
- ALLEN, William S., *Aesthetics of negativity: Blanchot, Adorno, and Autonomy*, New York: Fordham University Press, 2016.
- ANDERSON, Thad, "A Conversation with Richard Winant", en LEWIS Kevin & AGUILAR, Gustavo (Eds.), *The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist*, New York: Routledge, 2014.
- ARIZA, Javier, *Las imágenes del sonido*, Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, 2003.
- ARMITAGE, John & BISHOP, Ryan, *Virilio and Visual Culture*, Edinburg: Edinburgh University Press Ltd., 2013.

- ARNALDO, Javier, *El mundo suena: el modelo musical de la pintura abstracta,* Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2004.
- ASHTON, Dore, "No Way to be Mortified", en VV. AA., *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts,* Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, pp. 80 - 85.
- AUNER, Joseph, *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, New York: W. W. Norton & Company, 2013.
- AUSTIN, Larry & KAHN, Douglas, *Source: Music of the Avant-garde, 1966 - 1973*, Berkeley: University of California Press, 2011.
- BAILES, Sara Jane & TILL, Nicholas (Eds.), *Beckett and Musicality,* Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- BARBETTI, Claire, *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory*, New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- BARKAN, Leonard, *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton: Princeton University Press, 2013.
- BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in the German Baroque*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BARRETT, G. Douglas, *After Sound: Toward a Critical Music*, London: Bloomsbury, 2016.
- BAUMANN, Dorothea, *Music and Space*, Bern: Peter Lang GmbH, 2011.
- BECKET, Alan, "International Times Interview November 1966", en VILLARS, Chris (Ed.), *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964 - 1987*, London: Hyphen Press, 2006.

- BEHRMAN, David, “What Indeterminate Notation Determines”, en BORETZ, Benjamin & CONE, Edward T. (Eds.), *Perspectives on Notation and Performance*, New York: W. W. Norton and Co., 1976, pp. 74 - 89.
- BENSON, Bruce Ellis, *Liturgy as Way of Life: Embodying the Arts in Christian Worship*, Grand Rapids: Baker Publishing Group, 2013.
- BENSON, Stephen, “Beckett, Feldman, Joe and Bob: Speaking of Music in *Words and Music*”, en LODATO, Suzanne M. & URROWS, David Francis (Eds.), *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field*, Amsterdam: Rodolpi, 2005, pp.165-180.
- BERIO, Luciano, *Remembering the Future*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- BERNSTEIN, David W. & HATCH, Christopher, *Writings through John Cage’s Music, Poetry, and Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- BLAS GÓMEZ, Felisa, *Música, color y arquitectura*, Buenos Aires: Nobuko, 2010.
- BLUM, Eberhard, *Choice & Chance: Bilder und Berichte aus meinem Leben als Musiker,* Berlin: Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2008.
- BOGUE, *Ronald, Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, New York: Routledge, 2003.
- BOGUE, Ronald, *Deleuze’s Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- BOHEMER, Konrad (Ed.), *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

- BORIO, Gianmario & TAGLIETTI, Gabrio, *Itinerari della musica americana*, Lucca: Una Cosa Rara, 1996.
- BOSSEUR, Jean-Yves, "La conjonction Feldman / Beckett", FENEYROU, Laurent (Ed.), en *Musique et dramaturgie: esthétique de la représentation au XXème siècle*, Paris: Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 783 - 792.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Musiques contemporaines: perspectives analytiques (1950 - 1985)*, Paris: Minerve, 2007.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *De vive voix: dialogues sur les musiques contemporaines,* Paris: Minerve, 2010.
- BOSSEUR, Jean-Yves; CHARLES, Daniel & BRONIARSKI, Alexandre, *Le sonore et le visuel: intersections musique / arts plastiques aujourd'hui,* Paris: Dis Voir, 1993.
- BÖTTINGER, Peter, "Das exakte Ungefähre: Ein analytischer Versuch über *Instruments I* (1974) von Morton Feldman", en VV. AA., *Morton Feldman. Musik - Konzepte*, vol. 48/49, Munich: Edition Text + Kritik, 1986, pp. 105 - 114.
- BOWIE, Andrew, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BOZAL, Valeriano *et al.*, *El arte abstracto: los dominios de lo invisible*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.
- BRUHN, Siglind, *Musical Ekphrasis in Rilke's*, Amsterdam: Rodopi, 2000.
- BRUNO, Giuliana, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge: The MIT Press, 2007.
- BURGES, Alexis & SHERMAN, Brett, *Metasemantics: New Essays on the Foundations of Meaning*, New York: Oxford University Press, 2014.
- BURNETT, Craig, *Philip Guston: The Studio*, London: Afterall Books, 2014.

- BURWICK, Frederick, *Mimesis and Its Romantic Reflections*, University Park: The Pennsylvania State University, 2001.
- BURROWS, David, *Time and the Warm Body: A Musical Perspective on the Construction of Time*, Leiden: Koninklijke Brill, 2007.
- CAGE, John, *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.
- CAGE, John, *Escritos al oído*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999.
- CALCAGNO, Antonio; VERNON, Jim & LOFTS, Steve G., *Intensities and Lines of Flight: Deleuze / Guattari and the Arts,* London: Rowman & Littlefield International, Ltd., 2014.
- CAMPBELL, Edward, *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CAMPBELL, Edward, *Music after Deleuze*, London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013.
- CAPANNA; Alessandra; CIFARELLO, Ciardi *et al.*, *Musica & Architettura*, Roma, Edizione Nuova Cultura, 2012.
- CARROLL, Noël, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York: Taylor & Francis e-Library, 2002.
- CHILDS, Barney, "Morton Feldman", en VINTON, John (Ed.), *Dictionary of Contemporary Music*, New York: E. P. Dutton, 1971, pp. 233 - 234.
- CLARAMONTE ARRUFAT, Jordi, *Arte de contexto*, San Sebastián: Editorial Nerea, 2010.
- CLAREN, Sebastian, "Musik auf dem Weg zur Kunstform. Morton Feldmans Musik in der Mitte der achtziger Jahre", en STEPHAN, Rudolf *et al*. (Eds.), *Von Kranichstein zur Gegenwart:*

50 Jahre Darmstädter Ferienkurse (1946 - 1996), Stuttgart: Daco Verlag, 1996, pp. 495 - 499.

- CLAREN, Sebastian, "Woran man sich erinnert: Morton Feldmans Konzeption des instrumentalen Bildes", en SANIO, Sabine & SCHEIB, Christian (Eds.), *Bilder - Verbot und Verlangen in Kunst und Musik*, Friedberg: Pfau Verlag, 2000, pp. 123 - 141.
- CLAREN, Sebastian, "Simple Exposure as the Only Attainable Truth. The Role of the Soprano Voice in Morton Feldman's Opera *Neither*", en BREJZEK, Thea; GREISENEGGER, Wolfgang & WALLEN, Lawrence (Eds.), *Monitoring Scenography 2: Space and Truth / Raum und Wahrheit*, Zurich: Zurich University of Art and Design, 2009, pp. 70 - 81.
- COHEN-SOLAL, Annie, *El galerista: Leo Castelli y su círculo,* Madrid: Turner, 2014.
- COHEN-SOLAL, Annie; GOLDBERGER, Paul & GOTTLIEB, Robert, *New York Mid-Century: 1945-1965,* New York: Vendome Press, 2014.
- COLEMAN, Patrick; SHAW-MILLER, Simon *et al.*, *The Art of Music*, New Haven: Yale University Press, 2015.
- COOK, Nicholas & POPLE, Anthony (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, New York: Cambridge University Press, 2004.
- COPE, David, *Techniques of the Contemporary Composers*, New York: Schirmer Books, 1997.
- COSTELLO, Diarmuid & VICKERY, Jonathan, *Art: Key Contemporary Thinkers*, Oxford: Berg Publishers, 2007.
- COSTELLO-HIRATA, Catherine, "Morton Feldman (1926 - 1987)", en SITSKY, Larry (Ed.), *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, Westport: Greenwood Press, 2002, pp. 131 - 137.

- COTT, Jonathan, *Stockhausen: Conversations with the Composer,* New York: Simon and Schuster, 1973.
- CUMMING, Naomi, *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- CURRIE, James R., *Music and the Politics of Negation,* Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- CYTOWIC, Richard E., *Synesthesia: A Union of the Senses*, Cambridge: The MIT Press, 2002.
- DARBON, Nicolas, *Musica multiplex: dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris: L'Harmattan, 2007.
- DE VISSCHER, Éric, "Surfaces de temps. À propos de Morton Feldman", en LÉVY, Fabien (Ed.), *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 141 - 153.
- DEBELLIS, Mark, *Music and Conceptualization*, New York: Cambridge University Press, 1995.
- DEBROCK, Guy, "The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett's Virtual Music", en OPPENHEIM, Lois (Ed.), *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, New York: Garland Publishing, 1999, pp. 67 - 82.
- DEFEZ, Antoni, *Música i sentit: el cas Wittgenstein*, Valencia: Publicacions Universitat de València, 2008.
- DELAERE, Mark; LONDON, Justin; DECROUPET, Pascal & BRUBAKER, Bruce, *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, Leuven: Leuven University Press, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Editorial Cactus, 2007.

- DELL'ANTONIO, Andrew, *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, Berkeley: University of California Press, 2011.
- DENIZEAU, Gérard & PISTONE, Danièle (Eds.), *La musique au temps des arts. Hommage à Michèle Barbe*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.
- DEWEY, John, *Theory of Valuation*, Carbondale: Southtern Illinois University, 1977.
- DÍAZ, Eva, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*, Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- DOHONEY, Ryan, "Mourning Coterie: Morton Feldman's Posthumous Collaborations with Frank O'Hara", en SILVERBERG, Mark (Ed.), *New York School Collaborations: The Color of Vowels*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 183 - 197.
- DOHONEY, Ryan, "Charlotte Moorman's Experimental Performance Practice", en GRAZIOSE CORRIN, Lisa & GRANOF, Corinne (Eds.), *A Feast of Astonishments: Charlotte Moorman and the Avant-Garde 1960s - 1980s*, Evaston: Northwestern University Press, 2016, pp. 19 - 27.
- DÜCHTING, Hajo, *Paul Klee: Painting Music*, New York: Prestel, 1997.
- DUNSBY, Jonathan; STRAUS, Joseph N. *et al.*, *Order and Disorder: Music - Theoretical Strategies in 20th Century Music*, Leuven: Leuven University Press, 2004.
- ERDMANN, Martin, "Zusammenhang und Losigkeit: Zu Morton Feldmans Kompositionen zwischen 1950 und 1956", en VV. AA., *Morton Feldman. Musik - Konzepte*, vol. 48/49, Munich: Edition Text + Kritik, 1986, pp. 67 - 94.

- FENEYROU, Laurent, "... in the Beckett mood...: Sur *Neither* de Morton Feldman", en MATHON, Geneviève & LAUFFER, David (Eds.), *Beckett et la musique*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, pp. 223 - 259.
- FINEBERG, Jonathan, *Art Since 1940: Strategies of Being*, Upper Saddle River: Prentice Hall, Inc., 1995.
- FLOROS, Constantin, *Neue Ohren für Neue Musik: Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Mainz: Schoot Music, 2006.
- FRANKE, Daniël, "Analytische Contemplation des Feldmanschen Klavierstückes *For Bunita Marcus*", en VV. AA., *Morton Feldman. Musik - Konzepte*, vol. 48/49, Munich: Edition Text + Kritik, 1986, pp. 135 - 147.
- FUENTE, Eduardo de la, *Twentieth-Century Music and the Question of Modernity*, New York: Routledge, 2011.
- FULKERSON, James, "Morty Feldman is Dead", en VV. AA, *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 1, London: Routledge, 1992.
- GADAMER, Hans Georg, *Actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 2009.
- GANN, Kyle, *Music Downtown: Writings from The Village Voice*, Berkeley: University of California Press, 2006.
- GAREAU, Philip, *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté,* Paris: L'Harmattan, 2006.
- GLENN, Cheryl & RATCLIFFE, Krista, *Silence and Listening as Rethorical Arts*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2011.
- GOLDING, John, *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Madrid: Turner, 2003.

- GOLDSTEIN, Louis, “Morton Feldman and the Shape of Time”, en HEINTZE, James R. & SAFFLE, Michael (Eds.), *Perspectives on American Music Since 1950 (Essays in American Music)*, vol. 4, New York: Garland Publishing, 1999.
- GOULISH, Matthew, “The Next Ten Minutes: Morton Feldman and Samuel Beckett”, en BAILES, Sara Jane & TILL, Nicholas (Eds.), *Beckett and Musicality*, Farnham: Ashgate Publishing, 2014, pp. 171 - 186.
- GREEN, Denise, *Metonymy in Contemporary Art: A New Paradigm*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- GREENBERG, Clement, *Arts and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961.
- GREENBERG, Clement, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, New York, Oford University Press, 1999.
- GOTTSCHALK, Jennie, *Experimental Music Since 1970*, London: Bloomsbury Academic, 2016.
- GRUBBS, David, *Records Ruin The Landscape : John Cage, The Sixties, and Sound Recording*, Durham: Duke University Press, 2014.
- GULDBRANDSEN, Erling E. & JOHNSON, Julian, *Transformations of Musical Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- GUNTHER, Leon, *The Physics of Music and Color*, New York: Springer, 2012.
- GUTKNECHT, Dieter, “*Einsamkeit und Freiheit*: zur Musikästhetik Morton Feldmans (1926 - 1987)” y “Morton Feldmans Intermedialität und Synästhetik”, en KRONES, Hartmut (Ed.), *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, Wien: Boehlau Verlag, 2008, pp. 211 - 224 y 225 - 235.

- HAGMAN, George, *The Artist's Mind: a Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*, New York: Rouletge, 2010.
- HALL, Charles J., *Chronology of Western Classical Music*, New York: Routledge, 2002.
- HAMMAN, Michael, "Three Clarinets, Cello and Piano (1971)", en DELIO, Thomas (Ed.), *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, pp. 71 - 95.
- HAMPSON, Robert & MONTGOMERY, Will (Eds.), *Frank O'Hara Now: New Essays on the New York Poet*, Liverpool: Liverpool University Press, 2010.
- HANNER, David & WALL, John, "The Material Experience of Abstraction: Morton Feldman and the Experience of Silence", en WALL, John (Ed.), *Music, Metamorphosis and Capitalism: Self, Poetics and Politics* , Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 89 - 106.
- HANNINEN, Dora A., *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*, Rochester: University of Rochester Press, 2012.
- HART, Edward (Ed)., *Architecture: The Making of Metaphors*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- HARRIS, Tony, *The Legacy of Cornelius Cardew*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.
- HARRISON, Bryn & GLOVER, Richard, "Listening through Morton Feldman's *Triadic Memories*", en VV. AA., *Overcomingform: Reflections on Immersive Listening,* Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013, pp. 61 - 73.
- HARRISON, John E. & BARON-COHEN, Simon (Eds.), *Synaesthesia: An Introduction,* Cambridge: Balckwell Publishers, 1997.

- HEILGENDORFF, Simone, “Erfahrung minimalistischer Musik: zu Morton Feldmans *Untitled composition*”, en BARTOLI-KUCHER, Simona; BÖHME, Dorothea & FLOREANCIG, Tatiana (Eds.), *Das Subjekt in Literatur und Kunst: Festschrift für Peter V. Zima*, Tübingen: Francke Verlag, 2011, pp. 297 - 314.
- HENCK, Herbert, *Experimentelle Pianistik. Improvisation - Interpretation - Komposition*, Mainz: Schott Music, 2004.
- HERTEN, Joachim, “*Wehmut des Unbestandigen*. Morton Feldman: *The King of Denmark* for solo percussionist (1964)”, en KORSCH, Dietrich; RÖHRING, Klaus & HERTEN, Joachim (Eds.), *Das Universum im Ohr. Variationen zu einer theologischen Musikästhetik*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2011, pp. 215 - 225.
- HERZFELD, Gregor, *“Von undurchdringlichem Selbst zu undurchdringlichem Unselbst durch Weder*. Gattung und Tradition in Morton Feldmans Oper *Neither* nach einem Text von Samuel Beckett", en KÜHNEL, Jürgen, MÜLLER, Ulrich & PANAGL Oswald (Eds.), *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung, Vorträge des Salzburger Symposions 2006*, Anif: Salzburg, 2008, pp. 520 - 535.
- HICKS, Michael, “*Our Webern*: Cage and Feldman’s Devotion to Christian Wolff”, en CHASE, Stephen & THOMAS, Philip (Eds.), *Changing the System: The Music of Christian Wolff,* Farnham: Ashgate Publishing, 2010, pp. 3 - 22.
- HINTON, Leanne; NICHOLS, Johanna & OHALA, John J. (Eds.), *Sound Symbolism*, New York: Cambridge University Press, 1994.
- HIRSCH, Edward, *The Demon and the Angel*, New York: Harvest Book Harcourt Inc., 1994.

- HOFFMAN, Douglas R., *Seeking the Sacred in Contemporary Religious Architecture*, Kent: The Kent State University Press, 2010.
- HOLLAND, Eugene W.; SMITH, Daniel W. & STIVALE, Charles J. (Eds.), *Image and Text*, New York: Continuum International Publishing Group, 2009.
- HONOUR, Hugh & FLEMING, John, *Historia mundial del arte*, Madrid, Akal, 2004.
- HOPKINS, David, *After Modern Art 1945 - 2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HUBER, Sonja, *Das zeitgenössische Klavierkonzert: Analysen zu M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühr, H. Lachenmann, G. Ligeti und W. Lutoslawski*, Wien: Böhlau Verlag, 2014.
- HULSE, Brian & NESBITT, Nick, *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.
- HUMMEL, Thomas, *Morton Feldman's* Untitled Composition (1981) *für Cello und Klavier: Eine computerunterstützte Analyse,* Saarbrücken: Pfau Verlag, 1994.
- HUNTSMAN, Penny, *Thinking about Art: A Thematic Guide to Art History*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd., 2016.
- IDDON, Martin, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez,* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- JOHNSON, Julian, *Out of Time: Music and the Making of Modernity*, New York: Oxford University Press, 2015.
- JOHNSON, Steven, "Pitch, Timbre, and Space in Morton Feldman's *For Frank O'Hara*", en LICATA, Thomas (Ed.), *Essays on the Music and Theoretical Writings of Thomas DeLio,*

Contemporary American Composer, New York: Edwin Mellen Press, 2008, pp. 245 - 272.

- JONES, Amelia, *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2006.
- KAGAN, Andrew, *Paul Klee: Art & Music,* Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- KANDEL, Eric R., *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, New York: Random House, 2012.
- KERCHNER, Jody L., *Music Across the Senses: Listening, Learning, and Making Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- KERMAN, Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- KIERKEGAARD, Søren, *La repetición*, Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- KLEIN, Michael Leslie, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- KLEIN, Michael Leslie, *Music and the Crises of the Modern Subject*, Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- KNOCKAERT, Yves, "Systemlessness in Music: Composing without a System A Comparative Study of Systemlessness in the Works of John Cage, Morton Feldman and Wolfgang Rihm", en DUNSBY, Jonathan; STRAUS, Joseph N. *et al.*, *Order and Disorder: Music - Theoretical Strategies in 20th Century Music*, Leuven: Leuven University Press, 2004, pp. 53 - 104.
- KOSTELANETZ, Richard, *Conversing with Cage*, New York: Routledge, 1987.
- KRAMER, Lawrence, *Expression and Truth: On the Music of Knowledge*, Berkeley: University of California Press, 2012.

- KÜHL, Ole, *Musical Semantics*, Bern: Peter Lang AG, 2007.
- LARSON, Kay, *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, New York: The Penguin Press, 2012.
- LAWS, Catherine, "Morton Feldman's *Neither*: A Musical Translation of Beckett's Text", en BRYDEN, Mary (Ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 57 - 85.
- LAWS, Catherine, "Feldman - Beckett - Johns: Patterning, Memory and Subjectivity", en HEILE, Björn (Ed.), *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, Farnham: Ashgate Publishing, 2009, pp. 135 - 158.
- LAWS, Catherine (Ed.), *The Practice of Practising (Collected Writings of the Orpheus Research Centre in Music)*, Leuven: Leuven University Press, 2011.
- LAWS, Catherine, "*Doing it one way and doing it another way*: Morton Feldman's *Neither*" y "*Together, dogs!*: Feldman's Music for *Words and Music*", en VV. AA., *Headaches Among the Overtones: Music in Beckett / Beckett in Music,* Amsterdam: Rodopi, 2013, pp. 255 - 319 y 321 - 357.
- LEEUW, Ton de, *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray S., *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: The Mit Press, 1983.
- LEVINSON, Jerrold, *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- LEVINSON, Jerrold, *Music, Art, and Metaphisics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

- LEYTON, Michael, *The Structure of Painting*, New York: Springer, 2006.
- LINDNER, Christoph, *Imagining New York City: Literature, Urbanism, and the Visual Arts, 1890 - 1940*, New York: Oxford University Press, 2015.
- LUCIER, Alvin, *Music 109: Notes on Experimental Music*, Middletown: Wesleyan University Press, 2012.
- MACARTHUR, Sally; LOCHHEAD, Judith Irene & SHAW, Jennifer, *Music's Immanent Future: The Deleuzian Turn in Music Studies*, Oxford: Routledge, 2016.
- MACONIE, Robin, *Avant Garde: An American Odyssey from Gertrude Stein to Pierre Boulez*, Plymouth: Scarecrow Press, Inc., 2012.
- MAEDER, Costantino & REYBROUCK, Mark (Eds.), *Music Analysis Experience: New Perspectives in Musical Semiothics*, Leuven: Leuven University Press, 2015.
- MAGNUS, David, "You have to know how to notate very difficult images: Zur Plastizität des Klanges in Morton Feldmans *Projection 1*", en FLATH, Beate; PIRCHNER, Andreas Michael; PÖLZL-HOFER, Elisabeth & SACKL, Susanne (Eds.), *All you need is image?!*, Graz: Grazer Universitätsverlag / Leykam, 2010.
- MARCUS, Bunita, "The Square Knot: A Memoir", en VV. AA., *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts,* Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, pp. 196 - 206.
- MAUSER, Siegfried, "Zur Konzeption der musikalischen Zeit in der Musik Morton Feldmans", en KOLLERITSCH, Otto (Ed.), *Die neue Musik in Amerika: Über Traditionslosigkeit und Traditionslastigkeit*, Wien: Universal Edition, 1994, pp. 80 - 108.
- MAZZOLA, Guerino, *The Topos of Music: Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*, Basel: Birkhauser Verlag, 2002.

- MAZZOLA, Guerino; MANNONE, Maria *et al.*, *All about Music: The Complete Ontology: Realities, Semiotics, Communication, and Embodiment,* New York: Springer, 2012.
- MCPHEE, Laura, *A Journey into Matisse's South of France*, Berkeley: Roaring Forties Press, 2006.
- MELLERS, Wilfrid, *Caliban Reborn: Renewal in Twentieth Century Music,* New York: Harper and Row, 1967.
- METZGER, Heinz-Klaus, "Zu Feldmans Erstem Streichquartett", en VV. AA., *Morton Feldman. Musik - Konzepte*, vol. 48/49, Munich: Edition Text + Kritik, 1986, pp. 115 - 121.
- MEYER-THOSS, Gottfried, "Facetten des Transluziden: Zu einer Inszenierung von Morton Feldmans Oper *Neither*, Text von Samuel Beckett", en VV. AA., *Morton Feldman. Musik - Konzepte*, vol. 48/49, Munich: Edition Text + Kritik, 1986, pp. 122 - 134.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MOELANTS, Dirk, "What is slow? - Timing Strategies in the Performance of Feldman's *Last Pieces*", en VV. AA., *Proceedings of the VII International Symposium on Systematic and Comparative Musicology - III International Conference on Cognitive Musicology*, Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2001, pp. 121 - 128.
- MOISALA, Pirkko; LEPPÄNEN, Taru *et al.*, *Musical Encounters with Deleuze and Guatari*, New York: Bloomsbury, 2017.
- MONELLE, Raymond, *Linguistics and Semiothics in Music*, New York: Routledge, 1992.
- MONELLE, Raymond, *The Sense of Music: Semiotic Essays,* Princeton: Princeton University Press, 2000.

- MORTON, Marsha & SCHMUNK, Peter L. (Eds.), *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century,* New York: Garland Publishing, 2000.
- MURRAY, Chris (Ed.), *Pensadores clave sobre el arte: siglo XX,* Madrid: Cátedra, 2006.
- NANCY, Jean Luc, *A la escucha*, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 2007.
- NANCY, Jean Luc, *La partición de las artes*, Valencia: Pre-Textos / Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *La musique, les images et les mots. Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, Quèbec: Fidès, 2010.
- NICHOLLS, David (Ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PADDISON, Max; DELIÈGE, Irène *et al*., *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.
- PAREYSON, Luigi, *Els problemes actuals de l'estètica*, València, Universitat de València, 1997.
- PAREYSON, Luigi, *Verdad e interpretación*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2014.
- PHILLIPS, Lisa, *The American Century: Art & Culture, 1950 - 2000*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1999.
- PHILLIPS, Wesley, *Metaphysics and Music in Adorno and Heidegger*, Houndmills: Palgrave MacMillan, 2015.

- PICARD, Jacques & REVEL, Jacques *et al.*, *Makers of Jewish Modernity: Thinkers, Artists, Leaders, and the World They Made*, Princeton: Princeton University Press, 2016.
- PLETT, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden: Koninklijke Brill, 2012.
- PROSE, Francine, *Peggy Guggenheim: el escándalo de la modernidad*, Madrid: Turner, 2016.
- RAFFMAN, Diana, *Language, Music, and Mind*, Cambridge: The MIT Press, 1993.
- REIMER, Hennie, *Abstract Painting: A Practical Approach*, North Charleston: Create Space Independent Publishing Platform, 2015.
- RETALLACK, Joan, *Musicage: Cage Muses on Words, Arts, Music,* Hanover: University Press of New England, 1996.
- REVILL, David, *The roaring silence: John Cage. A Life*, New York: Arcade Publishing, 2014.
- RILEY, Charles A., *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*, Lebanon: University Press of New England, 1995.
- ROSE, F. Clifford (Ed.), *Neurology of The Arts: Painting, Music, Literature*, London: Imperial College Press, 2004.
- ROSEN, Charles, *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.
- ROSKILL, Mark W., *The Interpretation of Pictures*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1989.
- ROWELL, Lewis Eugene, *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1984.

- ROY-GERBOUD, Françoise, L*a musique comme art total au XX*[e] *siècle*, Paris: L'Harmattan, 2009.
- SABATIER, François, *Miroirs de la musique (1800-1950)*, vol. 2, Paris: Fayard, 1998.
- SABBE, Herman, "The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics", en DELIO, Thomas (Ed.), *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, pp. 9 - 15.
- SAFATLE, Vladimir, "Morton Feldman comme critique de l'idéologie: expression et politique dans Rothko Chapel", en KOGLER, Susanne & OLIVE, Jean-Paul (Eds.), *Expression et geste musical*, Paris: L'Harmattan, 2013.
- SAXER, Marion, "Losigkeit? Bemerkungen zu Morton Feldmans Werken der frühen siebziger Jahre", en KOLLERITSCH, Otto (Ed.), *Die neue Musik in Amerika: Über Traditionslosigkeit und Traditionslastigkeit*, Wien: Universal Edition, 1994, pp. 146 - 156.
- SAXER, Marion, *Between Categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977,* Saarbrücken: Pfau Verlag, 1998.
- SAXER, Marion, "Zum Verhältnis der minimal music zum Schaffen Morton Feldmans", en *Minimalisms: Rezeptionsformen der 90er Jahre*, METZGER, Christoph; MÖNTMANN, Nina & SANIO, Sabine Eds.), Stuttgart: Cantz, 1998, pp. 96 - 116.
- SAXER, Marion, "Irdische Längen. Zur Rezeption des Spätwerks Morton Feldmans", en BARTHELMES, Barbara & MOTTE-HABER, Helga de la (Eds.), *Musik und Ritual: Fünf Kongreßbeiträge undein Seminarbericht*, Mainz: Schott Music, 1999, pp. 31 - 40.

- SAXER, Marion, “Komposition mit Mustern: Morton Feldman *String Quartet* (1979)", en BÄßLER, Hans; NIMCZIK, Ortwin & SCHATT, Peter W. (Eds.), *Neue Musik vermitteln. Analysen - Interpretationen - Unterricht*, Mainz: Schott Music, 2004, pp. 177 - 192.
- SAXER, Marion, “Musik als Philosophie (Zur Vertonung von George Berkeleys *Esse est percipi* in Morton Feldmans *Elemental Procedures*, 1976)”, en DEMUTH, Marion & HIEKEL, Jörn Peter (Eds.), *Hören und Denken. Neue Musik und Philosophie*, Mainz: Schott Music, 2011, pp. 123 - 135.
- SCHULTZE, Holger, “The Generativity of Boredom. Morton Feldman, Aphex Twin and Einstürzende Neubauten”, en FLACH, Sabine & SÖFFNER, Jan (Ed.), *Habitus in Habitat II: Other Sides of Cognition*, Bern: Peter Lang, 2010, pp. 89 - 100.
- SCHULZ, Reinhard, “Frei vom Oktroi des Gemessenen: Strukturelle Prinzipen im kompositorischen Denken Morton Feldmans”, en KNEPLER, Georg & HEISTER, Hans-Werner (Eds.), *Musik / Revolution: Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag,* Hamburg: Von Bockel, 1997, pp. 129 - 137.
- SCHWARTZ, Elliot & CHILDS, Barney (Eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, New York: Holt, Rinehard, and Winston, 1967.
- SEARLE, John R., *Seeing Things as They Are: A Theory of Perception*, New York: Oxford University Press, 2015.
- SITSKY, Larry (Ed.), *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: Biocritical Source Book*, Westport: Greenwod Press, 2002.
- SLOMINSKY, Nicholas & KUHN, Laura (Eds.), *Baker’s Biographical Dictionary of Musicians*, vol. 2, New York: Schrimer Books, 1993.

- SMEE, Sebastian, *El arte de la rivalidad: amistad, traición y ruptura en el arte moderno*, Barcelona: Taurus, 2017.
- SOKOLOV, Alexandr S., *Composición musical en el siglo XX*, Granada: Zöller & Lévy, 2005.
- SPIES, Werner, *Focus on Art*, New York: Rizzoli International Publications, 1982.
- STAUB, Volker, *Morton Feldmans* Untitled Composition *für Cello und Klavier,* Köln: Feedback Studio Verlag, 1992.
- STIVALE, Charles J., *Gilles Deleuze: Key Concepts*, New York, Routledge, 2011.
- STOKER, Wessel, *Where Heaven and Earth Meet: The Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer*, New York: Rodopi, 2012.
- STOLLBERG, Arne, "Klangfarben auf der Zeitleinwand: Morton Feldmans Konzeption des musikalischen *all over*", en EMMENEGGER, Claudia; SCHWIND, Elisabeth & SENN, Olivier (Eds.), *Musik - Wahrnehmung - Sprache*, Zurich: Chronos Verlag, 2008, pp. 39 - 49.
- STONE, Karen, *Image and Spirit: Finding Meaning in Visual Art*, Minneapolis: Ausburg Books, 2003.
- STROM, Yale, *The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore*, Chicago: Chicago Review Press, 2002.
- SZENDY, Peter, *En lo profundo de un oído*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2015.
- TAKEMITSU, Toru, "The Passing of Feldman, Nono, and Messiaen", en KAKUDO, Yoshiko & GLASOW, Glenn (Eds.), *Confronting Silence: Selected Writings*, Berkley: Fallen Leaf, 1995, pp. 139 - 141.
- TARASTI, Eero, *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

- TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, New York: Oxford University Press, 2005.
- THOMAS, Philip & CHASE, Stephen (Eds.), *Changing the System: The Music of Christian Wolff*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.
- TICK, Judith & BEAUDOIN, Paul (Eds.), *Music in the USA: A Documentary Companion*, New York: Oxford University Press, 2008.
- TOUSSAINT, Godfried T., *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a* Good *Rhythm Good?*, Boca Raton: Taylor & Francis Group LLC, 2013.
- TOYNTON, Evelyn, *Jackson Pollock*, New Haven: Yale University Press, 2012.
- TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- TRÍAS, Eugenio, *La imaginación sonora*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.
- TUBRIDY, Derval, "Beckett, Feldman, Salcedo ... *Neither*", en CASELLI, Daniela (Ed.), *Beckett and Nothing: Trying to Understand Beckett*, Manchester: Manchester University Press, 2010, pp. 143 - 159.
- TUCKER, Marcia, *40 años en el arte neoyorquino: una vida corta y complicada*, Madrid: Turner, 2009.
- TZOTZKOVA, Victoria, "Real-time Adjustments in the Performance of Notated Piano Music: Morton Feldman, Space Acoustics, and the Multifarious Timbres of Piano Sound", en WILLIAMON, Aaron; EDWARDS, Darryl & BARTEL, Lee (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, Utrecht: European Association of Conservatoires, 2011.

- UTZ, Christian, “Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick. Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis - Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough”, en HIEKEL, Jörn Peter (Ed.), *Ans Licht gebracht: Zur Interpretation Neuer Musik*, Mainz: Schott, 2013, pp.40 - 66.
- VIRILIO, Paul, *El procedimiento silencio*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- VV. AA., *Mark Rothko*, New York: Museum of Modern Art, 1961.
- VV. AA., *The New York School: The First Generation, Paintings of the 1940s and 1950s*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1965.
- VV. AA., *Mark Rothko, 1903 - 1970: A Retrospective*, New York: Guggenheim Museum - Harry N. Abrams, 1978.
- VV. AA., *Mark Rothko*, Madrid: Fundación Juan March, 1987.
- VV. AA., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 - 1985*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1987.
- VV. AA., *Mark Rothko 1903 - 1970*, London: Tate Gallery Publising, 1987.
- VV. AA., *Mark Rothko*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- VV. AA., *Mark Rothko*, Barcelona: Fundació Joan Miró, 2000.
- VV. AA., *Expresionismo abstracto: obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*, Madrid: Fundación Juan March, 2000.
- VV. AA., *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003.

- VV. AA., *Morton Feldman: A Celebration of His 80th Birthday*, Buffalo: State University of New York , 2006.
- VV. AA., *Color Fields*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2010.
- WAGNER, Peter, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin: Walter de Gruyter, 1996.
- WATKIN, Christopher, *Phenomenology or Deconstruction?: The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur and Jean-Luc Nancy*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2009.
- WEISSGERBER, Lydia, "Der schwierige Weg zur Tabula rasa: Am Beispiel von Morton Feldmans *Durations II* für Violoncello und Klavier", en FLAMMER, Ernst Helmuth (Ed.), *Fortschritt, was ist das...?*, Hofheim: Wolke Verlag, 2014, pp. 121 - 136.
- WLODARSKI, Amy, *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- WOLF, Werner; BANTLEON, Katharina & THOSS, Jeff (Ed.), *The Metareferential Turn in Contemporary. Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2011.
- WOODWARD, Roger, *Beyond Black and White: My Life in Music*, Sydney: ABC Books, 2014.
- YORK, Wes, "For John Cage (1982)", en DELIO, Thomas (Ed.), *The Music of Morton Feldman*, New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, pp. 147 - 195.
- YOUNG, James O., *Critique of Pure Music*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- YOUNG, Rob (Ed.), *The Wire Primers: A Guide to Modern Music*, London: Verso, 2009.

- ZIMMERMANN, Walter, “Personism als das Abstrakte in der Musik von Morton Feldman”, en SCHMIERER, Elisabeth; FONTAINE, Susanne; GRÜNZWEIG, Werner & BRZOSKA, Matthias (Eds.), *Töne, Farben, Formen: über Musik und die bildenden Künste*, Laaber: Laaber-Verlag, 1995.
- ZUCKERKANDL, Victor, *Sound and Symbol: Music and the External World*, Princeton: Princeton University Press, 1956.

ARTÍCULOS

- ASHTON, Dore, “New York: Feldman’s Music”, en *Canadian Art*, vol. XXI, enero, 1964, p. 48.
- BARATZ, Adam, “Between Categories: Hearing *Palais de Mari*”. [En línea] www.cnvill.net/mfbaratz.pdf
- BARRAS, Vincent, “Une interprétation de la musique de Morton Feldman”, en *Dissonanz - Dissonance*, núm. 25, 1990, pp. 15 - 17.
- BERTRAND, Simon, “Entre liturgie et rituel. Feldman et Messiaen: dialogue imaginaire sur la spiritualité dans la musique”, en *Circuit: musiques contemporaines,* vol. 21, núm. 1, 2011, pp. 75 - 79.
- BISCARDI, Chester, “Encounters with Feldman”. [En línea] www.cnvill.net/mfbiscr2.htm
- BJORKMAN, Richard, “Coming Face to Face with Feldman”. [En línea] www.cnvill.net/mfbjrkmn.htm
- BLUM, Eberhard, “... über Morton Feldman sprechen!”, en *Positionen*, vol. 11, noviembre, 1992, pp. 29 - 33.

- BOUTWELL, Brett, "Coordinating Morton Feldman's False Relationships", en *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, núm. 23, abril, 2010, pp. 39 - 42.
- BOUTWELL, Brett, "Morton Feldman's Graphic Notation: *Projections* and Trajectories", en *Journal of the Society for American Music*, vol. 6, núm. 4, noviembre, 2012, pp. 457 - 482.
- BOUTWELL, Brett, "*The Breathing of Sound Itself*: Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970", en *Contemporary Music Review*, vol. 32, núm. 6, 2013, pp. 531 - 570.
- BRIERS, David, "Sounds of Silence: David Briers on John Cage and Morton Feldman", en *Art Monthly*, núm. 341, noviembre, 2010, pp. 5 - 8.
- BROOKS, Mark Steven, "Memories of Morty". [En línea] www.cnvill.net/mfbrooks.htm
- BROWN, Richard H., "Breaking the Sound Barrier: Transparency and Cinematic Space in *Works of Calder* (1950) and *Jackson Pollock* (1951)", en *Contemporary Music Review*, vol. 33, núm. 5/6, octubre - diciembre, 2014, pp. 512 - 534.
- BRÜSTLE, Christa, "Timekeepers - Sound Artists - Drum Machines: Studies of Notation and Performance in Contemporary Music for Solo Percussionist", en *Twentieth-Century Music*, vol. 6, núm. 1, marzo, 2009, pp. 63 - 81.
- CARDASSI, Luciane, "*For Philip Guston* de Morton Feldman: ensaios e performance -ou como sobreviver a quatro horas de música", en *Música Hodie*, vol. 8, núm. 1, 2008, pp. 99 - 113.
- CARRASCO, Nicolás, "Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman", en *Resonancias*, núm. 30, mayo, 2012, pp. 23 - 28.

- CLINE, David, “Allover Method and Holism in Morton Feldman’s Graphs”, *Perspectives of New Music,* vol. 51, núm. 1, invierno, 2013, pp. 56 - 98.
- CLINE, David, “Straightening the Record: Morton Feldman’s Return to Graph Music”, en *Twentieth-Century Music*, vol. 10, núm. 1, marzo 2013, pp. 59 - 90.
- COOLIDGE, Clark, “Regarding Morton Feldman’s Music and Wherever it All Now Goes”, en *Sulfur*, núm. 22, primavera, 1988, pp. 123 - 129.
- CORRADO, Omar, “*Piano Three Hands* by Morton Feldman: An Analysis and its Forms”, en *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. 12, núm. 45, 1993, pp. 64 - 73.
- COSTELLO-HIRATA, Catherine, “G Maybe-To G#”, en *Perspectives of New Music*, vol. 43/44, núm. 2/1, 2005/2006, pp. 378 - 402.
- COWELL, Henry, “Current Chronicle”, en *Musical Quarterly*, enero, 1952, pp. 131 - 136.
- DAVIDOVIĆ, Dalibor, “Das aufgeschobene Ende. Versuch über die Musik Morton Feldmans”, en *Musik & Ästhetik*, vol. 38, abril, 2006, pp. 58 - 66.
- DAVIS, Peter, “Feldman and Brown”, en *Musical America*, noviembre, 1963, pp. 33 - 34.
- DE KLERK, Dirk, “Morton Feldman in Johannesburg, July 1983: Ideas and Opinions”, en *Muziki: Journal of Music Research in Africa*, vol. 3, núm. 2, 2006, pp. 14 - 46.
- DELIO, Thomas, “Toward an Art of Imminence: Morton Feldman’s *Durations III*”, en *Interface*, vol. 12, núm. 3, 1983, pp. 465 - 480.

- DELIO, Thomas, “The Marvelous Illusion: Morton Feldman’s *The Viola in My Life (1)*”, en *Contemporary Music Review*, vol. 32, núm. 6, 2013, pp. 589 - 638.
- DICKINSON, Peter, “Feldman Explains Himself”, en *Music and Musicians*, julio, 1966, pp. 22 - 23.
- DOHONEY, Ryan W., “Performing Feldman’s *String Quartet #2*: An Interview with Tom Chiu and Max Mandel of The FluxQuartet”, en *Dissonance*, núm. 116, diciembre, 2011, pp. 10 - 17.
- DWYER, John, “In the Shadows with Feldman and Beckett”, en *Buffalo Evening News*, 27 de noviembre, 1976.
- EGLI, Urs, “Die Leiden eines ernst(zu)nehmenden Interpreten. Morton Feldmans *Triadic Memories* (1981)”, en *Dissonanz - Dissonance*, núm. 80, abril, 2002, pp. 12 - 21.
- ENDER, Daniel, “Impressionen zwischen den Zeilen. Einige abschweifende Überlegungen zu den *Nature Pieces* von Morton Feldman”, en *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 173, núm. 1, 2012, pp. 38 - 43.
- ERDMANN, Martin, “Traumbruchstücke, unvermittelt. Neue Kammermusik und Essays von Morton Feldman”, en *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 147, núm. 1, 1987, pp. 18 - 21.
- ETKIN, Mariano, “Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman”, en *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, núm. 9, 2002, pp. 99 - 105.
- ETKIN, Mariano, “On Morton Feldman”. [En línea] www.cnvill.net/mfetkin3.htm
- FENEYROU, Laurent, “More Light. Sur Morton Feldman”, en *Vertigo*, núm. 36, 2009, pp. 59 - 62.

- FERNÁNDEZ, Andrea, “Mantler - Feldman: traducciones musicales de textos de Beckett”, en *Beckettiana: cuadernos del seminario de Beckett*, núm. 7/8, 1999, pp. 111 - 120.
- FERVERS, Andreas, “In der Zeit fortschreitendes Werden: *For Stefan Wolpe* von Morton Feldman im Licht von Platons *Timaios*”, en *MusikTexte*, núm. 100, febrero, 2004, pp. 43 - 47.
- FOX, Christopher, “Reflections from a Slow Country (on Morton Feldman)”, en *Contact*, núm. 31, otoño, 1987, pp. 31 - 34.
- FOX, Christopher, “Our Great Dead Contemporary (A Look at the Legacy of Composer Morton Feldman on the Twentieth Anniversary of his Death)”, en *JMI: The Journal of Music in Ireland*, vol. 7, núm. 6, noviembre - diciembre, 2007, pp. 24 - 25.
- FROUNBERG, Ivar, “Erindringer om Morton Feldman”, en *Danish Music Review (DMT)*, núm. 2, 1988/1989, pp. 59 - 60.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul, “Morton Feldman: *For Samuel Beckett*, ou la musique et le silence”, en *Ostinato Rigore*, diciembre, 2000, pp. 297 - 302.
- GERWIN, Carsten, “Klang - Raum - Erfahrung. Ein Workshop zu Morton Feldmans Klavierstück Nr. 3 aus *Last Pieces* (1959)”, en *Musik & Bildung*, vol. 44, núm. 4, octubre - diciembre, 2013, pp. 76 - 80.
- GRATZER, Wolfgang, “John Cage und Morton Feldman”, en *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 53, núm. 4, 1996, pp. 336 - 348.
- GRIFFITHS, Paul, “Morton Feldman: Shimmering Orchestral Tapestries”, en *New York Times,* 31 de enero, 1999.
- GRONEMEYER, Gisela, “Momente von grosser Schönheit. Zu Morton Feldmans neuem Stück *Crippled Symmetry*”, en *MusikTexte*, núm. 4, abril, 1984, pp. 5 - 9.

- GRUHN, Wilfried, “Klang und Stille. Gedanken zur kompositorischen Arbeit Morton Feldmans”, en *Musik und Bildung*, núm. 14, 1982, pp. 147 - 152.
- GUILLOT, Matthieu, “Poétique sonore de Morton Feldman: lenteur, douceur et fragilité (sur *Piano and Orchestra*)”, en *L'analyse musicale*, núm. 37, noviembre, 2000, pp. 81 - 90.
- HALL, Tom, “Notational Image, Transformation and the Grid in the Late Music of Morton Feldman”, en *Current Issues in Music*, vol. 1, 2007, pp. 7 - 24.
- HANNINEN, Dora A., “Feldman, Analysis, Experience”, en *Twentieth-Century Music*, vol. 1, núm. 2, septiembre, 2004, pp. 225 - 251.
- HARRISON, Bryn, “The Auditive Memory and its Function in the Late Works of Morton Feldman”. [En línea] www.cnvill.net/mfbrynh.htm
- HERZFELD, Gregor, “Historisches Bewusstsein in Morton Feldmans Unterrichtsskizzen”, en *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 66, núm. 3, 2009, pp. 218 - 233.
- HERZFELD, Gregor, “Infolge der Befreiung des Prometheus...: Morton Feldman, Luigi Nono und die Metapher des ziellosen Wanderns”, en *Positionen*, vol. 100, agosto, 2014, pp. 11 - 14.
- HUGHES, Edward Dudley, “Softly, Softly: Edward Dudley Hughes Reflects on the Fragile Music of Morton Feldman”, en *Musical Times*, vol. 137, núm. 1845, noviembre, 1996, pp. 21 - 23.
- HUMMEL, Thomas, “Qualitativer Sprung. Morton Feldmans *Untitled Composition*”, en *MusikTexte*, núm. 52, enero, 1994, pp. 51 - 56.
- HUTTON-WILLIAMS, Francis, “Samuel Beckett and Morton Feldman’s *Text - Music Tandem* in *Words and Music*”, en *Modernist Cultures*, vol. 8, núm. 1, 2013, pp. 100 - 119.

- JOHNSON, Steven, “It Must Mean Something: Narrative in Beckett’s *Molloy* and Feldman’s *Triadic Memories*”, en *Contemporary Music Review*, vol. 32, núm. 6, 2013, pp. 639 - 688.
- JOSEL, Seth, “Reconstructing Morton Feldman’s *The Possibility of a New Work for Electric Guitar*”, en *Soundboard: The Journal of the Guitar Foundation of America*, vol. 38, núm. 2, 2012, pp. 47 - 49 y 54.
- JURKOWSKI, Edward, “Aspects of Time in the Later Music of Morton Feldman”, en *Musicological Explorations*, vol. 7, primavera, 2006, pp. 91 - 114.
- KANE, Brian, “On Repetition, Habit and Involuntary Memory: An Analysis and Speculation upon Morton Feldman’s Final Composition”. [En línea] www.cnvill.net/mfkane.pdf
- KARALLUS, Manfred, “Résistance gegen die feist funktionierende Welt. Morton Feldman: *Coptic Light*”, en *MusikTexte*, núm. 52, enero, 1994, pp. 47 - 50.
- KEMPER, Christian, “Schubert und Morton Feldman. Tangenten”, en *Musik & Ästhetik*, vol. 4, octubre, 1997, pp. 22 - 35.
- KLEIN, Scott W., “For Frank O’Hara: Morton Feldman’s *Three Voices* as Interpretation and Elegy”, *Modernist Cultures*, vol. 8, núm. 1, 2013, pp. 120 - 137.
- KNOBELOCH, Heinz, “Jenseits des Identitätsprinzips. Morton Feldmans *Neither*”, en *Musik & Ästhetik*, vol. 8, octubre, 1998, pp. 5 - 11.
- KRÄMER, Oliver, “*Hold each sound until barely audible*: Morton Feldmans Klavierstück *Intermission 6*”, en *Diskussion Musikpädagogik*, núm. 2, 2º cuatrimestre, 1999, pp. 99 - 104.

- LENZI, Marco, “Wege abstrakter Kunst. Einige Betrachtungen über Feldman, Clementi und die Malerei”, en *MusikTexte*, núm. 66, noviembre, 1996, pp. 37 - 43.
- LUNBERRY, Clark, “Departing Landscapes: Morton Feldman’s *String Quartet II* and *Triadic Memories*”, en *SubStance #110*, vol. 35, núm. 2, verano, 2006, pp. 17 - 50.
- MARCUS, Bunita, “Hoffnung für unsere Zukunft”, en *MusikTexte*, núm. 22, diciembre, 1987, pp. 37 - 38.
- MCGUIRE, John, “Wiederholung und Veränderung. Morton Feldmans *Three Voices*”, en *MusikTexte*, núm. 20, agosto, 1987, pp. 26 - 29.
- MELILLO, John, “Uncertain Revelation: Noise from the Old Regular Baptists to Susan Howe, Clark Coolidge and Morton Feldman”, en *ACT-Zeitschrift für Musik & Performance*, núm. 6, diciembre, 2015.
- MELLO, Chico, “Precision and Anarchy in Feldman’s Work”. [En línea] www.cnvill.net/mfmello.htm
- MEYER, Felix, “Ambivalente Beziehungen: Feldman und Wolpe”, en *MusikTexte*, núm. 152, febrero, 2017, pp. 77 - 82.
- MEYER-DENKMANN, Gertrud, “Die athematische Musik des Morton Feldman”, en *Babylon: Beiträge zur jüdischen Gegenwart*, núm. 12, octubre, 1992, pp. 90 - 96.
- MIKHASHOFF, Yvar, “UB’s Feldman: One of a Musical Kind”, en *Buffalo Evening News*, 4 de octubre, 1987.
- MOELANTS, Dirk, “Ruimte, duur en geheugen: Feldman’s *Rothko Chapel*”, en *Contra*, vol. 3, núm. 1, 2003, pp. 6 - 7.
- MOELANTS, Dirk, “Feldman, Memory and the Perception of Slowness”, en *Tijdschrift voor Muziektheorie*, vol. 8, núm. 3, 2003, pp. 215 - 226.

- MONK FELDMAN, Barbara, “Music and the Picture Plane: Poussin’s *Pyramus and Thisbe* and Morton Feldman’s *For Philip Guston*”, en *Res*, vol. 32, otoño, 1997.
- MÖRCHEN, Raoul, “Welt ohne Namen. Die abstrakte Musik Morton Feldmans” y “Music as a Musical Process. Morton Feldmans *Palais de Mari*”, en *MusikTexte*, núm. 66, noviembre, 1996, pp. 31 - 33 y 53 - 62.
- MÜLLER, Hermann-Christoph, “Worte und Musik, Ein Hörspiel von Samuel Beckett und Morton Feldman”, en *Positionen*, mayo, 1993, pp. 24 - 27.
- MÜLLER, Hermann-Christoph, “Graph Notation. Notation und Klang in graphischen Partituren Morton Feldmans”, en *KlangArten*, núm. 5, 1993, p. 27.
- MÜLLER-GOLDKUHLE, Corinna, “Dynamik der Stille. Abstrakte Trauer in der Musik Morton Feldmans”, en *Neue Zeitschrift für Musik*, núm. 6, 2006, pp. 16 - 19.
- NAUCK, Gisela, “*Try again, fail again, fail better*. Morton Feldman spielen - die Pianisten John Tilbury und Steffen Schleiermacher”, en *Positionen*, vol. 53, noviembre, 2002, pp. 34 - 39.
- NEWMAN, Chris, “Obituary: Morton Feldman”, en *Tempo*, núm. 163, diciembre, 1987, p. 52.
- NIMCZIK, Ortwin, “*Each sound with a minimum of attack*. Morton Feldman: *De Kooning* und *Intermission 6*”, *Musik & Bildung*, vol. 32, núm. 4, agosto - septiembre, 2000, pp. 44 - 47.
- O’DOHERTY, Brian, “Feldman Throws a Switch Between Sight and Sound”, en *New York Times,* 2 de febrero, 1964, p. 11.
- OLSEN MAJMON, Magnus, “Analysis of Morton Feldman’s *String Quartet 2*”. [En línea] www.cnvill.net/mfolsen_english.pdf

- PACCIONE, Molly & Paul, "Did Modernism Fail Morton Feldman?", en *Ex Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, vol. VI/I, primavera, 1990, pp. 73 - 84.
- PAYNTER, Terrence, "Form and Process in Morton Feldman's *Spring of Chosroes*", en *Music Analysis*, vol. 34, núm. 1, marzo, 2015, pp. 47 - 90.
- PERLOFF, Marjorie, "The Beckett / Feldman Radio Collaboration: Words and Music as Hörspiel", en *The Beckett Circle*, vol. 26, núm. 2, otoño, 2003, pp. 207 - 211.
- PHILIPPI, Daniela, "Klänge - Farben - Flächen. Bewegung jenseits von Prozeßhaftigkeit in Orgelkompositionen von John Cage und Morton Feldman", en *Orgel International*, vol. 3, núm. 2, 1999, pp. 148 - 151.
- PRATT, Daryl, "Performance Analysis: Morton Feldman, *The King of Denmark*", en *Percussive Notes*, vol. 25, núm. 3, marzo, 1987, pp. 76 - 79.
- PRITCHETT, James, "Wohnzimmer-Plaudereien. Zur Geschichte der *Radio Happenings* mit John Cage und Morton Feldman", en *MusikTexte*, núm. 148, febrero, 2016.
- RAMALLO, Hernán D., "Morton Feldman - Piano and Orchestra". [En línea] www.cnvill.net/mframallo.pdf
- RENNICKE, Rafael, "Der Klangteppichknüpfer. Dreizehn Texte", en *MusikTexte*, núm. 133, mayo, 2012, pp. 39 - 41.
- ROSS, Alex, "American Sublime: Morton Feldman's Mysterious Musical Landscapes", en *The New Yorker*, 19 de junio, 2006.
- SABAT, Marc, "Färbungen im chromatischen Feld. Intonation nach Feldman [Shadings in the Chromatic Field: Intonations after Morton Feldman]", en *MusikTexte*, núm. 133, mayo, 2012, pp. 52 - 63.

- SANI, Francesco, “Feldman’s *Durations I* - A Discussion". [En línea] www.cnvill.net/mfsani1.htm
- SANI, Francesco, “*Why Patterns?* An Analysis of Morton Feldman’s *Piano and String Quartet*”. [En línea] www.cnvill.net/mfsani2.htm
- SANI, Francesco, “Morton Feldman’s *Palais de Mari* - A Pitch Analysis”. [En línea] www.cnvill.net/mfsani3/mfsani3.htm
- SANTARELLI, Cristina, “From Vision to Sound: Morton Feldman and Abstract Expressionism”, en *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, vol. 38, núm. 1/2, 2013, pp. 223 - 242.
- SATŌ, Kyōko, “Understanding the Aesthetic Provenance of an Idealized Sound World: Paths Toward a Performance Practice for Morton Feldman’s *Palais de Mari*”, en *Elisabeth University of Music Research Bulletin*, núm. 30, 2010.
- SAXER, Marion, “Konvergenzen im Schaffen von Samuel Beckett und Morton Feldman”, en *KlangArten*, núm. 5, 1993.
- SAXER, Marion, “*...daß es keine Sprache mehr gibt*. Zu den späten Streichquartetten Morton Feldmans”, en *Positionen*, vol. 34, febrero, 1998, pp. 27 - 30.
- SHARP, Elliott, “Encounters with Morton Feldman”. [En línea] www.cnvill.net/mfesharp.htm
- SHIM, Hyojung, “The Rhythmic and Metrical Structures in Morton Feldman’s *Triadic Memories*: An Analytical Study”, en *Journal of the Musicological Society of Ochanomizu University*, núm. 10, 2008, pp. 14 - 25.
- SHIM, Hyojung, “The Shadow of Webern in Morton Feldman’s *Violin and Orchestra*”, en *Journal of the Graduate School of Humanities and Sciences, Ochanomizu University*, núm. 13, 2011, pp. 87 - 95.

- SKEMPTON, Howard, “Beckett as Librettist”, en *Music and Musicians*, mayo, 1977, pp. 5 - 6.
- SKEMPTON, Howard, “Feldman’s B Flat”, en *KunstMusik*, núm. 1, otoño, 2003, pp. 48 - 49.
- SLATER, Howard, “The Most Important Flaw: An Evocation of Morton Feldman”, en *Resonance*, vol. 7, núm. 1, 1999, pp. 4 - 5.
- SOAMES, Cynthia, “Feldman - *The King of Denmark*”, en *Percussionist*, vol. 15, núm. 2, 1978. pp. 86 - 87.
- SÖDERBERG, Peter, “Ett musikverk uppstår och upphör - Morton Feldmans *The Possibility of a New Work for Electric Guitar*”, en *NutidaMusik*, núm. 259 - 260, 2016, pp. 6 - 15.
- SPITERI, Vivienne, “Déploration - In Memoriam Morton Feldman by Brian Cherney, and in Conversation”, en *Contemporary Music Review*, vol. 19, núm. 4, 2000, pp. 73 - 103.
- STIEBLER, Ernstalbrecht, “Das Eigene und das fremde Eigene. Bemerkungen zur Zusammenarbeit von Samuel Beckett und Morton Feldman, en *MusikTexte*, núm. 66, noviembre, 1996, pp. 51 - 52.
- STRAEBEL, Volker, “Morton Feldman und die Zeit. Zu *Palais de Mari* und einigen anderen Klavierkompositionen Feldmans”, en *KlangArten*, núm. 5, 1993.
- THOMAS, Margaret, “The *Departing Landscape*: Temporal and Timbral Elasticity in Morton Feldman’s”, en *Ex Tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, vol. 11, núm. 1, 2002, pp. 73 - 86.
- TIMONOVA, Arina Aleksandrovna, “Morton Feldman’s Stars, Sounds, and Poetic Extremism”, en *Muzyka i Vremya*, núm. 12, 2010.

- TIMONOVA, Arina Aleksandrovna, “Morton Feldman against the Musical Background of his Time”, en *Scientific Notes of the Russian Academy of Music*, vol. 7, núm. 4, 2013, pp. 74 - 80.
- TIMONOVA, Arina Aleksandrovna, “The Idea and its Implementation in Morton Feldman’s Composition *Why Patterns?*”, en *Muzykovedenie*, vol. 7, 2013.
- TITUS, Barbara, “Metamorfosen van een verborgen image. Een analyse van Morton Feldmans *Three Voices*”, en *Tijdschrift Voor Muziektheorie*, vol. 4, núm. 1, febrero, 1999.
- TRÖGER, Susanne, “Klangkatastrophen. John Cage und Morton Feldman im Vergleich”, en *Testcard: Beiträge zur Popgeschichte,* núm. 3, noviembre, 1996, pp. 160 - 167.
- TSAREGRADSKAYA , Tatiana Vladimirovna, “Sound Attack and its Structural Consequences in Morton Feldman’s Music", *Muzyka i Vremya,* abril, 2012, pp. 8 - 11.
- ULMAN, Erik, “Considering Feldman”, en *Open Space*, núm. 5, otoño, 2003, pp. 182 - 185.
- VAN SWOL, Els, “Morton Feldman, de abstracte Schilderkunst en de eenheid van de muziek”, en *Mens en Melodie*, núm. XLI, 1986, pp. 106 - 116.
- VIGIL, Ryan, “Compositional Parameters: *Projection 4* and an Analytical Methodology for Morton Feldman’s Graphic Works”, en *Perspectives of New Music*, vol. 47, núm. 1, 2009, pp. 233 - 267.
- VILLARS, Chris, “The Story of Morton Feldman’s. The Possibility of a New Work for Electric Guitar”, en *Soundboard: The Journal of the Guitar Foundation of America*, vol. 38, núm. 2, 2012, pp. 43 - 46.
- VILLARS, Chris, “Note on the Text of *Only*”. [En línea] www.cnvill.net/mfonly.htm

- VILLARS, Chris, "Note on the Early Performance History of Morton Feldman's *Second String Quartet*". [En línea] www.cnvill.net/mfsq2perfs.htm
- VILLARS, Chris, "Feldman's *Five Pianos* and Sibelius's *Fourth Symphony* - A Speculation". [En línea] www.cnvill.net/mf-sibelius.pdf
- VOLANS, Kevin, "What is Feldman", en *Tempo*, vol. 68, núm. 270, octubre, 2014, pp. 7 - 14.
- WALKER SMITH, Nicola, "Mutually Speaking: Feldman on Wolff and Wolff on Feldman", en *Musical Times*, vol. 142, núm. 1876, otoño, 2001, pp. 24 - 27.
- WELSH, J. P., "The Secret Structure in Morton Feldman's *The King of Denmark* (1964) Part One" y "The Secret Structure in Morton Feldman's *The King of Denmark* (1964) Part Two2, en *Percussive Notes*, vol. 46, núm. 2, 2008, pp. 32 - 43.
- WHITTINGTON, Stephen, "Morton Feldman: *Triadic Memories* - An Introduction". [En línea] www.cnvill.net/mfwhittington.pdf
- WILHOITE, Meg, "Feldman the Rug-maker, Weaving *For John Cage*". [En línea] www.cnvill.net/mfwilhoite-feldman-fjc.pdf
- WOLFF, Christian, "Taking Chances", en *Music and Musicians*, mayo, 1969, pp. 38 - 40.
- WOLPE, Stefan, "On New (and Not-So-New) Music in America", en *The Journal of Music Theory*, vol. 28, núm. 1, 1984, pp. 1-45.
- ZIMMERMANN, Walter, "Morton Feldman - der Ikonoklast", en *Melos*, vol. 46, núm. 4, 1984, pp. 33 - 75.

TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS ACADÉMICOS UNIVERSITARIOS

- ADAMS, Scott Christopher, *Pattern and Design in Morton Feldman's* Why Patterns?, University of Rochester, 1998.
- BARBAN, Eugene Malcolm, *Piano Music of Morton Feldman* University of Cincinnati, 1969.
- BEAL, Amy C., *Patronage and Reception History of American Experimental Music in West Germany, 1945-1986*, University of Michigan, 1999.
- BINKOWSKI, Damian, *Utwory Mortona Feldmana do tekstów Samuela Becketta*, Adam Mickiewicz University, 2010.
- BIRÓ, Dániel Péter, *An Analysis of Morton Feldman's* Rothko Chapel, Musikhochschule Frankfurt am Main, 1998.
- BOHN, David Mark, *A Comparative Analysis of Works by Morton Feldman*, University of Illinois, 1994.
- BOUTWELL, Brett N., *A Static Sublime: Morton Feldman and the Visual, 1950 - 1970*, University of Illinois, 2006.
- BUNK, Lou, *An Evolving State of Déjà Vu: Orbital Form in Morton Feldman's* The Viola in My Life (2), Brandeis University, 2008.
- CHAPA, Javier, *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico*, Universitat Politécnica de València, 2014.
- CHOI, Wooyoung Ellie, *Three Twentieth-Century Piano Duets: A Study of Works by Morton Feldman, Richard Felciano, and George Crumb*, University of Georgia, 2011.

- CLAREN, Sebastian, *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Freien Universität Berlin, 1996.
- CLINE, David, *Morton Feldman: Dimensions of Graph Music*, Goldsmiths College, University of London, 2011.
- COOPER, G. Britt, *Morton Feldman's* Rothko Chapel*: A Conductor's Analysis*, University of South Carolina, 2003.
- COSTELLO-HIRATA, Catherine, *Analyzing the Music of Morton Feldman*, Columbia University, 2003.
- CRESCIMANNO, Marco, *Struttura e memoria nell'opera di Morton Feldman*, Università La Sapienza, 2014.
- DAVIS, Clinton Ross, *[An]aesthetics and [De]composition: The Music of the New York School*, University of Kentucky, 2009.
- DE HENAU, Joris André Odiel, *Towards an Aesthetics of the (In)formel: Time, Space and the Dialectical Image in the Music of Varèse, Feldman and Xenakis*, Durham University, 2015.
- DELGADO, João Pedro Martins, *O ciclo* The Viola in My Life *no contexto da obra e estética de Morton Feldman*, Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2014.
- DOHONEY, Ryan W., *The Anxiety of Art: Morton Feldman's Modernism 1948 - 1972*, Columbia University, 2009.
- DONAHUE, Dustin, *Interpretation in the Late Works of Morton Feldman*, University of California, 2011.
- ESFAHANI, Mahkan, *David Tudor and the Performance of Morton Feldman's Piano Music of the 1950s*, California State University, 2013.
- FONTANIER, Xavier, *Texture et tissage musical en musique contemporaine: exemple dans l'oeuvre de Morton Feldman* Coptic Light, Université de Bourgogne, 2012.

- FULKERSON, Noel, *The Lives and Works of Three Aleatoric Composers: John Cage, Morton Feldman and Earle Brown*, Central Missouri State College, 1965.
- GELLENY, Sharon Ann, *Variation Techniques and Other Theoretical Issues in Morton Feldman's* Carpet *Compositions*, State University of New York, 2000.
- GREEN, Julian Jay, *Frames of Reference: Three Late-Modernist Case Studies in Music Composed after Painting [Morton Feldman, Henri Dutilleux, Tan Dun]*, Cardifff University, 2008.
- GRESSER, Clemens, *(Re-)Defining the Relationships Between Composer, Performer and Listener: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman and Christian Wolff*, University of Southampton, 2004.
- GRIMLEY, Alex Christopher, *Morton Feldman in Three Senses*, University of Texas, 2013.
- HAII, Kazusa, *Morton Feldman und die Maler der New York School*, University of Vienna, 2011.
- HARRISON, Bryn, *The Late Works of Morton Feldman*, De Montfort University, 1996.
- HAZEBROUCK, Guillaume, *Esquisse à l'étude du geste compositionnel dans l'oeuvre de Morton Feldman*, Université François Rabelais, 1992.
- HILLS, Cory Scott, *Graphic Notation as Means of Musical Gesture: Examining Percussion Works by John Cage, Morton Feldman, and Vinko Globokar*, University of Kansas, 2011.
- HOLZAEPFEL, John, *David Tudor and the Performance of American Experimental Music, 1950 - 1959*, City University of New York, 1994.

- HOWARD, Ryan Michael, *Musical Rhetoric, Narrative, Drama, and Their Negation in Morton Feldman's* Piano and String Quartet, City University of New York, 2014.
- JANELLO, Mark K., *The Edge of Intelligibility: Late Works of Morton Feldman*, University of Michigan, 2001.
- JOHNSON, Edith A., *Some Aspects of the Compositional Style of Morton Feldman*, Northwestern University, 1985.
- JUNG, Sung Won, *Strategies for Performing Selected Aleatoric Works for Violin by Morton Feldman, Christian Wolff, and Sylvano Bussotti*, University of Illinois Urbana, 2015.
- KOPSTICK, Eileen Paula, *Analysis and Discussion of Morton Feldman's* Piano *(1977)*, University of Western Ontario, 1983.
- KUPFER, Diana, Nec tecum nec sine te*: Language - Music Interplays in Musical Responses to Samuel Beckett*, University of Heidelberg, 2012.
- LIVENGOOD, Kerrith Joy Quigley, *What a* Thump *Means: Morton Feldman's Treatments of Samuel Beckett's Texts*, University of Pittsburgh, 2012.
- LYAKHOV, Arina Aleksandrovna, *Morton Feldman's Late Works: Between the Idea and its Implementation*, Gnessin Russian Academy of Music, 2014.
- MANCHUR, Jeffrey M., *But why is it so Long?: Eschatology and Time Perception as an Interpretation of Morton Feldman's* For Philip Guston, Bowling Green State University, 2015.
- MATTHEWS, David Gerard, *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*, University of Pittsburgh, 2011.
- MEYER, Rudiger, *Change and Continuity in the Works of Morton Feldman*, University of the Witwatersrand, 1996.

- MICHEL, Nathan John, *Creative Control: Morton Feldman, Lars von Trier, and Frank Zappa*, Princeton University, 2007.
- MITTERMAYR, Viktoria, *Morton Feldmans musikalische Zeitgestaltung in seinen späten Klavierwerken*, University of Vienna, 2013.
- MOSER, Samuele, *Come la musica cambia il tempo: Morton Feldman*, Ca'Foscari University of Venice, 2012.
- NELSON, Phillip Matthew, *Morton Feldman's Clarinet Works: A Study Through the Words of the Note Man*, Rice University, 2010.
- NOWROUSIAN, Schirin, *Vers une idée de la scénophonie: un parcours à travers Gilles Deleuze et Félix Guattari ainsi que, notamment, Samuel Beckett et Morton Feldman*, Université Paris-Sorbonne, 2012.
- ORNING, Tanja, *The Polyphonic Performer: A Study of Performance Practice in Music for Solo Cello by Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen*, Norwegian Academy of Music, 2014.
- OZMUNT, Michael Kurt, *Rhetorics of Singularity: The Question of Commentary in the Writings of Theodor W. Adorno, Paul Celan, Morton Feldman, and Roger Laporte*, University of California, 2008.
- PACE, Matthew, *Time Has Turned into Space and There Will Be No More Time: The Scenic Late Works of Morton Feldman*, Washington University, 2011.
- PANZNER, Joseph Edward, *Writing for the Ear: Four Key Concepts in the Writings of Morton Feldman*, Ohio State University, 2006.
- PAYNTER, Terrence Jack, *Form and Process in Morton Feldman's* Spring of Chosroes *(1977)*, University of British Columbia, 1996.

- PLUHAR-SCHAEFFER, Garrett, *Forgetting Music: Duration, Space, and Remembrance in the Late Music of Morton Feldman*, Lake Forest College, 2014.
- POTTER, Keith, *An Introduction to the Music of Morton Feldman*, University of Wales, 1973.
- RAMPIN, Dantas Neves, *A musica de Morton Feldman sob a otica de sua comprensão da pintura do expresionismo abstrato*, Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- SAXER, Marion, *Between Categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 - 1977*, Freien Universität Berlin, 1998.
- SEEL, Daniel N., *Morton Feldman's* Piano and String Quartet, Karlsruhe University of Music, 1995.
- SHIVELY, David, *Indeterminacy and Interpretation: Three Realisations*, University of California, 2001.
- UNDREINER, Paul Steven, *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952*, Rutgers University, 2009.
- WALKER SMITH, Nicola, *Composer Among Painters: The Influence of the Abstract Expressionists on the Work of Morton Feldman with Particular Reference to Rothko and Guston*, Dartington College of Arts, 2003.
- WIGGINS, Tracy Richard, 27'10.544'' *by John Cage and* The King of Denmark *by Morton Feldman and Their Influence Upon Thomas Delio's* As Though, Hartt School, University of Hartford, 2009.
- WILHOITE, Meghann, *Coptic Symmetry and Conceptual Continuation in Morton Feldman's* For John Cage, The Florida State University, 2004.

RESÚMENES

Resúmenes:

Castellano | Valenciano | Inglés

Resumen:

CASTELLANO

La presente tesis doctoral ("Hibridaciones entre música y pintura: la relación de Morton Feldman y Mark Rothko en *Rothko Chapel*") tiene como objetivo principal examinar el planteamiento técnico, los recursos estilísticos y el grado de relación interdisciplinar que se establece entre la obra del compositor estadounidense Morton Feldman (1926 - 1987) *Rothko Chapel* (1971) y el trabajo homónimo del pintor, también estadounidense, Mark Rothko (1903 - 1970), realizado en Houston, Texas.

Al vincular la obra pictórica y arquitectónica con la musical -debido al "carácter autobiográfico" que el mismo compositor le atribuye a su pieza-, la investigación aborda su grado de hibridación, los procesos retóricos, narrativos o imitativos utilizados y la posibilidad de clasificación de esta convergencia interdisciplinar dentro del ámbito de la écfrasis musical.

Debido a ello, el trabajo desarrollado, que posee un carácter transdisciplinar, se centra básicamente en el estudio, análisis y comparación -a través de similitudes y/o referencias- de la obra musical y de la pictórica dentro del contexto artístico y sonoro norteamericano de mediados del siglo XX. Ahora bien, mientras que la propuesta musical es abordada con un criterio técnico y sistemático de análisis de la partitura -desde un punto de vista melódico, armónico, organológico, agógico, dinámico y estructural-, la intervención pictórica es examinada no solo como proyecto *site-specific* -número de cuadros o paneles, tamaño, forma y técnica de los mismos, disposición en el espacio arquitectónico, tratamiento específico de la luz-, sino también como discurso plástico inserto en la trayectoria artística y vital de su autor.

El estudio comparativo realizado se completa con aportaciones textuales y biográficas, especialmente vinculadas a Morton Feldman, dada la importancia que estas poseen de cara a ubicar *Rothko Chapel* en un contexto que, más allá de lo estrictamente musical, recoge la influencia pictórica que tuvo la obra de Rothko en los métodos compositivos de nuestro músico.

Finalmente, la tesis se acompaña con una grabación propia en CD de *Rothko Chapel*, grabación que también es accesible través de una plataforma en línea. A través de la misma se desea que la interpretación efectuada permita contrastar las propuestas, los resultados y las conclusiones obtenidas durante el proceso de investigación.

Resum:

VALENCIÀ

La present tesi doctoral (“Hibridacions entre música i pintura: la relació de Morton Feldman i Mark Rothko en Rothko Chapel”) té com a objectiu principal examinar el plantejament tècnic, els recursos estilístics i el grau de relació interdisciplinària que s'estableix entre l'obra del compositor nord-americà Morton Feldman (1926 - 1987) Rothko Chapel (1971) i el treball homònim del pintor, també nord-americà, Mark Rothko (1903 - 1970), realitzat en Houston, Texas.

En vincular l'obra pictòrica i arquitectònica amb la musical - a causa de el “caràcter autobiogràfic” que el mateix compositor li atribueix a la seua peça-, la recerca aborda el seu grau d'hibridació, els processos retòrics, narratius o imitatiUs utilitzats i la possibilitat de classificació d'aquesta convergència interdisciplinària dins de l'àmbit de la écfrasis musical.

A causa d'açò, el treball desenvolupat, que posseeix un caràcter transdisciplinar, se centra bàsicament en l'estudi, anàlisi i comparació -a través de similituds i/o referències- de l'obra musical i de la pictòrica dins del context artístic i sonor nord-americà de mitjan el segle XX. Ara bé, mentre que la proposta musical és abordada amb un criteri tècnic i sistemàtic d'anàlisi de la partitura -des d'un punt de vista melòdic, harmònic, organológico, agógico, dinàmic i estructural-, la intervenció pictòrica és examinada no solament com a projecte site-*specific - nombre de quadres o panells, grandària, forma i tècnica dels mateixos, disposició en l'espai arquitectònic, tractament específic de la llum-, sinó també com a discurs plàstic inserit en la trajectòria artística i vital del seu autor.

L'estudi comparatiu realitzat es completa amb aportacions textuals i biogràfiques, especialment vinculades a Morton Feldman, donada la importància que aquestes posseeixen de cara a situar Rothko Chapel en un context que, més enllà de l'estrictament musical, arreplega la influència pictòrica que va tenir l'obra de Rothko en els mètodes compositius del nostre músic.

Finalment, la tesi s'acompanya amb un enregistrament propi en CD de Rothko Chapel, enregistrament que també és accessible través d'una plataforma en línia. A través de la mateixa es desitja que la interpretació efectuada permeta contrastar les propostes, els resultats i les conclusions obtingudes durant el procés de recerca.

Abstract:

ENGLISH

The present dissertation ("Hybridisations between music and painting: the relationship of Morton Feldman and Mark Rothko in *Rothko Chapel*") has as main objective to examine the technical approach, the stylistic resources and the degree of interdisciplinary relation that establishes between the work of the American composer Morton Feldman (1926 - 1987) Rothko Chapel (1971) and the work of the same painter, also American, Mark Rothko (1903 - 1970), realized in Houston, Texas.

By linking the pictorial and architectural work with the musical - due to the "autobiographical character" attributed by the composer to his piece - the research addresses its degree of hybridization, the rhetorical, narrative or imitative processes used and the possibility of classification of This interdisciplinary convergence within the scope of musical ekphrasis.

Because of this, the work developed, which has a transdisciplinary character, focuses basically on the study, analysis and comparison - through similarities and / or references - of the musical and pictorial work within the North American artistic and sonorous context of Mid twentieth century. However, while the musical proposal is approached with a technical and systematic criterion of analysis of the score - from a melodic, harmonic, organological, agogical, dynamic and structural point of view, the pictorial intervention is examined not only as a site project - specific - number of paintings or panels, size, shape and technique of the same, arrangement in the architectural space, specific treatment of light - but also as a plastic disc inserted in the artistic and vital trajectory of its author.

The comparative study is completed with textual and biographical contributions, especially related to Morton Feldman, given the importance they have in order to locate *Rothko Chapel* in a context that, beyond strictly musical, reflects the pictorial influence that the work had Of Rothko in the compositional methods of our musician.

Finally, the thesis is accompanied by a self-recorded CD on *Rothko Chapel,* a recording that is also accessible through an online platform. Through the same it is wanted that the interpretation made allows to contrast the proposals, the results and the conclusions obtained during the investigation process.

GRABACIÓN

MORTON FELDMAN: *ROTHKO CHAPEL*

Grabación:

Morton Feldman *Rothko Chapel*

Morton Feldman – Rothko Chapel

ARTS/IVAM002/ROZART

Grup Instrumental de València
Joan Cerveró, director

Cor de la Generalitat Valenciana
Francesc Perales, director

Miguel Balaguer, viola
Carlos Apellániz, piano
Estrella Estévez, soprano

Monográfico Morton Feldman y la *New York School*

De Kooning (1963) 8:44
Trompa, percusión, piano/celesta, violín y violonchelo

For Franz Kline (1962) 4:12
Trompa, soprano, piano, percusión, violín y violonchelo

Piano Piece (to Philip Guston) (1963) 3:43
Piano solo

Rothko Chapel (1971) 23:18
Viola solo, soprano, alto, percusión, celesta y coro

Música para la película "Jackson Pollock "
Dos violonchelos

Grup Instrumental de València:
Vicente Navarro, trompa; Manuel Gasent, percusión; Carlos Apellániz, piano/celesta; Mª Carmen Antequera, violín; Laura Gómez, violonchelo; Mayte García-Atienza, violonchelo.

Cor de la Generalitat Valenciana:
Sopranos: Begotxu Martínez, Lourdes Martínez, Susana Martínez, Mónica Bueno, Arantxa Martínez, Júlia Farrés.
Mezzosopranos/Altos: Yolanda Medina, Marián Brizuela, Pilar Aznar, Minerva Moliner, Diana Muñoz, Caterina Sobrevela.
Tenores: David Asín, Javier Tortosa, Tomás Puig, José Javier Viudes.
Barítonos/Bajos: Joan Valldecabres, Fernando Piqueras, Bonifaci Carrillo, Juan Felipe Durá.

Copyright 2009 Rozart | D. L: V-1631-2009

Para escucha *en línea*:
Morton Feldman *Rothko Chapel* | Joan Cerveró, dir. | Grup Instrumental de Valencia
https://soundcloud.com/search?q=Rothko%20Chapel%20grup%20instrumental

A David Pérez Rodrigo,
por ver, escuchar y confiar.

A Eva y a Marc,
por ser, estar, comprender y querer.

A mis padres, Enrique y Pilar,
por todo.