

---

---

# DAVID TUDOR Y SU INFLUENCIA EN LOS COMPOSITORES DE LA “ESCUELA DE NUEVA YORK”

## DAVID TUDOR AND HIS INFLUENCE IN THE COMPOSERS OF THE “NEW YORK SCHOOL”

**Nicasio Gradaille•**

### RESUMEN

El norteamericano David Tudor (1926-1996) fue, además de un pianista excepcional, una figura clave en el devenir de la música de su tiempo. Fue quien estrenó la mayor parte de la música para piano de compositores tanto americanos como europeos en la década de los 50. Amigo personal de los compositores de la “Escuela de Nueva York”, fue una fuente de inspiración para ellos por sus enormes habilidades técnicas, por su creatividad y por su generoso compromiso con su música.

Participó en los cursos de verano de Darmstadt como profesor e intérprete presentando las novedosas propuestas compositivas de la “Escuela de Nueva York”. Allí conoció la música de las principales figuras europeas y la dio a conocer en los Estados Unidos, ofreciendo numerosas primeras interpretaciones en el nuevo continente.

Este artículo trata de ofrecer una visión del pianista como intérprete y de cómo su persona influyó en sus amigos compositores de la “Escuela de Nueva York”: John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002) y Christian Wolff (1934).

**Palabras clave:** David Tudor; “Escuela de Nueva York”; John Cage; Morton Feldman; Earle Brown; Christian Wolff.

### ABSTRACT

The American David Tudor (1926-1996) was, apart from an exceptional pianist, a key figure in the musical evolution of his time. He *premiered* most of the piano music of both American and European composers in the 50's. A personal friend of the composers

---

\* Nicasio Gradaille es doctor por la Universidad de Vigo y profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad. Este artículo, inédito, está elaborado a partir de su tesis doctoral “El Solo for Piano de John Cage, según la primera realización de David Tudor”, realizada parcialmente en el Getty Research Institute de Los Ángeles, California y presentada en la Universidad de Vigo en 2011.

Recepción del artículo: 13-IV-2016. Aceptación de su publicación: 30-IX-2016.

of the “New York School”, he was a source of inspiration for them thanks to his huge technical ability, his creativity and his whole-hearted commitment to their music.

He participated in the Darmstadt Summer Courses as a teacher and performer bringing alive the novel composing techniques of the “New York School”. There he came across the music of the principal European composers and introduced it in the United States, giving many *premieres* in the new continent.

This article offers a vision of the pianist as a performer and how his personality influenced his composer friends of the “New York School”: John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002) y Christian Wolff (1934).

**Keywords:** David Tudor; “New York School”; John Cage; Morton Feldman; Earle Brown; Christian Wolff.

## INTRODUCCIÓN

La denominación “Escuela de Nueva York” se aplica generalmente a un número de artistas visuales americanos que convivieron en la ciudad de Nueva York desde principios de los años 40 hasta finales de los 50. El grupo incluía a expresionistas abstractos<sup>1</sup>, impresionistas abstractos y *action painters*. Entre los artistas más representativos de esta escuela cabe mencionar a Mark Rothko (1903-1970), Willem de Kooning (1904-1997), Franz Kline (1910-1962), Jackson Pollock (1912-1956) y Philip Guston (1913-1980)<sup>2</sup>. Las características comunes a todos ellos fueron el interés por la búsqueda de una expresión individual innovadora, el rechazo de las tradiciones del pasado y un enfoque radical de las artes. Sin embargo, no hubo un único estilo dentro del grupo: unos se basaron en la gestualidad del hecho de pintar (Pollock, De Kooning) y otros en grandes campos de color para producir efectos solemnes y elevados (Rothko). David Nicolls<sup>3</sup> escribe que después de estos pintores mencionados surgió una segunda generación de la “Escuela de Nueva York”, representada por Robert Rauschenberg (1925-2008) y Jasper Johns (1930). Si bien ambos son considerados precursores del Pop Art, sus inicios estuvieron fuertemente marcados por el expresionismo abstracto.

---

<sup>1</sup> La Escuela de Nueva York es citada por muchos autores como la “Escuela de los Expresionistas Abstractos”.

<sup>2</sup> Otros nombres importantes de la pintura como Robert Motherwell, Clyfford Still, Barnett Newman o William Baziotés también aparecen a veces ligados a esta escuela.

<sup>3</sup> Nicholls, David, “Getting rid of the glue”, en *The New York Schools of music and Visual Arts*, Steven Johnson (ed.), Nueva York, Routledge, 2002, pp. 17-56.

Frecuentemente, la denominación “Escuela de Nueva York” se usa para referirse a un grupo de compositores que coincidieron en tiempo y lugar con los artistas visuales mencionados. Se trata de los compositores John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Christian Wolff (1934) y el pianista-compositor David Tudor (1926-1996). Este grupo trabajó conjuntamente a principios de los años 50 y, además, de manera muy intensa. Tal como ocurría con sus colegas de las artes visuales, rechazaban las tradiciones del pasado y cultivaron una expresión personal innovadora. Por último, debemos señalar que no existía un estilo único que los identificase.

Los artistas de ambas escuelas, pictórica y compositiva, mantuvieron una relación personal y profesional cercana. Es fácil encontrar cierto paralelismo entre obras de los compositores y de los artistas plásticos. Así, *4'33''* de Cage y los lienzos totalmente blancos de Rauschenberg parecen estar claramente relacionados, tal como explica Fetterman citando a John Cage: “cuando Bob [Rauschenberg] hizo los lienzos vacíos tuve el valor de tomar el camino [de componer *4'33''*], pasara lo que pasara”<sup>4</sup>.

Asimismo, el mejor amigo de Feldman era Philip Guston, quien influyó enormemente en la vida del artista. Muchas de las obras musicales de Feldman llevan por título nombres de pintores de la “Escuela de Nueva York”. Earle Brown reconoció estar influido por las esculturas móviles de Alexander Calder y las pinturas de Jackson Pollock<sup>5</sup>.

Los pintores de la “Escuela de Nueva York” fueron los primeros artistas visuales norteamericanos en obtener un gran reconocimiento internacional y fueron también los primeros artistas de ese país que consiguieron influir en el arte internacional de su época. Y lo mismo puede decirse de los compositores de la escuela de igual nombre. Su música fue la primera propiamente norteamericana que tuvo gran impacto internacional. Las innovaciones principales de estos compositores podría decirse que fueron la notación gráfica, y las obras abiertas (obras en la que la figura del intérprete adquiere una dimensión que va más allá de la mera ejecución, al tener que tomar decisiones que van a determinar el acabado final de las obras). Estas innovaciones fueron adoptadas por compositores europeos a través del intercambio de ideas que se dieron en los cursos de verano de Darmstadt (Alemania), a los que asistieron compositores americanos a impartir clases, conferencias y a presentar sus obras. Cabe destacar la influencia que ejercieron estos creadores en las obras de dos compositores importantísimos de la segunda mitad del siglo xx: el alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007) y el francés Pierre Boulez (1925-2016). En este ámbito la figura de David Tudor resultó fundamental, pues fue él quien estrenó la mayor parte de las obras para piano de los compositores de

<sup>4</sup> *When Bob [Rauschenberg] did the empty canvases, I had the courage to take the path [of composing 4'33''], come what may.* Fetterman, William, *John Cage Theatre Pieces: Notation and Performances*, Amsterdam, Hardwood Academic Publishers, 1996, p. 71.

<sup>5</sup> Nicholls, D., p. 10.

ambos lados del Atlántico. En Estados Unidos dio a conocer la música de vanguardia europea y en Europa dio a conocer la música de vanguardia norteamericana<sup>6</sup>.

## I. DAVID TUDOR

La dimensión musical de David Tudor debió de ser de enorme magnitud. Eso se deduce de una entrevista que hace Joan Retallack a John Cage, en la que el compositor califica la figura del pianista como asombrosa, llegando a compararlo con Mozart.

No es exactamente la historia de Mozart pero la recuerda. Yo estaba con David cuando le hicieron pruebas de oído. Fue en una exposición de instrumentos electrónicos donde se podía examinar el oído y comprobar si podías distinguir entre algo así como 1.437 vibraciones y otro número distinto. Él fue capaz de distinguir este tipo de cosas tan bien que le concedieron el premio de “Oído de Oro”. ¡Una persona impresionante!<sup>7</sup>

Según afirma Holzaepfel<sup>8</sup>, tres hechos marcan la formación de David Tudor: su temprano encuentro con la música del siglo xx, la entrada en el mundo de la música contemporánea a través de su contacto con Irma<sup>9</sup> y Stefan Wolpe<sup>10</sup>, y la influencia musical, pianística y estética de Ferruccio Busoni.

Una entrevista que Peter Dickinson hizo a David Tudor en 1987, y que fue publicada en 2006, aporta unos primeros datos biográficos: “David Tudor nació en Filadelfia y murió en Nueva York en 1996. Estudió desde niño órgano y piano y realizó estudios de composición con Stefan Wolpe”<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> Hay que tener en cuenta que muchas de las técnicas de composición más revolucionarias de esa época aparecieron por primera vez en obras para piano solo.

<sup>7</sup> *It's not exactly the story of Mozart but it suggests Mozart. I was with David when he had his ears tested. There was some kind of exhibition of electronic instruments where it was possible to have your ears tested to see whether you could distinguish something like 1,437 vibrations from some other number. He was able to distinguish these things so well that he was given the prize of the “Golden Ear”. Quite an amazing person!* Retallack, Joan, *Musicage. Cage Muses on Words, Art, Music*, Hanover, University Press of New England, 1996, p. 298.

<sup>8</sup> Holzaepfel, John, *David Tudor and the Performance of American Experimental Music*, Nueva York, The City University of New York, p.1.

<sup>9</sup> Irma Wolpe (1902-1984) fue una pianista rumana (Irma Schoenberg, de soltera) alumna en París de Cortot. Estudió y fue profesora del método Dalcroze en Berlín, donde conoció a Stefan Wolpe, quien más tarde sería su marido.

<sup>10</sup> Stefan Wolpe (1902-1972), compositor americano nacido en Alemania, fue alumno de Webern. Emigró a Estados Unidos en 1938 donde, entre otros puestos, fue director del Black Mountain College de 1952 a 1956.

<sup>11</sup> *David Tudor was born in Philadelphia in 1926 and died in New York in 1996. He studied piano and organ from childhood and studied composition with Stefan Wolpe.* Dickinson, Peter, *Cage Talk. Dialogues with & about John Cage*, Rochester, University of Roschester Press, 2006, p. 81.

Holzaepfel amplía detalladamente la información. La fecha exacta de su nacimiento fue el 20 de enero de 1926 y la de su muerte el 13 de agosto de 1996, a los setenta años. Empezó a estudiar piano a los seis años con Caroline Clinton Cook, una profesora local con quien trabajó muchas obras de Bach. Desde el comienzo Tudor se sintió igualmente atraído por la música para el instrumento como por su mecánica: “desde el momento en que vi un piano, tuve que averiguar de qué se trataba y eso fue todo<sup>12</sup>”.

La madre de Tudor, que murió cuando David tenía solamente dos años, había sido una reputada pianista. Su muerte hizo que tuviera que cuidar de su hermana. Como dice Cage<sup>13</sup>, David se convirtió ya con cuatro años en una autoridad. Su padre fue un organista *amateur* quien, viendo la curiosidad de su hijo por el órgano, lo presentó a una audición ante H. William Hawke, organista y director musical de la iglesia de San Marcos, Filadelfia. Hawke accedió a aceptar al muchacho de once años como su alumno, gratis<sup>14</sup>, por un período inicial de tres años. A los doce años, continúa Cage, Tudor ya era un gran organista profesional.

Hawke programaba motetes de Lasso, Victoria y Palestrina así como canto gregoriano, lo que proporcionó a Tudor una perspectiva musical de lo escrito antes de la invención del piano. Además, con Hawke también estudió teoría, armonía y composición. Tudor reconoció que “era una educación de verdad, que no podría haber tenido, o hubiera sido difícil de adquirir, sin ir a una escuela de música<sup>15</sup>”.

Como profesor de órgano, Hawke insistía mucho en dos tipos de precisión: la fidelidad al texto y escuchar lo que está sonando. La fidelidad a la partitura escrita era un concepto naciente en los años 30 y Tudor lo adoptó como algo fundamental en su acercamiento al repertorio. Y en cuanto a la escucha, tocar el órgano requiere una particular atención al cese del sonido, más que al comienzo del mismo, lo que supone un punto de atención áurea contraria al piano. El sonido de este instrumento no tiene una caída de manera inherente ni un debilitamiento una vez que empieza a sonar, como tiene el piano. Se podría añadir que el haber estudiado órgano y tocar sobre más de un teclado y un *pedalier* le aportó desde temprana edad el sentido de los instrumentos de tecla como base de operaciones.

La mayor parte de la música que Tudor estudió con Hawke fue del repertorio tradicional para órgano. Si bien ya en 1937, durante el primer año de trabajo juntos, el profesor tocó para el alumno la obra de Messiaen *L'Apparition de l'Eglise éternelle* del año 1932<sup>16</sup>. Entonces era una música novedosa

<sup>12</sup> *The moment I was shown a piano I had to see what it was all about and that was that.* Holzaepfel, J., p. 2.

<sup>13</sup> Retallack, J., p. 298.

<sup>14</sup> Algo similar le había ocurrido a Cage. Schönberg le dio clases gratis con la única condición de que se dedicara en cuerpo y alma a la música.

<sup>15</sup> *It was a real education, one that I couldn't have gotten, or which would have been difficult to get, without going to a music school.* Holzaepfel, J., p. 2.

<sup>16</sup> Esta fue la primera obra compuesta por Messiaen tras ocupar el puesto de organista titular de la Iglesia de La Trinidad en 1931. Había empezado como ayudante de Charle Quef en 1929, asumiendo el puesto a la muerte de este.

y poco habitual para el organista, quien no la tuvo en mucha consideración pero que impresionó enormemente al alumno.

Los avances en el órgano vinieron pronto y a los doce años se convirtió en asistente de Hawke y su sustituto en los meses de verano en San Marcos. En otoño de 1943, con 17 años, obtuvo el puesto de organista en la Iglesia de la Trinidad en la localidad cercana de Swarthmore. En sus conciertos incluyó las obras de Messiaen *L'Apparition de l'Eglise éternelle* así como tres piezas de *La Nativité du Seigneur* de 1935.

Hawke sintió que, sin dejar del todo el órgano, Tudor debía reanudar sus estudios de piano. Posiblemente vio su interés en la música contemporánea, que en esos momentos para el órgano apenas contaba con las obras sofisticadas de Messiaen. Empezó a estudiar con Josef Martin, alumno de Harold Bauer<sup>17</sup>, pero parece que no fue de gran provecho y tras un corto período de tiempo lo dejó. Sería a través de su trabajo en Swarthmore como encontró su siguiente y más importante profesora de piano.

Irma Wolpe estaba enseñando en el Swarthmore College cuando Tudor la escuchó tocar música de su marido, Stefan Wolpe. La vitalidad de la señora Wolpe le resultó una experiencia nada habitual y decidió en ese momento que quería estudiar con ella. Este momento fue recordado así por la profesora:

Lo descubrí como un pequeño chico pálido recién salido del instituto. No sabía la diferencia entre el piano y el órgano, era un organista. Me escuchó tocar a Wolpe, esa música "loca"; escuchó su Toccata y decidió estudiar conmigo<sup>18</sup>.

Wolpe estaba siempre mejorando su técnica y durante sus clases ponía mucho énfasis en la coordinación. Para Tudor eso no era ningún problema, sino que lo consideraba interesante. En 1992, en una entrevista con Holzaepfel, David Tudor se mostraba algo apenado por no haber enseñado regularmente y no haber transmitido los conocimientos sobre precisión y coordinación adquiridos a través de sus estudios con Hawke y Wolpe.

De alguna manera es una vergüenza que no haya enseñado. Quiero decir, nunca estuve en una situación donde tuviera alumnos suficientemente talentosos. Incluso más tarde, cuando enseñaba

---

<sup>17</sup> Harold Bauer fue un pianista británico, nacionalizado estadounidense, nacido en Londres el 28 de abril de 1873 y fallecido en Miami el 12 de marzo de 1951. Hizo una carrera triunfal por Europa alrededor de 1890 y tocaba frecuentemente con Thibaud y Casals. Durante la primera guerra mundial se refugió en Estados Unidos. Ravel le dedicó *Ondine* y Granados *El Amor y la Muerte*, del ciclo Goyescas (París, 1989).

<sup>18</sup> *I discovered him as a pale little boy, a dropout from high school. He didn't know the difference between piano and organ, he was an organ player. He heard me play Wolpe, he heard me play that "crazy" music; he heard the Toccata and he decided to study with me.* Holzaepfel, J., p. 5.

ocasionalmente, no he tenido alumnos que hayan sido lo suficientemente brillantes para absorber lo que yo había aprendido. Y ahora [1992] puede que sea demasiado tarde. Hubiera sido útil traspasar a alguien mis conocimientos<sup>19</sup>.

A pesar del papel de Irma Wolpe como intérprete de la música de su marido Stefan, y el enorme interés de Tudor por la música contemporánea, ambos trabajaron la literatura tradicional para piano. También aquí las inclinaciones del alumno le llevaban a estudiar aquellas obras de mayor demanda técnica, musical e intelectual. En palabras de Irma Wolpe, tenía una mente que solo las cosas más exigentes podían estimular. Harold Schonberg lo define así:

De estudiante era metódico y sistemático. Ya a los diecisiete años tenía una extraordinaria biblioteca. Cualquier cosa que consultaba lo hacía de manera concienzuda. Para tocar Bach estudió ornamentación, fuga y composición. Cuando tocaba repertorio estándar solo le interesaban las cosas difíciles, grandes y complicadas como los *Estudios Trascendentales* de Liszt, las *Variaciones Goldberg* de Bach o las [*Variaciones*] *Diabelli* y la [*Sonata*] *Hammerklavier* de Beethoven. Era además un gran lector<sup>20</sup>.



*Imagen 1. David Tudor. Reproducida por cortesía del Getty Research Institute.*

<sup>19</sup> *In a way, it's a shame I didn't teach. I mean, I was never in a situation where I had students who were gifted enough. And later on, when I did teach occasionally, I didn't have students who were bright enough to absorb what I had learned. And now (1992) it may be too late. I might have been useful if I had been able to pass that on to somebody later.* Holzaepfel, J., p. 6.

<sup>20</sup> *As a student he was methodical and systematic. Even at the age of seventeen he had an extraordinary library. Whatever he looked into, he looked into thoroughly. When he played Bach he studied ornamentation, fugue, construction. When he used to work on standard repertoire he was interested only in the big, difficult, complicated things, things like Liszt's Transcendental Etudes, Bach's Goldberg Variations, Beethoven's Diabelli [Variations], and the Hammerklavier [Sonata]. He also is a fabulous reader.* Schonberg, Harold, "The far-out pianist", *Harper's Magazine*, (junio 1960), p. 50.

Ese interés hacia lo más exigente le llevó a escribir una versión para dos pianos de la *Grosse Fuge*, op. 34, de Beethoven (todavía novedosa en los años 40)<sup>21</sup> para tocar él mismo y otro compañero, alumno de Wolpe<sup>22</sup>.

Por medio de Irma Wolpe pronto pudo conocer a su marido Stefan, lo que le permitió empezar a estudiar composición y análisis con él, a la vez que convenció a Irma para que le enseñase algunas de las piezas para piano de su marido.

En los estudios de composición con Stefan mi trabajo no me resultó convincente. Creo que las clases de análisis dieron más fruto. Su enseñanza de la composición era como una continuación de Beethoven, algo que él en sus propias composiciones usaba o no a libre albedrío. Era el punto de partida para los estudiantes que empezaban a estudiar con él. Con este método no me sentía inspirado. Supongo que no pertenecía a esa corriente de compositores<sup>23</sup>.

En 1947, apoyado por el matrimonio Wolpe, Tudor se traslada a vivir a Nueva York de forma permanente, donde se gana la vida acompañando instrumentistas y, lo más importante y decisivo, a bailarines de danza contemporánea. Estos apoyaron mucho las músicas novedosas e inusuales, sobre todo la música de autores norteamericanos. Y lo hicieron de una forma práctica, es decir, haciendo coreografías sobre esas músicas. Tudor pudo participar en las frecuentes actuaciones de danza y música donde se tocaban muchas obras de compositores modernos americanos. Así fue como conoció a los bailarines Jean Erdman, Katherine Litz y Merce Cunningham. Cuando en el año 1953, después del verano que pasaron juntos en Black Mountain College<sup>24</sup>, surgió la compañía de danza Merce Cunningham Dance Company, Tudor se convirtió inmediatamente en su pianista acompañante. Con su devoción por la nueva música, su técnica de teclado tan avanzada y su facilidad de lectura a primera vista, Tudor empieza a destacar enormemente como pianista del círculo de los Wolpe, en la ciudad de Nueva York. En esta ciudad Stefan Wolpe había establecido su Wolpe's Contemporary Music School y quiso contar con Tudor en su elenco de profesores. En las clases magistrales semanales de Wolpe, Tudor tocaba obras en proceso de creación por los alumnos del curso así como obras del propio

---

<sup>21</sup> Stravinsky dijo de esta fuga que fue una pieza de música "contemporánea" cuando se creó y permanecerá "contemporánea" toda la eternidad. Stravinsky, Igor & Craft, Robert, *Dialogues and a Diary*, New York, Doubleday, 1963, p. 24.

<sup>22</sup> Posiblemente se trate de Jacob Maxin, con quien Tudor tocó el *Capriccio* de Stravinsky para dos pianos en un recital de estudiantes el 5 de junio de 1945.

<sup>23</sup> *In the composition studies that I made with Stefan I didn't find that my work was convenient. I think I found his classes in analysis even more fruitful. You see, his teaching of composition always had an underlying Beethoven-like continuity, which he himself used or didn't use it at will. I think it was an underlying method he used with students to get them started. When I was doing it myself, I was not inspired. I suppose I don't belong to that stream of composition.* Holzaepfel, J., p. 8.

<sup>24</sup> El Black Mountain College, situado al sudeste de Carolina del Norte, surge por iniciativa del profesor de filosofía John Andrew Rice. A lo largo de sus veintitrés años de existencia, entre 1933 y 1956, fue como un imán que atraía a artistas deseosos de adquirir celebridad. Su característica principal era el fomento de la experimentación.



profesor. Uno de esos alumnos resultó ser Morton Feldman, que tenía la misma edad que el pianista y había empezado a estudiar composición con Stefan por la misma época en que Tudor empezó a estudiar piano con Irma.

La obra más importante de Stefan Wolpe que estudió Tudor fue sin duda *Battle Piece*, de 1943-1947. Parece incluso que el compromiso de Tudor con esta música tuvo mucho que ver con la decisión del autor de continuar y terminar la obra<sup>25</sup>. El intérprete tocó para Wolpe los tres primeros movimientos enteros, mientras el compositor seguía componiendo con ciertas dificultades el cuarto restante.

Empecé a estudiar esta obra mientras el compositor trabajaba en el cuarto movimiento... Recuerdo que trabajaba en un piano pequeño en su estudio. Le recuerdo hablando de los conceptos que utilizaba en la composición y disfrutando con la narración de lo que iba a ocurrir hacia el final de la pieza. [...] La pieza evolucionaba lentamente y ya se daba cuenta de que en el movimiento final algo radical tenía que ocurrir<sup>26</sup>.

Durante el estudio de esta pieza empiezan a aparecer dos de los rasgos que caracterizarán en adelante a Tudor: el primero, influencia de Irma Wolpe, es la necesidad de inventar nuevas técnicas [instrumentales] para satisfacer las demandas de la nueva música; el segundo es el hábito de trabajar solo (prefiere solucionar los nuevos tipos de problemas pianísticos que se le plantean sin ayuda del compositor). Después de estudiar la *Battle Piece* con Irma Wolpe, quien por entonces era incapaz de tocarla, se dio cuenta de la necesidad de solucionar por sí mismo las dificultades de la nueva música: “trabajé en la pieza un poco con Irma. En realidad es un tipo de trabajo que tiene que hacer uno mismo. Ella me ayudó en lo que pudo”<sup>27</sup>.

Las dificultades de esta pieza, las conversaciones con Stefan Wolpe sobre el profesor de este, Ferruccio Busoni, y la necesidad de entender la naturaleza del virtuosismo empujaron al pianista a investigar la música y los escritos de Busoni, leyendo todo lo que pudo encontrar sobre él y sus alumnos. En su música y en sus innovadores ejercicios técnicos, que Tudor estudió, descubrió un nuevo nivel de imaginación pianística y coordinación musical. También en sus escritos encontró una nueva forma de considerar la notación pianística. Busoni hablaba de la notación como un espíritu que separa a los músicos de la música. Tudor parecía asumir esa realidad.

<sup>25</sup> Wolpe dedicó la obra a David Tudor, quien la estrenó el 11 de marzo de 1950 en Nueva York.

<sup>26</sup> *I began working on it as he was composing the fourth part... I recall he worked on a very small piano in his studio on the fourth part of the piece. I can remember his talking about the compositional concepts and I remember enjoying his description of what was going to happen later on in the piece. [...] The piece evolved so very slowly, and he realized that something radical had to happen.* Holzaepfel, J., p.10.

<sup>27</sup> *I worked a little bit on it with Irma. Actually, it's the kind of work you have to do by yourself anyway. She helped me as much as she could.* Snyder, Ellsworth, *John Cage and Music since World War II: A Study in Applied Aesthetics*, tesis doctoral no publicada, Universidad de Wisconsin, 1975, p. 12.

También de Busoni absorbe las ideas sobre el papel del intérprete como artista, ideas que influirán en su desarrollo. Tudor opta por plantearse continuamente nuevos retos técnicos y musicales, y decide dedicarse exclusivamente a la nueva música.

En los años 50 es cada vez más conocido como un intérprete de gran reputación en el mundo de la música contemporánea, adquiriendo fama de una figura misteriosa y reservada<sup>28</sup>. Aunque en realidad era una persona muy amable, durante años fue casi exclusivamente conocido por una anécdota con un estudiante durante un verano en el Black Mountain College, que cuenta Cage.

Un día en el Black Mountain College, David Tudor estaba almorzando. Un estudiante se sentó en su mesa y empezó a hacerle preguntas. Tudor siguió comiendo su almuerzo. El estudiante siguió con sus preguntas. Finalmente Tudor le miró y le dijo: si no sabes, ¿para qué preguntas?<sup>29</sup>.

Sin duda, un momento cumbre en su carrera como pianista fue el estreno en el Carnegie Hall de Nueva York de la *Segunda Sonata* de Pierre Boulez, obra de suma complejidad técnica y musical. Tuvo que resolver dificultades hasta entonces desconocidas para él<sup>30</sup>. El éxito de este concierto lo encumbró internacionalmente. Al año siguiente se convertiría en el pianista de los jóvenes compositores americanos de la New York School: John Cage, Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff.



Imagen 2. Los compositores Wolff, Brown, Cage y Feldman. Cortesía del Getty Research Institute.

Estos compositores “inventaron” partituras indeterminadas con notación gráfica para que Tudor las realizase y las transformase en obras “terminadas” con escritura más o menos convencional,

---

<sup>28</sup> Boulez lo llamó “el ermitaño silencioso” (*l'ermite silencieux*). Holzaepfel, J., p. 12.

<sup>29</sup> Cage, John, *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002, p. 266.

<sup>30</sup> Esta obra es de las más importantes de la producción del primer Boulez (1948) y del repertorio de este siglo. Estructurada en cuatro movimientos, acomete el paso decisivo hacia el mundo serial integral de sus posteriores composiciones.

listas para su uso en concierto. Cada pieza suponía un reto tanto para el compositor, que tenía que inventar nuevas grafías, como para el intérprete, que tenía que convertirlas en eventos musicales.

Su compromiso con la nueva música parte de su creencia de que un intérprete tiene que aceptar continuamente nuevos retos y resolver los problemas que plantean los compositores, transformando la relación compositor–intérprete en un reto mutuo. El desarrollo de sus implicaciones como artista se plasma en sus capacidades pianísticas en los años 50 y en sus *performances* de los años 60. A pesar de este compromiso, Tudor siempre se mostró como una persona tremendamente modesta acerca de su significado para el desarrollo musical de los compositores amigos<sup>31</sup>. Significado del que tanto hablan, sin embargo, ellos.

Desde 1951 a 1953 asistió a los cursos de verano del Black Mountain College, donde acompañó danza y dio recitales de música contemporánea. Allí conoció a Mary Caroline Richards, ceramista y escritora. Richards era profesora de escritura y literatura y, ocasionalmente, dirigía obras de teatro. A ella le interesaba el dramaturgo francés Antonin Artaud (1896-1948) después de haber encontrado una copia de *El Teatro y su Doble*, traducida al inglés por David Tudor. Este había hecho la traducción para preparar su interpretación de la *Segunda Sonata* de Boulez y la llevó consigo al Black Mountain College. Cage y Tudor animaron a Mary Caroline a traducir todo Artaud y ella aceptó, finalizándolo en 1958. Tudor y Richards se fueron a vivir juntos en 1951. En 1954 la pareja se trasladó junto a John Cage a Stony Point, en las afueras de New York, para unirse a una comunidad artística allí emplazada. Compartieron vivienda durante un tiempo.

En los años 1956, 1958, 1959 y 1961 fue pianista residente en los cursos de verano de Darmstadt, donde presentó numerosas composiciones de artistas de las vanguardias europeas y americanas. Tudor estrenó en Europa numerosas obras de compositores de su país y en Estados Unidos muchas obras de compositores europeos de la vanguardia. Tuvo mucho que ver con el hecho de que compositores como Stockhausen o Boulez adoptaran técnicas compositivas que estaban utilizando Cage o Feldman al otro lado del Atlántico.

En los años 70 y 80 Tudor se dedicó casi exclusivamente a la composición, trabajó en distintos proyectos de música electrónica y continuó recibiendo encargos de la *Merce Cunningham Dance Company*. La última colaboración con la compañía fue en 1994 con la obra *Ocean*. La película de Molly



Imagen 3. David Tudor con Karlheinz Stockhausen.  
Cortesía del Getty Research Institute.

<sup>31</sup> Dickinson, P., p. 91.

Davis, *David Tudor's Ocean* documenta la última interpretación de este artista con la *Merce Cunningham Dance Company*.

Tudor murió en su casa de Tomkins Cove, Nueva York, en el año 1996. Lo enigmático de su persona puede quedar reflejado en la siguiente frase de Cage: “cómo compone no se sabe porque le gusta guardar secretos. [...] Una vez dijo, siendo todavía intérprete, ‘quisiera tener un instrumento que no supiera tocar nadie más que yo’”<sup>32</sup>.

## II. LA INFLUENCIA DE DAVID TUDOR EN LA “ESCUELA DE NUEVA YORK”

En los años 50 la técnica compositiva dominante entre los compositores europeos era el serialismo integral mientras que en Norteamérica los compositores de la “Escuela de Nueva York” experimentaban con la indeterminación y la notación gráfica.

Muchos identifican el año 1958 como el año en que ambas tendencias convergen, siendo el motivo que aducen la visita ese año de John Cage y David Tudor a los cursos de Darmstadt. Los compositores tenían conocimiento de primera mano de lo que hacían sus colegas del otro lado del Atlántico a través de las interpretaciones de Tudor. Fue este intérprete el nexo de unión entre serialismo e indeterminación. Y, como resalta Smigel<sup>33</sup>, las intenciones de las composiciones de extremos tan opuestos, la ultra-racionalidad del serialismo y la anti-racionalidad de la indeterminación, muchas veces producen un resultado sonoro similar<sup>34</sup>.

Quizás por esto el repertorio de piano de Tudor incluía compositores de ambas tendencias. En 1957, tocaba principalmente obras de los americanos Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff y de los europeos Pierre Boulez, Bo Nilsson, Henri Pousser y Karlheinz Stockhausen.

Cuando Tudor aborda cualquier obra del repertorio pianístico su intención principal no es tanto preocuparse de cómo fue hecha la pieza sino de cómo poder dar vida a aquello que consideraba la esencia de la obra. Esto se hace realmente importante en las composiciones de los artistas de la “Escuela de Nueva York”, pues incluyen en gran parte de sus obras un alto grado de indeterminación, trasladando con ello al intérprete la responsabilidad de tomar decisiones personales que fijen el resultado final de la obra. Aquello que el público escuchará será el resultado de la elaboración por parte del intérprete de un proceso propuesto por el compositor en la partitura.

---

<sup>32</sup> *How he composes is unknown, because he loves keeping secrets. [...] He said once -even as a performer- I want to have an instrument that no one else knows how to play.* Retallack, J., p. 298.

<sup>33</sup> Smigel, Eric, *Alchemy of the Avant-garde: David Tudor and the New Music of the 1950s*, tesis doctoral inédita, University of Southern California, 2003.

<sup>34</sup> Precisamente, las discusiones sobre esta cuestión fueron minando la amistad entre John Cage y Pierre Boulez.

Ante piezas que incluían indeterminación, Tudor se tomaba la molestia de transcribir todas sus elaboraciones en notación más o menos convencional para tener una partitura apta para su uso<sup>35</sup>.

De la influencia que ejerció Tudor en los compositores neoyorquinos nos da una idea John Holzaepfel. Ni John Cage ni los demás compositores del grupo de la “Escuela de Nueva York” mantenían conversación alguna con Tudor sobre las obras que componían y que más tarde este interpretaría. Partían del supuesto de que él haría un excelente trabajo, lo que quedaba corroborado al escucharlo. Morton Feldman le daba a Tudor una partitura y al ir al concierto, el compositor vivía un milagro. Para Christian Wolff tenía algo de negocio, cada uno cumplía su parte. Earle Brown recuerda que los compositores se ocupaban de sus cosas y Tudor de las suyas. Este último tenía total libertad al preparar una obra para su interpretación pública. Brown reconoce no haber trabajado nunca con él ninguna de sus obras: “nosotros hacíamos nuestro trabajo y él el suyo y nadie se metía en las cosas del otro. Él nunca intentó decirme cómo debía escribir, o que no debería escribir esto, y nosotros nunca le dijimos cómo tenía que tocar la música”<sup>36</sup>.

Holzaepfel cita lo que decía Wolff:

Al principio no se podía *creer* algunas de las cosas que se hacían bajo el nombre de nuestras composiciones (John Cage fue quien más sufrió, aunque yo también). Por eso, el solo hecho de poder *confiar* en un intérprete ya era de por sí una cuestión difícil. Y, por supuesto, con David no había problema alguno. Es más, estábamos deseando ver qué había pensado hacer con el “material” que le habíamos dado (solía preguntar “¿Tienes algún nuevo material?” en vez de “¿Tienes alguna pieza nueva?”)<sup>37</sup>.

Cuando le entregábamos a David una nueva pieza no había ninguna preocupación. No te preocupabas. Sabías que algo iba a suceder. Mi mayor preocupación era saber si yo había hecho algo que fuera suficientemente bueno (que le interesase)<sup>38</sup>.

Ocasionalmente podía decir “tengo que imaginarme algo interesante para hacer aquí”. Pero nunca diría “¿No podrías cambiar eso de aquí?”<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Muchas de las partituras indeterminadas no sirven para ser usadas en concierto. El intérprete tiene que escribir su propia elaboración, creando así la partitura que usará para tocar en público.

<sup>36</sup> *We did our jobs and he did his job, and we didn't interfere with each other; he didn't try to tell me how to write, or that I shouldn't write this, and we didn't tell him how to play the music.* Holzaepfel, J., pp. 58-59.

<sup>37</sup> *Initially, you wouldn't believe things that were done in the names of certain compositions (John suffered the most about that, but I have, too). So that the whole question of being able to trust the performer, at a very basic level, was an issue. And of course, with David there was no question. There was not only no question, but you'd be looking forward to see what he had thought to do with the “material” you had given him (he would ask, not “Do you have a new piece?”, but, “Do you have some new material?”). Id.*

<sup>38</sup> *When a piece was turned over to David, there was simply no anxiety. You didn't worry, you knew that something would happen. My main anxiety would be more that I had made something that wasn't good enough (to interest him). Id.*

<sup>39</sup> *Occasionally, he might say, “Well, I'm going to have to figure out something interesting to do here”. But he never said “You couldn't possibly change this?”. Id.*

También cita a continuación a otros compositores hablando de su trabajo con Tudor. De John Cage añade:

Tudor es un gran aficionado a los puzzles, tanto para resolverlos como para crearlos. Su interés en los puzzles desencadenó todo esto de la indeterminación. Lo que había que hacer era crear una situación que le pudiera interesar. Ese era el rol que jugaba<sup>40</sup>.

Igualmente introduce un comentario de Feldman:

Ni siquiera me molestó en trabajar con Tudor. Este tipo de música es más que una mera especialidad de Tudor. En cierta medida él es el responsable de ella. Conocer a David me permitió oír y ver posibilidades con las que ni siquiera hubiera soñado<sup>41</sup>.

Otro aspecto destacable es la impresión que producían en los compositores sus conciertos, como le ocurre a Feldman después de escuchar la interpretación de David Tudor de su *Intersection 3*:

Tudor la toca con gusto, control, autoridad y, sobre todo, con facilidad, escondiendo el esfuerzo y la habilidad necesaria para hacer sonar como fácil lo que es casi imposible de tocar. No hay sensación de dificultad ni rastro de los escollos que escribió para sí mismo (o para quien quiera probar a tocar su versión). De hecho pudiera parecer la versión grabada que se trata de una improvisación<sup>42</sup>.



*Imagen 4. David Tudor con John Cage, Yoko Ono y Toshiko Mayuzumi interpretando Music Walk de Cage. Cortesía del Getty Research Institute.*

<sup>40</sup> *Tudor is a great solver of puzzles –and producer of them. His interest in puzzles invited the whole thing of indeterminacy. And so what you had to do was to make a situation that would interest him. That was the role he played. Id.*

<sup>41</sup> *I don't even bother to work with Tudor. This kind of music is more than merely a specialty of Tudor's. In some ways he's entirely responsible for it. Meeting David enabled me to bear and see possibilities I never dreamed of. Id.*

<sup>42</sup> *Tudor plays it with the flair, control, authority, and, above all, ease of manner -hiding the effort and skill needed to make the seemingly impossible sound easy. There is no sense of strain, no hint of the staggering difficulties Tudor has posed for himself (and for any others who want to try their hands and arms at his realization). In fact, we might easily assume the recorder performance to be an improvisation. Ibid., p. 76.*

## INTERSECTION 3

Morton Feldman  
(1953)

□ = 176

										10											20											30
5	/	7	4	2	9						1	3	//	4	3		7	2						1								
3	6	4	3	1	4	/	3					2		//	2		3	5														
4			1	3	5						4	4	1		5	1	4		1					6								

  

										40											50											60											70
	//			4	6	5	2	3	1	//	2	9	7	//	2	1	3		1				9																				
7	//		8	3	1	5	8	1	2		1	3	5	2	5	4	5	1	5	/			4																				
7	2		1		5		3	1		6		4	1	2	6	3	7																										

Imagen 5. Fragmento de Intersection 3 de Feldman. Cortesía de Henmar Press Inc. New York.

Escribe seguidamente cómo Wolff recuerda las interpretaciones de Tudor de la siguiente forma: “en concierto Tudor no se mostraba a sí mismo, adoptando una actitud casi mística. Quiero decir, se borraba a sí mismo; solo hacía lo que tenía que hacer. Era como un verdadero instrumento”<sup>43</sup>.

Pero Tudor no solo asombraba a estos compositores con los que tuvo una estrecha relación. Fuera del entorno de la “Escuela de Nueva York”, muchos artistas reconocieron la excepcionalidad del intérprete. Así, Alvin Lucier<sup>44</sup> comparaba a Tudor con un corredor que batía un récord. Una vez que lo lograba, otros le seguían. Stanley Lunetta<sup>45</sup> menciona que después de escuchar a Tudor, un compositor llega a la conclusión de que no hay límites a lo que se le puede pedir a un intérprete.

En Dickinson se puede leer el comentario de La Monte Young<sup>46</sup> en el mismo sentido: “siempre es preferible tener a John en sus conciertos por su carisma y por su radiante personalidad... Pero cuando David Tudor tocaba obras de John Cage, no era necesario tener al propio Cage allí para obtener una interpretación exitosa”<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> *In performance Tudor was remarkably selfless, in an almost mystical sense. I mean, he just really erased himself; he just did what had to be done. He's really an instrument. Id.*

<sup>44</sup> Alvin Lucier (1931), compositor norteamericano de música experimental. Su música está influida por la ciencia. Experimenta principalmente con las propiedades físicas del sonido.

<sup>45</sup> Stanley Lunetta (1937-2016), percussionista californiano muy reconocido en el mundo de la música contemporánea.

<sup>46</sup> La Monte Young (1935), compositor norteamericano considerado el primer minimalista. Su importante y colosal obra *The Well-Tuned Piano* utiliza afinación no temperada.

<sup>47</sup> *It's always preferable to have John there because he has such charisma, such a radiant personality... When David Tudor played Cage, you did not need John there to have a successful performance.* Dickinson, P., p. 161.

Tudor se sumergía en la música con total profundidad y dedicación. No escatimaba esfuerzos para extraer lo máximo posible del material musical. Hasta qué punto se metía de lleno en las obras puede quedar claro al leer la respuesta de Cage a Duckworth al ser preguntado sobre por qué Tudor no había tocado música de Ives.

Yo le pregunté por qué no tocaba a Ives, que llamativamente falta en su biografía. Él dijo: es muy difícil... No es demasiado difícil desde el punto de vista de las manos... Cuando tocó la [Segunda] Sonata de Boulez, leyó la poesía que Boulez estaba leyendo por entonces – [de] René Char. Aprendió francés para poder leerla... Se convirtió, hasta donde pudo, en el compositor. Y dijo que eso sería muy difícil en el caso de Ives<sup>48</sup>.

Hasta qué punto debía de ser una experiencia única escuchar a Tudor queda claro en el comentario siguiente de Cage.

Por entonces era, como decía Bussotti, un instrumento musical. Y cuando Busotti escribió una pieza para él no escribió en la partitura “para piano”. Escribió “para David Tudor”, considerándolo como un instrumento [y no como simple dedicatario]<sup>49</sup>.

Y aunque Tudor era intérprete y los otros miembros de la “Escuela de Nueva York” compositores, había algo en común que los unía e igualaba, y les hacía tener conciencia de grupo. Eral Brown lo explicó así:

Entre Morty [Feldman], John [Cage], Christian [Wolff], David [Tudor] y yo se estableció una estrecha relación por nuestro extraordinario interés en las otras artes... Estábamos *artísticamente* motivados, más que *musicalmente* motivados... Lo que nos unía no era que nuestras músicas se parecieran mucho; era más que nuestras *mentes* trabajaban de manera similar. Y ocurrió que las influencias –del arte, la literatura, la pintura, etcétera– se fusionaron, actuaron de forma paralela. Fue fantástico<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> I asked him why he didn't play Ives, because that's the remarkable thing that is missing in his history. He said: it's too difficult... It's not too difficult from the point of view of his hands... When he played the [second] Boulez sonata, he read all the poetry Boulez was reading at that time –René Char. He learned the French language in order to read that poetry... He became, as far as he could, the composer. And he said it would be too difficult to do in the case of Ives. Duckworth, William, “Anything I Say Will Be Misunderstood. An Interview with John Cage, en *John Cage at Seventy-Five*, Richard Fleming y William Duckworth (eds.), Cranbury, Associated University Press, 1989, pp. 15-33.

<sup>49</sup> At that time, he was, as Busotti said, “a musical instrument.” And when Busotti wrote a piece for him, he didn't say for piano, he said for David Tudor, meaning him as an instrument. *Ibid*, p. 27.

<sup>50</sup> Morty [Feldman] and John [Cage] and Christian [Wolff] and David [Tudor] and I were brought together by our extraordinary interest in the other arts... We were artistically motivated more than musically motivated... What brought us together was not that our music were so much alike; it was more than our minds were working quite alike. The influences –art influence, literary influence, painting influences, etcetera– happened to coalesce, they happen to parallel. It was fantastic. Holzaepfel, J, p. 58-59.





*Imagen 6. La “Escuela de Nueva York”. De derecha izquierda: Christin Wolff, Earle Brown, John Cage, David Tudor y Morton Feldman, Cortesía del Getty Research Institute.*

## CONCLUSIÓN

La figura de David Tudor resulta fundamental para entender la evolución de la música occidental de la segunda mitad del siglo xx. Su formación como intérprete no fue convencional, pues desde muy temprana edad aprendió obras muy complejas de compositores de su generación y a ellos les dedicó toda su carrera como pianista. Su excepcional talento queda patente en el repertorio seleccionado, que incluía las obras de los más importantes compositores de posguerra de ambos lados del Atlántico: Boulez y Stockhausen en Europa, y Cage, Feldman, Brown y Wolff (que con el propio Tudor constituyen la “Escuela de Nueva York”) en América.

Estos compositores encontraron en David Tudor, además de un amigo cercano, un intérprete comprometido con sus ideas musicales revolucionarias. Tudor las entendió, las compartió y, gracias a su enorme creatividad, les ayudó a desarrollarlas. Como confirman los testimonios de los propios compositores, muchas de estas ideas compositivas fueron presentadas en obras para piano porque confiaban plenamente en la excepcional capacidad interpretativa de Tudor. Sus interpretaciones les invitaban a nuevos retos y les confirmaban el valor de sus propuestas.

Tudor, asimismo, se encargó de divulgar las obras de sus amigos compositores a través de interpretaciones y grabaciones. Los conciertos en los cursos internacionales de música de Darmstadt, en los que incluyó obras de estos autores americanos, fueron cruciales para el desarrollo de la música europea pues en ellos se pudo escuchar, por primera vez, música que incluía indeterminación y notación gráfica, dos de los conceptos originales más característicos de la “Escuela de Nueva York”. Conceptos

que fueron adoptados por numerosos creadores europeos, tratando de adaptarlos a sus procedimientos compositivos, dominados entonces por el serialismo integral. Se podría decir que David Tudor ejerció de nexo de unión entre el experimentalismo americano y el serialismo europeo.

La “Escuela de Nueva York”, de la que Tudor fue parte muy importante, constituye el primer movimiento musical genuinamente norteamericano que tuvo un papel decisivo en la historia de la música culta occidental<sup>51</sup>. ■

---

<sup>51</sup> Sobre el trabajo interpretativo de Tudor, véase también Gradaïlle, Nicasio, “David Tudor y su interpretación del *Solo for Piano* de John Cage”, *Quodlibet*, 54, 3 (2013), pp. 29-52.