

- Sadie, Stanley (ed.), "Chord", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan, 1980, vol. 4, p. 339.
- Sadie, Stanley, y Tyrrell, John (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001.
- Saitta, Carmelo, "Percusión, criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar", *Cuadernos de Veruela*, 2 (1998), pp. 91-147.
- Salzer, Felix, *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música* (trad.), Barcelona, Labor, 1952/1990.
- Schenker, Heinrich, *Tratado de Armonía* (trad.), Madrid, Real Musical, 1906/1990.
- Schenker, Heinrich, *L'Écriture libre* (trad.) (2 vols.), Paris, Mardaga, 1935/1995.
- Smart, J.J.C., *Philosophy and Scientific Realism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965.
- Steinke, Greg A., *Harmonic Materials in Tonal Music*, Boston, Allyn and Bacon, 1968/1998 (8ª ed.).
- Terhardt, Ernst, *Akustische Kommunikation*, Berlin, Springer-Verlag, 1998.
- Toch, Ernst, *Elementos constitutivos de la música* (trad.), Barcelona, Idea Books, 1977/ 2001.
- Ulehla, Ludmila, *Contemporary Harmony*, New York, The Free Press, 1966.
- Webster, N., et al., *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, New York, Gramercy Books, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas* (trad.), Madrid, Altaya, 1953/1999.
- Zamacois, Joaquín, *Teoría de la música* (2 vols.), Barcelona, Labor, 1949/1992 (13ª ed.).

DAVID TUDOR Y SU INTERPRETACIÓN DEL *SOLO FOR PIANO* DE JOHN CAGE

Nicasio Gradaille

RESUMEN

El *Solo for Piano* de John Cage es la parte para piano de su *Concert for Piano and Orchestra*. Es una composición indeterminada respecto a su interpretación y es la obra más ambiciosa que escribió usando notación gráfica.

El *Solo for Piano* fue compuesto para su amigo y pianista David Tudor, de quien Cage admiraba su inventiva como intérprete. Fue Tudor quien lo tocó en su estreno el 15 de mayo de 1958 en el Town Hall de Nueva York.

Como obra indeterminada, los intérpretes tendrán que preparar cuidadosamente su versión durante un largo período de tiempo. El resultado es lo que se llamará en este artículo una "realización". Tudor preparó dos diferentes realizaciones del *Solo for Piano*.

Durante mi investigación doctoral, realizada parcialmente en el Getty Research Institute de Los Angeles, estudiando su archivo "The Tudor Papers", he intentado entender y reproducir el proceso completo de interpretación hecho por David Tudor, desde la partitura original de Cage hasta el resultado de sus dos realizaciones, y cómo las usó en los diferentes conciertos y grabaciones de los que se tiene constancia.

Palabras clave: John Cage; David Tudor; *Solo for Piano*; *Concert for Piano*; Indeterminación; Notación Gráfica.

ABSTRACT

The *Solo for Piano* is the piano part of John Cage's *Concert for Piano and Orchestra*. It is a composition indeterminate of performance and it is Cage's major work in graphic notation.

• Nicasio Gradaille es doctor por la Universidad de Vigo y profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad.

Recepción del artículo: 14-10-2013. Aceptación de su publicación: 08-11-2013.

Solo for Piano was composed for his friend and pianist David Tudor, whose inventiveness as a performer Cage admired. It was Tudor who played the *première* at the Town Hall in New York, in May 15, 1958.

As it is an indeterminate score, performers have to carefully prepare their version over a long period of time. Achieving this is what we will refer to as “realization” in this article. David Tudor prepared two distinct realizations of the *Solo for Piano*.

During my doctoral research, partially carried out at the Getty Research Institute in Los Angeles, working on the “Tudor Papers”, I attempted to understand and reproduce the whole Tudor interpretation process using both the original score and the results from his two realizations, along with how he used them in his different performances and recordings.

Keywords: John Cage; David Tudor; *Concert for Piano*; *Solo for Piano*; Indeterminacy; Graphic Notation.

INTRODUCCIÓN

El *Solo for Piano* (del *Concert for Piano and Orchestra*) es la obra indeterminada para piano más ambiciosa de John Cage. Quien pretenda tocarla tendrá que acabar de “componer” la música. Tendrá que hacer una “realización”. Su compleja partitura no sirve para ser usada en concierto sino que presenta al pianista numerosos procedimientos para obtener el material musical que tocará finalmente. Cada intérprete que se enfrente a esta obra obtendrá una versión distinta al elaborar dichos procedimientos.

El *Solo for Piano* es, junto a *Sonatas and Interludes* (1948) y *Music of Changes* (1951), lo más importante del legado pianístico que nos ha dejado John Cage (1912-1992). Fue compuesto para David Tudor, quien lo estrenó en 1958. Conocer la interpretación de Tudor del *Solo for Piano* ayudará a comprender un poco mejor la creatividad de este pianista y su minuciosidad al enfrentarse a esta obra, los planteamientos compositivos de John Cage, así como las enormes posibilidades que esta pieza ofrece a los intérpretes que se quieran acercar a ella.

I. CAGE Y EL *SOLO FOR PIANO*

I.1. El *Concert for Piano and Orchestra*

El *Concert for Piano and Orchestra* fue compuesto entre 1957 y 1958 y está dedicado a Elaine de Kooning¹. La obra no tiene una partitura general sino que consta de distintos solos que cada intérprete preparará de manera individual y que serán tocados simultáneamente. Cada solista no sabe, pues, lo que hacen los otros. La duración de la obra es determinada libremente por los intérpretes.

Cage escribió *Solos* para tres violines (3 solos diferentes para tres violinistas), dos violas, chelo, contrabajo, flauta, clarinete, fagot, saxofón, trompeta, trombón y tuba. Además, escribió un *Solo* para el director de orquesta, quien desconoce lo que tienen que tocar los músicos y que, con los gestos de ambos brazos, sirve de referencia temporal a los intérpretes. Pritchett² señala que Cage llamó a esta obra *Concert* y no *Concerto* (como se llama en inglés a las obras para solista y orquesta³) precisamente porque todos los intérpretes (el pianista y el resto de instrumentistas) actúan como solistas.

Este conjunto de *Solos* que forman el *Concert for Piano and Orchestra* puede ser presentado en cualquier combinación instrumental: como obra de cámara (*Concert for Piano, Viola, Trompete and Tuba*, por ejemplo), como obra solista (*Solo for Piano*; *Solo for Flute*, etc.) o como obra sinfónica (interviniendo todos o la mayoría de los instrumentos).

El planteamiento compositivo utilizado en esta pieza volverá a ser encontrado en obras posteriores. Es el caso de *Solo for Voice 1* (1958), *Fontana Mix* (1958), *Variations I* (1958) y *Variations II* (1961). Dado su parentesco, Cage permitía que estas obras fueran interpretadas con el *Concert* de manera simultánea, lo que ocurre igualmente con algunas de las piezas de su *Song Books* (1970). Dickinson⁴ también menciona una interpretación conjunta del *Solo for Piano* con *WBAI* (1960), obra del propio Cage para música electrónica.

Si bien escribe *Solos* para todos los instrumentos de la orquesta, el compositor escoge el título de *Concert for Piano* porque el *Solo* para este instrumento es el más largo y elaborado de todos.

¹ Elaine de Kooning (1918-1989): pintora expresionista abstracta. Cage tuvo una estrecha relación con los pintores de esta corriente artística durante los años 50.

² Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

³ Cage sí había llamado *Concerto* a su anterior obra para piano preparado y orquesta: *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, de 1951.

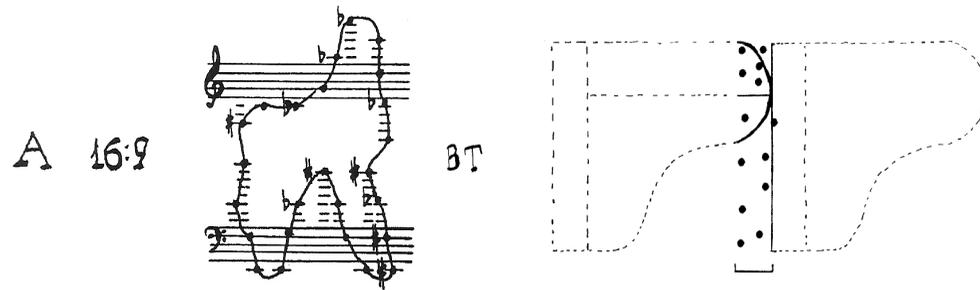
⁴ Dickinson, Peter, “Merce Cunningham”, en *Cage Talk. Dialogues with & about John Cage*, Peter Dickinson (ed.), Rochester, University of Rochester Press, 2006.

Y esto se debe, principalmente, a que Cage conocía las capacidades del pianista para quien escribió la obra, su amigo David Tudor⁵.

Holzaepfel resalta que el *Concert for Piano* se trata de un sumario enciclopédico de las técnicas compositivas de Cage hasta ese momento y de un antecedente para futuras composiciones. Es más, el *Solo for Piano*, continúa Holzaepfel, es un compendio de técnicas de notación de la música experimental (y no solo de la de Cage)⁶.

I.2. El *Solo for Piano*

El *Solo for Piano* es una colección de 84 gráficos⁷, distribuidos en 63 páginas de tamaño A3. Cada uno de estos gráficos se corresponde con un tipo de técnica compositiva. Algunas de las técnicas ya habían sido usadas con anterioridad al *Solo for Piano* y otras aparecen aquí por primera vez.



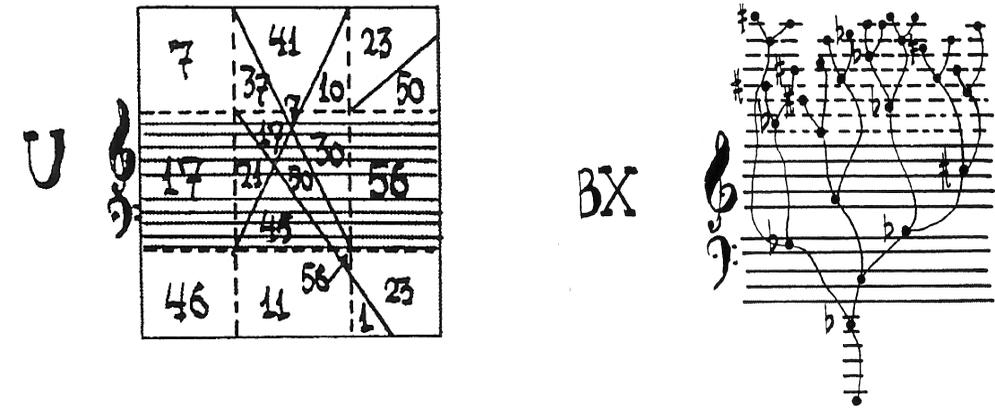
Ejemplo 1. Solo for Piano: gráficos A y BT. Reproducidos por cortesía de Henmar Press Inc. New York.

Cada gráfico está identificado en la partitura por una letra mayúscula. Empieza con la A y a cada nuevo gráfico le precede la siguiente letra del abecedario. Al llegar a la Z empieza otra vez en la A pero con letras dobles, es decir, de la AA a la AZ. Continúa con BA hasta BZ y sigue con CA hasta CF, que será el último gráfico de la partitura.

⁵ Pritchett, J., *The Music of John...*

⁶ Holzaepfel, John, "David Tudor and the Solo for Piano", en *Writings through John Cage's Music, Poetry + Art*, David W. Bernstein, Christopher Hatch (eds.), Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

⁷ El término "gráfico" era usado por Tudor para referirse a cada una de las notaciones gráficas que aparecen en el *Solo for Piano*. Será usado en este artículo con el mismo significado.



Ejemplo 2. Solo for Piano: gráficos U y BX. Reproducidos por cortesía de Henmar Press Inc. New York.

Cada gráfico deberá ser elaborado por el pianista para obtener el material musical que interpretará. Para ello, ha de seguir las instrucciones que Cage asigna a cada gráfico al principio de la partitura. Estas instrucciones son en muchas ocasiones ambiguas y difíciles de entender, como lo son también las instrucciones de otras obras indeterminadas de este compositor. Así, para tocar el gráfico BX del ejemplo anterior, las instrucciones de Cage no ayudan demasiado: "de repente como un momento de una planta"⁸.

Cage marca en el texto introductorio de la partitura las directrices a seguir por el intérprete. En ellas ya queda claro el alto grado de indeterminación y la complejidad de su lenguaje:

Cada página es un sistema (pentagrama) para un solo pianista para ser tocado con o sin alguna o todas las partes escritas para los instrumentos de la orquesta. El todo debe ser tomado como un cuerpo de material presentable en cualquier punto entre el mínimo (no se toca nada) y el máximo (se toca todo), tanto horizontal como verticalmente: un programa de una determinada duración (que será alterado por el director en caso de que haya uno)⁹ puede incluir cualquier lectura, es decir, cualquier secuencia de las partes o partes de estas¹⁰.

⁸ BX: "all at once like a moment of a plant".

⁹ Cabe recordar que escribió una parte para director: *Solo for Conductor*.

¹⁰ "Each page is one system for a single pianist to be played with or without any or all parts written for orchestral instruments. The whole is to be taken as a body of material presentable at any point between minimum (nothing played) and maximum (everything played), both horizontally and vertically: a program made within a determined length of time (to be altered by a conductor when there is one) may involve any reading, i.e., any sequence of parts or parts thereof".

En uno de los muchos textos escritos por Cage podemos leer algunos datos sobre su intención al componer esta obra¹¹:

Mi intención en esta pieza fue mantener juntas disparidades extremas, tantas como se encuentran en la naturaleza, como, por ejemplo, en un bosque o en una calle de una ciudad [...] Para mí es esta una obra “en progreso”, que no pretendo considerarla nunca en su estado final, aunque cada interpretación me parece definitiva¹².

Margaret Leng Tan¹³, más que de las intenciones del compositor, nos habla de su no-intencionalidad:

En [...] el monumental *Concert for Piano and Orchestra*, Cage no solo consigue liberarse él mismo de los dictados del gusto, de la memoria, del deseo o de la intención, sino que consigue para sí mismo las condiciones idóneas de desorganización, de no-control, de no-interferencia, es decir, del estado Zen de no-intencionalidad¹⁴.

La misma autora también nos habla del rol como co-creador que le es asignado al intérprete¹⁵:

Cage ahora presenta al intérprete una serie de retos: explorar un rango totalmente nuevo de técnicas instrumentales y notacionales para liberarse a sí mismo de ideas preconcebidas del gusto o de consideraciones estéticas como pueden ser la estructura o la forma. Adoptando así un novedoso acercamiento a la disciplina, que va mano a mano con una libertad de decisión sin precedentes [...] Cage dice que el mayor problema es encontrar la manera de que la gente se sienta libre sin hacer tonterías¹⁶.

¹¹ Kostelanetz, Richard, “[On Earlier Pieces] John Cage”, en *John Cage. Documentary Monographs in Modern Art*, Richard Kostelanetz (ed.), Nueva York, Allen Lane, 1970, p. 130.

¹² “My intention in this piece was to hold together extreme disparities, much as one finds them held together in the natural world, as, for instance, in a forest or in a city street [...] I regard this work as one ‘in progress’, which I intend never to consider as in a final state, although I find each performance definitive”.

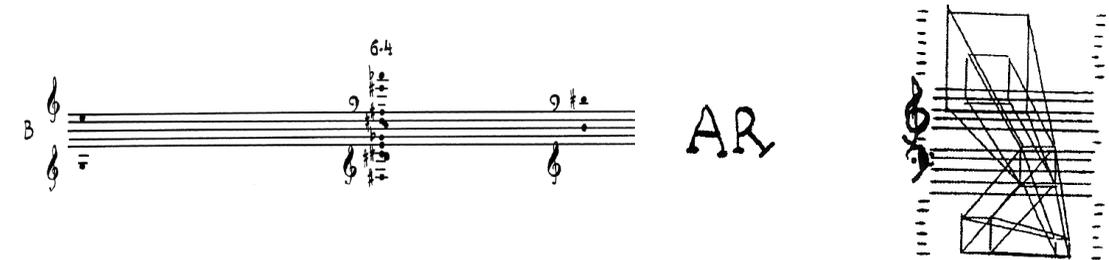
¹³ Tan, Margaret L., “Taking a Nap, I Pound the Rice: Eastern Influences in John Cage”, en *John Cage at Seventy-Five*, William Duckworth & Richard Fleming (eds.), Cranbury, Associated University Press, pp. 52-53.

¹⁴ “In [...] the monumental *Concert for Piano and Orchestra* Cage has not only succeeded in freeing himself from the dictates of taste, memory, will, and intention, but he has also achieved for himself that optimum condition of disorganization, noncontrol and noninterference -in short, the Zen state of ‘no-mindedness’”.

¹⁵ Tan, M. L., “Taking a Nap...”, pp. 52-53.

¹⁶ “Cage now presents the performer with an entirely different set of challenges: to explore a whole new range of extended notational and instrumental techniques, to liberate himself from preconceived ideas

En el *Solo for Piano* (en realidad en todos los solos del *Concert*) más que en cualquier otra música, el compositor necesita el compromiso del intérprete. Necesita que entienda y acepte sus planteamientos. Cage ha padecido muchas veces comportamientos desagradables de músicos, supuestamente profesionales, durante algunas interpretaciones de sus obras. Músicos que consideraban dichos planteamientos ausentes de valor alguno. En David Tudor, el compositor encontrará ese compromiso hasta sus últimas consecuencias. La colaboración de Tudor como intérprete contribuirá decisivamente al desarrollo de la obra pianística de Cage a partir de 1950.



Ejemplo 3. Solo for Piano: gráficos B y AR. Reproducidos por cortesía de Henmar Press Inc. New York.

Cage lo resume así en una conversación con Kostelanetz¹⁷:

Dar libertad a los intérpretes empezó a interesarme más y más. Y dada a un músico como David Tudor, por supuesto, produjo resultados que fueron extraordinariamente hermosos. Cuando esta libertad es dada a individuos que no son disciplinados y que no empiezan desde cero (desde cero quiere decir sin pensar en lo que les gusta o disgusta), [...] dar esa libertad no tiene ningún interés¹⁸.

of taste and aesthetic considerations of structure and form, and to adopt a fresh approach to discipline which goes hand in hand with an unprecedented freedom of choice [...] Cage says his biggest problem lies in finding ‘a way to let people be free without their becoming foolish’”.

¹⁷ Kostelanetz, Richard, *Conversing with Cage*, Nueva York, Routledge, 2003, p. 72.

¹⁸ “This giving of freedom to the individual performer began to interest me more and more. And given to a musician like David Tudor, of course, it provided results that were extraordinarily beautiful. When this freedom is given to people who are not disciplined and who do not start -as I’ve said in so many of my writings- from zero (by zero I mean the absence of likes and dislikes), [...] the giving of freedom is of no interest whatsoever”.

II. CAGE Y TUDOR

De cómo Tudor y Cage se conocieron dice el primero en una entrevista hecha por Dickinson¹⁹:

Recuerdo que una de mis profesoras me contó que había asistido a un concierto de su música para piano preparado -creo que de *Sonatas and Interludes*- y que le había parecido novedoso e interesante. Un par de años más tarde John apareció ante mi puerta con una obra de Ben Weber que Merce Cunningham²⁰ estaba coreografiando. Necesitaban [grabar] una cinta para poder hacer los ensayos. Yo hice la cinta. Un año más tarde fui presentado a él formalmente por Morton Feldman tras lo cual John compuso una pieza para mí²¹. Creo que fue en 1951²².

Esto marcó el comienzo de una estrecha relación entre los compositores de la llamada “Escuela de Nueva York” (Cage, Feldman, Wolff y Brown) y David Tudor. Estos compositores van a escribir toda su música para piano de los años cincuenta y sesenta pensando en él como intérprete. Será él quien estrene la mayor parte de las obras para piano escritas por estos compositores. Además, era un gran intérprete de aquellas obras que exigían elementos teatrales.

Cage dice sobre el compromiso de Tudor como intérprete: “cuando compuse mi *Music of Changes*, David Tudor se entregó por entero a esa música. En aquella época, él era *Music of Changes*”²³. James Pritchett²⁴ llega a decir respecto a *Music of Changes*: “fueron las habilidades únicas de Tudor las que hicieron posible a Cage escribir *Music of Changes*. Sin ellas, esta obra hubiera sido un mero ejercicio de composición”²⁵.

¹⁹ Dickinson, Peter, “David Tudor” en *Cage Talk. Dialogues with & about John Cage*, Peter Dickinson (ed.), Rochester, University of Rochester Press, 2006, p. 82.

²⁰ Coreógrafo y director de la Merce Cunningham Dance Company, de la que Cage fue director musical. Cunningham fue compañero sentimental de Cage.

²¹ Se trata de *Music of Changes*.

²² “I recall that one of my teachers remarked that she had gone to a concert of his music for prepared piano -I think it was *Sonatas and Interludes*- and she simply remarked that she found it very unusual and interesting. A couple of years later John appeared at my door one day with a work by Ben Weber that Merce Cunningham was choreographing; they needed a tape to rehearse with. So I made the tape. A year later I was formally introduced to John by Morton Feldman -after that, John composed a piece for me. That would have been 1951”.

²³ Charles, Daniel, *Para los Pájaros*, Caracas, Monte Ávila, 1981, p. 221.

²⁴ Pritchett, J., *Music of John...*

²⁵ “It was Tudor’s unique abilities that made *Music of Changes* possible for Cage; without them, such a work would have been a mere compositional exercise”.

Cage y Tudor también colaboraron como intérpretes en numerosas ocasiones. En los años cincuenta realizaron varios viajes a Europa donde tocaron juntos obras de Cage como *Winter Music*, piezas de *Music for Piano* y distintas versiones para dos pianos de 34’46.776”. En Alemania asistieron juntos al Festival de Música Contemporánea de Donaueschingen y a los cursos de Darmstadt, donde además fueron profesores.

En los veranos de 1951 a 1953 impartieron clases en los cursos de verano del Black Mountain College²⁶. Allí ambos participaron en lo que sería el primer *happening* de la historia del arte: *The Untitled Event*, de 1952.

Smigel²⁷ considera que Cage y Tudor tenían en común su amor por los sonidos, renunciando a cualquier tipo de interés en manipularlos, o de imponer conceptos sobre ellos.

III. TUDOR Y EL SOLO FOR PIANO

David Tudor fue quien estrenó el *Concert for Piano and Orchestra*, tocando el *Solo for Piano*, en el Concierto Retrospectivo de los 25 años de John Cage como compositor (*Twenty-five Year Retrospective Concert*), que tuvo lugar el 15 de Mayo de 1958 en el Town Hall de Nueva York.

III.1. Origen del concierto en honor a Cage

Revill narra cómo surgió la idea de este concierto retrospectivo²⁸:

Rauschenberg y Jons²⁹ habían estado hablando con Emile d’Antonio³⁰ sobre la posibilidad de un concierto retrospectivo de la música de Cage. Dee [d’Antonio] tenía muchos contactos y los dos artistas ganaban dinero diseñando escaparates; el resto del dinero necesario, decidieron, podría recaudarse organizando una exposición de pago [...] Rauschenberg presentó el plan a Cage [...] Este estaba trabajando intensamente en el *Concert* y disponía de poco tiempo. Sus amigos

²⁶ Universidad de estudios artísticos situada en Carolina del Norte creada en 1933 y cerrada en 1957. Atrajo a numerosos artistas por su educación interdisciplinar y experimental.

²⁷ Smigel, Eric, *Alchemy of the Avant-Garde: David Tudor and the New Music of the 1950s*, Los Angeles, Tesis doctoral no publicada, University of Southern California, 2003.

²⁸ Revill, David, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, Nueva York, Arcade Publishing, 1992, pp. 190-191.

²⁹ Robert Rauschenberg (1925-2008) y Jasper Jons (1930), pintores ligados al expresionismo abstracto, fueron amigos y colaboradores habituales de John Cage.

³⁰ Productor y artista multimedia, amigo personal de Cage.

le aseguraron que ellos se encargarían de las gestiones; David Tudor se ofreció a seleccionar el programa. El estreno del *Concert* sería el clímax del evento. Cage asintió. Se puso a trabajar todavía más duramente en la pieza para que llegara a tiempo³¹.

Carolyn Brown³² concreta que tanto Rauschenberg como Jons aportaron mil dólares cada uno, con el ánimo de compartir su buena suerte con John Cage, pues habían recibido importantes premios artísticos por aquellas fechas.

El programa que se presentó en el concierto incluyó obras representativas de los procedimientos compositivos que Cage había utilizado hasta esos momentos. Las obras que se seleccionaron, posiblemente por sugerencia de Tudor, fueron: *Six Short Inventions* (1933), *First Construction* (1939), *Imaginary Landscape No. 1* (1939), *The Wonderful Widow of Eighteenth Springs* (1942), *She is Asleep* (1943), *Sonatas and Interludes* (1946-1948), *Music for Carillon* (1952), *Williams Mix* (1952) y *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958).

En el programa de mano del concierto se podía leer: “Produced by Impresarios Inc.”, que fue el nombre con el que se presentaron Rauschenberg, Jons y d’Antonio como organizadores.

Paralelamente, en la cercana Stable Gallery, se presentó una exposición con una selección de partituras de Cage, tal como si de cuadros se trataran. Las partituras expuestas fueron *Water Music*, *Haiku* y el *Concert for Piano*. Fueron vendidas varias de las páginas y Cage tuvo que volver a escribirlas. La exposición se prolongó hasta el día 24 del mismo mes y recibió grandes elogios de la crítica.

El concierto fue grabado por George Avakian y salió al mercado en una caja de tres CD.

³¹ “Rauschenberg and Jons had been talking with Emile d’Antonio about the possibility of a retrospective concert of Cage’s music. Dee had a wide range of contacts, and the two artists were making money by designing window displays; the rest of the money needed, they decided, could be raised by organizing a paying exhibition [...] Rauschenberg presented the plan to Cage [...] He was working intensively on the *Concert* and so had little spare time. His friends assured him they would handle the arrangements; David Tudor offered to select the program. The premiere of the *Concert* would be the climax of the event. Cage assented”.

³² Brown, C., *Chance and Circumstance...*

III.2. El estreno del *Solo for Piano* (15 de Mayo de 1958)

Revell comenta que al concierto asistió una importante cantidad de artistas³³:

En un raro acto de solidaridad toda la vanguardia neoyorquina se juntó para la ocasión. Como de costumbre, y de forma intrigante para la década, la mayor parte de la audiencia eran pintores, seguidos proporcionalmente por bailarines. Los pintores habían animado a sus marchantes a comprar palcos³⁴.

También ha escrito sobre la recepción del concierto por parte de los oyentes³⁵:

El comienzo del concierto fue recibido con placer general, pero a medida que sonaban obras más recientes empezaron los abucheos hasta que la audiencia se dividió claramente entre entusiastas y detractores vociferantes³⁶.

Merce Cunningham fue el director en el *Concert for Piano*³⁷. Cage dijo que escogió a Cunningham porque estaba disponible y sabía que podía hacerlo³⁸.

En la grabación se pueden escuchar esporádicos aplausos y risas a partir del octavo minuto del *Concert*. Carolyn Brown³⁹ narra que a lo largo de los 25 minutos de la obra hubo abucheos e intentos de parar la música. Al terminar, continúa, fue saludada con más abucheos, silbidos y risas, aunque también hubo aplausos y felicitaciones por parte de los leales.

Las reacciones en contra no solo vinieron por parte del público asistente, sino incluso por parte de algunos intérpretes. Su comportamiento irrespetuoso es comentado por Cage⁴⁰:

³³ Revill, David, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, Nueva York, Arcade Publishing, 1992, pp. 190-191.

³⁴ “In a rare display of solidarity, the entire New York avant-garde assembled for the occasion. As usual, and intriguingly, for the decade, most of the audience were painters, followed proportionally by dancers; painters urged their dealers to buy up boxes”.

³⁵ Revill, D., *The Roaring Silence...*, pp. 191-192.

³⁶ “The beginning of the concert was received with general pleasure; as the works became newer, the occasional boo or catcall crept in and snowballed until the audience polarized into those who were vocally enthusiastic and those vociferously against”.

³⁷ En esta obra el director actúa únicamente como un referente de tiempo para la orquesta. No es necesario que sepa leer música para dirigirla.

³⁸ Fetterman, William, *John Cage’s Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996.

³⁹ Brown, C., *Chance and Circumstance...*

⁴⁰ Holzaepfel, J., “David Tudor and...”.

Tras el ensayo general, durante el cual los músicos escucharon el resultado de sus diversas acciones, algunos, no todos, introdujeron en la interpretación sonidos de una naturaleza que no se puede encontrar en la partitura⁴¹, caracterizados, en su mayor parte, por sus intenciones, que se habían vuelto estúpidas y no profesionales⁴².

Fetterman cita dos críticas periodísticas de dicho concierto⁴³. En una primera, del *New York Times*, se dice del *Concert for Piano* que es la mayor confusión de sonidos que jamás se haya escuchado nunca en una sala de conciertos. Del pianista David Tudor menciona que se pasaba tanto tiempo manejando sonidos electrónicos como sentado al piano y que rasgaba las cuerdas más que tocaba las teclas. En la segunda, Virgil Thomson sitúa a Tudor arrastrándose por el suelo y golpeando el piano desde abajo, comparando todo con una comedia de dibujos animados.

III.3. Criterios interpretativos de David Tudor para el *Solo for Piano*: las dos realizaciones

Cuando se escuchan las diferentes grabaciones que Tudor nos dejó del *Solo for Piano* (bien como piano solo o bien como concierto para piano y orquesta) se observa que todas son totalmente diferentes. La versión del estreno, en 1958, por ejemplo, no se parece absolutamente en nada a la grabación del *Solo for Piano* de 1982.

El motivo de esto es que Tudor respeta aquello que escribió Cage en su libro *Silencio*⁴⁴ acerca de la música indeterminada:

(Una) composición que es indeterminada respecto a su interpretación [...] es necesariamente experimental [...] [Su] resultado no está previsto [...] Su interpretación [...] es necesariamente única. No puede repetirse. Cuando se interpreta una segunda vez el resultado es diferente al anterior. Una grabación de una obra tal no tiene más valor que una tarjeta postal; proporciona el conocimiento de algo que sucedió.

Este criterio de interpretar una obra indeterminada de una forma diferente cada vez que se presente en público, no aparece en la partitura del *Solo for Piano*. Sin embargo, Tudor lo conocía

⁴¹ En la grabación del estreno se escuchan fragmentos de la Consagración de la Primavera.

⁴² After a general rehearsal during which the musicians heard the result of their several actions, some of them –not all– introduced into the actual performance sounds of a nature not found in my notations, characterized for the most part by their intentions which became foolish and unprofessional.

⁴³ Fetterman, William, *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996.

⁴⁴ Cage, John, *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2002, p. 39.

por trabajar estrechamente con Cage. Y lo respeta hasta tal extremo que en el ensayo general, unas horas antes del estreno, tocó una versión diferente a la que tocaría esa misma tarde en el concierto. Para cumplir con este criterio Tudor organizó su trabajo con esta partitura de una forma muy ingeniosa. Esta forma de proceder es lo que Holzaepfel llamará “Primera Realización”⁴⁵.

III.3.1. La Primera Realización

La partitura del *Solo for Piano* es un compendio de gráficos, identificados por una o dos letras mayúsculas, que Cage crea por diferentes procedimientos compositivos que eran escogidos al azar, utilizando el *I Ching*⁴⁶. Esto da lugar a que a lo largo de las 64 páginas de la partitura haya gráficos que aparecen muchas veces, otros menos y varios una sola vez, sin un orden lógico. Lo primero que va a hacer Tudor es escribir un índice con las distintas apariciones de cada gráfico a lo largo de la partitura del *Solo for Piano*.

A	1, 5-6, 45-47, 49, 49-51, 53	AA	21-23, 29-31, 43-44
B	1-2, 9, 23-25, 34-36, 53, 55-57	AB	20-21
C	1, 1	AC	21-23, 31
D	2-3, 4, 37	AD	20-21, 33, 37-40
E	2-4, 20, 49-51	AE	21-22, 56-57

Ejemplo 4. David Tudor: fragmento del índice de gráficos del *Solo for Piano*.
Reproducido por cortesía del Getty Research Institute.

III.3.1.1. Índice de gráficos

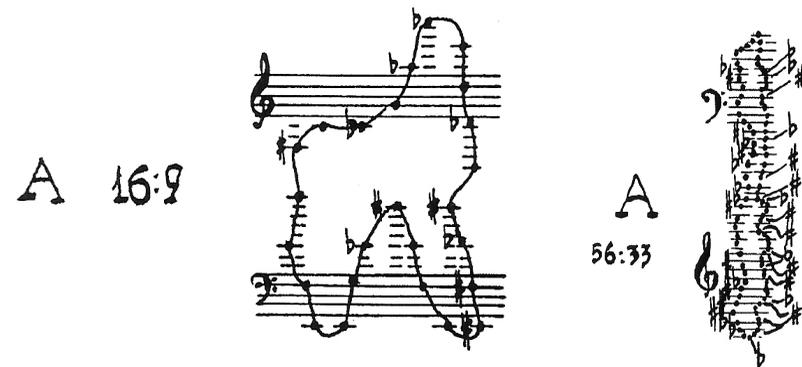
Tudor escribió en una hoja, a modo de índice, todas las apariciones de cada uno de los gráficos con las páginas donde aparecen en la partitura original para poder localizarlos fácilmente.

Se puede observar que el gráfico A aparece seis veces a lo largo de la partitura. Lo mismo ocurre con el gráfico B. El C aparece dos veces y las dos en la primera página, etc. Los gráficos que

⁴⁵ Holzaepfel, J., “David Tudor and...”.

⁴⁶ Libro de adivinaciones chino. Cage lo usó en numerosas ocasiones para tomar decisiones basadas en el azar.

aparecen más de una vez, y que están por tanto identificados por la misma letra, están basados en la misma técnica compositiva y serán elaborados siguiendo las mismas instrucciones. Si bien, cada vez presentan un material musical distinto.



Ejemplo 5. Solo for Piano: dos apariciones del gráfico A. Páginas 1 y 49.
Reproducidos por cortesía de Henmar Press Inc. New York.

III.3.1.2. Selección y elaboración de los gráficos

En un segundo paso, Tudor hace una selección de los gráficos que quiere utilizar (recordemos que la partitura indica que se pueden usar aquellos que el intérprete desee, desde ninguno a todos). Tudor escoge 60 de los 84 tipos de gráficos presentes en la partitura. Es decir, hay 24 tipos de gráficos en el *Solo for Piano* que Tudor no utilizó para su interpretación.

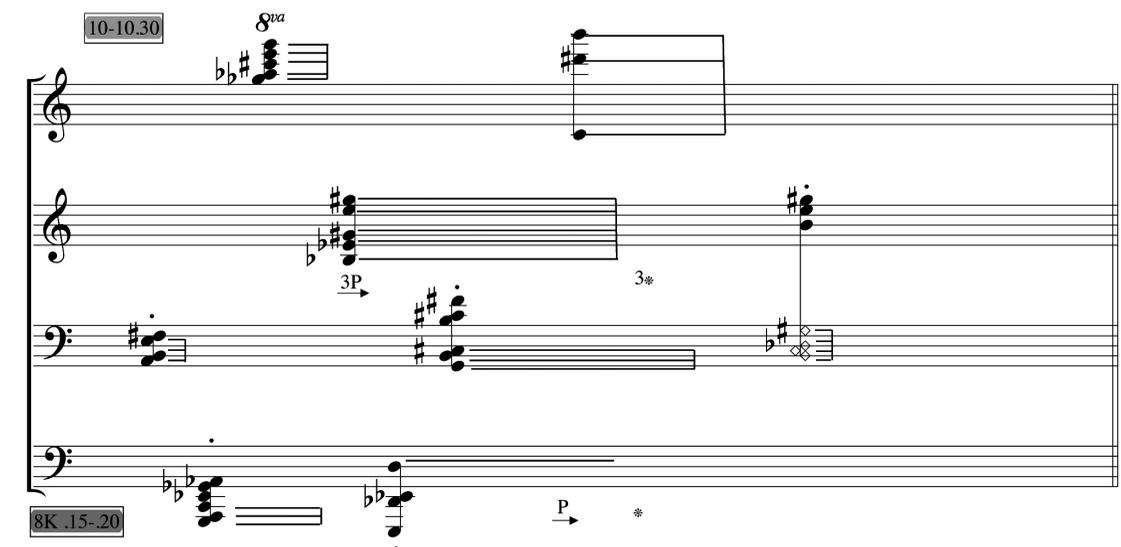
Una vez hecha esta selección, Tudor recurre a las instrucciones que Cage escribe en la partitura para realizar el proceso de creación del material musical que interpretar. De cada gráfico escogido extrae un material determinado que escribirá en una hoja pautada independiente. Al principio de cada una de las hojas pautadas escribe el nombre del gráfico a partir del cual elabora la música y anota la duración que le asigna. Uno de los gráficos más curiosos del *Solo for Piano* es sin duda el gráfico K, que aparece tres veces en la partitura: páginas 8, 9 y 43-44.

Ejemplo 6. Solo for Piano: gráfico K, página 8.
Reproducido por cortesía de Henmar Press Inc. New York.



Las instrucciones que aparecen en la partitura para elaborar este gráfico son: “No tenga en consideración el tiempo. Toque un número par o impar de notas en una ejecución, usando las otras de una figura dada de 3, 4, 5 o 6 lados como adornos o puntuaciones”⁴⁷.

Tudor elabora este gráfico siguiendo estas instrucciones (¡muy poco claras!) y obtiene el material musical que tocará:



Ejemplo 7. David Tudor: elaboración del gráfico K, de la página 8 del original.
Reproducido por cortesía del Getty Research Institute.

La escritura de Tudor es más o menos convencional. Esos ocho acordes se corresponden con las ocho figuras geométricas del gráfico de Cage. Siguiendo las instrucciones de la partitura (“toque un número par o impar de notas en una ejecución”), decidió tocar un número impar. En este ejemplo, se puede observar que los acordes con un número impar de notas llevan una línea horizontal en todos sus sonidos. Líneas que indican una duración proporcional a su longitud (cuanto más larga sea la línea mayor será la duración de la nota que la lleva). En los acordes con un número par de notas se aprecia que un número impar de ellas son mantenidas (lo indican las líneas

⁴⁷ “Disregard time. Play only odd or even numbers of tones in a performance, using others of a given 3, 4, 5 or 6 sided figure as graces or punctuations”.

horizontales) y el resto de notas del acorde son tocadas en *staccato* (serían las “puntuaciones” de las instrucciones). En el último acorde, de siete notas toca tres en *staccato* y las otras cuatro resuenan⁴⁸ (serían los “adornos”).

En el recuadro inferior izquierdo se puede ver la anotación: 8 K .15-.20. Quiere decir que es el material extraído del gráfico K que aparece en la página 8 del *Solo for Piano* y que le asigna una duración de entre 15 y 20 segundos. En el recuadro superior se puede leer: 10.-10.30. Esto indica que en alguna interpretación, este material fue usado entre el minuto 10 y el 10.30 de la misma. Es decir, le asignó 30 segundos en vez de los 15 a 20 que había decidido inicialmente. Cambiar las duraciones de los materiales extraídos de los gráficos en las distintas interpretaciones es algo que Tudor hace con frecuencia.

En la mayor parte de los casos Tudor obtiene un fragmento musical a partir de un gráfico de Cage. Pero en muchos otros un fragmento musical es el resultado de la elaboración conjunta de varios gráficos del *Solo for Piano*. Los siguientes gráficos (AK, H, BJ, BM) aparecen en una misma página de original:

The image shows a musical score for piano, labeled 'Ejemplo 8'. It consists of several staves. At the top right, there is a small graphic labeled 'BM' with a diamond shape and some notes. Below it are two staves labeled 'H', showing musical notation with notes and rests. In the middle, there is a graphic labeled 'BJ' consisting of a horizontal line with a single dot. At the bottom, there is a large, complex graphic labeled 'AK' with many lines and notes, representing a dense musical structure. The score includes various dynamics like *mf*, *f*, and *ff*.

Ejemplo 8. Solo for Piano: gráficos AK, H, BJ y BM. Fragmento de la página 50.

Reproducido por cortesía de Henmar Press Inc. New York.

⁴⁸ En la escritura pianística, las teclas de las notas escritas como un rombo deben ser bajadas sin que produzcan sonido. Al bajar las teclas se separan los apagadores de las cuerdas y quedan libres para vibrar por simpatía cuando se produzcan otros sonidos.

Cuando Tudor combina distintos gráficos de la partitura para elaborar un material musical, lo hace utilizando gráficos que están en la misma página en la partitura del *Solo*. Esto se corresponde con la indicación inicial de Cage de que “one page is one system”, es decir, cada página es un sistema (= un pentagrama). Tudor considera esos gráficos como si fueran uno solo. Así, de la elaboración conjunta de los gráficos AK, H, BJ y BM Tudor obtiene el siguiente material:

The image shows a musical score for piano, labeled 'Ejemplo 9'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). There are several notes and rests on both staves. A small box labeled 'CORK ALT. VERT.' is placed above the top staff. A handwritten note '9.45-9.55' with an arrow points to a specific section of the score. The score includes various dynamics like *mf*, *f*, and *ff*.

Ejemplo 9. David Tudor: elaboración conjunta de los gráficos AK, H, BJ y BM, de la página 50 del original.

Reproducido por cortesía del Getty Research Institute.

Comparando los gráficos originales con la elaboración conjunta que hace Tudor es interesante observar cómo este respeta el orden de aparición (leyendo la partitura de izquierda a derecha) de los gráficos como si se tratara de un solo pentagrama. Las dos primeras notas corresponden al gráfico AK, la tercera al H, la cuarta al BJ, la quinta y la sexta al BM y la última otra vez al AK.

III.3.1.3. Las tablas de interpretación

Una vez hechas todas las elaboraciones de los gráficos seleccionados, Tudor dispone de una enorme cantidad de material pianístico para tocar en concierto. Lo que hará para las distintas interpretaciones de la obra será hacer una distinta selección del material para cada ocasión. De una a otra presentación del *Solo* variará: el número de gráficos (en realidad, el material musical extraído de los gráficos), el orden en que los coloca y la duración asignada a cada gráfico. Por tanto, la duración de la obra y lo que se toque en ella podrá variar muchísimo de una ocasión a otra.

Para cada concierto Tudor escribirá toda esta información en una hoja, que llamaremos “tabla de interpretación”. En estas tablas hay siempre tres columnas. Una primera que indica la página del *Solo* de donde sale el material que utiliza; en la segunda columna aparece el gráfico

concreto usado de entre todos los de esa página; en la tercera columna aparecen los tiempos asignados a cada gráfico. Además deja escrito la fecha del concierto.

5/25/58		
II		
62	CF	.10
57	CD	.40
56-57	BX BX	1.
s		1.10
55-56	BZ	1.30
s		1.40
55-56	CA	2.20
s		2.30
43-44	AT	2.40
s		2.50
42	BA	2.55
s		3.
37-38	AV	3.40
36	H	4.10
s		4.20
16-17	T	4.50

Ejemplo 10. Tabla de interpretación utilizada para la segunda de las versiones tocadas el 25 de mayo de 1958 en el Club Village Vanguard de Nueva York. Reproducido por cortesía del Getty Research Institute.

En esta tabla se puede ver que para esta versión concreta Tudor empezó tocando el material extraído del gráfico CF tal como aparece en la página 62 y le asignó una duración de 10 segundos (.10 = 10 segundos). Continuó tocando lo extraído de CD de la página 57, que duró 30 segundos, desde .10 a .40. Le siguió el material de la combinación de dos gráficos BX (BX BX), de las páginas 56-57 que duró 20 segundos, desde .40 a 1. (1. = 1 minuto). Después hizo un silencio (representado por una s) que se prolongó durante 10 segundos (entre 1. y 1.10). Y así siguió la tabla hasta que al final, en la columna de los tiempos, se llega a la duración total de la versión: 4.50 (cuatro minutos y cincuenta segundos).

Si bien hay constancia de que Tudor interpretó en más ocasiones esta obra, en el Getty Research Institute de Los Angeles, donde se encuentra el legado de David Tudor ("The Tudor Papers"), se pueden encontrar 8 tablas de interpretación que se corresponderían con otras tantas interpretaciones de la obra.

Dos de ellas, que aparecen en una misma hoja, son del ensayo general y del estreno del *Concert* (Town Hall de Nueva York, el 15 de mayo de 1958). Como ya se dijo anteriormente, utilizó versiones distintas en ambos casos. Son versiones que tocó con orquesta y en ellas introduce momentos de silencio. En ambas la duración final es de 23 minutos y 15 segundos (23.15).

Otras dos, también en una sola hoja, pertenecen a dos versiones que hizo en el club neoyorquino Village Vanguard diez días después del estreno. La primera de las dos versiones se anunció como *Concert for Piano and Four Instruments* y

la duración fue de 4 minutos y 45 segundos. La segunda versión se presentó como *Concert for Piano, Voice and Four Instruments* y tuvo una duración de 4 minutos y 50 segundos (solo 5 segundos más larga que la anterior). La parte de voz fue el ya mencionado *Solo for Voice 1*.

Tres de las otras tablas pertenecen a sendas versiones hechas para acompañar una coreografía de Merce Cunningham llamada *Antic Meet*. La primera de ellas, de 1958, tiene una duración de 26 minutos. La segunda, también de 1958, dura 26 minutos y 30 segundos. La tercera de las tablas de *Antic Meet* es de 1960 y en ella no aparecen las duraciones. En las tres versiones los gráficos que utilizó fueron distintos.

La octava de las tablas de interpretación es la del estreno del *Concert* en Europa, el 19 de septiembre de 1958, en Colonia, que tuvo una duración de 13 minutos.

Por estas tablas podemos observar que la duración de sus distintas versiones de esta primera realización varía enormemente. Desde los 4 minutos y 45 segundos de la primera de las interpretaciones en el Village Vanguard hasta los 26 minutos y 30 segundos de la segunda versión de *Antic Meet*. Y por supuesto, lo que sonó en todas estas ocho versiones fue algo distinto cada vez.

III.3.1.4. La partitura de la primera realización

Una vez elegido y organizado el material musical para una determinada ocasión, Tudor lo introducía en un cuaderno negro de anillas en el orden en que aparecían en la correspondiente tabla de interpretación (recordemos que el material extraído de cada gráfico lo escribió en hojas independientes). Era esta la partitura que usaba para tocar en concierto. Este cuaderno, cuyo contenido variaba para cada nueva interpretación, se conserva en el Getty Research Institute.



Ejemplo 11. Cuaderno negro donde Tudor incluía la música que utilizaría en cada interpretación. Reproducido por cortesía del Getty Research Institute.

Se podría decir que lo característico de esta primera realización es, por un lado, el carácter discursivo del material elaborado por David Tudor (cada gráfico es elaborado y usado en su totalidad) y, por otro lado, su virtuosismo, combinando pasajes de mucha dificultad pianística con otros en los que inventa nuevas técnicas instrumentales o utiliza materiales sonoros extra-pianísticos. El material creado por Tudor para esta primera realización resulta idóneo para la interpretación “a solo”. Sin embargo, es curioso que su primera realización no la haya presentado nunca como *Solo for Piano*. Siempre la ha tocado en combinación con otros instrumentos.

III.3.2. La segunda realización

En 1959 Cage fue invitado a dar una conferencia en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Ante la falta de tiempo para prepararla, utilizó una versión ampliada de la conferencia dada el año anterior en la Exposición Universal de Bruselas, que consistía en 30 historias de un minuto cada una. Para Columbia, Cage añadió 60 historias más y completó así el contenido de su conferencia *Indeterminacy*⁴⁹, que pasó de los treinta a los noventa minutos de duración. Entonces, pidió a Tudor que tocara música durante esa conferencia y este decidió usar el *Solo for Piano*, pero con un nuevo enfoque. Elaboró para ello una “Segunda Realización”.

Para esta versión decidió usar solo el material extraído de aquellos gráficos que ofrecían la posibilidad de ser descompuestos en elementos individuales, tocando cada uno de estos elementos (ataques, o *icti*⁵⁰) de manera aislada e independiente. El gráfico K de la primera realización, por poner un ejemplo, será descompuesto en 8 *icti* independientes para esta segunda realización:

⁴⁹ En *Preface to Indeterminacy* (Kostelanetz, 2000) Cage explica que estas conferencias surgen como necesidad poética. No por su contenido o su ambigüedad sino para introducir elementos musicales, como tiempo o sonido, en el mundo de las palabras. Es decir, equipara los sonidos de las palabras a los sonidos musicales, tal como había hecho antes con los ruidos y los silencios.

⁵⁰ *Ictus*, y su plural *icti*, son términos que utiliza Cage en muchas de sus partituras indeterminadas para referirse a eventos sonoros individuales, sin conexión con los anteriores o con los siguientes.

The image displays a musical score for 'Solo for Piano' by John Cage, as interpreted by David Tudor. It features a full score with four staves (two treble and two bass clefs) and a set of eight individual musical fragments labeled K-1 through K-8. The full score includes performance instructions such as '10-10.30', '8va', '3P', '3*', '8K .15-20', and 'P *'. The individual fragments (K-1 to K-8) are shown as short, isolated musical phrases, some with specific dynamics like 'p' and '8va'.

Ejemplo 12. Elaboración del gráfico K y su descomposición en *icti* individuales e independientes.
Reproducido por cortesía del Getty Research Institute.

Para esta nueva versión Tudor elaboró algunos gráficos del *Solo for Piano* que no había utilizado para la primera realización (los gráficos AI, AS, BK, BS y BV), pues no todos los usados entonces eran factibles de ser descompuestos en *icti* individuales. Para acompañar esta conferencia Tudor usó radios durante aquellos momentos en los que la partitura de Cage exige hacer ruidos. Para la posterior grabación de *Indeterminacy*, sustituyó la radio por fragmentos de la grabación de *Fontana Mix*, obra de música electrónica de Cage.

III.3.2.1. Índice de *icti*

Para esta segunda realización Tudor vuelve a respetar el criterio de hacer una versión diferente cada vez que la vaya a interpretar.

0		
24.3	BV-1	53
27.65	T-1	41
40.5	I-1	46
42.65	B-1	9
47.66	B-1	34
	AC, AE-1	21
64.55	B-1	1
71.12	B-2	34
72	BZ-1	55
81.15	BS-1	52
83.85	BY-1	54
90	BB-8	45 ⁵³
	BB-11	45
97.65	BC-1	47
108	BZ-2	55
112.5	AT-1	39
121	I-2	46
128.3	BB-1	53
139.66	B-1	23
144	BZ-3	55
145.5	T-1	16

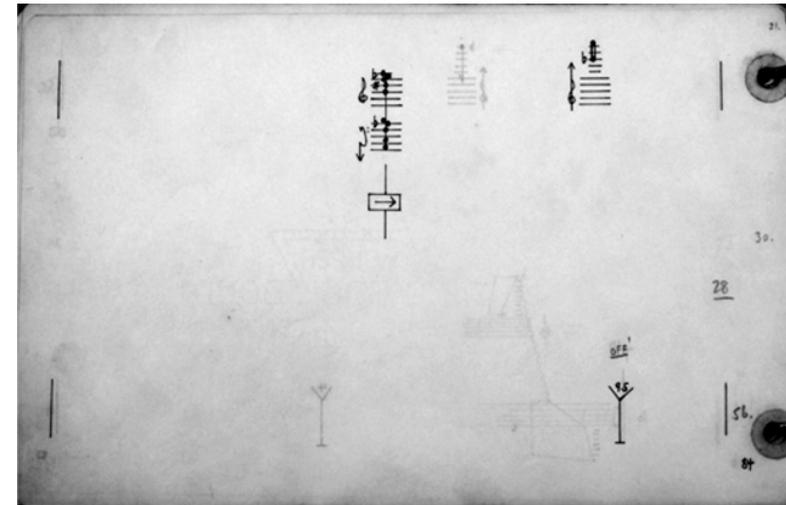
Ejemplo 13. Fragmento de la primera página del índice de *icti* que utilizó para las distintas versiones de su segunda realización. Reproducido por cortesía del Getty Research Institute.

Una vez descompuestos los gráficos escogidos (el material extraído de estos) en *icti* individuales, hizo un índice con todos esos *icti* y los puso en un orden determinado por él. Al lado de cada uno escribió el momento exacto (escrito en segundos con centésimas) en el que debía ser interpretado en caso de ser seleccionado para una determinada interpretación. Este índice está hecho para una duración de 90 minutos, que era lo que debía durar la conferencia. Para cada nueva versión solo tendría que realizar una selección distinta de qué *icti* tocar y ajustar los momentos de ataque de manera proporcional a la duración decidida para cada nueva interpretación.

En la primera columna indica el segundo exacto (con centésimas) del ataque. La columna central indica el gráfico (la letra, o letras) y el elemento individual (ataque, o *ictus*) escogido de dicho gráfico (BZ-3, por ejemplo, significa que usará el tercer elemento individual del gráfico BZ). La tercera columna indica la página del original donde aparece el gráfico escogido. Los números subrayados indican los minutos. En sucesivas hojas se llega hasta el minuto 90, que era la duración de la conferencia *Indeterminacy*.

III.3.2.2. La partitura de la segunda realización

La partitura para esta segunda realización es distinta a la usada para la primera. Empezó a escribirla en papel pautado, pero pronto se dio cuenta de que al tratarse de ataques individuales sin intención discursiva resultaba más fácil escribir esos ataques en hojas en blanco, resaltando así la individualidad de cada evento sonoro. En los “Tudor Papers” se encuentra la partitura usada para varias interpretaciones de esta segunda realización. Hay eventos escritos con tinta y otros en lápiz. Esto se debe a que usó este cuaderno para distintos conciertos y fue añadiendo nuevos elementos para cada nueva versión, dejando de tocar algunos otros.



Ejemplo 14. Página 84 de la partitura de la segunda realización. Reproducida con permiso del Getty Research Institute.

Al contrario que en la primera, en esta segunda realización están ausentes los elementos discursivos, como ya se ha dicho anteriormente. Los elementos musicales carecen de continuidad. Cada ataque es independiente del contexto, tiene vida propia. Tudor dice sobre esta segunda realización⁵¹:

Tuve que cambiar mi sentido de la continuidad y tocar de tal manera que me pudiera preparar para cada instante dado. Tan pronto como un ataque era traducido en sonido mi mente tenía que olvidarlo completamente y no relacionar el siguiente evento con el anterior⁵².

IV. LAS GRABACIONES DE DAVID TUDOR DEL SOLO FOR PIANO

En la actualidad existen en el mercado cuatro grabaciones con muy diferentes versiones del *Solo for Piano*, que Tudor realizó entre 1958 y 1992:

⁵¹ Dickinson, P., “David Tudor”..., p. 90.

⁵² “I had to change my feeling about musical continuity, and I had to perform in a manner where I prepared myself for every given instant. And as soon as that instant was released into sound, my mind had to completely forget and not relate the next incident to the previous one”.

1958: es la grabación del concierto del estreno en el Town Hall de Nueva York (hoy Weill Hall). Es una versión con orquesta y en ella utiliza la primera realización (Avakian).

1959: Tudor toca el *Solo for Piano* mientras Cage lee su conferencia *Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music* (Folkway Records). Utiliza la segunda realización.

1982: Tudor grabó el *Solo for Piano* en versión para piano solo. Es la única ocasión que consta que haya presentado esta obra sin otros instrumentos o lecturas de textos. También utiliza la segunda realización.

1992: es la grabación en directo del *Concert for Piano and Orchestra* en el Festival Anarchic Harmonies de Frankfurt. Es la única grabación donde Tudor presenta la segunda realización con orquesta.

Las dos realizaciones del *Solo for Piano* constituyen el trabajo más extenso hecho por Tudor para la interpretación de una obra durante toda su carrera pianística. Pienso que el material elaborado por él, que se encuentra en el Getty Research Institute, debería de ser editado y publicado para poner en valor la figura de David Tudor como intérprete y creador. Así, otros pianistas podrían seguir haciendo distintas versiones de estas dos realizaciones del *Solo for Piano* y, de esa manera, mantenerlas vivas. Concluyo recordando lo que decía Cage: “para mí es esta una obra ‘en progreso’, que no pretendo considerarla nunca en su estado final, aunque cada interpretación me parece definitiva”⁵³. ■

⁵³ Kostelanetz, R, “[On Earlier Pieces]...”, p. 130.

SONIDO Y SÍMBOLO EN *LAMENT FOR THE DEATH OF A BULLFIGHTER* DE ROBERTO GERHARD

Gregorio García Karman

RESUMEN

Lament for the Death of a Bullfighter (Lamento por la muerte de un torero, 1959) es una obra para recitador y cinta magnética basada en la elegía de Federico García Lorca titulada *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934). Este artículo parte de la relación entre Gerhard y Lorca, y de las reflexiones del compositor sobre la unión entre música y poesía. Buscando aproximarse al espacio *poiético* que guía las decisiones de Gerhard, el autor se adentra en los principios que rigen la composición y su pensamiento musical subyacente. Sobre la base de ejemplos musicales escogidos, el análisis descubre paulatinamente cómo estructura sonora y operaciones poéticas, composición de sonido y lenguaje, música emancipada y narrativa emocional se entrelazan en una relación dialéctica. El despliegue del proceso creativo conduce al descubrimiento de un microcosmos musical dialogante con las vanguardias y que entiende la creación como experiencia íntima. La reconstrucción del *Lament* a partir de los bocetos de cinta magnética de Gerhard (impulsada por la idea de una adaptación en forma de concierto del poema radiofónico) sustenta este análisis.

Palabras clave: Gerhard; Lorca; BBC; Música concreta; Radioarte; Préstamo musical; Simbolismo; Análisis poiético; Arqueología electroacústica.

ABSTRACT

Lament for the Death of a Bullfighter (1959) is a composition for speaker and magnetic tape based on Federico García Lorca's famous elegy *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934). This article departs from the relationship between Gerhard and Lorca, and the composer's views on the marriage between music and poetry. Aiming to approach

• El autor es candidato doctoral de la School of Music, Humanities and Media de la Universidad de Huddersfield con una tesis sobre las composiciones de sonido de Roberto Gerhard.

Recepción del artículo: 01-10-2013. Aceptación de su publicación: 08-11-2013.