



BENEMERITA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE PUEBLA

ESCUELA DE ARTES, COLEGIO DE MÚSICA

CÓMO FUNCIONAN LOS CAMBIOS DE PERCEPCIÓN EN LA MÚSICA DE
FELDMAN

Tesis presentada para obtener el título de: licenciatura en música

Presenta:

ALEJANDRO ROSAS TORRES

Asesor: Dr. Gonzalo Macías Andere

Diciembre 2015

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Introducción | 3 |
| I. Feldman: Datos biográficos y su filosofía | |
| 1. Datos Biográficos | 8 |
| 2. Su filosofía | 14 |
| II. Esclarecimiento del paisaje sonoro en Feldman | |
| 1. Características del paisaje sonoro | 18 |
| 2. Por qué la sensación del tiempo indefinido | 19 |
| 3. Anamnesis, la memoria y sus limitaciones | 22 |
| 4. Rehearsal, problemas en el proceso de memorización | 26 |
| III. Análisis a la obra para piano “ <i>Palais de Mari</i> ” de Feldman | |
| 1. Procedimiento del análisis | 38 |
| 2. La obra Palais de Mari | 39 |
| 3. Comentarios sobre el paisaje sonoro | 43 |
| 4. Visión general de los patrones a lo largo de la obra | 47 |
| IV. Conclusiones. | 89 |
| V. Bibliografía | 91 |

INTRODUCCIÓN

Acercarse a la música de Feldman es difícil, debido a sus muy particulares características: extensa duración, reducido material melódico y armonía estática. El análisis de su música presenta problemas, porque su forma no sigue una estructura tradicional y, el material que emplea no mantiene una metodología a la que estemos acostumbrados, pareciendo que la música fuera aleatoria. El propio Feldman habla sobre esto:

*I know what when I write a piece (of music), sometimes I'm telling people we're not gonna be here very long.*¹

I never fully understood the need for a live audience. My music, because of its extreme quietude, would be happiest with a dead one".²

Los existentes análisis que existen sobre Feldman están hechos desde el punto de vista subjetivo y filosófico, o sólo, clasificando su material. Lo cual no deja una herramienta directa que pueda emplearse como recurso para crear música. Precisamente, la idea de realizar este trabajo, es crear herramientas directas a partir del análisis de la música del compositor, que ayuden, a quienes, se interesen en componer música dentro de esta nueva corriente musical.

Para tener un mejor acercamiento a la obra del compositor planteo una forma de análisis enfocada en la manera de cómo se construye su paisaje sonoro, ya que la

¹ Clark Lunberry. "Departing Landscapes: Morton Feldman's "String Quartet II" and "Triadic Memories", SubStance, Vol. 35, No. 2, Issue 110: Nothing (2006), p. 17. Para las citas textuales, decidí, mantenerlas en el idioma original del texto, con su respectiva traducción en nota de pie de página y paréntesis (*Yo sé que cuando escribo una pieza (de música), siento que a veces le estoy diciendo a la gente que no vamos a estar aquí mucho tiempo*).

² Clark Lunberry, (2006), p. 31. (*Nunca he entendido plenamente la necesidad de una audiencia en vivo. Mi música, debido a su extrema quietud, sería más feliz con una muerta*).

obra de Feldman, se centra en la percepción que el ser humano tiene del sonido. Al autor, no le interesaban los procesos enfocados en el control de tonos, ritmos y dinámicas, él estaba más centrado en la psicología de la percepción, concentrándose más en el sonido mismo, que en la construcción. Por tanto, la intención del autor se centra en lo que el oyente percibe o cree percibir:

*We do not heard what we heard..., only what we remember*³

Debido a que Feldman estaba enfocado en la psicología de la percepción, a continuación, voy a explicar cómo se generan las características tan peculiares de su música.

Para este trabajo y los propósitos que persigue propongo un categoría de análisis que nos ayude a entender cómo funciona el paisaje sonoro del autor. La categoría a la que me refiero es “críptico”. Mucha de la música de Feldman está basada en patrones repetitivos. El análisis que propongo tratará de explicar cómo dentro de las repeticiones se esconde lo que este trabajo llama “críptico”. La idea de proponer esta categoría es para poder nombrar el conjunto de ideas que se emplean en el análisis.

La palabra crípsis proviene de griego (κρυπτικός, lo oculto, lo enigmático). En zoología crípsis es la habilidad que tiene un organismo para evitar ser observado o detectado por otros organismos, aunque, también puede ser una estrategia de los depredadores. La crípsis puede ser visual, olfativa o auditiva.

La construcción de paisaje sonoro del compositor, tiene una similitud con el sistema de camuflaje empleado por algunos organismos. Esta similitud la encontramos en la dificultad que se tienen en detectar los sistemas de camuflaje y en la que tiene el escucha en percibir como se forma el paisaje sonoro en las creaciones de Morton Feldman.

³ Clark Lunberry. (2006), p. 26. (*No escuchamos lo que oímos..., sólo lo que recordamos*).

En la obra del compositor, los nuevos personajes, no rompen en ningún momento, lo estático y la continuidad de la música, porque el surgimiento de los personajes viene de un proceso de transformación que no se llega a percibir, ya que estos nuevos personajes permanecen ocultos dentro de otros personajes mediante la similitud de las características en los patrones.

La crípsis visual en los animales llega a ser muy compleja y de diferentes maneras, igualando su fondo o a través de complejos patrones que distraen la atención del observador:

Esto se puede lograr de dos maneras: primero, algunas partes de los animales se mezclan en el fondo de manera que su superficie se descompone en formas sin sentido, y segundo, la atención del espectador está puesta en patrones no esenciales.⁴

Muchas especies de polillas pasan el día descansando sobre troncos de árboles, donde pueden ser muy difíciles de detectar. Su camuflaje comprende una serie de aspectos, incluyendo, juego con el color de fondo (cripsis) y el uso de patrones perturbadores que hacen que sea más difícil distinguir el contorno de la polilla.⁵

Los “patrones“, como se lee arriba, son el motivo por lo que ciertos animales permanecer ocultos; estos patrones hacen que se engañe nuestra percepción

⁴ Sami Merilaita. “*Crypsis through Disruptive Coloration in an Isopod*”, Biological Sciences, Vol. 265, No. 1401 (Jun. 22, 1998), p. 1059.

⁵ David Wilkinson. “*Hidden Talent*”, Nature, Vol. 447, (10 mayo 2007), p.148.

enfocando la atención en los patrones y no en la forma (contorno) del animal. Los animales se vuelven invisibles al emplear la crípsis, realizando sus actividades y pasando desapercibidos. De esta manera pierden su forma dentro del paisaje donde coexisten con otras especies.

El talento que poseen estos animales es justo como la música de Feldman, una música donde la forma no importa, una música donde su material se pierde en sí mismo, una música donde el paisaje sonoro parece ser siempre el mismo, justo como el ambiente donde habitan los animales con este talento.

Uno de los objetivos del trabajo es ver cómo las repeticiones cripticas reflejan los ideales filosóficos del compositor. Estas reiteraciones constantes en su música rompen con la percepción del tiempo y de la forma. El autor, al utilizarlas en largas duraciones de tiempo, rompe con toda capacidad de análisis. El rompimiento tiene lugar en el momento de la escucha, por ello siempre se tiene la sensación de estar oyendo un material nuevo y por eso se hace necesario enfocarnos en el ahora, como dice Feldman:

*Each sound as if almost erase in one's memory what happened before.*⁶

La estructura de la tesis quedó organizada en tres capítulos. En el primero hablo sobre la vida del compositor y su filosofía. En el segundo hablo sobre el paisaje sonoro de la música Feldman, explico cómo funciona, sus características y cómo se

⁶ Catherine Costello Hirata. “*The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman*”, *Perspectives of New Music*, Vol. 34, No. 1 (Winter, 1996), p. 12. (*Cada sonido parecería borrar en nuestra memoria lo que acaba de pasar*)

comportan éstas dentro de su mismo paisaje sonoro. En el tercero muestro con la ayuda de una tabla la complejidad con la que el compositor presenta su material, especificando cada variación de sus personajes. Y finalmente las conclusiones.

CAPITULO I. FELDMAN: DATOS BIOGRÁFICOS Y SU FILOSOFÍA

Toca en este apartado de la tesis, hablar de algunos datos biográficos del autor, ya que ellos nos servirán como contexto para entender mejor el pensamiento creativo de nuestro compositor. El propósito de este apartado es narrar algunos pasajes importantes de la vida del autor: su infancia, su familia y su educación. Considero que en algunos de estos aspectos de su biografía están las razones de su forma de crear y pensar.

1. Datos biográficos

Morton Feldman nace en Manhattan, New York el 12 de enero de 1926. Fue el segundo hijo de la familia de Irving Feldman y Francis. Sus padres fueron judíos que emigraron de Kiev, Rusia a New York. Su padre trabajaba como capataz en una compañía de ropa en Manhattan, la cual pertenecía a su hermano. A principios de 1940 tuvo éxito al independizarse con su propio negocio de abrigos para niños en Woodside Queens (5202 39th Avenue) donde creció.

A la edad de nueve años, el pequeño Feldman empieza a componer, para entonces, tomaba clases de piano en Third Street Settlement School en Manhattan. A los trece años, tuvo como maestra de piano a Vera Maurina Press, hija de un rico abogado Ruso que era amigo de la esposa de Alexander Scriabin. A esa edad, Feldman, ya mantenía su particular sonoridad, la cual se desarrolló al contacto con Madame Press. En sus clases, Morton gozó de una gran libertad, lo que le permitió desarrollar sus propias ideas como compositor.

Cuando tenía catorce años, vivió una época donde su padre continuaba trabajando como capataz, lo que le permitía a su familia tener una buena posición económica. Feldman le contó a su madre que ya no quería seguir tocando en el viejo piano que

poseía. Su madre lo envió a la tienda de pianos Steinway en 57th Street en Manhattan para que escogiera un piano, sin la ayuda de nadie eligió uno que le permitiera desarrollar su muy particular oído. A partir de ese momento, él no sólo vivía alrededor de su instrumento, sino que prácticamente vivía en él.

En algunos escritos, Feldman relataba que su madre siempre lo había apoyado en su interés por la música, mientras que su padre había estado celoso de que su hijo pudiera relacionarse en ambientes intelectuales, los cuales habían sido prohibidos para él. Fue su abuela, según el mismo Feldman, la que había estado a cargo de su educación, debido a que sus padres estaban siempre ocupados con el trabajo. Fue ella, precisamente, quien le inculco la idea de “saberlo todo, pensar todo, y no hacer nada”. Quizá fue también su abuela, quien le trasmitió el gusto por la lectura.

Durante su juventud: Turgenev, Thomas Wolfe y el libro de Jean Christophe de Romain Rollad habían sido de gran importancia para él. Para 1960 los autores que más mencionaba eran Kierkegaard y Pasternak. En 1973, él decía que siempre estaba leyendo algo importante y que leía cinco libros al mismo tiempo. En los últimos años de su vida había renunciado a sus hábitos de lectura debido a su mala vista.

A los quince años, ya tomaba clases privadas con Wallingford Riegger, a quien describía como un maravilloso maestro. Riegger había sido uno de los pioneros en la corriente del *serialismo* en América, nunca hablaba del *serialismo*, aunque continuamente expresaba su entusiasmo por la *Heroica de Beethoven*. Riegger le ponía difíciles y estrictos ejercicios de contrapunto, lo que le permitió escribir elegantes piezas para piano. Feldman contaba que en una ocasión Riegger le mostró una de sus obras a Henry Cowell.

En ese momento asistía a la escuela The Music and Arts School on Upper West Side. Junto con sus compañeros de clase, incluido el futuro escritor Daniel Stern y el compositor Seymour Shifrin, formaron un taller de composición establecido en una escuela en Greenwich Village, dirigido por el compositor italiano Dante Fiorello.

En 1944, después de terminar sus estudios de preparatoria se registró para ingresar a New York University, durante el periodo de inscripción, Feldman valoró su posible ingreso a la universidad y después terminó diciendo a su hermano “esto no es para mí” y desistió. Desde ese momento, y hasta los 44 años trabajó en la empresa de su padre lo que le permitió llevar una vida tranquila, aunque él afirmaba trabajar comúnmente de ocho a diez horas diarias.

En algún momento de 1944, decide tomar clases con Stefan Wolpe, entonces, expresaba su agradecimiento a Wolpe porque nunca trató de cuestionar sus ideas, ni imponerle ningún sistema de composición. Wolpe presentó Feldman a Edgard Varèse. El autor, escribió en 1977 que si no hubiera conocido a Varèse no sería compositor.

Después de dejar de tomar clases con Stefan Wolpe, continuó trabajando intensamente en su música. Durante un concierto de la New York Philharmonic interpretando la *sinfonía op. 21* de Webern, comenzó a ser un amigo cercano de John Cage, al que aparentemente conoció durante sus clases con Wolpe. Cage introdujo a Feldman a un grupo de artistas expresionista que solía reunirse frecuentemente a discutir sus ideas, conoció en las reuniones a los importantes pintores del momento: Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson

Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko y también al poeta Frank O'Hara cuyo poema "*Wind*" fue dedicado a Feldman.

La esposa de Jackson Pollock, pide a Cage escribir la música sobre el filme acerca de la vida de su esposo. Cage rechaza el encargo. Pollock sugiere Feldman para escribir la música quién felizmente acepta. El filme es presentado por primera vez el 14 de junio de 1951 en el Museum of Modern Art.

El 11 de agosto de 1956, Pollock fallece en un accidente de carretera. Feldman escribe que la vida de Pollock representa una doble tragedia: "su muerte y su vida en el mundo del arte llegaron demasiado pronto".

Después de separarse de su primera esposa, Arleen (la fecha exacta no se conoce), Feldman se casa con su segunda esposa, Cynthia, que en los años que siguen se hace cargo de la organización de sus conciertos.

Feldman es comisionado por Jack Garfein para escribir la música para la película *Something Wild*, protagonizada por la esposa de Garvin, Carroll Baker. En una reunión preliminar, Garfein se queja de que el compositor ha escrito una pieza suave, en mi bemol mayor para cuarteto de cuerdas y celesta para la escena de la violación al principio de la película. "Mi esposa está siendo violada, y escribir música de celesta". Se le paga a Feldman por sus servicios y es reemplazado por Aaron Copland, que escribe una de sus más importantes bandas sonoras *Something Wild*.

La editorial Edition Peters, quien hubo publicado la obra de la Cage desde 1960, ahora se hace cargo de la publicación de las partituras de Feldman y Wolff. En una carta del 11 de febrero 1962 Feldman envía el contrato firmado el 6 de febrero, a

Walter Hinrichsen, director de la firma, con la siguiente nota: "Decir que estoy muy encantado sería un eufemismo. Después de todo, fue a través Edition Peters donde primero aprendí a amar la música. '

El pintor Franz Kline muere de una apoplejía cerebral el 13 de mayo de 1962. En su memoria Feldman escribe su primera obra dedicada, *Para Franz Kline*, terminado el 26 de mayo.

El 6, 7, 8 y 9 de febrero de 1964 la Orquesta Filarmónica de Nueva York bajo la tutela de Leonard Bernstein ejecutan *Available Forms II* de Brown, *Atlas Eclipticalis de Cage* y *Out of Last Pieces* de Feldman, una obra orquestal con una notación gráfica y con un solo de piano, que fue interpretada por David Tudor.

A Feldman le gustaba contar una anécdota sobre Stockhausen:

Stockhausen una mañana me dijo: "Morty, cuál es tu secreto" y le dije "Karlheinz yo no tengo secretos" él me dijo "Debes tener un secreto. No me digas que cada vez que escoges una anota tienes que pensar en el 88" (en las teclas del piano). Le dije, "¿Qué es 88, Karlheinz?". Pero él estuvo satisfecho con la respuesta. Y después comprendí que él estaba buscando algún tipo de confrontación".⁷

Durante una entrevista Feldman denuncia a Stockhausen como revisionista que quiere humanizar el trabajo de Cage y de Feldman, con el fin de fundar una escuela y lograr el poder. Como respuesta a la obra *Zyklus* de Stockhausen para un percusionista, Feldman escribe *The King of Denmark*.

En julio de 1976, nuestro músico, completa tres composiciones las cuales tomó

⁷ Christine Shuttleworth. "*Morton Feldman says: selected interviews and lectures 1964-1987*" (London: Hyphon press, 2006) p. 260

como preparación para trabajar en su primera ópera: *Orchestra* (3 de julio), *Elemental Procedures* (18 de julio) y *Routine Investigations* (24 de julio).

Después de asistir al estreno de *Orchestra* el 18 de septiembre en Glasgow, Feldman llega a Berlín para reunirse con Samuel Beckett y pedirle un texto para su ópera. Aunque Beckett al principio no estaba inclinado a escribir un libreto de ópera, debido a una conversación con Feldman desarrolla su interés en el proyecto y antes de finales de septiembre, envía el texto llamado *Neither* a Buffalo. Feldman comienza a trabajar en la ópera, incluso antes del texto de Beckett llegara a Buffalo, y lo completa el 30 de enero 1977.

El 8 de junio de 1977, se lleva a cabo el estreno de *Neither* en el Teatro dell'Opera de Roma, dirigida por Marcello Panni en conjunto con Michelangelo Pistoletto; las representaciones romanas son recibidas por las protestas tumultuosas del público italiano, que claramente no pueden soportar una ópera sin dramatización convencional. Después de un renacimiento en octubre de 1978 en Berlín, a la que Beckett se dice que estuvo presente, y una presentación en Nueva York el 21 de noviembre de 1978, *Neither* después de la muerte de Feldman queda establecida en el repertorio internacional de la ópera.

Feldman se pregunta si la música es en realidad, una forma de arte o simplemente una forma superior de entretenimiento. Debido a que su carrera está procediendo con tal éxito que ya no necesita preocuparse por más comisiones y representaciones, toma la decisión de correr el riesgo de escribir el tipo de música en la que ya no tiene que preocuparse por la duración de la composición, teniendo en mente la duración de un concierto convencional, o las dificultades que enfrentan los artistas y la posibilidad de una actuación, o las expectativas del público, o sus propias expectativas, con el fin de averiguar si la música puede ser tratada como una forma

de arte. Los resultados de esta decisión fue realizar composiciones de larga duración. Una de estas obras es *String Quartet II* en 1983, obra con una duración aproximada de seis horas sin pausas.

El 4 de diciembre de 1983, una radiodifusora canadiense, detiene la transmisión de un importante partido de fútbol, para transmitir las seis horas del *String Quartet II*.

En junio, Feldman se casa con su estudiante Barbara Monk. Unos días más tarde, en el curso de una operación de úlcera de estómago, le detectaron un cáncer de páncreas. Entonces, empieza a ser tratado con radioterapia y quimioterapia.

En Middelburg, da un ciclo final de conferencias. Al despedirse de Ad van't Veer, Feldman promete dar una clase magistral, con más detalle en otoño. De vuelta en Buffalo, se somete a un tratamiento adicional, pero éste no tiene éxito, porque su enfermedad había progresado demasiado. El 3 de septiembre de 1987 Feldman muere en Buffalo a la edad de 61.

2. Su filosofía

Sabemos que el empleo de los patrones en la música de Feldman viene de su fascinación por los tapetes del medio oriente, fascinación que lo llevó a cuestionarse sus propias ideas sobre la simetría, para más adelante encontrar la dirección que su música debía tener. En los tapetes de las aldeas de las poblaciones nómadas de Anatolia parece haber una preocupación considerablemente menor, por la precisión de la imagen en espejo, que en la mayoría de las demás áreas productoras de tapetes.

Feldman estaba interesado en la particular simetría de esos patrones presente en los tapetes, patrones con una simetría que no es mecánica, que es imperfecta, como un paisaje que podemos ver en cualquier medio ambiente. Al respecto Feldman dice:

Las formas musicales de occidente se han convertido en una paráfrasis de la memoria. Pero la memoria también podría operar de otra manera. En mi nueva pieza para piano llamada “Triadic Memories”, hay una sección con diferentes tipos de acordes en la que cada uno se repite en forma lenta. Un acorde puede repetirse tres veces; otro, siete u ocho -según la longitud que yo sentía que debería tener. Tan pronto como cambio a un nuevo acorde, olvido el acorde repetido que lo precede. Entonces reconstruyo la sección entera: reacomodo su progresión anterior y modifico el número de veces que se repite un acorde en particular. Este modo de trabajar fue un intento consciente para formalizar una desorientación de la memoria. En la repetición de los acordes no se escucha ningún patrón discernible. En esta regularidad (aunque existen ligeras graduaciones de tempo) existe una sugerencia de que lo que oímos, es funcional y direccional, pero pronto descubrimos que esto es una ilusión: es un poco como caminar por las calles de Berlín -donde todos los edificios se ven iguales, aunque no lo sean.⁸

Notamos que Feldman estaba muy interesado por el empleo de patrones en su música, su uso, le era de ayuda para poder expresar sus ideas; él quería una música que afectara directamente la percepción del escucha y lo logra mediante características que permanecen ocultas, (esto se tratará más a detalle durante el análisis que se hará más adelante)

Feldman buscaba un paisaje sonoro donde la percepción del escucha fuera alterada, como se leyó en la cita anterior, “la impresión que se tiene de los edificios está distorsionada” ¿y cómo Feldman logra esto? Lo logra como él mismo lo dice mediante repeticiones con ligeras graduaciones, estas perturbaciones es lo que este trabajo llama “crípsis”. Los animales que emplean la crípsis permanecen ocultos, pero sin dejar ser parte del paisaje, como una ilusión:

Diferentes mezclas de patrones se esconden haciendo que partes del animal se confundan con el paisaje debido a sus coloraciones parecidas, sin embargo otros patrones destacan por sus marcas que rompen con el continuo de la superficie.”⁹

⁸ Morton Felman. “Simetría Imperfecta”, Pauta. Vol. 23, No. 94 (abril-junio de 2005), pp. 12-13.

⁹ Sami Merilaita. “Crypsis through Disruptive Coloration in an Isopod”, Biological Sciences, Vol. 265, No. 1401 (Jun. 22, 1998), p.1059.

Podríamos pensar que este tipo de ideales sobre simetrías imperfectas, fue característico en la forma de componer del autor. Pudiendo tener como consecuencia, para el compositor, una música que estuviera más enfocada en la percepción que tiene el oyente, más que en sistema de composición basado en formas y estructuras.

Feldman creía en una música más natural, que fuera más espontánea y que no estuviera influenciada por agentes extraños, como sistemas de composición que estuvieran basados en el material mismo, más que en la impresión que pudieran tener en la percepción. Él creía en una música que fuera como la naturaleza misma. El compositor, compartía estos ideales filosóficos con John Cage:

Imitar a la naturaleza en su manera de operar¹⁰.

Yo no siento que sea libre cuando utilizo un proceso que abandona el control de los tonos en una composición, o del ritmo y de las dinámicas en otra, etc. De este modo, me encuentro en un estado de suspensión en relación con el resultado final, lo que controlo es mi voluntad -algo mucho más difícil que una página de música. Si acaso deseo que mi música demuestre algo, es que la naturaleza y la naturaleza humana son sólo una. A diferencia de Stockhausen, yo no me siento llamado a meditar por la fuerza entre las dos, Stockhausen cree en Hegel, yo creo en Dios. Así de sencillo.”¹¹

¹⁰ Morton Felman. “*Simetría Imperfecta*”, Pauta. Vol. 23, No. 94 (abril-junio de 2005), p.14.

¹¹ Morton Felman. “*Una Vida Sin Bach Ni Beethoven*”, Pauta. Vol. 23, No. 94 (abril-junio de 2005), p.8.

Como ya se dijo, a continuación trataremos de analizar una de sus obras y explicar cómo sus ideales están plasmados en sus composiciones. Por medio del sistema de análisis que propongo, voy a exponer cómo funciona en las notas, por qué los patrones en constante repetición forman estos peculiares paisajes sonoros. Como dice Feldman: *“Having the sounds continually appering as a physical fact wakens me from a sort of intellectual day dream”*¹²

¹² Clark Lunberry. (2006) p. 48. (*Tener los sonidos que aparecen continuamente como un hecho físico me despierta de una especie de ensueño intelectual diurno*)

CAPITULO II. ESCLARECIMIENTO DEL PAISAJE SONORO EN FELDMAN

Lo que entiende este trabajo como paisaje sonoro es la extensión de tiempo que dura un fenómeno auditivo, enfocado en la experiencia que se vive al momento de su escucha. El paisaje sonoro de Feldman se desarrolla en una línea de tiempo indefinido a la percepción del escucha. Se debe a que no contiene una estructura tradicional, tampoco contiene guías auditivas que nos sugieran un final, y cada momento podría parecer cualquier momento de la obra. El propósito de este apartado es explicar cómo se forma el paisaje sonoro de Morton Feldman.

1. Características del paisaje sonoro

El paisaje sonoro se forma a partir de la interacción de personajes, los cuales se nos presentan a lo largo del tiempo como recuerdos, y no como una idea que se transforma o que se desarrolle a otra más compleja. Estos recuerdos Feldman los forma a partir de patrones que se repiten constantemente, la forma en que los patrones se repiten es irregular y variada, esa irregularidad y variación es donde se va a enfocar la investigación.

Estos patrones muchas veces no conservan su identidad al mezclarse entre ellos, incluso llegan a formarse nuevos personajes, los cuales permanecen ocultos a la escucha.

La percepción que se tiene de los patrones es de recuerdos que se van desvaneciendo a lo largo de la obra sin romper en ningún momento lo estático del tiempo, el cual no se detiene ni se acelera en ningún momento. Sólo nuestra percepción de los patrones cambia. Como lo podemos ver en el análisis que del mismo autor hace Dora Hanninen:

*Things change. Our perception of things change. Context change our perceptions of things.*¹³

¹³ Dora Hanninen, “A Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition”, Music Theory Spectrum, Vol. 25, No. 1 (Spring 2003), p. 59. (Las cosas cambian. Nuestra percepción de las cosas cambia. El contexto cambia nuestra percepción de las cosas).

2. Por qué la sensación del tiempo indefinido

Nuestra percepción del tiempo se ve influenciada por nuestro conocimiento y experiencias previas. El tiempo lo entendemos como un continuo, pero no se percibe como una línea total, sino por eventos separados los cuales constantemente estamos analizando¹⁴, ya sea consciente o inconscientemente, al comparar los eventos con nuestra experiencia y conocimiento, nuestro cerebro puede determinar cuánto tiempo ha pasado, dándonos una idea de su duración.

Cuando escuchamos una pieza musical tenemos preconcebido eventos sonoros a suceder durante la obra, un tiempo estándar de duración personal de dicha pieza y una metodología de análisis para enfrentarnos a las estructuras y formas que estamos escuchando. Al no cumplir con nuestras expectativas, comenzamos a sentirnos perdidos, desesperados o con duda del resultado final. Nuestro nivel de desorientación dependerá de la cultura musical que se posea; los escuchas más experimentados podrían ser inmunes a las desorientaciones debido a que sus expectativas se cumplen. La percepción que se tiene del tiempo al escuchar una obra de Feldman es de una duración indefinida, con esto me refiero a que nuestra capacidad de percibir el tiempo es perturbada, por lo cual, no se tiene la seguridad de cuánto tiempo es el que realmente está transcurriendo. Feldman quería romper con las nociones tradicionales de la música occidental, como él nos decía:

*What the world doesn't need is another twenty-five minute coposition*¹⁵.

¹⁴ Nautilus, "How Music Hijacks Our Perception of Time, <http://nautil.us/issue/9/time/how-music-hijacks-our-perception-of-time> (Diciembre 2014).

¹⁵ Clark Lunberry. "Departing Landscapes: Morton Feldman's "String Quartet II" and "Triadic Memories", SubStance, Vol. 35, No. 2, Issue 110: Nothing (2006), pp. 3. (*Lo que el mundo menos necesita es otra composición de veinticinco minutos*).

Cuando se genera una ruptura en nuestras expectativas sobre el tiempo y las estructuras preconcebidas que tenemos de la música, se ocasiona un choque directo a nuestra percepción, con lo cual al terminar nuestra escucha, probablemente estemos en un estado de perturbación, donde no sabremos exactamente qué pasó, debido a que perdemos puntos de comparación al no encontrar los elementos musicales a los que estamos acostumbrados. Este efecto podría amplificarse si se suma a la experiencia, la inusual duración de las obras de Feldman que pueden llegar a ser de más de seis horas.

Si intentamos analizar de una manera tradicional la obra *Piano and String Quartet* (1985) de Feldman, tratando de usar como guía las diferentes texturas que pueden suceder en la música, nos encontraremos que la textura es similar durante todo el transcurso del tiempo. Por lo cual, no nos será posible clasificar en secciones todo el material que estamos escuchando. Esto nos obliga a entender, todos los eventos como un continuo que no dan un receso a nuestra atención, la cual constantemente está concentrada en el sonido. La total atención de la mente en los eventos sonoros es lo que hace que la línea de tiempo sea percibida de una manera distorsionada, esto debido a que la textura constante del material no permite que exista una división en la línea del tiempo, dejándonos sin puntos de comparación, como si estuviéramos en una casa que no tuviera ventanas ni acceso al exterior, sin la referencia del sol no se podría llevar la cuenta de los días transcurridos.

A continuación, considero pertinente hacer una pequeña reflexión sobre lo físico, lo que sucede en el cuerpo cuando se escucha música.

Cuando nos encontramos en un estado donde nuestra atención está totalmente dirigida a un evento en particular, la corteza prefrontal en nuestro cerebro se apaga y la corteza sensorial se encarga del procesamiento de la información¹⁶.

¹⁶ Goldberg II, H. M., & Malach R., When the brain loses its self: Prefrontal inactivation during sensorimotor processing. *Neuron* (2006).

La Corteza Prefrontal se vincula con la personalidad del individuo y con la regulación de la profundidad de los sentimientos, así como en la determinación de la iniciativa y el juicio del individuo. También interviene en el proceso de atención.

La corteza sensorial es parte de un grupo colectivo de divisiones en el cerebro llamada corteza somato sensorial. Cada una de estas divisiones es responsable de ciertas funciones, como la visual, la auditiva, la sensorial o las funciones olfativas. La corteza sensorial tiene la responsabilidad de sentir y percibir la información que recibe de las distintas divisiones.

Cuando estamos totalmente concentrados nuestro cerebro se enfoca en el procesamiento de los sentimientos.

Nuestra percepción del tiempo se ve afectada por el tipo de evento al cual estamos expuestos, ya sea auditivo, físico o psicológico. Si este evento requiere nuestra total atención, la percepción del tiempo transcurrido será menor a su duración real. Por el contrario, si el evento no requiere nuestra concentración, la percepción del tiempo transcurrido será mayor a su duración.

Cuando estamos ocupados el tiempo se pasa volando, o parece transcurrir más lento cuando estamos esperando.

Al oír a Feldman de una forma analítica, en una escucha más activa, y encontrarnos que no reconocemos una forma o estructuras armónicas tradicionales como las que se forman en la mayoría de la música occidental, nuestra atención tiende a enfocarse en otras cosas, es el caso de las últimas obras de Feldman donde la música se basa en la repetición constante de patrones en periodos extensos de tiempo, nuestra atención tiende a fijarse en las pequeñas perturbaciones que se generan durante la

repetición de los patrones, que aparecen constantemente a lo largo de su música. Al concentrarnos en estas perturbaciones y poner toda nuestra atención, es en esta concentración donde se genera nuestra pérdida de la percepción del tiempo. Al escuchar Feldman de una manera más pasiva sin involucrarnos y sin pretensiones de análisis, nuestra percepción del tiempo también se ve perturbada, ya que nuestra percepción del tiempo tiende a ser más lenta cuando el evento en particular al que estamos expuestos no nos interesa o si nos amenaza de alguna manera.

3. Anamnesis, la memoria y sus limitaciones

Nuestra memoria según el modelo de Atkinson y Shiffrin (1968) funciona en tres pasos: la memoria sensorial, memoria a corto plazo, y memoria a largo plazo.

La memoria sensorial es el proceso donde nuestros sentidos captan cualquier tipo de sensación. Existen una serie de almacenes de información provenientes de los distintos sentidos que prolongan la duración de la estimulación. Esto facilita generalmente su procesamiento.

La memoria a corto plazo es la capacidad que tiene la mente para mantener la información que percibió por medio de los sentidos y que se encuentre disponible para su manipulación. La mente puede retener información percibida durante un tiempo que varía dependiendo de la habilidad de la persona y de la cantidad de información almacenada; esta duración no pasa de segundos.

La memoria a largo plazo es la capacidad del cerebro para almacenar información durante un prolongado espacio de tiempo, su duración puede alargarse de unos días a décadas. Se diferencia de la memoria a corto plazo porque ésta conlleva un cambio

físico en la estructura de las conexiones neuronales. Los recuerdos almacenados en la memoria a largo plazo son susceptibles de desvanecerse dentro del proceso natural del olvido; la retención de los recuerdos durante un periodo prolongado depende del grado de profundidad con que se haya procesado la información, así como de las repetidas recuperaciones que se hagan periódicamente de la información almacenada.

La memoria a corto plazo contiene un límite de información que puede percibir y almacenar. En el experimento realizado por Guttman y Julesz¹⁷ (1963), el cual consistió en someter a un grupo de personas a escuchar repetidamente un patrón de ruido blanco generado por computador, a uno de los grupos se le sometió a un patrón de una duración de menos de dos segundos y a otro, un patrón de más de dos segundos. Al preguntarles sus sensaciones, el grupo que presenció el patrón de mayor duración, contó que en ningún momento se percató que estaban escuchando un bucle que se repetía constantemente, el grupo relató que escuchaba un continuo de sonido sin percibir ningún patrón, a diferencia del grupo que escuchó el patrón de menor duración que inmediatamente se percató que estaba escuchando un bucle que se repetía constantemente.

La idea de someter al grupo a un ruido blanco y no una melodía o sonidos comunes, fue la de saturar la cantidad de información que puede almacenar la memoria a corto plazo, ya que la cantidad de frecuencias que contiene el ruido blanco exceden la capacidad de información que tiene la mente para poder analizar o memorizar.

El ser humano para facilitar el proceso de memorización, utiliza mecanismos de agrupación y de familiarización.

¹⁷ Psych Web “Echoic Memory”, http://www.intropsych.com/ch06_memory/echoic_memory.html
diciembre 2014

Cuando una persona intenta memorizar una serie de números, por naturaleza tiende a reducir la información, (en lugar de intentar memorizar todas las cifras de forma independiente, es decir número por número). Le es preferible aprenderse la serie 1, 8, 9, 1, 2, (por ejemplo), nombrándola integralmente (es decir, en lugar de guardar en su memoria cada uno de estos números, le es más fácil integrarla como un todo: “dieciocho mil novecientos doce”).

En otros casos podría ser preferible aprenderse la serie dividiéndola en pequeños grupos independientes. Es muy útil también, relacionarla a alguna otra serie con la que ya se esté familiarizado.

En la música de Feldman se reproduce el efecto de saturación en nuestra memoria. Frecuentemente, durante la escucha analítica, tendemos a utilizar estos mismos procesos de reducción de información, con el fin de poder comprender mejor lo que estamos escuchando; no tratamos de entender cada sonido independientemente sino que dividimos la música en melodías, estructuras, grupos, repeticiones y variaciones. La música de Feldman al carecer de las formas y estructuras propias del lenguaje musical occidental, distorsiona nuestra percepción, porque nos enfrenta a un material que no podemos reducir de manera inmediata.

Para ilustrar lo antes dicho tomemos la pieza para piano “*for bunita marcus*” (1985). Si analizamos del inicio hasta el compás 70, que es donde empieza a aparecer nuevo material y miramos la partitura de una manera tradicional, una de las primeras cosas que comenzaríamos hacer, es realizar agrupaciones de lo que escuchamos. Lo haríamos en pequeños segmentos (motivos o frases) y nos concentraríamos en las variaciones o desarrollos de estos grupos.

En primera, percibiríamos que durante el transcurso de la obra hay notas que se

repiten en su mismo registro constantemente, esta repetición la podemos entender como un patrón, y también se podría percibir que se hace un juego entre el material que contiene que son únicamente tres notas (do#, re, mi). Intentar realizar una división del material basándonos únicamente en la percepción de estos dos elementos, podría llegar a hacer muy complicado porque conforme se desarrolla la pieza ninguna de las ideas se establecen como un modelo, una repetición constante de un patrón fijo nos podría permitir comenzar una clasificación.

En vista de estos problemas sería más factible enfocarnos en las pausas que percibimos (silencios), tratando de formar frases y buscando relaciones entre el material. Podríamos pensar que encontrar las frases, sería de una manera más clara, por la separación de los silencios, pero no llega a ser así. La cantidad de frases que existen es subjetiva, ya que la percepción va a depender de cada persona. La primera división que se podría hacer sería fácil de distinguir, porque llega a diferenciarse de las demás, ya que contiene únicamente dos notas que se repiten y está dividida por un silencio, pero las demás continúan de una manera muy similar y no se puede estar seguro dónde empieza una y termina la otra. No ayudan mucho los silencios al estar siempre el pedal puesto; debido a esto no se reconoce si existe un corte o simplemente es un cambio en el ritmo. Además cada sucesión de sonido pareciera terminar de una manera suspensiva, como si continuara, y el inicio de la próxima sucesión sugiriere la continuación, por lo cual no se estará seguro de su clasificación.

Ahora si intentamos apoyarnos observando la partitura encontraríamos un total de diez grupos que están divididos por silencios.

Cada uno de estos grupos son diferentes, ninguno se repite, el material se presenta en registros y ritmos diferentes, la métrica cambia casi en cada compás, y además,

las ideas melódicas no están construidas de una manera tradicional, es decir, no existen cadencias ni preguntas y respuestas, por lo cual se comprueba el por qué es complicado hacer una división del contenido de la obra. ¿Y por qué es complicado clasificarla? Debido a que la memoria a corto plazo tiene un límite en la información que puede retener y almacenar.

Por todo lo que se ha explicado arriba, podemos afirmar que es imposible seguir en una primera escucha la obra, también, teniendo en cuenta que la pieza no termina en el compás 70, su duración es de dos horas aproximadamente. Tratar de hacer, todo este proceso de análisis, es físicamente imposible, debido a la saturación de información en la memoria de corto plazo que sucede por todos los elementos mencionados anteriormente. Esta perturbación genera una ruptura en nuestra percepción, ocasionando una sensación como la que experimentó el grupo de personas que fueron expuestas a la prueba de Guttman y Julesz.

4. Rehearsal, problemas en el proceso de memorización

El término de *rehearsal* en Psicología se refiere a un proceso cognitivo de memorización. El proceso consiste en repetir una información constantemente, con el fin de poder retener los datos el tiempo suficiente para su manipulación. Usualmente, la información es repetida sin pensar en su significado, y sin establecer relación con otro tipo de datos, por lo cual esta información, comúnmente, no pasa a la memoria de largo plazo. La repetición se emplea como una forma de aprender o para recordar algo.

Un ejemplo del proceso de *rehearsal* sería cuando una persona intenta memorizar un número telefónico para realizar sólo una llamada (como a un centro de atención a

clientes o a una empresa). Desde el momento en que esa persona ve el número telefónico, y suponiendo que no tiene la opción de anotar o transportar el objeto donde está anotada la cifra, instintivamente va a repetirla constantemente, ya sea en voz alta o en su mente, hasta que pueda realizar la llamada. En el proceso de *rehearsal* la información es retenida en la memoria a corto plazo lo suficientemente para su uso (como en el ejemplo de la llamada), pero ésta no llega a la memoria de largo plazo: una hora o incluso unos segundos después de la llamada el sujeto no podrá recordar el número telefónico.

Durante el proceso de *rehearsal* pueden existir perturbaciones o confusiones en el transcurso de la memorización. En Psicología a una de estas perturbaciones se le conoce como “*Acoustic Confusions*”; el término se refiere a las confusiones que existen durante las repeticiones que se realizan en el proceso de *rehearsal*. Las confusiones ocurren cuando existen similitudes acústicas entre la información que se pretende memorizar y otra información ajena. Si una persona intentara memorizar las letras “t, b, u” mediante el proceso de *rehaersal*, podría llegar a equivocarse en la información que está reteniendo. Empezaría repitiendo las letras “t, b, u” y terminaría diciendo “t, d, u” (por ejemplo). Esta confusión, surge por la similitud que existe entre los fonemas “b” y “d”, ya que ambos contienen una sonoridad fuerte de “e”.

Durante el proceso de repetición constante del *rehearsal*, el sujeto puede llegar a confundirse en la información que está repitiendo por su falta de atención o por algún otro motivo externo, ocasionando que cambie los datos que le interesaban por otros, sin que se percate de este cambio y esto sucede debido a las similitudes acústicas.

El ejemplo siguiente podría ser muy ilustrativo:

Recientemente experimenté los efectos de acoustic confusion. Un amigo mío me llamó y me pidió ir a su casa. Su número de cuarto era “North 205”, y yo constantemente lo repetía una y otra vez en mi cabeza. Cuando llegué, estaba repitiendo “North 225”, por lo que me dirigí al cuarto 225. Cuando toqué la puerta y pregunté si estaba mi amigo, me respondieron que ése no era su cuarto y que el suyo era el 205. Sentí mucha vergüenza, aunque más tarde, cuando estudié el problema de las confusiones acústicas que tienen lugar durante el proceso de rehearsal, comprendí lo que había pasado.”

Este es un ejemplo de una confusión acústica porque el “5” y el “25” tienen una sonoridad fuerte de “cinco”. El estudiante se distrajo durante el proceso de repetición del número 205, quizás él retuvo la sonoridad de “cinco” y la reconstruyó como 225, todo en menos de un segundo, sin que él se percatara del error.¹⁸

En la música de Feldman suceden los mismos efectos. Durante el transcurso de su música notamos una constante similitud en su paisaje sonoro, y esto podría ser debido a las similitudes acústicas que existen entre sus personajes, que en sus constantes repeticiones y apariciones se llegan a confundir entre sí. Todo esto sucede sin que nos demos cuenta de su incursión debido a su duración y la sutileza con que los personajes son presentados.

La obra para piano “*Triadic Memories*” se construye principalmente a partir del motivo que se escucha al inicio.

¹⁸ Psych Web “Rehearsal”, http://www.intropsych.com/ch06_memory/rehearsal.html diciembre 2014



Dicho motivo durante todo el transcurso de la pieza se va transformando en diferentes patrones, estas variaciones se presentan continuamente, de manera que en ningún momento se ordenan por secciones o partes como en la música tradicional, sino más bien en un paisaje sonoro que se caracteriza por tener una textura continua muy similar durante toda su duración (dos horas cuatro minutos seis segundos).

El paisaje sonoro se podría explicar por la manera en que se plantean sus transformaciones. Como ya mencioné, antes, la obra se basa principalmente en una sola idea. Ésta, mediante la repetición continua ya sea parcial o total y la variación rítmica de su estructura, empieza a generar sonoridades muy características donde comienzan a ocurrir sus transformaciones.

Poniendo un ejemplo: si vemos el motivo siguiente (compases 707-711) y lo intentamos relacionar con la idea que escuchamos al inicio.



Nos será muy complicado establecer alguna relación en su interválica o su contenido armónico, porque no encontramos similitudes entre las dos. Pero, si cambiamos nuestro enfoque de análisis y buscamos su origen de otra forma, encontraremos que este patrón es el resultado de una transformación que se desarrolló de una manera muy característica.

Todo el comienzo se compone únicamente de un juego de registros entre dos voces. Una en el registro agudo y la otra en el grave, separadas por cinco octavas. Progresivamente las líneas melódicas comienzan a acercarse en su distancia, hasta un punto donde se cruzan sus voces (compás 43).



El cruzamiento llega a perturbar nuestra percepción, cambiando la sensación que tenemos de las voces. Al mezclarse las líneas melódicas es muy probable que la imagen que se podría tener, es la de una sola línea melódica y no la de dos, que es como está escrito, todo esto sólo por el cruzamiento. Claro este cambio en la

percepción no sucede antes del compás 43, más bien el cambio comienza a ocurrir después.

Debe mencionarse, también, que existe otro elemento que influye en nuestro cambio de percepción: el uso del pedal, que desde el inicio de la obra ha estado presente. Su constante empleo nos hace aceptar que cada sonido no se va a cortar después de haber sonado, sino que mantendrá su resonancia natural, a diferencia de la música tradicional donde en una melodía cada sonido se apaga después del otro. Debido a este recurso nuestro oído pondrá menos resistencia en aceptar el cambio en la percepción de las voces. La fusión de líneas melódicas nos parecerá más natural. Debido a todos estos elementos y sumado a su repetición continua, nuestro oído comenzará a acostumbrarse y terminará aceptándolo como una sola línea melódica.

La primera transformación que sucede del primer motivo es la que vemos abajo agregando una línea melódica más (compás 92).



La primera transformación la podemos encontrar en el ejemplo siguiente (compás 92) como ya se había dicho:



Y también hablamos que su transformación es causa del compás 43



Retomando el término *rehearsal* para explicar cómo se da la transformación de compás 92. Y haciéndolo de la misma manera como se describió en el ejemplo. Relacionando de la misma manera la pieza de Feldman, primero comenzamos a escuchar repetidamente el siguiente patrón rítmico:



Y después otro muy similar



Y finalmente terminamos con la primera transformación (compás 92)



El proceso tiene lugar en los primeros dos patrones rítmicos que escuchamos. Cada uno de los dos tiene similitudes y diferencias, son similares en su ritmo pero tienen diferentes registros. La principal diferencia es que en una se perciben claramente dos líneas melódicas y en la otra se cruzan.

Lo interesante aquí son las similitudes. Debido a éstas terminamos confundiendo la información, como, en el ejemplo de las letras. Claro, la música funciona de forma diferente al ejemplo.

Cuando escuchamos música nuestro interés está en entender lo que oímos (sentimos), para esto, analizamos todo lo que consideramos como parte de la música, por ello nos vemos obligados a memorizar a cierto nivel, ya sea consciente o inconscientemente lo que estamos percibiendo. Y ése podría ser el motivo por lo que dividimos la música en frases e ideas para facilitarnos la memorización. Durante los instantes en los que estamos aprendiendo lo que escuchamos, los problemas de *Acoustic Confusions* aparecen. En el proceso de relacionar la información que memorizamos podemos llegar a confundir los datos, y esto podría ser porque la información que tenemos es muy similar. Esto sería uno de los motivos por lo que

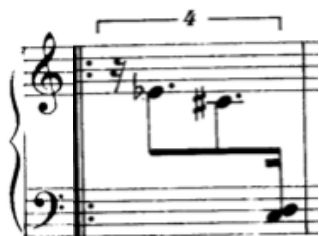
generalmente en la música occidental sus diferentes partes tienden a contrastar, ya que si fueran similares se corre el riesgo de que no se sienta como otra sección sino como una variación o continuación.

Y ahora, ¿cuál es esta similitud en el ejemplo de Feldman?. Como ya explicamos los dos patrones tienen similitudes, la principal similitud que tienen es la rítmica. Al ir siguiendo la música en esta primera sección, durante el acercamiento de los patrones en su registro, siempre estamos escuchando la misma idea rítmica, y por ello en toda esta sección entendemos que está construida de un mismo patrón. Pero, es en sus diferencias es donde encontramos los problemas de *Acoustic Confusions*.

La principal diferencia está en el patrón donde sus voces se cruzan, ya que al estar escuchando una y otra vez estos patrones, terminamos aceptando el cruzamiento (como en el ejemplo de la persona que intentaba aprender las tres letras terminamos confundiendo la información).

Entonces comenzamos escuchando el primer patrón rítmico, lo memorizamos, después el segundo patrón que es muy similar, lo aceptamos como el mismo patrón del primero, debido a sus similitudes acústicas lo terminamos confundiendo y al relacionarlos terminamos construyendo una nueva idea la cual es el compás 92. Claro al escuchar música no construimos nada sólo terminamos aceptando lo que ya está escrito.

Poniendo otro ejemplo de la misma obra. Tenemos este patrón (compás 352).



¿Cómo llegó a este patrón? La respuesta la podemos encontrar relacionando estas dos ideas rítmicas (compases 345, 347).



Las dos son similares rítmicamente, pero el compás 347 tiene una característica en sus últimas dos notas, éstas suenan al mismo tiempo.

Entonces, primero escuchamos el primer patrón, lo memorizamos, luego escuchamos el segundo, lo aceptamos como la misma idea debido a su similitud rítmica, pero nos llegamos a confundir debido a su diferencia y terminamos reconstruyendo como el compás 352.

Todo este proceso en realidad sucede de una manera más lenta y compleja pero aquí se reduce su explicación para facilitar su comprensión

CAPITULO III. ANÁLISIS A LA OBRA PARA PIANO “*Palais de Mari*” DE FELDMAN.

Finalmente en este capítulo, siguiendo la idea inicial, analizaremos una obra de piano del autor. El objetivo de este análisis es el de simplificar todos los conceptos antes vistos en una sola explicación con el fin de mostrar cómo trabajan en conjunto para formar el peculiar paisaje sonoro de Feldman. No se va a realizar una explicación por separado de cada uno de los conceptos vistos porque en sus respectivos capítulos ya se realizó. El análisis se va a centrar en interpretar la principal estrategia de composición.

1. Procedimiento del Análisis

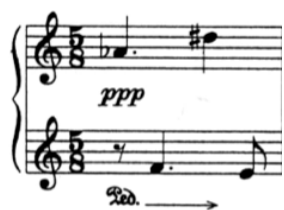
Se ha escogido la obra para piano “*Palais De Mari*” (1986) uno de sus últimos trabajos. Se eligió esta obra en particular porque presenta características que facilitan la comprensión de sus recursos en los cuales este trabajo se centra. Su facilidad es por ser tan visual, y con esto me refiero a que los personajes empleados en la pieza se presentan de una manera muy transparente y son fáciles de distinguir.

Durante este análisis primero se va a realizar una explicación general de los patrones que forman la obra, así como una descripción de cada uno de los compases que conforman esta pieza. Es importante la especificación a detalle para poder ilustrar la complejidad en su construcción. Posteriormente el análisis se encaminará en su paisaje sonoro con el enfoque que este trabajo propone.

Por comodidad de lectura las tablas donde se comentan cada una de las apariciones de los patrones se pondrán al final.

2. La obra Palais de Mari

Esta obra se basa en la repetición de cuatro patrones principales los cuales aparecen a lo largo de la misma, relacionándose de varias formas entre ellos.



Patrón "A"



Patrón "B"



Patrón "C"



Patrón "D"

Existen otros seis patrones, además de los cuatro principales, que se involucran también de manera importante en la obra. Se hablará de éstos después de analizar los cuatro principales.

Patrón “A”

El patrón “A” aparece un total de doce veces, de manera que se pueden reconocer (los doce compases 1, 3, 5, 14, 16, 30, 74, 76, 172, 174, 176, 178.), este patrón se repite cuatro veces de manera literal (C. 5, 76, 172, 174.). Lo interesante son las variaciones del patrón, los ligeros cambios son cinco, el objetivo de las fluctuaciones es diverso, se verá con más detalle más adelante.

El patrón “A” tiene mayor presencia durante la primera mitad de la obra, durante la segunda mitad deja de aparecer y sólo logramos escuchar las repercusiones que tuvo sobre los demás personajes.

El patrón se construye de cuatro notas, que se conservan casi siempre, llegando a variarlas sólo en algunas ocasiones y nunca llega a desarrollarse hasta el punto de transformarse en un nuevo patrón.

Patrón “B”

El patrón “B” se forma de dos grupos de cuatro notas. Durante el transcurso de la pieza pueden interactuar entre sí. Pueden aparecer con variaciones en sus notas y presentar su rítmica de manera diferente, también pueden aparecer de forma independiente.

El grupo 1 aparece un total de ocho veces, (compases 18, 22, 62, 64, 78, 84, 95). Nunca se presenta igual. Cada aparición es de forma diferente, las variaciones en el patrón son sutiles y progresivas, sus variaciones son cinco.

El grupo 2 aparece un total de doce veces, (compases, 20, 28, 32, 54, 80, 103, 106, 110, 151, 197, 199, 219, 285). El grupo 2 a diferencia del primero, no siempre varía, puede aparecer en su forma original.

Patrón “C”

El patrón se forma de dos acordes. Tiene la característica de poseer una apoyatura en cada acorde, ésta se toca después del acorde no inmediatamente sino más bien justo al final del compás.

Igual que el patrón “B” pueden aparecer los dos acordes juntos o de manera independiente. Sus notas y su ritmo varían constantemente. También se presenta la característica de que estos acordes aparezcan sin la apoyatura.

La apoyatura no es exclusiva del patrón “c” ya que puede aparecer junto con otros patrones. Este patrón contiene acordes más complejos a diferencia de los demás patrones. Aparece un total de 23 veces.

Patrón “D”

El patrón “D” está formado sólo por un acorde con apoyatura. A diferencia del patrón “C” el adorno se toca antes del acorde.






Las variaciones que presenta el patrón son muy complejas debido a los constantes cambios de notas y de ritmo, además de los continuos cambios de compás.

El patrón “C” puede aparecer en combinación con otros patrones, mezclando sus diferentes características.

La apoyatura no siempre aparece igual. Este adorno comúnmente aparece con el mismo intervalo pero puede variar. El ritmo con el que se interpreta también no es fijo, incluso su escritura cambia y todo esto sin perder su color característico. Aparece un total de 21 veces.

Otros Patrones

En esta obra existen otros seis patrones además de los cuatro principales.

| | | |
|---|---|--|
|  <p>“E”</p> |  <p>“F”</p> |  <p>“G”</p> |
|  <p>“H”</p> |  <p>“I”</p> |  <p>“J”</p> |

Hablando de los patrones “F”, “H”, “I”, la diferencia que se hace de los cuatro principales, es que la sonoridad que presentan no llega nunca a independizarse de los principales. Su función principal es la de confundir a nuestro oído, y esto sucede debido a su similitud con los demás patrones. “F”, “H”, “I”, tienden a confundirse con los principales mezclándose con ellos, es muy difícil distinguirlos sólo por la escucha.

Los patrones “E” y “G” su presencia en la pieza es muy misteriosa ya que sólo aparecen en un instante de la pieza.

Su función es discutible, el patrón “G” puede ser sólo un eco del patrón “B”, una resonancia que se reconstruye en nuestra cabeza debido a las similitudes rítmicas y

acústicas.

El patrón “E” se puede entender como una preparación auditiva al discurso de la obra, prepararnos para enfrentar un material disonante.

Estos patrones “E” y “G” también podrían entenderse sólo como accidentes, es decir un material ajeno a todo lo que escuchamos y su función sería la de romper nuestra percepción al tener un material que no tiene relación con lo demás ya que esto nos va hacer dudar sobre todo lo que escuchemos, nos hará pensar si el material es aleatorio o no.

La aparición del patrón “J” es chocante debido al contraste con los demás patrones porque contiene una característica exclusiva, cuando aparece son los únicos momentos donde se levanta el pedal.

3. Comentarios sobre el paisaje sonoro

Como ya se ha hecho una descripción de los patrones, así, como comentarios a cada una de sus apariciones, en esta parte del análisis nos vamos a centrar en lo que podría ser la principal estrategia de composición empleada para la construcción del paisaje sonoro.

Hablando sobre la proporción de los patrones en la pieza, el que tiene mayor asistencia es el patrón “D”. Debido a esto podríamos llegar a pensar que el compositor tenía un interés en él.

El final de la obra está formado casi exclusivamente del patrón “D” y sus últimos compases parecieran sugerir que si la pieza continuara sólo va a permanecer éste. Al ser tan importante nos enfocaremos a él.

La primera aparición del patrón es en el compás 94 pero realmente comienza a

protagonizar hasta el compás 121. Conforme avanza la pieza el patrón “D” pareciera simplificarse ya que desaparecen los acordes complejos y deja de combinarse con otros patrones. También comienza a alargarse y aparentara detenerse con el tiempo, es decir su proporción de compases aumenta y sus figuras cambian a otras de mayor duración.

La constitución del patrón es muy característica, porque su estructura resume a los patrones más importantes de la obra.

La principal peculiaridad del patrón es su nota aguda (mi), ésta puede estar alterada o no, también puede transportarse aunque suele mantener la nota de su primera aparición. El material que conforman sus posibles acordes varían constantemente así como su rítmica.

Conforme avanza la obra percibimos que el patrón se duplica con diferentes notas, estos acordes comienzan a alternar sus apariciones. Como se había dicho la característica más importante es su nota aguda y es porque posteriormente durante la obra se percibe una melodía con sus notas superiores (mi, do.), éstas constantemente se repiten durante la mayor parte de la obra, ocasionando que el patrón “D” llegue a ser el color principal del paisaje sonoro de la pieza.

Los orígenes del patrón “D” los podemos rastrear desde el comienzo de la obra. Como ya se habrá notado su estructura contiene una apoyatura, el origen de ella está en el patrón “A”.

Si analizamos el patrón “A” con más detenimiento en su interválica y vemos las dos últimas notas, éstas forman un intervalo de séptima, al estar al final y con el efecto del pedal da un color muy característico, proporcionándole cierta individualidad, el

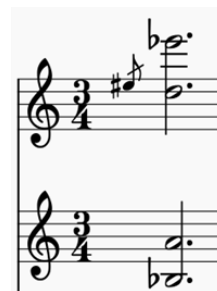
compositor toma esta importante característica y lo fusiona con el patrón “B” en el compás 54, haciendo una interacción entre estos dos personajes muy sutil, porque es implementada sólo como una apoyatura. Posteriormente la misma apoyatura se integra al patrón “D”.



Patrón “A”



Patrón “B”



patrón “D”

La melodía del patrón “D” tiene origen en el patrón “B”. Tomando el segundo acorde del patrón “B” y fusionándolo con el patrón “D” obtenemos la melodía en sus notas superiores.



Patrón “B”



Patrón “D”



Resultado melódico

El acorde que forma el patrón “D” proviene del patrón “C”. Si observamos el primer acorde del patrón “C” notaremos que guardan una relación interválica similar. El

primer acorde se forma de dos grupos de dos notas y esto lo sabemos porque hay una relación de séptima en los dos grupos, ahora si observamos el patrón “D” vemos que su formación es similar, existen dos grupos de dos notas y el grupo inferior guarda la relación de séptima, el grupo de arriba tendría la misma relación con la apoyatura,



Patrón “C”










Patrón “D”




Cuando escuchamos la última sección de *Palais de Mari* de alguna forma estamos en un estado de satisfacción, es decir no existe sentimiento de rechazo con el material que estamos oyendo, lo percibimos coherente con el discurso de la pieza. Todo esto se debe a que la sección final es asimilada perfectamente.

La sección que viene desde el comienzo hasta el compás 121, es la presentación del material, y posteriormente empieza progresivamente a desaparecer, quedando sólo el patrón “D”. Todo esto de una forma lineal y continua sin hacer cortes ni dividir en secciones. Haciendo una comparación la obra *Palais de Mari* es como un discurso donde primero se exponen los argumentos y finalmente se explica lo que se está declarando.




4 Visión general de los patrones a lo largo de la obra.




| compás | patrón | Tipo de variación |
|---|--------|--------------------|
| <p>1</p>  | A | Aparición. |
| <p>3</p>  | A | Variación rítmica. |
| <p>5</p>  | A | Igual a 1. |
| <p>14</p>  | A | Octava baja. |




| | | |
|---|----------|---|
| <p>16</p>  | <p>A</p> | <p>Octava baja y variación rítmica.</p> |
| <p>30</p>  | <p>A</p> | <p>Cambio de notas.</p> |
| <p>74</p>  | <p>A</p> | <p>Variación rítmica.</p> |




| | | |
|--|----------|-------------------|
| <p>76</p>  | <p>A</p> | <p>Igual a 1.</p> |
| <p>172</p>  | <p>A</p> | <p>Igual a 1.</p> |
| <p>174</p>  | <p>A</p> | <p>Igual a 1.</p> |




Patrón "B"




| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|---|--------|------------------------|
| <p>18</p>  | B | Aparición (grupo 1). |
| <p>20</p>  | B | Aparición (grupo 2). |
| <p>22</p>  | B | Octava baja (grupo 1). |




| | | |
|---|----------|--|
| <p>28</p>  | <p>B</p> | <p>Variación rítmica y cambio de octava (grupo 2).</p> |
| <p>32</p>  | <p>B</p> | <p>Reordenamiento de notas (grupo 2).</p> |
| <p>54</p>  | <p>B</p> | <p>Reordenamiento de notas con apoyatura y cambio de compás (grupo 2).</p> |




| | | |
|---|----------|--|
| <p>62</p>  | <p>B</p> | <p>Similar a 18 con apoyatura y octava alta (grupo 1).</p> |
| <p>64</p>  | <p>B</p> | <p>Agrega apoyatura y nota en octava (grupo 1).</p> |
| <p>78</p>  | <p>B</p> | <p>Similar a 62 sin apoyatura (grupo 1).</p> |



| | | |
|---|----------|---|
| <p>80</p>  | <p>B</p> | <p>Similar a 20 con alteración y octava baja (grupo 2).</p> |
| <p>82</p>  | <p>B</p> | <p>Combinación de grupos y con apoyatura (ambos).</p> |
| <p>84</p>  | <p>B</p> | <p>Cambio de octava re y apoyatura (grupo 1).</p> |

| | | |
|--|----------|--|
| <p>95</p>  | <p>B</p> | <p>Apoyaturas (grupo 1).</p> |
| <p>103</p>  | <p>B</p> | <p>Reordenamiento de notas con do (grupo 2).</p> |
| <p>106</p>  | <p>B</p> | <p>Octava baja (grupo 2).</p> |




| | | |
|--|----------|---|
| <p>110</p>  | <p>B</p> | <p>Igual 54 (grupo 2).</p> |
| <p>150</p>  | <p>B</p> | <p>Reordenamiento de notas (ambos).</p> |
| <p>151</p>  | <p>B</p> | <p>Igual a 54 (grupo 2).</p> |



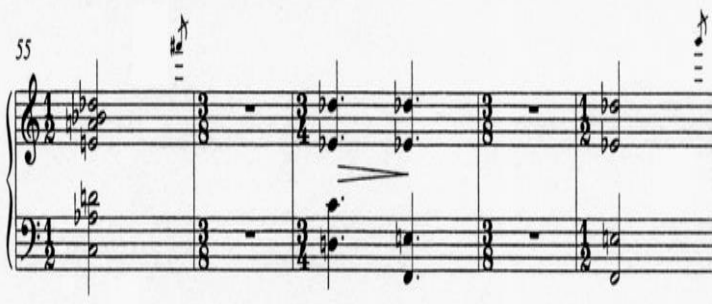
| | | |
|--|----------|--|
| <p>197</p>  | <p>B</p> | <p>Similar a 106 con apoyatura y cambio de octava (grupo 2).</p> |
| <p>199</p>  | <p>B</p> | <p>Similar a 54 con alteraciones y cambio de octava (grupo 2).</p> |
| <p>219</p>  | <p>B</p> | <p>Similar a 54 con alteraciones y agrega notas (grupo 2).</p> |




| | | |
|--|----------|---|
| <p>285</p>  | <p>B</p> | <p>Similar a 80 con cambio de octava (grupo 2).</p> |
| <p>374</p>  | <p>B</p> | <p>Reordenamiento de notas (ambos).</p> |
| <p>375</p>  | <p>B</p> | <p>Igual 374(ambos).</p> |

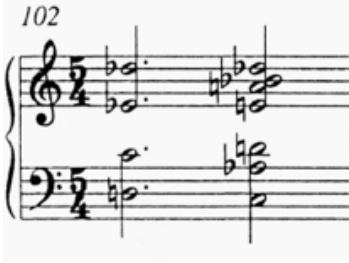


| | | |
|---|----------|---|
| <p>396</p>  | <p>B</p> | <p>Similar a 374 con cambio de ritmo (ambos).</p> |
| <p>397</p>  | <p>B</p> | <p>Igual 396 (ambos).</p> |


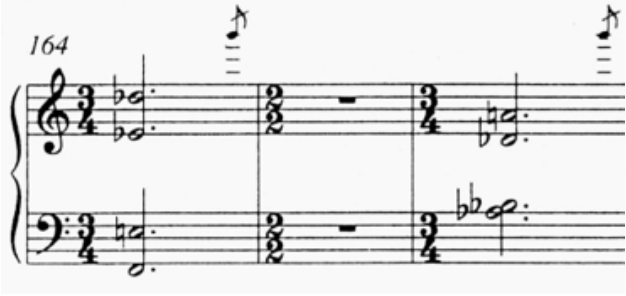

Patrón "C"




| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|--|--------|--|
|  <p>36-37</p> | C | Aparición. |
|  <p>39-41</p> | C | Intercambio armonías, reordenamiento de notas y hay silencio . |
|  <p>44-45</p> | C | Igual a 36 en espejo y cambio rítmico. |




| | | |
|--|---|--|
|  <p>47</p> | C | Fusión de armonías y cambio rítmico. |
|  <p>49-51</p> | C | Similar a 39 se invierte y alterado. |
|  <p>55-59</p> | C | Similar a 44 separado por silencio y 47. |

| | | |
|--|---|--|
|  <p>68-70</p> | C | Similar a 39 con variación rítmica y espejo. |
|  <p>88-89</p> | C | Reordenación de notas y variación rítmica. |
|  <p>91-92</p> | C | Igual a 88. |

| | | |
|--|---|--|
|  <p>102</p> | C | Variación rítmica sin apoyaturas agudas. |
|  <p>105-107</p> | C | Igual a 36 mezclando con idea y variación rítmica "B". |
|  <p>112-114</p> | C | Similar a 39 con cambio de ritmo. |



| | | |
|---|---|--|
|  <p>116</p> | C | Variación rítmica y sin una apoyatura. |
|  <p>164-166</p> | C | Similar a 36 con reducción de notas. |
|  <p>170</p> | C | Igual a 47. |

| | | |
|---|---|--------------------------------------|
| <p>208</p>  <p>208</p> | C | Variación rítmica sin una apoyatura. |
|  <p>254</p> | C | Nota superior Lab armonía 36. |
|  <p>265</p> | C | Igual 254. |

| | | |
|--|---|--|
|  <p>369-370</p> | C | Similar a 88-89 con variación rítmica. |
|  <p>372-373</p> | C | Igual a 369-370. |
|  <p>391-392</p> | C | 391 igual a 41 con variación rítmica y 392 igual a 89. |



| | | |
|----------------|----------|-----------------------|
| <p>394-395</p> | <p>C</p> | <p>Igual 391-392.</p> |
|----------------|----------|-----------------------|


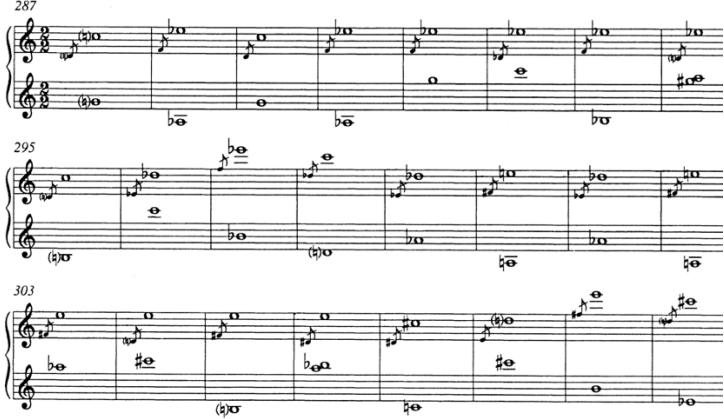
Patrón "D"

| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|--|--------|--|
|  <p>94</p> | D | Aparición. |
|  <p>121-133</p> | D | Variación de la apoyatura sobre las notas superiores Mib y Do, arpegio en 125, constantes reordenamiento de notas. |

| | | |
|----------------|----------|---|
| <p>137-142</p> | <p>D</p> | <p>Alternancia entre Mib y Do cambio de octava.</p> |
| <p>153-161</p> | <p>D</p> | <p>Continúa alternancia insertan acordes.</p> |

| | | |
|---|---|---------------------------------|
|  <p>191-196</p> | D | Continúa y se insertan acordes. |
|  <p>200-206</p> | D | Continúa y variación bajo. |
|  <p>211</p> | D | Solo. |

| | | |
|--|---|--|
|  <p>219-228</p> | D | La alternancia cambia a Fa, Do, Re, Sib. |
|  <p>234-238</p> | D | Alternancia Sib, Reb, Fa, Mib. |
|  <p>247-250</p> | D | Alternancia Do, Mib. |




| | | |
|--|----------|--|
|  <p>263-267</p> | <p>D</p> | <p>Alternancia Mib, Do, Reb, Sib, con patrón “B”.</p> |
|  <p>287-310</p> | <p>D</p> | <p>Alternancia Do, Mib, Reb, Mi, Do#, Re, y cambio de ritmo.</p> |








315-329

D



Alternancia Do, Mib, Reb,
apoyatura cambia ritmo en
326.

| | | |
|--|---|---|
|  <p>332-337</p> | D | Alternancia Do#, Mi, Re, cambia ritmo. |
|  <p>342-351</p> | D | Alternancia Do, Do#, Mi, Mib, Re, apoyatura cambio ritmo. |
|  <p>354-367</p> | D | Alternancia Do#, Mi, re, Reb, Mib, Do, cambio ritmo. |


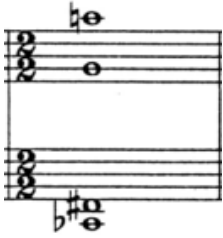

| | | |
|--|---|---|
|  <p>376-379</p> | D | Alternancia Reb, Mib, Mi. |
|  <p>384-389</p> | D | Alternancia Do, Mib, Reb, apoyatura cambio ritmo. |
|  <p>398-403</p> | D | Alternancia Mib, Do, Reb apoyatura cambia ritmo. |




| | | |
|---|----------|--|
| <p>408-411</p>  | <p>D</p> | <p>Alternancia Mib, Do, apoyatura cambia ritmo.</p> |
| <p>414-437</p>  | <p>D</p> | <p>Alternancia Reb Re, Mi, Do# Do, Mib cambio ritmo.</p> |



Patrón "E"

| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|---|--------|---------------------|
| <p>7-8</p>  | E | Aparición. |
| <p>10-12</p>  | E | Una repetición más. |


Patrón "F"

| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|---|--------|---------------------------|
| <p>24</p>  | F | Aparición. |
| <p>34</p>  | F | Reordenamiento de notas. |
| <p>53</p>  | F | Cambio de octava y ritmo. |



| | | |
|--|----------|--------------------------------------|
| <p>104</p>  | <p>F</p> | <p>Similar a 34 con otro compás.</p> |
| <p>119</p>  | <p>F</p> | <p>Igual a 104.</p> |
| <p>143</p>  | <p>F</p> | <p>Igual a 104.</p> |

| | | |
|---|----------|-------------------------------------|
| <p>180</p>  | <p>F</p> | <p>Igual a 24.</p> |
| <p>256</p>  | <p>F</p> | <p>Similar a 53 con otro ritmo.</p> |

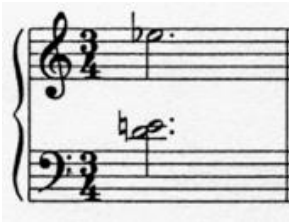


Patrón "G"



| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|--|--------|-------------------|
|  <p>25-26</p> | G | Aparición. |

Patrón "H"


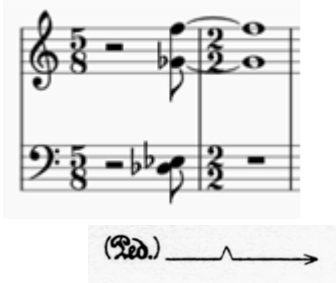

| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|--|--------|-------------------|
| 29  | H | Aparición. |
| 63  | H | Igual a 29. |

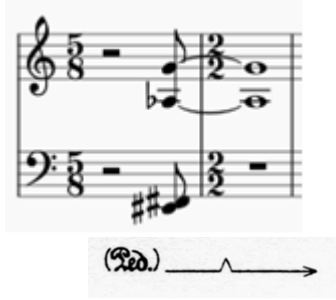


Patrón “I”

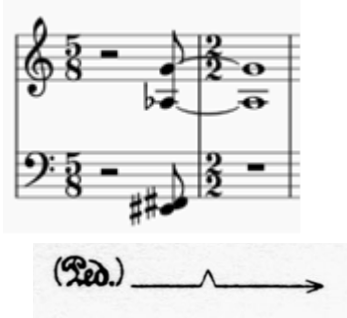
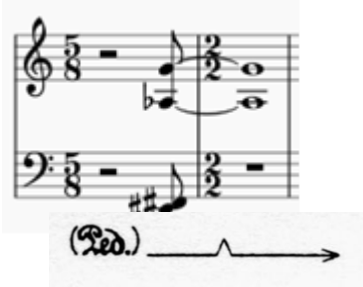

| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|--|--------|-------------------------------------|
| <p>43</p>  | I | Aparición. |
| <p>71</p>  | I | Cambio de ritmo y se agregan notas. |
| <p>198</p>  | I | Cambio de octava de la segunda. |

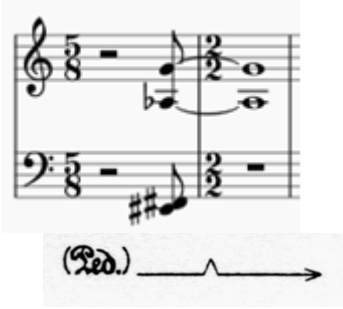
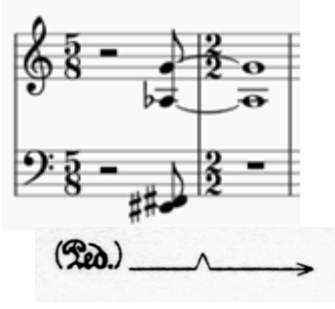
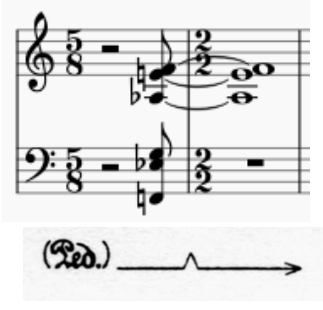
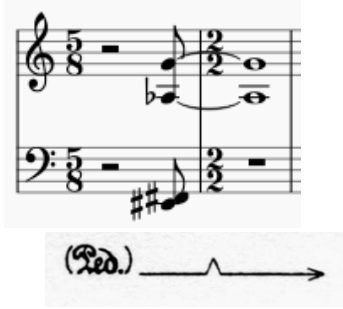
| | | |
|--|----------|--|
| <p>246</p>  <p>Musical notation for exercise 246, featuring a treble clef with a 2/2 time signature and a bass clef with a 2/2 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff contains a whole note chord (B-flat, D, F). The bass staff contains a half note chord (B-flat, D, F) followed by a whole rest.</p> | <p>I</p> | <p>Cambio de ritmo.</p> |
| <p>255</p>  <p>Musical notation for exercise 255, featuring a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in 5/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff contains a quarter note chord (B-flat, D, F) followed by a quarter rest. The bass staff contains a quarter note chord (B-flat, D, F) followed by a quarter rest.</p> | <p>I</p> | <p>Similar a 43 con cambio de ritmo.</p> |

Patrón "J"

| Compás | Patrón | Tipo de variación |
|--|----------|--------------------------|
| <p>66</p>  | <p>J</p> | <p>Aparición.</p> |
| <p>72-73</p>  | <p>J</p> | <p>Se agregan notas.</p> |
| <p>85-86</p>  | <p>J</p> | <p>Igual a 72-73.</p> |

| | | |
|--|---|------------------|
|  <p>98-99</p> | J | Cambio de notas. |
|  <p>100-101</p> | J | Cambio de notas. |
|  <p>146-147</p> | J | Igual a 100-101. |

| | | |
|--|----------|-------------------------|
| <p>148-149</p>  | <p>J</p> | <p>Igual a 98-99.</p> |
| <p>240-241</p>  | <p>J</p> | <p>Igual a 98-99.</p> |
| <p>242-243</p>  | <p>J</p> | <p>Igual a 100-101.</p> |

| | | |
|--|---|------------------|
|  <p>261-262</p> | J | Igual a 98-99. |
|  <p>330-331</p> | J | Igual a 98-99. |
|  <p>352-353</p> | J | Igual a 100-101. |
|  <p>412-413</p> | J | Igual a 98-99. |

Fuente: Elaboración propia

CONCLUSIONES

Morton Feldman, creó un estilo musical complejo para el análisis, escuchar su música puede ser fácil o difícil, dependiendo las intenciones del oyente. Si la escucha es desde el punto de vista del análisis puede llegar a ser un proceso muy complejo. El estudio que se presentó en este trabajo da las razones de esta afirmación. El uso de patrones en la música de Feldman, involucra una gran cantidad de variaciones y también de transformaciones, que no son fácilmente distinguibles por su compleja dificultad: constantes cambios de compás, combinación de patrones y sus variaciones tan sutiles que llegan a ser imposibles de detectarlas a una simple escucha. Por estas mismas razones puede llegar a complicarse su comprensión. Si uno deja de lado cualquier pretensión de análisis, esta molestia o dificultad desaparece y el escucha puede concentrarse únicamente en lo que a Feldman le interesaba que es el sonido por sí mismo. Como lo dice el mismo autor:

*“More direct more immediate, more physical than anything that existed heretofore. About the sound themselves.” Ah, yes. “The sounds themselves.”*¹⁹

La música de Feldman es parecida a la naturaleza, donde existen organismos que se camuflan dentro de su mismo ambiente, los cuales en ningún momento se vuelven invisibles, sino que permanecen ocultos a nuestra percepción mas no a nuestra vista. La zoología explica este complejo proceso por medio de lo que llama “crípsis”.

¹⁹ Catherine Costello Hirata. (Winter, 1996), p. 6. (*Más directo, más inmediato más físico que nada de lo que existía hasta ahora. "Acerca del "El propio sonido." Ah, sí. "El sonido mismo).*

El motivo de este peculiar análisis fue el de encontrar una herramienta de composición que pudiera ser claramente perceptible y utilizable, ya que la gran mayoría de acercamientos a la música de Feldman son desde el punto de vista filosófico, los cuales no dejan ninguna herramienta clara que se pueda aplicar directamente en una partitura, y los análisis enfocados en el material lo único que hacen es clasificar este mismo.²⁰

Así, este trabajo se enfocó sólo en los cambios de percepción que se generan al escuchar la música del autor, no se llegó a cubrir el material (acordes, escalas, etc.). Se pretende en esta investigación dejar a los interesados las herramientas para reproducir los cambios en la percepción, que se generan durante la escucha de la música de Feldman y demostrar que estas perturbaciones en la percepción son causa de las limitaciones que tiene la mente humana (como los problemas de memorización “Rehearsal”). El proceso para generar la pérdida en percepción fue lo que este trabajo llamó Crípsis.

Los resultados de esta investigación, se obtuvieron por medio de los estudios que ha hecho la psicología sobre la memoria humana. Las respuestas se encontraron relacionando los efectos que produce la escucha de la música de Feldman con los problemas que existen con los procesos cognitivos de memorización.

Espero que esta aportación sea útil para quienes deseen conocer e involucrarse en la obra musical de Feldman y también para quienes estén interesados en componer en la misma corriente estética del compositor.

²⁰ La idea es que los estudiantes de composición puedan deducir a partir de nuestro análisis, las herramientas de composición que le sean útiles en su trabajo creativo.

BIBLIOGRAFÍA

Blasius, Leslie. “*Late Feldman and the Remnants of Virtuosity*”, *Perspectives of New Music*, Vol. 42, No. 1 (Winter, 2004), pp. 32-83.

Costello Hirata, Catherine. “*The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman*”, *Perspectives of New Music*, Vol. 34, No. 1 (Winter, 1996), pp. 6-27.

Dudley Hughes, Edward. “*Softly, Softly*”, *The Musical Times*, Vol. 137, No. 1845 (Nov., 1996), pp. 21-23.

DeLio, Thomas. *The music of morton Feldman*, New york: Zinn Communications inc, 1996.

Fox, Christopher. “*Imperfection and Colour*”, *The Musical Times*, Vol. 147, No. 1896 (Autumn, 2006), pp. 102-108.

Feldman, Morton. “*Una Vida Sin Bach Ni Beethoven*”, *Pauta*. Vol. 23, No. 94 (abril-junio de 2005),pp. 5-8.

Feldman, Morton. “*Simetria Imperfecta*”, *Pauta*. Vol. 23, No. 94 (abril-junio de 2005),pp. 9-24.

Feldman, Morton and Beckett, Alan. “*Morton Feldman in Interview 1966*”, *Tempo*, Vol. 60, No. 235 (Jan., 2006), pp. 15-20.

Griffiths, Paul. “*Morton Feldman*”, *The Musical Times*, Vol. 113, No. 1554 (Aug., 1972), pp. 758-759.

Hanninen, Dora. “*A Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal*

Transformations of Repetition", Music Theory Spectrum, Vol. 25, No. 1 (Spring 2003), pp. 59-97.

Lunberry, Clark. "*Departing Landscapes: Morton Feldman's "String Quartet II" and "Triadic Memories"*", SubStance, Vol. 35, No. 2, Issue 110: Nothing (2006), pp. 17-50.

Johnson, Steven. "*Rothko Chapel and Rothko's Chapel*", Perspectives of New Music, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1994), pp. 6-53.

Merilaita, Sami. "*Crypsis through Disruptive Coloration in an Isopod*", Biological Sciences, Vol. 265, No. 1401 (Jun. 22, 1998), pp. 1059-1064.

Quigley Livengood, Kerrit Joy. *WHAT A "THUMP" MEANS: MORTON FELDMAN'S TREATMENTS OF SAMUEL BECKETT'S TEXTS AND THIS REPORT MUST BE SIGNED BY YOUR PARENTS FOR ORCHESTRA*, degree of Doctor of Philosophy, UNIVERSITY OF PITTSBURGH DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES, 2012.

Walker Smith, Nicola. "*Feldman on Wolff and Wolff on Feldman: Mutually Speaking*", The Musical Times, Vol. 142, No. 1876 (Autumn, 2001), pp. 24-27.

Wilkinson, David. "*Hidden Talent*", Nature, Vol. 447, (10 may 2007), pp.148.