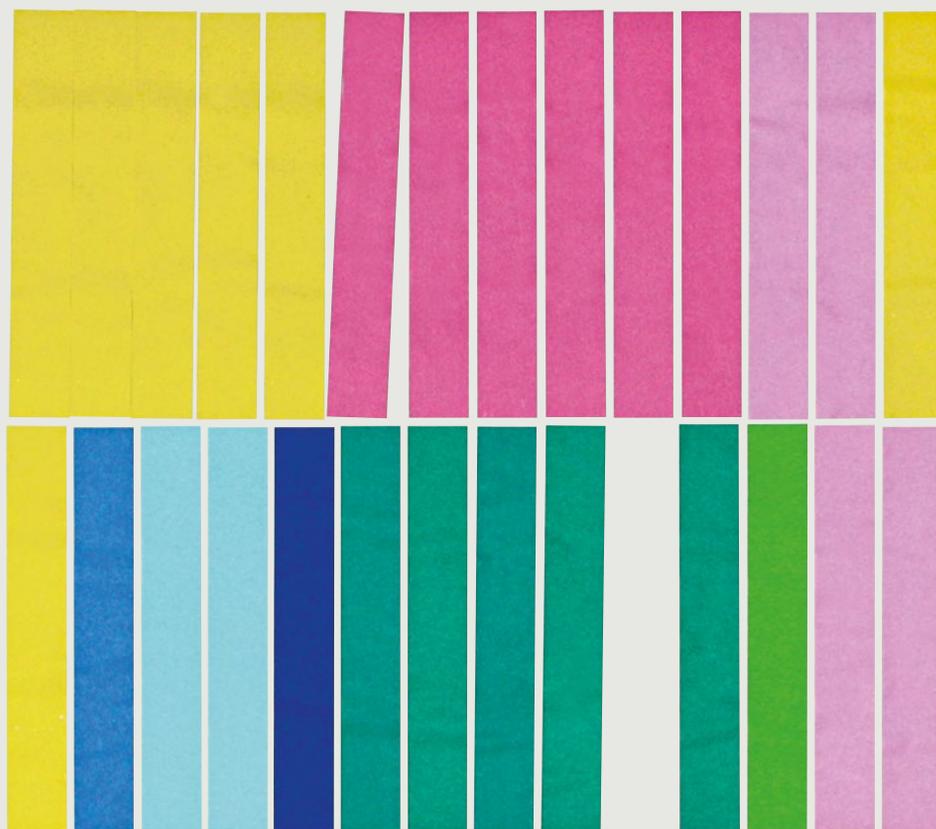


# Tomás Marco

## Escuchar la música de los siglos XX y XXI



INCLUYE LISTA DE REPRODUCCION



**Tomás Marco**

**Escuchar la música de los siglos xx y xxi**



**Tomás Marco**

Escuchar  
la música  
de los siglos  
XX y XXI

Primera edición: septiembre 2017

© Tomás Marco, 2017

© Fundación BBVA, 2017

Plaza de San Nicolás 4, 48005 Bilbao

[www.fbbva.es](http://www.fbbva.es)

Imagen de cubierta: © Anto Rabzas, Serie Rodalquilar, *PA. 1*, 2015

*collage* sobre papel 50 x 50 cm

ISBN: 978-84-92937-71-4

Depósito legal: BI-1264-2017

Edición y producción: Moonbook

Impreso en España

*Printed in Spain*

Los libros editados por la Fundación BBVA están elaborados sobre papel con un 100% de fibras recicladas, según las más exigentes normas ambientales europeas.

# Índice

## 9 Introducción

### Capítulo 1

- 13 Los sonidos musicales y las notas
  - 13 Nacimiento de las escalas
  - 16 Monodía, homofonía, heterofonía, polifonía, armonía
  - 17 Fronteras de la armonía tonal
  - 20 Fin de la armonía tonal
  - 21 Dodecafonismo
  - 24 Microtonalismo
  - 26 Otras escalas
  - 28 El ascenso de la percusión
  - 30 Bruitismo
  - 32 Hacia una electrónica musical

### Capítulo 2

- 37 Ritmo, timbre, intensidad
  - 37 Nacimiento del ritmo
  - 38 Distinciones terminológicas
  - 39 Rítmica griega
  - 40 El ritmo stravinskyano
  - 43 Otras aportaciones rítmicas
  - 45 Ritmo y folclore en América
  - 47 Nuevos aportes rítmicos
  - 51 La ascensión de timbre
  - 55 Timbre e instrumento
  - 60 Dinámica del sonido
  - 62 Densidad, textura

### Capítulo 3

- 65 Formas
  - 66 Formas históricas
  - 70 Aportación de Debussy
  - 71 La forma de bloques
  - 74 Estructuras en forma narrativa
  - 76 Serialismo integral
  - 80 Formas aleatorias

## Capítulo 4

- 91 Síntesis: continuidad y transvanguardia
  - 92 La continuidad
  - 94 Neoclasicismos
  - 97 Neoclasicismo germánico
  - 98 Neoclasicismo dodecafónico
  - 99 Música soviética
  - 105 Música de la Alemania nazi
  - 106 Conservadores norteamericanos
  - 108 Transvanguardia
  - 112 *Borrowing*
  - 114 *Borrowing* folclórico

## Capítulo 5

- 117 Simple y complejo
  - 118 Las consecuencias del serialismo integral
  - 120 Complejidad y matemáticas
  - 121 Nueva complejidad
  - 123 Fractales y fórmulas proporcionales
  - 125 Complejidad y bruitismo
  - 127 Nueva vocalidad y nuevo teatro
  - 130 *Happening* y Fluxus
  - 132 Nueva simplicidad
  - 134 Minimalismo repetitivo
  - 138 Minimalismo místico
  - 143 Del minimalismo independiente  
a los elementos prácticos de la escucha

## Capítulo 6

- 151 Desde otros ámbitos
  - 152 El flujo americano
  - 161 Raíces europeas
  - 163 Hacia Oriente
  - 166 Desde Oriente
  - 168 Oceanía y África
  - 170 Intertextualidad
  - 173 Interculturalidad
  - 175 Música de la naturaleza
  - 179 Arte sónico
  - 181 Acusmática
  - 183 España: del arte sónico al multimedia
- 187 **Bibliografía**
- 191 **Índice alfabético**
- 213 **Glosario**
- 219 **Créditos de ilustraciones**
- 221 **Nota sobre el autor**

# Introducción

En abril y mayo de 2016 desarrollé en Madrid y Bilbao, por encargo de la Fundación BBVA, un ciclo de conferencias que llevaba por título *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Desde el primer momento, la idea de la Fundación como la mía propia fue que las charlas que lo integraban se convirtieran en un libro. Naturalmente, el formato escrito requiere elementos distintos de los que precisa una exposición oral, pero la base del mismo son las conferencias de origen, que se han seguido de la manera más fiel posible.

El porqué de esta iniciativa hay que buscarlo en la circunstancia de que la música de creación artística ha sufrido una profunda evolución desde comienzos del siglo XX y ello, unido a una limitada penetración en el repertorio de los conciertos al uso, ha hecho que surjan algunas dificultades para muchos públicos a la hora de acceder a ella y disfrutarla plenamente.

No se trata de enseñar a *entender* la música de estos tiempos, porque en realidad ninguna música tiene nada en que ser comprendida como experiencia sonora puramente abstracta. El público habitual ni entiende ni deja de entender la música de Mozart, ya que esta no tiene por qué comprenderse en absoluto. Hay que escucharla, apreciarla, sentirla y hacer que levante nuestras emociones. Cuestión distinta es que su lenguaje esté ya plenamente asumido y nos sea más familiar.

Sin embargo, no hay ninguna razón por la que otros lenguajes distintos no puedan ser asimilados y disfrutados con algo de hábito, buena voluntad y, sobre todo, sabiendo escuchar y pidiendo a cada música lo que puede aportar,

que seguramente será distinto de lo que otras nos ofrecen. Eso es algo que ha ocurrido siempre, de forma que no podemos acercarnos a una pieza de gregoriano de la misma manera que a un motete de Palestrina, ni a este como a una fuga de Bach o a una sinfonía de Mahler. De la misma manera que no disfrutamos igual un fresco de Giotto que una pintura negra de Goya, o un poema de Garcilaso de la Vega que uno de Vicente Aleixandre.

Lo que aquí se pretende es ofrecer algunas pistas para escuchar las músicas cultas, en plural, porque son varias y diferentes, de los siglos XX-XXI sin tener la mareante sensación de que son un magma tan impenetrable como complejo. No se ha pretendido hacer una historia de la música de ese tiempo. Historias de la música moderna y contemporánea hay varias a disposición del público, y se pueden encontrar en la bibliografía que se adjunta en este trabajo. Está claro que, al final de todo, esa historia acabará reflejándose en estas páginas, pero el modo de abordarla pretende ser diferente. Por esa razón no se trata de que estén todos los compositores posibles. Algunos acabarán apareciendo reiteradamente en distintas partes del libro porque sea pertinente para la materia concreta de que se trate. Incluso podría darse el caso de que algún compositor importante ni siquiera se mencione, pues este es un trabajo no sobre nombres, que indudablemente tienen que aparecer, sino sobre materias. Eso sí, dirigido al lector español, por lo que se ha procurado dar bastantes ejemplos de autores propios que tienen más posibilidades de encontrarse en nuestros conciertos. Pero ni siquiera ahí

hay que considerar que la lista de nombres sea exhaustiva. La exposición general es la que se sigue linealmente en el texto principal, si bien va engrosada por un importante número de notas que complementan la información sobre autores y obras sin que se sobrecargue el discurso central. Las notas son un subtexto con datos particulares sobre autores y obras, o sus circunstancias, que se ofrecen de esta manera para no enmarañar el discurso principal y permitir otro acercamiento a la materia. La noticia biográfica y autoral, imprescindiblemente concisa, se da solamente la primera vez que aparece el nombre, aunque sea de manera circunstancial.

Cada uno de los seis capítulos del libro, que se corresponden con las seis conferencias del ciclo mencionado, pueden recorrer toda la historia del período contemplado si bien desde la perspectiva que se está estudiando en cada momento. Nos ha parecido que era más útil ver qué elementos han cambiado en la música de este tiempo y analizar por separado algunos de los más relevantes. Cierto que la música será luego un resultado global de todos ellos, pero cada autor, época y estilo pueden incidir o cambiar más unos elementos que otros, y por eso nos parece útil esta compartimentación. Asumimos que es un planteamiento bastante novedoso o, cuando menos, bastante poco habitual, pero nos parece práctico y útil a la hora de ayudar a la escucha, que es el principal motivo por el que este trabajo se emprende.

Esta obra no va dirigida a profesionales de la música, aunque tengo la sospecha de que a algunos podría serles de cierta utilidad. Se escribe para personas interesadas en la música, pero sin ser necesario que tengan una formación musical previa. Por esa razón se ha reducido al mínimo la terminología propia de la técnica musical, y en los casos en que resulte imprescindible usarla, se ha procurado hacerlo de manera simplificada y clara. Al final de la obra se incluye un glosario, además de un índice de materias, obras y autores, con el fin de facilitar su manejo y comprensión.

El destinatario último es cualquier persona interesada en la música o en los temas culturales y que desee acercarse, de alguna manera, a las músicas de creación culta más recientes.

Habría que insistir también en que la música no es una actividad aislada de lo que sucede en otras materias artísticas y, por ello, aunque este es un tratado específicamente musical y no cultural en general, se ponen de relieve algunas relaciones existentes entre el desarrollo de la música y la evolución de otras artes en los mismos momentos, ya que existe un ambiente estético muy general a todas ellas y no pocos paralelismos en la manera en que cada una aplica esas estéticas e incluso las técnicas que les son propias.

Estimamos que no existe ninguna contradicción en el hecho de que la música pueda ser una fuente de goce sonoro, o incluso de entretenimiento, y al mismo tiempo una reflexión cultural o filosófica desde el sonido. En todo caso, la consideramos como un medio de completar la sensibilidad humana y de abrir horizontes sensoriales y emotivos a la percepción de las personas. Así, estamos convencidos de que el disfrute de las músicas ya plenamente aceptadas se aumenta con la posibilidad de extenderlo a otras más recientes y, por ello, distintas. No se trata de elegir entre unas y otras, tampoco de oponerlas, sino de considerar que las músicas, desde su origen a la actualidad, son un producto cultural humano que los hombres han practicado para su propia realización como seres sensibles e inteligentes, y que contribuyen a aumentar su experiencia, su receptividad y su sentido creativo. Ayudar a poder integrar en ello a los últimos tramos temporales de este arte es el objetivo básico de este libro.

Cada capítulo va acompañado de sugerencias para la audición de algunas obras concretas. Ello no es de manera alguna exhaustivo, sino que trata de ofrecer ejemplos sonoros asequibles al lector sobre lo tratado en el capítulo correspondiente. Se trata de muestras cercanas a los diversos temas

abordados, e incluso se menciona a cuáles de ellos puede convenir mejor. No son listas cerradas, aunque hemos procurado limitar el número de obras con el fin de no abrumar al oyente, si bien podría ampliarse a otras muchas. Hay suficientes datos en el texto como para que el público interesado pueda buscar composiciones alternativas. A lo largo del libro se mencionan además otras, a las que

también se podría acercar el lector curioso. En todo caso, la materia es tan amplia como se quiera, así que cada uno puede ampliarla a su gusto. No damos referencias discográficas porque de muchas obras existen diferentes versiones y otras habrá que buscarlas en canales propios de los medios digitales, pero en cualquier caso la inmensa mayoría son accesibles de una manera u otra.



## Audiciones recomendadas para el capítulo 1

### Final de la tonalidad

- ▶ 01 Mahler  
*Sinfonía n.º 9*
- ▶ 02 Schönberg  
*Noche transfigurada*

### Tonalidad no funcional

- ▶ 03 Mompou  
*Música callada*

### Escalas exóticas

- ▶ 04 Debussy  
*Preludios (Libro I y II)*
- ▶ 05 Scriabin  
*Poema del éxtasis*
- ▶ 06 Scriabin  
*Prometeo, poema del fuego*

### Octofonía

- ▶ 07 Stravinski  
*Sinfonías para instrumentos de viento*
- ▶ 08 Stravinski  
*Oedipus rex*

### Armonía de cuartas

- ▶ 09 Schönberg  
*Sinfonía de cámara n.º 1 op. 9*

### Atonalidad

- ▶ 10 Schönberg  
*Pierrot Lunaire op. 21*
- ▶ 11 Schönberg  
*Erwartung op. 19*
- ▶ 12 Berg  
*Altenberg Lieder*
- ▶ 13 Webern  
*6 piezas para orquesta op. 6*

### Dodecafonismo

- ▶ 14 Schönberg  
*Variaciones para orquesta op. 31*
- ▶ 15 Berg  
*Suite lírica*
- ▶ 16 Webern  
*Sinfonía op. 21*
- ▶ 17 Gerhard  
*Quinteto de viento*

### Microtonalismo

- ▶ 18 Carrillo  
*Preludio a Colón*

### Espectralismo

- ▶ 19 Grisey  
*Talea*

### Modos de transposición limitada

- ▶ 20 Messiaen  
*Sinfonía Turangalila*

### Percusión

- ▶ 21 Varèse  
*Ionisation*
- ▶ 22 Roldán  
*Rítmicas*

### Música concreta

- ▶ 23 Pierre Schaeffer y Pierre Henry  
*Sinfonía para un hombre solo*

### Música electrónica

- ▶ 24 Stockhausen  
*Canto de los adolescentes*

# Capítulo 1

## Los sonidos musicales y las notas

La música es considerada un universal antropológico, esto es, un fenómeno que de una manera u otra se da en todas las culturas históricas o actuales. No podemos entrar ahora en cuál sea su nacimiento o en las vicisitudes de su origen ni en las discusiones sobre su relación con el lenguaje hablado, pero sí hay que decir, desde el principio, que en todas las culturas se da gran importancia al acto de determinar cuáles son los sonidos que se emplean en la música. Esos y no otros son los sonidos musicales y a su determinación dan todos los pueblos la mayor importancia. Así, en el nacimiento de los sonidos musicales suele haber un dios, o al menos un personaje mítico, al que se le atribuye el haber realizado tal tarea, cuyo resultado se entrega a los hombres para su uso.

### Nacimiento de las escalas

Aunque en algunas culturas musicales estos elementos básicos pueden ser de otra índole, el fundamento de casi todas las músicas es el establecimiento de una escala musical integrada por notas. Entendemos por *nota* una altura musical, es decir, en términos físicos, un número de vibraciones por segundo concretamente determinadas para cada nota. Ciertamente que esta es una medición científica moderna, si bien empíricamente las notas de la escala han sido determinadas por un sistema de proporciones y relaciones entre ellas que da ese resultado, hoy expresable en hercios, siendo el **hercio** una vibración completa por segundo.

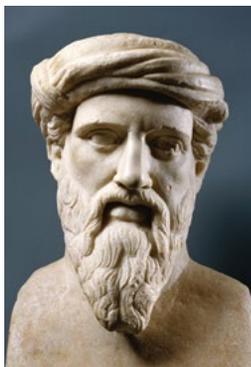


### **Hercio**

**Nombrado en honor al físico alemán Heinrich Rudolf Hertz (1857-1894), que descubrió la propagación de las ondas electromagnéticas. Un hercio representa un ciclo por cada**

**segundo, entendiéndose ciclo como la repetición de un suceso. Por ejemplo, el hercio se aplica en física a la medición de la cantidad de veces por segundo que se repite una onda (ya sea sonora o electromagnética).**





### 1 **Pitágoras de Samos** (ca. 569 a.C.-ca. 475 a.C.)

Hay escasos datos constatables sobre su vida. Fue filósofo y creador de una escuela políticamente influyente en la Magna Grecia, y el primer matemático puro tanto en Aritmética como en Geometría. No se conservan escritos suyos y todo lo que nos ha llegado ha sido a través de sus discípulos.

2 La teoría de los martillos armoniosos, vigente durante dos mil años, fue demostrada como falsa por **Vincenzo Galilei (1520-1591)**, laudista, compositor y teórico musical, padre del famoso científico. Según ella, Pitágoras habría escuchado casualmente en una fragua el sonido de unos martillos cuyas relaciones de masa producían las notas afinadas. Pero la demostración afirma que ello no es posible sino con los cuadrados de las masas.

3 Nuestra escala diatónica es do, re, mi, fa, sol, la, si, es decir, las teclas blancas del piano. Estas notas están a distancia de un tono o, en el caso de mi-fa y el si-do final, de un semitono. La escala cromática incluye también las cinco teclas negras correspondientes que son los sostenidos (o bemoles). Aquí todos los sonidos están a distancia de semitono.

“

**Las escalas modernas se consideran ascendentes desde el sonido más grave al más agudo**

Sin ninguna duda, los fundamentos de la música occidental hay que hallarlos en Grecia y en la escala que allí se adoptó, aunque su empleo haya evolucionado notablemente con el tiempo.

En primer lugar, las escalas modernas son consideradas habitualmente ascendentes desde el sonido más grave al más agudo, mientras que una escala griega era siempre descendente. Y aunque conocían perfectamente la octava, es decir, el intervalo entre un sonido y su repetición a mayor altura, por tener el doble de vibraciones, empleaban las notas dividiendo la escala a través de tetracordios.

Aunque en la teoría y la praxis de la música griega intervienen diversos autores y tendencias, solemos dar la máxima autoridad a los experimentos realizados por el filósofo y matemático Pitágoras<sup>1</sup>. Se le atribuyen diversas maneras de hacerlo<sup>2</sup>, pero la más plausible es la del monocordio, que puede reproducirse fácilmente también en la actualidad.

Si se tensa una cuerda y se la hace vibrar producirá un sonido, pero si pisamos esa misma cuerda en determinados puntos producirá otros sonidos más altos. Así, en la mitad justa de su longitud (relación 2/1) escucharemos la octava. En una relación 4/3 escuchamos la cuarta y en la relación 3/2, la quinta. De esta manera acaban saliendo los siete sonidos de lo que hoy llamamos escala diatónica<sup>3</sup> y, con algún esfuerzo mayor, los doce de la llamada escala cromática. Una escala es, pues, el resultado de las siete notas que se obtienen por ese procedimiento (escala diatónica) o de las doce divisiones aproximadamente iguales también posibles (escala cromática).

El inconveniente está en que la relación, que se obtenía por un sistema de rotación de quintas, no era totalmente exacta y necesitaba de algunos ajustes de afinación cuando se cambiaba de modo o de octava. Por esa razón, a lo largo del siglo XVII y aún después, se fue creando una escala que dividía los doce semitonos en proporciones exactas dando origen a lo que se ha llamado *escala temperada* que es, por ejemplo, la que ofrecen los pianos y en la que todos los semitonos de cada octava tienen la misma distancia entre sí.

Durante bastante tiempo coexistieron en la interpretación escalas temperadas, como las de

los teclados, con otras más pitagóricas del canto (impropiamente llamadas *naturales*), los vientos o las cuerdas, aunque el uso del piano en los tres últimos siglos ha ido acomodando a los demás medios sonoros, sean voces o instrumentos, a acostumbrar al oído a la escala temperada. Y añadamos que el nombre de las notas actuales no viene de los griegos, sino que lo impuso en la Edad Media Guido de Arezzo<sup>4</sup>. Anteriormente se empleaban las primeras letras del alfabeto latino, práctica aún vigente en la música alemana y anglosajona.

De pasada señalaremos que un músico práctico y un experimentador, anterior o simultáneo a Pitágoras, fue Terpandro<sup>5</sup>, quien añadió a la escala pentatónica que entonces imperaba (sin duda de origen oriental), y que ofrecía una lira de cinco cuerdas, las notas cuarta y sexta con las que se completaba nuestra escala diatónica de siete. Añadió a la lira esas dos cuerdas, lo que le costó no pocos disgustos, incluida una acusación ante el Senado de Esparta.

Para los filósofos griegos, la música tenía una gran importancia educativa y sobre ella escribieron profusamente, aunque aquí nos limitaremos a ofrecer algunos datos sobre las escalas, ya que afectan técnicamente al desarrollo de la música posterior en la cultura occidental hasta la actualidad.

Naturalmente, estas escalas tenían una afinación exacta entre sí, si bien carecían de una referencia absoluta para afinarse. La búsqueda de un diapasón universal fue siempre un deseo que en ocasiones se cumplía localmente, pero no de manera universal. Encontramos testimonios de instrumentos de épocas anteriores afinados más altos o más bajos que los actuales. Una conferencia internacional de 1939 fijó el diapasón, que toma como referencia la nota *la* de la escala central, en 440 hercios y en 1955 (ratificado veinte años más tarde) la Organización Internacional de Estandarización así lo fijó como ISO 16. Aun así, hay orquestas que hoy afinan a 442 o 444 y la música antigua suele tocarse con frecuencias más bajas por creerse que así se hacía habitualmente en la época, si bien se conservan órganos barrocos afinados por encima del diapasón actual.



#### 4 Guido de Arezzo (991-1050)

Monje benedictino y teórico musical. Adoptó el nombre de las notas musicales de un himno a San Juan Bautista ya existente, que comenzaba cada frase con la nota superior a la de la frase anterior. Así, denominó cada nota con la sílaba inicial de cada frase: *ut, re, mi, fa, sol, la, si*. El himno dice así:

*Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labbii reatum  
Sancte Iohannes.*

Como *ut* daba dificultades al solfear, el musicólogo

#### Giovanni Battista Doni (1593-1647)

propuso cambiarlo a *do*, tomando la primera sílaba de su propio apellido.

#### 5 Terpandro

Natural de Lesbos. Vivió a mediados del siglo VII a.C. Su invención hizo que se discutiera su presencia en los Juegos Olímpicos.

## **Monodia, homofonía, heterofonía, polifonía, armonía**

Dejando de momento las escalas, hay que fijarse en la manera de escuchar la música cuando es una sola línea (un instrumento o voz) o tiene varias que se producen simultáneamente.

La *monodia* se da cuando se ofrece una sola línea musical (sean uno o varios los intérpretes), incluso cuando transcurre a la octava, caso de algunas composiciones gregorianas.

La *homofonía* surge para algo similar, pero en el siglo XVIII se aplica a la armonización de una línea melódica. Por *heterofonía*, en cambio, entendemos la producción simultánea de sonidos que se superponen sin una coordinación de tipo armónico aunque adopta muchas formas diferentes. Es la coordinación integral de las diversas voces verticales en acordes a lo que se llama *armonía*, mientras se da el nombre de *polifonía* a la simultaneidad de voces distintas coordinadas por imitación, modelos rítmicos o de cualquier otra manera, pero no tanto por una armonía basada en acordes.

Los griegos desarrollaron un sistema escalístico basado en modos. En cada modo, la escala refleja la situación de los intervalos en su interior. El sistema de modos, aunque con nomenclatura distinta, pasó a la música religiosa medieval. La música posterior conservó solo dos modos, los que llamamos mayor y menor (según que su tercer grado sea una tercera mayor o una tercera menor), y creó un sistema de tonos basado en una nota principal, una dominante, que es la quinta superior, una subdominante que es la cuarta, y una sensible que es el séptimo grado de la escala que siempre es diatónica, es decir, tiene siete notas. Todo ello se aplica al flujo horizontal de la música, a su transcurso temporal lineal (a veces identificado con la melodía que es algo más complejo), pero también a la escucha vertical de las notas basadas en acordes.

Para la existencia de un acorde son necesarias al menos tres notas, ya que la simultaneidad de dos notas se considera simplemente un intervalo. Desde el desarrollo de la gran polifonía en la

“

**La monodia se da cuando se ofrece una sola línea musical**

“

**La homofonía se aplica a la armonización de una línea melódica**

última etapa medieval, los músicos dedicaron mucha atención a las relaciones acordales que empiezan a establecerse en el Renacimiento y se expanden durante el Barroco. Al final, se crea un gran edificio armónico que será capaz de sustentar las formas clásicas, de las que no se puede decir que las haya inventado un solo músico, si bien su sistematización más completa se debe al compositor francés Jean Philippe Rameau<sup>6</sup>, quien en 1722 publicó su *Tratado de armonía reducida a sus principios naturales*.

Hay que decir que el sistema armónico y su manera de escucharlo es un hallazgo bastante original de Occidente, siendo quizá de las pocas aportaciones totalmente privadas de nuestra cultura. En otras, se pueden dar hasta sistemas heterofónicos pero nunca una armonía funcional.

Básicamente la armonía es la ciencia de los acordes y de sus relaciones entre sí, y constituye un aparato práctico bastante complejo.

Pero las reglas armónicas, que han contribuido eficazmente al desarrollo espectacular del lenguaje musical desde el Barroco hasta el siglo xx, nunca fueron inamovibles y la historia de la armonía podría describirse como la historia de la vulneración de sus reglas. Ya los mismos clásicos —Haydn<sup>7</sup> o Mozart<sup>8</sup>— son un buen ejemplo de ello y no digamos Beethoven<sup>9</sup>. A partir de estos autores, toda la armonía del siglo xix no es sino una ampliación de las reglas de la misma y una asunción progresiva de todo lo que anteriormente estaba prohibido.

### Fronteras de la armonía tonal

Se atribuye a Wagner<sup>10</sup> el haber llevado la armonía tonal hasta sus últimas fronteras e incluso de haber llegado a puntos casi sin retorno, como el famoso *acorde de Tristán* (fa, si, re sostenido, sol sostenido), que lleva una cuarta aumentada, una sexta aumentada y una novena aumentada. Desde luego que el acorde resultaba disonante en la época, o más bien resultaba difícil de analizar tonalmente, pero podrían estudiarse desde diversas ópticas las maneras de enlazarlo tonalmente con otros. Este camino wagneriano fue expandido



▲ J.P. Rameau de Joseph Aved, 1750, Musée des Beaux-Arts, Francia

#### **6 Jean Philippe Rameau (1683-1764)**

Compositor y teórico francés. Destacan sus obras para clavecín, sus motetes y muy especialmente sus óperas como *Hipólito y Aricia* (1733), *Las indias galantes* (1735) o *Cástor y Pólux* (1737).

#### **7 Franz Josef Haydn (1732-1809)**

Compositor austriaco que estableció definitivamente las formas clásicas con más de un centenar de sinfonías, conciertos instrumentales, cuartetos de cuerda, oratorios y óperas.

#### **8 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

Compositor austriaco autor de 41 sinfonías, conciertos instrumentales, música de cámara y óperas como *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) o *La flauta mágica* (1791).

#### **9 Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

Compositor alemán que marca el paso del clasicismo al romanticismo con nueve sinfonías, cinco conciertos pianísticos, 32 sonatas para piano, música de cámara, entre otras composiciones.

#### **10 Richard Wagner (1813-1883)**

Compositor alemán introductor de nuevos conceptos operísticos en obras como *Tristán e Isolda* (1865), *Los maestros cantores de Nüremberg* (1868), *Parsifal* (1882) o el amplio despliegue de la tetralogía *El anillo del nibelungo*.



**11 Gustav Mahler**  
(1860-1911)



Compositor y director de orquesta austriaco. Autor de nueve sinfonías, *lieder* y ciclos de canciones sinfónicas como *Das Lied von der Erde* (*La canción de la tierra*). Fue director, entre otros lugares, de la Ópera de Viena y el Metropolitan Opera House de Nueva York.

“

**A la consonancia se opone la disonancia que poseen los intervalos o acordes con mayor tensión**

sinfónicamente por Mahler<sup>11</sup>, quien intuyó el fin de la era tonal aunque no llegó más lejos, y era mucho en su momento, de lo que realiza en su *Sinfonía n.º 9 en re mayor*.

Después de citar *disonancia*, hay que ponerla en relación con *consonancia*. Ambos son términos notoriamente subjetivos que consideran que unos intervalos (o acordes) son recibidos por el oído con más agrado por el hecho de ser más distendidos o *agradables*. En principio, ello se debe a que poseen más armónicos comunes, pero esa es también una apreciación relativa. Según eso, a la consonancia se opone la disonancia que posee los intervalos o acordes con mayor tensión, que supuestamente el oído rechaza, que parecen exigir una resolución. Históricamente se han considerado intervalos disonantes las segundas, tanto mayores como menores; el tritono, que es una cuarta aumentada o quinta disminuida; y las séptimas, sean mayores o menores. Pero toda la historia de la música tonal está llena de ejemplos de un magnífico empleo artístico de esos intervalos en un contexto plenamente avalado por la armonía tonal.

También habría que añadir que lo disonante y lo consonante solo tienen sentido en la música tonal puesto que fuera de ella las relaciones son ya de otra naturaleza. Asimismo, podríamos abrir un paréntesis y hablar de la diferencia entre sonido y ruido, que es simplemente un grado mayor de complejidad o de orden. El sonido musical es ordenado, tiene una frecuencia definida y resulta reconocible y repetible. El ruido es un compuesto complejo que habría que dividir en diversas frecuencias amalgamadas y aparece más desordenado. Antes del siglo xx, aunque hay notorias excepciones, la distinción entre sonido y ruido podía valer para distinguir entre sonidos musicales y no musicales.

Tomando como precedente lo realizado por Wagner o Mahler, hay autores, del cambio entre el siglo xix al xx, que se plantean superar la música tonal no tanto sustituyéndola por otras realidades, sino ampliándola con la introducción de escalas que no son

exactamente la diatónica o la cromática empleadas hasta el momento.

Debussy<sup>12</sup> fue un constante buscador de escalas y empleó en bastantes casos las pentatónicas, los antiguos modos griegos, la escala de tonos enteros y diversos tipos de escalas exatónicas en un contexto aparentemente tonal. Aunque las novedades en Debussy son aún mayores en el campo del timbre y de la pulverización de la forma, analizado más adelante (v. p. 53), no hay que olvidar que sus aproximaciones escalísticas son muy personales.

Por su parte, Alexander Scriabin<sup>13</sup> trabajó con su acorde místico (do, re mi, fa sostenido, la, si bemol) o *acorde de Prometeo*<sup>14</sup> y podríamos traer a colación aquí a Ígor Stravinski<sup>15</sup>, al que siempre se le reconoce su aportación rítmica y tímbrica pero nunca su particular visión de la armonía y de las escalas.

Es verdad que Stravinski ensancha la tonalidad con recursos modales, pero hay que insistir, y actualmente ya se viene haciendo, en la importancia que en él tienen las escalas octofónicas. Estas escalas consisten en la sucesión alternativa entre segundas mayores y menores, lo que en pureza nos da solo dos escalas octofónicas distintas según empecemos con el intervalo mayor o el menor. Pero Stravinski lo maneja con magnífica libertad y tenemos ejemplos claros de una octofonía que le lleva a eludir la tonalidad ya en *La consagración de la primavera*, lo que se amplía en obras como las *Sinfonías para instrumentos de viento*, *Las bodas*, y que en realidad no dejará de tener rastros y secuencias en prácticamente toda su obra posterior. Se insinúa que su tendencia hacia la octofonía se debe al influjo de algunas músicas rusas, sean folclóricas o litúrgicas, que la emplean, pero también podría deberse únicamente a una personal conexión entre sus investigaciones métricas y una nueva armonía.

La historia de las nuevas escalas no acaba ahí, y tendremos ocasión de volver a ella posteriormente (v. p. 24), aunque lo que cambia la escucha

## 12 Claude Debussy (1862-1918)

▶ 04

Compositor francés autor de la ópera *Pelleas et Mélisande* (1901), poemas orquestales como *Prélude à l'après midi d'un faune* (*Préludio a la siesta de un fauno*, 1894), *La mer* (*El mar*, 1905), numerosas obras pianísticas, etc.



## 13 Alexander Scriabin (1872-1915)

▶ 05, 06

Compositor ruso autor de tres sinfonías, amplia obra pianística y el característico *Poema del éxtasis* (1908). Intentó también una síntesis sinestésica entre colores y sonidos.

14 Aunque lo emplea en varias obras, se llama así por el poema sinfónico con piano solista *Prometeo, poema del fuego*.

## 15 Ígor Stravinski (1882-1971)

▶ 07, 08

Compositor ruso nacionalizado francés y posteriormente norteamericano. Uno de los grandes compositores de todas las épocas con obras como los ballets *El pájaro de fuego* (1910), *Petruchka* (1911) o *La consagración de la primavera* (1913); piezas sinfónicas como *Sinfonía de los salmos* (1930) o *Sinfonía en tres movimientos* (1945); oratorios como *Oedipus rex* (1927) y otras obras importantes. En su última etapa adoptaría el dodecafonismo.



## 20 Albert Einstein (1879-1955)

Físico alemán. Presentó la teoría de la relatividad general en 1915. Premio Nobel de Física en 1921, que no recibió por la relatividad, entonces discutida, sino por su interpretación del efecto fotoeléctrico.

21 Hay traducción española de esa correspondencia: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (1987).

## 16 Arnold Schönberg (1874-1951)

▶ 02, 09, 10, 11, 14

Compositor austriaco. Pionero de la atonalidad e inventor del dodecafonismo, es autor de obras como *Gurre Lieder* (1911), *Noche transfigurada* (1899), *Pierrot Lunaire* (1912), *Erwartung* (1909), *Variaciones para orquesta op. 31* (1928), *Un superviviente de Varsovia* (1948), entre otras.

## 17 Johannes Brahms (1833-1897)

Compositor romántico alemán autor de cuatro sinfonías, conciertos y música de cámara. Se le considera el continuador de Beethoven. Sus seguidores y los de Wagner estuvieron duramente enfrentados.

18 Compuesta en 1906 para una orquesta de 15 instrumentos solistas. Existe una versión para orquesta sinfónica, aunque la primera se considera más lograda.

## 19 Max Planck (1858-1947)

Físico alemán fundador de la teoría cuántica y premio Nobel de Física en 1918.



▲ Vasili Kandinski, *Composición 24*, 1921 Museo de Arte Moderno, Nueva York, EE. UU.

## 22 Vasili Kandinski (1866-1944)

Pintor ruso que residió en Alemania formando parte del grupo Der Blaue Reiter (El Jinete Azul). Autor de las primeras acuarelas abstractas. Uno de los grandes pintores del siglo xx.

## 23 Marcel Proust (1871-1922)

Escritor francés. Autor de la monumental novela *A la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*). La publicación va desde 1907 a su muerte, completándose póstumamente en 1927.

armónica en este tiempo es la introducción de la atonalidad por disolución de la armonía tonal.

## Fin de la armonía tonal

Mahler había señalado a Schönberg<sup>16</sup> como la persona que realizaría el cambio armónico que él avistó sin entrar, al igual que Moisés, en la tierra prometida. Schönberg había comenzado su carrera como practicante de una música que nacía de la armonía evolucionada de Wagner pero también de la enseñanza formal de Brahms<sup>17</sup>. Pronto llegó a la conclusión de que había que darle una salida al evidente agotamiento, por llegada a sus límites, de la tonalidad. La primera aproximación fue el intento de dilatar esa tonalidad empleando acordes que nacían no de la superposición de terceras, como era habitual, sino de cuartas, algo que practica de manera magistral en el contexto formal absolutamente brahmsiano de la *Sinfonía de cámara n.º 1, opus 9*<sup>18</sup>.

El resultado era tan nuevo como coherente, pero pronto se reveló insuficiente, de manera que tanto Schönberg como sus discípulos dieron el paso hacia una concepción musical atonal. Se sigue aplicando la escala ya conocida pero de una manera libre, sin las reglas de la armonía tonal hasta entonces conocida.

Este paso, que se da en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, estaba avalado por hechos conexos con otras disciplinas. Así, las ciencias abandonan la seguridad compacta de la física decimonónica adentrándose en los terrenos de la física cuántica y de la teoría de la relatividad gracias a aportaciones de muchos científicos, entre los que sobresalen Max Planck<sup>19</sup> y Albert Einstein<sup>20</sup>. En las artes comenzaba a ocurrir lo mismo, ya que la pintura empezaba a plantearse la disolución de la figura y el camino hacia la abstracción, que culminaba en un artista plástico que, precisamente, vivía cerca de Schönberg, era su amigo y además tenía con él una interesante correspondencia<sup>21</sup>: Vasili Kandinski<sup>22</sup>.

La misma literatura empezaba a adentrarse en laberintos de experimentación psicológica con aportaciones como las de Marcel Proust<sup>23</sup> o

Robert Musil<sup>24</sup> que culminaron, posteriormente, en la experiencia lingüística de James Joyce<sup>25</sup>.

La etapa atonal de Schönberg y sus discípulos coincide plenamente con el triunfo del expresionismo en el arte germánico de la época, y hay que decir que atonalidad y expresionismo se llevan muy bien, aunque resulta evidente que no son absolutamente imprescindibles la una para el otro. Schönberg, Alban Berg<sup>26</sup> y Anton Webern<sup>27</sup> plantearon en ese período obras de una gran capacidad emotiva enteramente liberadas de la armonía tonal e incluso investigando en otros terrenos al mismo tiempo, como lo hace Schönberg con el canto-hablado (el famoso *Sprechgesang* o *Sprechstimme*) de su *Pierrot Lunaire*<sup>28</sup>.

La atonalidad daba una libertad que acabó asustando y además se vinculaba tan estrecha como erróneamente con una estética expresionista que casi todas las artes, con excepción del naciente cine, abandonan por posiciones más normativas después de la Gran Guerra. Además, la Escuela de Viena (en realidad Segunda Escuela de Viena), como se llamó a estos autores, abordó el tema de la tonalidad pero no entró a fondo en el mundo de las formas que, precisamente, venían configuradas por el mundo tonal.

En verdad, este último problema no fue tratado profundamente por ellos, por lo que esta revolución y sus consecuencias fueron predominantemente de carácter armónico y afectaron tanto a la armonía como a la melodía y al desarrollo polifónico, pero no más allá.

Por eso Schönberg pensó que necesitaba sistematizar el atonalismo con algo que sustituyera al antiguo edificio tonal. Después de diez años de silencio, irrumpe con un nuevo sistema de composición con los doce sonidos cromáticos al que se ha llamado con el poco eufónico nombre de dodecafonismo.

## Dodecafonismo

La técnica dodecafónica es muy compleja y puede llegar a ser muy personal. De una manera elemental se puede decir que consiste en ordenar los doce sonidos cromáticos en una serie que establece el compositor. La serie puede ser de cuatro clases (natural, retrogradada, invertida y retrogra-

### **24 Robert Musil (1880-1942)**

Escritor austriaco. Entre sus obras destacan *Die Verwirrungen des Zöglings Törless (Las tribulaciones del estudiante Törless)* y especialmente *Der Mann ohne Eigenschaften (El hombre sin atributos)*.

### **25 James Joyce (1882-1941)**

Escritor irlandés autor de obras fundamentales como *Ulysses (Ulises)* o *Finnegans Wake (El despertar de Finnegans)*.

### **26 Alban Berg (1885-1935)**

▶ 12, 15

Compositor austriaco discípulo de Schönberg. Su *Wozzek* (1924) está considerada como una de las cumbres operísticas del siglo xx. Autor de la *Suite lírica* (1927) para cuarteto de cuerda y del concierto para violín *A la memoria de un ángel* (1935).

“

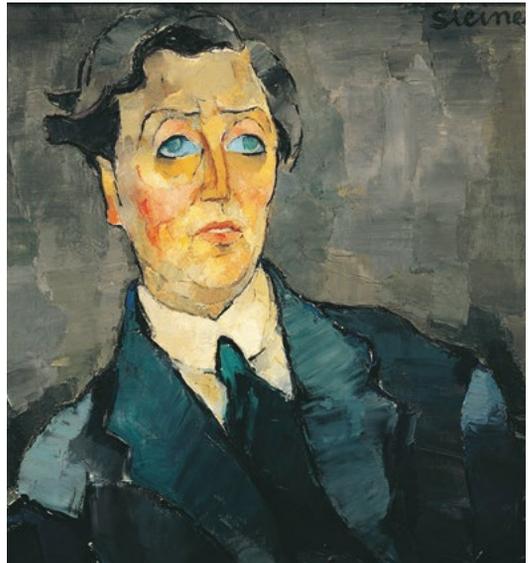
**La atonalidad daba una libertad que acabó asustando**

### **27 Anton Webern (1883-1945)**

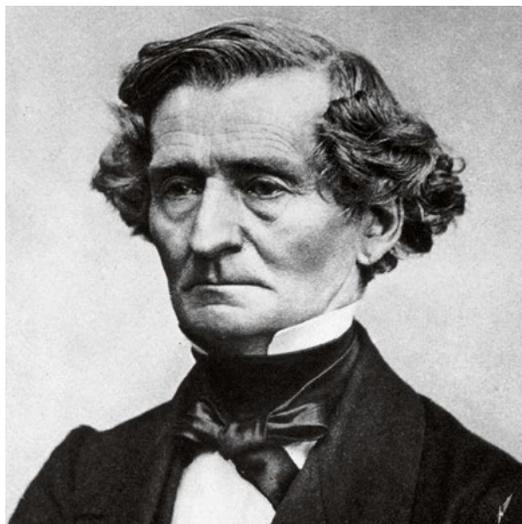
▶ 13, 16

Compositor austriaco discípulo de Schönberg que practicó la atonalidad y el dodecafonismo con una gran economía e intensidad de medios.

**28** Obra para recitadora-cantante, flauta, clarinete, piano, violín (también toca viola) y violonchelo. Son veintiún poemas (tres veces siete poemas, dice la partitura) de **Albert Guiraud** traducidos al alemán desde el francés por **Otto Erich Hartleben**. Estrenada el 16 de octubre de 1912 en Berlín.



▲ *Alban Berg* de Lilly Steiner, Gesellschaft der Musikfreunde, Viena



### 29 Hector Berlioz (1803-1869)

Compositor francés introductor del Romanticismo musical en su país con obras como *Sinfonía fantástica*, *La condenación de Fausto*, la ópera *Los troyanos*, etc. Autor de un importante tratado de orquestación.

### 30 Franz (Ferenc, en húngaro) Liszt (1811-1886)

Compositor húngaro de vida internacional que triunfó como pianista. Se le atribuye la creación o consolidación del género poema sinfónico y es autor de obras orquestales como *Sinfonía Fausto*, *Los preludios*, dos conciertos pianísticos, oratorios y una abundante e importante producción pianística.

### 31 Josef Matthias Hauer (1883-1959)

Compositor y teórico austriaco. Autor de ensayos como *Über Klangfarbe* (*Sobre el timbre*, 1915), *Deutung des Melos* (*Significado de melos*, 1923) o *Vom Melos zum Pauke* (*Del melos al timbal*). Su tratamiento de los doce sonidos no es muy claro y difiere del de Schönberg. Su obra compositiva es modesta.

“

**El dodecafonismo no consiste tanto en usar los doce sonidos cromáticos como en sistematizar y reglamentar su uso**

32 Las posibilidades de ordenar de forma diferente las doce notas son exactamente 479.001.600.

33 Compuestas entre 1926 y 1928, representan la primera obra enteramente dodecafónica escrita para una gran orquesta.

dación de esa inversión), pero esas series pueden establecerse sobre cada uno de los grados de la escala. No se trata aquí de dar una visión general de la técnica dodecafónica, sino un simple esbozo de su planteamiento elemental de base.

El uso de los doce sonidos cromáticos ya aparecía ocasional y episódicamente en algunas obras a partir del Romanticismo. Se han señalado ejemplos en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz<sup>29</sup>, en el inicio de la *Sinfonía Fausto* de Liszt<sup>30</sup>, por supuesto, en diversos pasajes de Wagner y en otros varios autores, pero nunca sistemáticamente ni fuera de un contexto tonal. El propio Schönberg hace un uso hexacordal de los doce sonidos en la etapa atonal libre con el oratorio *La escala de Jacob*, de 1915, y tanto Berg con Webern tienen ejemplos de esa época. Pero el dodecafonismo no consiste tanto en usar los doce sonidos cromáticos como en sistematizar y reglamentar su uso.

Incluso se cita a un compositor rigurosamente contemporáneo de Schönberg, Josef Matthias Hauer<sup>31</sup>, como autor de un simultáneo sistema dodecafónico. Pero lo que Hauer teoriza más que aplica es un uso de los doce sonidos del ciclo de cuartas y quintas de la escala temperada que se puede utilizar en cualquiera de sus posibles órdenes<sup>32</sup>. Cuando Schönberg ya había dado a conocer el dodecafonismo, publicó un ensayo sobre su uso que poco tiene que ver con el sistema schönbergiano. Este será el que se imponga universalmente gracias a las obras de los tres vieneses, pero también al interés que suscita en compositores de todo el mundo que lo estudian con ellos.

Intensamente atacada hasta después de la Segunda Guerra Mundial, a la técnica dodecafónica se le achacaron males que en realidad no producía. Por un lado, se afirmaba que seguir la evolución de las series a través de la escucha resultaba poco menos que imposible y solo era sobre partitura. Pero esta objeción se le puede hacer a cualquier música de armonía tonal avanzada y mucho más a determinadas obras de contrapunto barroco, incluyendo las de Bach. Lo importante no es reconocer al oído las evoluciones de la serie, sino que estas produzcan un resultado artístico. Y es evidente que hay obras maestras dodecafónicas, empezando por las singulares *Variaciones para orquesta op. 31*<sup>33</sup>, de Schönberg.

Otro reparo habitual es que unificaba los estilos de manera que los compositores no podían manifestar su personalidad. Baste comparar obras como la *Serenata*<sup>34</sup> de Schönberg, la *Suite lírica*<sup>35</sup> de Alban Berg o el *Concierto op. 24*<sup>36</sup> de Webern para enfrentarse a estilos personales, tratamientos distintos de las series y hasta estéticas alejadas. Finalmente, se solía objetar que el dodecafonismo no permitía el desarrollo de escuelas que tenían raíces distintas según los países. En principio, tampoco se sabe por qué eso era negativo en sí mismo, pero sí que era falso como lo demuestra el tratamiento de un dodecafonismo italiano, por alguien tan dotado como Luigi Dallapiccola<sup>37</sup>, o español, como el caso de Roberto Gerhard<sup>38</sup>. Toda la etapa final de Ígor Stravinski muestra cómo asume el dodecafonismo, más de raíz weberniana que schönbergiana, sin dejar por ello de conservar su enorme personalidad y sus características lingüísticas propias. Aunque en España el primer practicante sea Gerhard, el primero en adoptarlo viviendo en la Península fue el barcelonés Joaquim Homs<sup>39</sup> especialmente en la música de cámara. En el exilio también se acercó a él María Teresa Prieto<sup>40</sup> en *Variaciones* (1964) o *Fuga serial* (1965). En la generación siguiente, Josep Soler<sup>41</sup> desarrollará un lenguaje personal basado en el dodecafonismo que transmite a sus numerosos discípulos.

El dodecafonismo es una respuesta armónica, y parcialmente formal, a la libertad expresionista de la atonalidad. No en vano se ha comparado la atonalidad con la labor pictórica abstracta de Kandinski y el dodecafonismo con la normatividad, también abstracta, de los suprematistas como Malévich<sup>42</sup> o Ródchenko<sup>43</sup>, o con la exigencia de Mondrian<sup>44</sup> e incluso con la investigación de la **Bauhaus** con los que coincide en el tiempo.

Aunque la aportación de la Escuela de Viena es armónica, andando el tiempo el elemento que más pervivirá será el concepto de *serie* que, bastante después, será empleado fuera del uso escalístico con que naciera y aplicado a otros elementos del sonido musical. Pero dada la importancia de otros autores, su revolución ha hecho que durante mucho tiempo el desarrollo de la música del siglo xx, al menos en su primera mitad, se evaluara

**34** Para barítono, clarinete, clarinete bajo, guitarra, mandolina, violín, viola y violonchelo. Utiliza un soneto del poeta protorenacentista italiano **Francesco Petrarca (1304-1374)** y data de 1923.

**35** Para cuarteto de cuerda. Data de 1926. Contiene seis movimientos, algunos dodecafónicos, otros atonales.

**36** Compuesto en 1934 para piano y nueve instrumentos con una extrema concentración de medios.

**37** **Luigi Dallapiccola (1904-1975)**  
Compositor italiano autor de óperas como *Volo di notte* (1940) o *Ulisse* (1968) y cantatas como *Canti di Prigionia* (1941). Es el introductor del dodecafonismo en Italia.

**38** **Roberto Gerhard (1896-1970)**



Compositor español de la Generación del 27 exiliado en Cambridge. Autor de cuatro importantes sinfonías, un *Concierto para violín y orquesta* (1943), la cantata *The Plague (La peste)*, 1964) o la ópera *The Duenna* (1949). Aunque los británicos le consideran uno de los suyos, nunca renunció a su condición de español.

**39** **Joaquim Homs (1906-2003)**  
Compositor español discípulo de Roberto Gerhard. Practicó la atonalidad y el dodecafonismo. Su gran dedicación fue la música de cámara con especial gusto en los cuartetos de cuerda. Solo en sus últimos años frecuenta la orquesta.

**40** **María Teresa Prieto (1896-1982)**  
Compositora española exiliada en México. Entre algunas de sus obras, cabe destacar *Chiche Itza* (1943), *Sinfonía de la danza prima* (1949) o *Sinfonía cantábile* (1954).

**41** **Josep Soler (1935)**  
Compositor y teórico español. Autor de óperas como *Oedipus et Locasta* (1972) o *Murillo* (1989) y de una amplia obra sinfónica y de cámara así como de ensayos.

**42** **Kazimir Malévich (1878-1935)**  
Pintor ruso de vanguardia. Fue el creador del suprematismo y mantuvo contacto con los futuristas. Fue uno de los escasos vanguardistas tolerados por el régimen soviético hasta el final de sus días.

**43** **Aleksandr Ródchenko (1891-1956)**  
Pintor, escultor, diseñador y fotógrafo ruso militante en el constructivismo abstracto. Fue fundador del Grupo Lev (Frente de Izquierda del Arte).

**44** **Piet Mondrian (1872-1944)**  
Pintor holandés del grupo De Stijl y fundador del neoplasticismo. Estuvo relacionado con la teosofía y, a través de la abstracción geométrica, deseaba llegar a la estructura básica del universo.



## Bauhaus

Escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura fundada en Weimar en 1919 por el arquitecto Walter Gropius (1883-1969). En 1925 es trasladada a Dessau y en 1930, bajo la dirección

de otro arquitecto, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), se constituye en Berlín donde será cerrada por los nazis en 1933. Colaboraron con ella artistas de primera línea de todas las especialidades.

**45 Christiaan Huygens  
(1629-1695)**

Astrónomo, físico y matemático holandés.

“

**Atonalidad y dodecafonismo plantean una aplicación distinta de la escala musical de Occidente**



**Escuela de Viena**

Fue un grupo de compositores de la primera mitad del siglo xx liderados por Arnold Schönberg y sus alumnos en Viena. Fueron los primeros que emplearon la atonalidad y luego el dodecafonismo en la

música occidental. Los principales miembros de la escuela, además de Schönberg, fueron Alban Berg y Anton Webern (la Trinidad Vienesa). Esta escuela de composición se considera vinculada a la estética expresionista.



▲ Neue Wiener Schule: Schönberg, Berg, Webern y Eisler de Rainer Ehrt, 2004

en términos armónicos. E incluso que toda la evolución de la vanguardia se contemple como la consecuencia de esa revolución armónica y, más tarde, del uso del concepto de serie.

En cualquier caso, las consideraciones anteriores han sido realmente excesivas, pues en los comienzos del siglo xx no solo hubo una revolución armónica, sino que también la hubo rítmica, tímbrica, formal y de muchos otros conceptos. Y ello no se hizo después, sino simultáneamente con la atonalidad y el dodecafonismo. Por otros autores, quizá en otros lugares, pero finalmente son líneas que acabarían por confluir y son las que introducirán las variantes de la música de la última centuria.

Atonalidad y dodecafonismo plantean una aplicación distinta de la escala musical de Occidente aunque no la cuestionan en absoluto. De hecho, nadie de la **Escuela de Viena** tomó nota de la revolución escalística de Debussy o Scriabin. Seguramente no les hacía falta para lo que pretendían conseguir. Si bien, durante el desarrollo de todo lo que venimos explicando, hubo posiciones musicales que siguieron pensando que lo que había que cambiar era el uso de la escala musical y que esta debía ser ampliada.

**Microtonalismo**

Que los sonidos de la escala no eran los únicos posibles se verificaba constantemente cuando se producían indeseadas desafinaciones. Pero también es cierto que la escala occidental se podría dividir de manera diferente a como se había hecho y que se podrían considerar divisiones inferiores al semitono, que es el intervalo más pequeño contemplado por la escala al uso. Incluso hay propuestas bastante antiguas sobre el particular, ya que en el siglo xvii Christiaan Huygens<sup>45</sup> plantea una división de la escala en 31 partes iguales que supuestamente era lo que hacía el sistema enharmónico griego. Y ello sin tener en cuenta que hay escalas de otras culturas divididas de manera diferente.

A las diferentes maneras de plantear escalas divididas en intervalos más pequeños, que proliferaron desde antes de la Primera Guerra Mundial

aunque más específicamente en el período de entreguerras, se les ha llamado microtonalismos. Ya Charles Ives<sup>46</sup> decía que «eso era lo que había entre las teclas sucesivas del piano», y de hecho planteó de manera muy práctica una temprana obra (1903) para dos pianos en cuartos de tono<sup>47</sup>.

Especulaciones sobre los microtonos y sobre otras consideraciones, luego desarrolladas por las vanguardias, se encuentran en la obra teórica del conocido pianista y compositor germano-italiano Ferruccio Busoni<sup>48</sup>, si bien encuentran poco reflejo en sus obras que, sin embargo, tienen interés cierto.

El trabajo más adelantado en el tiempo, más constante y más serio en este terreno fue el del mexicano Julián Carrillo<sup>49</sup>, que planteó obras en tercios, cuartos y sextos de tono e incluso llegó a fabricar instrumentos en dieciseisavos de tono. Posterior a esos trabajos, pero quizá más conocido por su condición de centroeuropeo, es el checo Alois Hába<sup>50</sup>. Autor de un tratado teórico sobre microtonalismo fue el ruso Ivan Wyschnegradski<sup>51</sup>. Y podrían citarse otros intentos, con construcción de instrumentos incluida, de autores muy diversos, todos con un reducido recorrido en cuanto a las posibilidades de dar una amplia cobertura a sus hallazgos.

El problema principal con el que los microtonalistas se encontraron fue que, a pesar de poderse realizar microtonos con las voces y los instrumentos de cuerda (posteriormente también con muchos de viento), la educación musical de los intérpretes en ese momento no estaba preparada para ello. Eso les obligó a ser muy insistentes en la fabricación de pianos, arpas y otros instrumentos con el fin de poder hacer sus músicas. Instrumentos que, sin duda, funcionaban perfectamente pero que nunca pudieron fabricarse en serie, y por tanto no llegaron muy lejos. La propuesta microtonalista se fue apagando cuando se planteó, de otra manera, una conquista del total sonoro como material musical. Sin embargo, a partir del último tercio del siglo xx, los compositores han incorporado con bastante naturalidad el uso de cuartos de tono entre los medios del lenguaje vocal e instrumental que utilizan.

#### **46 Charles Ives (1874-1954)**

Compositor norteamericano. Autor de cuatro sinfonías y otras obras en las que fue pionero de casi todas las novedades de su siglo. Aunque tenía una formación musical profesional, se dedicó con éxito a los negocios y no compitió en la vida musical de su tiempo hasta su jubilación.

**47** Una distancia de un cuarto de tono permite ampliar las posibles combinaciones de sonidos. A las doce notas de la escala (habitualmente divididas en semitonos) se les suman nueve más gracias a estas subdivisiones. Dado que la música microtonal no es propia de la cultura occidental, la mayoría de los instrumentos creados en este contexto cultural presentan limitaciones que impiden tanto componerla como interpretarla. Es por ello que Charles Ives tuvo que emplear dos pianos, afinando uno de ellos un cuarto de tono más alto que el otro, para poder completar su obra *Piezas en cuartos de tono*.

#### **48 Ferruccio Busoni (1866-1924)**

Compositor y pianista italoalemán. Autor de obras como el amplio *Concierto para piano, coro y orquesta* (1904) o la ópera *Doktor Faust* (1925). Importante es su ensayo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (*Esbozo de una nueva estética de la música*, 1907).

#### **49 Julián Carrillo (1875-1965)**



Compositor mexicano. Ya en 1899 presentó en un congreso internacional sus especulaciones sobre microtonalidad. Su enfrentamiento con otros músicos mexicanos perjudicó su carrera en su país aunque frecuentó los ambientes franceses.

#### **50 Alois Hába (1893-1979)**

Compositor checo. Construyó diversos instrumentos en cuartos, sextos y tercios de tono. Se conservan en el Museo de Instrumentos de Praga aunque no son frecuentemente utilizados para sus obras, que no han podido trascender de su época.

#### **51 Ivan Wyschnegradski (1893-1979)**

Compositor ruso. Usó cuartos de tono pero también divisiones de la escala hasta de 72 sonidos. Tras la Revolución Soviética se exilió en París donde presentó sus teorías.



**Los compositores han incorporado con bastante naturalidad el uso de cuartos de tono entre los medios del lenguaje vocal e instrumental que utilizan**



### 52 **Gérard Grisey** (1946-1998)



Compositor francés fundador del espectralismo al que se le atribuye el primer aparato teórico, destacando en piezas como *Talea* (1986) o *Vortex temporum* (1996).

### 53 **Tristan Murail** (1947)

Compositor espectralista francés. Su obra más destacada es *Gondwana* (1980). También *Terre d'ombre* (*Tierra de sombra*, 2004), para orquesta y electrónica. Ha destacado también como profesor.

### 54 **Hugues Dufourt** (1943)

Compositor y filósofo francés. Entre sus composiciones destacan piezas como *Erewbon*, compuesta en 1976 para seis percusionistas o *L'Afrique d'après Tiepolo* (*África según Tiepolo*) de 2005. Sus artículos sobre filosofía de la música son de gran interés.

### 55 **Jonathan Harvey** (1939-2012)

Compositor británico. Bien conectado con los espectralistas franc ses, realiza su trabajo en su país. Entre sus obras destacan *Babkti*, de 1982, para 15 instrumentistas y cinta cuadraf nica, *Bobdi Mandala* para orquesta (2006) y cuatro cuartetos de cuerda. Sus escritos sobre música son destacados.

### 56 **Sandro Gorli** (1955)

Compositor y director de orquesta italiano. Trabaj  la fonología musical en el estudio electrónico de la RAI en Milán. Ha compuesto óperas, música instrumental y coral como su *Requiem*. Su actividad como profesor es destacada y entre sus discípulos se cuenta el célebre director de orquesta y compositor finlandés **Esa-Pekka Salonen** (1958).

57 El grupo Oulipo trata de unir literatura con matemáticas. Entre sus miembros est n figuras como **Raymond Queneau** (1903-1976), **Claude Berge** (1926-2002), **Georges Perec** (1936-1982) y otros muchos, incluyendo autores de otras nacionalidades como **Italo Calvino** (1923-1985).

Una inesperada resurrección del tema de la escala y los microtonalismos en una escuela que ya había incorporado no solo el dodecafonismo, sino la proliferación del concepto serie, es la aparición en la Francia de finales de los años sesenta del siglo xx de la llamada música espectral. Si bien en un principio se aplica a fundadores como Gérard Grisey<sup>52</sup>, Tristan Murail<sup>53</sup> y Hugues Dufourt<sup>54</sup>, se hace extensivo además a seguidores más jóvenes, generalmente franc ses, pero también a músicos de otras latitudes como el británico Jonathan Harvey<sup>55</sup> o el italiano Sandro Gorli<sup>56</sup> que se interesan por el fenómeno.

Básicamente, el espectralismo consiste en un análisis armónico completo de los sonidos parciales (o armónicos) de una nota que cuanto más grave sea, más rica en componentes será, al menos teóricamente. De esta manera se obtienen escalas que alternan sonidos temperados con otros que no lo son y al análisis armónico se le adjunta un componente tímbrico. La manera de tratar todo ello depende de las intenciones y del material que trabaje cada compositor, pero evidentemente se ha constituido en una herramienta de resultados muy interesantes. No ha dejado de ponerse relación esta escuela con ciertas tendencias matematicistas de la pintura o con el movimiento literario francés llamado Oulipo (Taller Potencial de Literatura)<sup>57</sup> o movimientos semejantes en otros lugares del mundo.

El espectralismo llega prácticamente hasta la actualidad puesto que ha dejado consecuencias y métodos de trabajo duraderos, aunque se ha traído a colación para señalar sus conexiones con las viejas aspiraciones de los microtonalistas. Con todo, ellos son por ahora una frontera del manejo de la escala, si bien en esta consideración transversal de los fenómenos nos vemos obligados a volver hacia atrás en el tiempo si queremos completar algunas otras consideraciones de la escala.

### Otras escalas

Dejando aparte otras especulaciones con escalas que han quedado como enteramente marginales, no se puede dejar de mencionar los trabajos sobre ellas de uno de los grandes compositores

del siglo xx posterior a la Escuela de Viena y anterior (incluso profesor de alguno de ellos) a los espectralistas: Olivier Messiaen<sup>58</sup>. Messiaen no se puede considerar fuera de la vanguardia aunque su empleo del dodecafonismo es casi anecdótico; no obstante, ya veremos más adelante (v. p. 77), cómo es importante en la proliferación del concepto de serie. Sus búsquedas pertenecen a otros capítulos, pero no se le puede obviar con respecto a la escala, ya que hace aportaciones importantes derivadas de varias fuentes. Por una parte, investiga en varias escalas orientales como son las hindúes, japonesas o de Nueva Guinea. Por otra, sus profundas investigaciones ornitológicas, que configuran esencialmente algunas de sus composiciones, le llevan a practicar con cantos de pájaros que se salen del concepto escalístico tradicional. Y, de manera concluyente, hay que tener en cuenta sus experiencias con lo que el propio Messiaen llama *modos de transposición limitada*.

Los modos de transposición limitada de Messiaen son grupos de notas, a los que llama *modos*, que se producen por la aplicación de módulos generadores, esto es, de secuencias interválicas. En cada modo la última nota será la primera del modo siguiente y eso produce que cada modo solo se pueda transponer un número limitado de veces más allá del cual comenzará a repetirse. De ahí la transposición limitada que aparece en la denominación. Messiaen propone siete modos de esa naturaleza, algunos de los cuales nos son ya viejos conocidos.

El modo I, que se divide en dos grupos de cuatro notas, se genera por tonos, de manera que nos encontraremos con la conocida escala de tonos enteros solo transponible dos veces. El modo II, dividido en cuatro grupos de tres notas cada uno, se genera por intervalos de segunda menor y mayor, dando origen a escalas octofónicas con posibilidad de tres transposiciones. El modo III, dividido en tres grupos de cuatro notas cada uno, está generado por tono, semitono, semitono y admite hasta cuatro transposiciones. El modo IV, con división de dos grupos de cinco notas, se genera por semitono, semitono, tono y medio y semitono. Puede generar también grupos de cuatro o seis notas y se puede transponer seis veces.



### 58 Olivier Messiaen (1908-1992)



Compositor francés. Uno de los más importantes del siglo xx por sus estudios sobre escalas, ritmos y timbres. Importante organista y también profesor de la mayor parte de los serialistas jóvenes de posguerra de toda Europa. Autor de muchas obras importantes como la *Sinfonía Turangalila*, la ópera *San Francisco de Asís*, *Pájaros exóticos*, *La transfiguración*, *Cañones hacia las estrellas* y un largo etcétera en el que se incluye un amplio catálogo de obras para piano y órgano.



**Los modos de transposición limitada de Messiaen son grupos de notas a los que llama modos**

**59** *Escala de blues*: do, mi bemol, fa, sol bemol, sol. Si bemol, do.



**60 Maurice Ravel**  
(1875-1937)

Compositor francés. Autor de obras singulares como el *Concierto para la mano izquierda*, *El niño y los sortilegios*, el célebre *Bolero*, entre otras. Es uno de los grandes compositores independientes de su siglo.

“

**Hay compositores que han empleado maneras armónicas muy personales**

**61 Federico Mompou**  
(1893-1987)



Compositor español. Toda su obra es una experiencia armónica propia, pero muy especialmente la *Música callada*. Otra serie destacable es *Canciones y danzas*.

**62 Javier Darías**  
(1946)

Compositor español y autor del tratado sobre las escalas *Lépsis*: vol. I: *Técnicas de organización y control en la creación musical* (2006) y vol. II: *Hacia una teoría escalística unificada* (2012).

El modo V posee dos grupos de cuatro notas y su módulo generador es semitono, dos tonos y medio. El módulo VI, de dos grupos de cinco notas, es generado por tono, tono, semitono, semitono. Finalmente el modo VII, con dos grupos de seis notas, se genera con semitono, semitono, semitono, tono y medio. Con todo ello, Messiaen consigue un gran y complejo despliegue tanto melódico como armónico con un tratamiento totalmente distinto y personal de la escala de siempre.

Podríamos hablar de otros empleos escalísticos como las escalas especiales por alguna consideración específica que usan algunos tipos de jazz, como la llamada *escala de blues*<sup>59</sup>. Otro tanto con las llamadas escalas flamencas o escalas andaluzas que, en general, derivan del modo frigio sobre el *mi*. Pero son casos particulares plenamente integrados en la escala básica que se emplea en Occidente. También hay compositores que, sin salirse de la escala habitual, han empleado maneras armónicas muy personales, como ocurre, por ejemplo, con Ravel<sup>60</sup> o en España con Mompou<sup>61</sup>. Un exhaustivo trabajo sobre todas las escalas posibles ha sido desarrollado por el compositor español Javier Darías<sup>62</sup> en un amplio tratado.

### El ascenso de la percusión

Al mismo tiempo que se producía toda la investigación escalística, también latía como base de numerosas experiencias sonoras el deseo de aumentar los sonidos considerados musicales, incorporando muchos que estaban desde siempre en la esfera de los ruidos o que incluso eran nuevos. El que hubiera autores que desearan ampliar el número de sonidos disponibles, y otros más radicales que pretendieran sustituir los tradicionales por ruidos nuevos, carece ahora mismo de verdadera relevancia. Lo importante es que se ponía en marcha un proceso para acabar convirtiendo en musical, al menos potencialmente, cualquier posible sonido fuera natural o artificial.

La incorporación de nuevos sonidos se hace por caminos diferentes y podemos distinguir,



así, entre los que desarrollan familias de instrumentos hasta entonces poco estudiadas, los que crean nuevos instrumentos de carácter mecánico, los nuevos instrumentos eléctricos y las infinitas posibilidades que se abren, tras la Segunda Guerra Mundial, con la posibilidad de generar, tratar y manipular sonidos después reproducibles por procedimientos electrónicos. Una consecuencia importante también desarrollada, especialmente en tiempos más cercanos, es la *acción instrumental* o desarrollo de nuevas posibilidades de producción sonora en los instrumentos tradicionales.

Los **instrumentos de percusión** son aquellos que producen sonido al ser golpeados, frotados o agitados. Este tipo de instrumentos, seguramente los primeros usados por la humanidad, se dan en todas las culturas y en algunas han llegado a conseguir un refinamiento extraordinario y ser la base del sistema musical. No ocurre así en la música occidental, donde el empleo de la percusión se ha limitado casi siempre a una función rítmica, sobre todo en la danza, o, en determinados casos, a un toque de color tímbrico. Los instrumentos de percusión pueden tener una afinación determinada, en cuyo caso usan las escalas habituales, o no tener afinación concreta, acercándose más al mundo de los ruidos. Esta distinción puede tener su importancia a la hora de usarlos en obras concretas de una manera u otra, aunque es irrelevante a los efectos que ahora consideramos.

Hasta bien avanzado el siglo XIX, la percusión en la música artística se limitaba al uso de los timbales, que fueron evolucionando hasta convertirse en instrumentos afinados capaces de generar melodías y armonías con una técnica bastante sofisticada. Su uso se va haciendo habitual a partir del siglo XVII y su afinación se realiza ajustando los parches con tornillos manuales. Beethoven y Berlioz hacen de ellos un uso mucho más complejo y refinado, y desde finales del siglo XIX la afinación se realiza con pedales que permiten hacerlo con una mayor rapidez. A lo largo del siglo XX la técnica del timbal, tanto en su fabricación como en su manera de tocarlo, evoluciona de manera espectacular.

### Instrumentos de percusión

Su nombre procede del verbo latino *percutere*, que significa 'golpear', 'batir'. Aunque no son capaces, salvo en casos de instrumentos concretos, de aportar melodía al conjunto orquestal, su contribución es muy importante. Desde un punto de vista musical, pueden clasificarse en dos grupos: de entonación definida (cuando su sonido produce sensación de tono, como ocurre con los xilófonos o

los timbales) y de entonación indefinida (cuando no producen tonos definidos, como el tambor o los platillos); y desde el punto de vista estructural pueden dividirse en instrumentos de percusión de membrana (timbal, bombo), de placas (platillos, crótalos) y de barras (xilófono), aunque existen más clasificaciones, dándose casos en los que un mismo instrumento puede pertenecer a dos categorías diferentes.



▲ Conjunto de percusión de la Fundación Barenboim-Said que se realiza en la Casa de la Provincia, Sevilla, España, 2008



**63 Edgard Varèse**  
(1883-1965)



21

Compositor francés naturalizado norteamericano. Autor destacado en el desarrollo de la percusión y el ritmo, así como en la composición de bloques. Entre sus obras destacan *Ionisation*, *Ameriques*, *Arcana*, *Nocturnal*, *Hyperprisme*, *Octandré*, *Ecuatorial*, entre otras. Su influencia es amplia en compositores posteriores muy diferentes.

**64 Amadeo Roldán**  
(1900-1939)



22

Compositor cubano. Precursor de la música para percusión en sus *Rítmicas*, escribió también un notable ballet con *La rebambaramba*.

**65 Umberto Boccioni**  
(1882-1916)

Artista plástico italiano militante del futurismo. Empezó con los pintores del divisionismo pero luego es uno de los puntales del futurismo. Como escultor deja aparte los materiales tradicionales.

“

La primera obra exclusivamente para instrumentos de percusión que produce Occidente es *Ionisation*

Además de timbales, la música occidental usó el tambor, algunos tipos de platos que le venían de la influencia turca, triángulo y bombo. También se fueron incorporando instrumentos de la tradición folclórica, generalmente para efectos concretos. Pero a partir de la orquesta posromántica, la percusión va adquiriendo mayor relieve y las vanguardias del siglo xx le dieron una gran importancia. La revolución rítmica iniciada por Stravinski que veremos más adelante (v. p. 40), se basa, entre otras cosas, en el empleo masivo de instrumentos de percusión.

La importancia creciente de la percusión hacía que fuera una cuestión de tiempo el que los compositores se plantearan el escribir piezas solo para ese tipo de instrumentos. La primera obra exclusivamente para instrumentos de percusión que produce Occidente es *Ionisation*, de 1931, compuesta por Edgard Varèse<sup>63</sup>. En puridad, un año antes, el cubano Amadeo Roldán<sup>64</sup> había compuesto las piezas V y VI de su ciclo *Rítmicas* solo para percusión pero no las restantes, de manera que, como obra autónoma, la de Varèse sigue siendo la primera, además de estar marcada por una decisiva voluntad vanguardista que hace de la obra una referencia duradera que influyó no solo en cómo los compositores usaban la percusión, sino incluso en la manera en que esta se toca. Hoy día la percusión es un género instrumental variadísimo, capaz de ser solista, y que no falta entre los materiales imprescindibles de cualquier compositor.

### **Bruitismo**

Más allá de la percusión, el deseo de construir nuevos instrumentos no solo fue sentido por los músicos de la vanguardia, sino también por los rupturistas de otras tendencias artísticas. No olvidemos que los primeros años del siglo xx ven florecer una gran cantidad de movimientos nuevos, algunos directamente radicales, como el dadaísmo, que afectan, por supuesto, a la música. La aventura más importante es la del futurismo italiano, que preconizaba el culto al maquinismo, la velocidad y lo nuevo. Este movimiento consiguió logros plásticos duraderos en la obra de Boccioni<sup>65</sup>,

Balla<sup>66</sup> o Severini<sup>67</sup>. También en música y, aunque los manifiestos los firmaba Francesco Balilla Pratella<sup>68</sup> (1880-1955), es seguro que los escribiese el fundador del movimiento, el propio Marinetti<sup>69</sup>. Sin embargo, lo más notorio lo realizaría Luigi Russolo<sup>70</sup> que procedía de la pintura (y a ella volvería), quien hacia 1913 publicó un manifiesto con el título de *El arte de los ruidos* y fabricó una serie de enormes instrumentos a los que llamó *intona rumori* ('entonadores de ruidos') con los que realizó conciertos en Milán y París que acabaron en enormes escándalos, si bien movilizaron a la intelectualidad de la época. También creó un llamado *arco enarmónico* para sonoridades infrecuentes en los instrumentos de cuerda y un *rumorarmonio* con el que pretendía tocar coordinadamente los *intona rumori* que eran muy individuales. Russolo no consiguió producir industrialmente sus instrumentos, que dejó en París en 1932 volviendo a la pintura en Italia, instrumentos que desaparecieron en un accidente. Actualmente han sido reconstruidos en Estados Unidos y empleados para grabaciones historicistas.

Aunque eran demasiado elementales incluso para la época, los instrumentos de Russolo fueron la mayor aportación musical del futurismo aunque no la única, ya que Franco Casavola<sup>71</sup> realizó conciertos incluyendo motores de explosión y motocicletas.

Otros intentos de usar máquinas, motores y diversas maneras de producir ruidos se dieron en diversos compositores. Ya tempranamente, y antes de la Primera Guerra Mundial, Erik Satie<sup>72</sup> había empleado una máquina de escribir en su ballet *Parade*. La mayor mezcla de instrumental convencional y máquinas la ofrece en el período de entreguerras el americano George Antheil<sup>73</sup>, interesado en el dadaísmo y el futurismo pero amigo de los incipientes surrealistas como Man Ray<sup>74</sup> o Léger<sup>75</sup>. Su obra más notoria, que llamó mucho la atención en su época, fue el *Ballet mecánico* de 1926, aunque no pudo desarrollar más tarde esa línea de composición. La obra había nacido para ilustrar una película muda de Léger y Ray en 1924, pero Antheil la compuso luego como ballet propio.

#### **66 Giacomo Balla (1871-1958)**

Pintor y escultor italiano. Se inició con los puntillistas parisinos y con los divisionistas italianos pero es uno de los fundadores del futurismo. Es pintor además de escultor.

#### **67 Gino Severini (1883-1966)**

Pintor italiano. Firmó el manifiesto futurista y su intención era la fusión del arte y la ciencia. Al final de su vida, tras una crisis personal, se concentró en la pintura religiosa.

#### **68 Francesco Balilla Pratella (1880-1955)**

Compositor italiano. Alumno del conocido operista **Pietro Mascagni (1863-1945)**, las teorías futuristas de la música son firmadas por él aunque inspiradas por Marinetti. En 1913 escribe el *Himno a la vida* dentro del futurismo, al que también se acerca en la ópera *El aviador Dro* (1920) donde usa, junto a la orquesta tradicional, los aparatos de Russolo. Retirado del movimiento, fue profesor y director del Conservatorio de Ravena.

#### **69 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)**

Poeta italiano fundador e ideólogo del movimiento futurista. En 1909 publica en el periódico parisino *Le Figaro* el *Manifiesto Futurista*. Entre sus frases provocativas figura la de «un automóvil rugiente que parece que corre sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia». Hay quien reivindica la autoría de la frase para Boccioni.

#### **70 Luigi Russolo (1885-1947)**

Pintor y músico italiano. Publicó en 1913 el libro *El arte de los ruidos* e inventó los *intona rumori*, grandes artefactos mecánicos productores de ruidos con los que realizó conciertos. En el último tramo de su carrera regresó a la pintura.

#### **71 Franco Casavola (1891-1955)**

Músico futurista italiano. Fue compositor, director de orquesta y crítico de arte. Alumno de **Ottorino Respighi (1879-1936)**, tras su experiencia futurista se vuelve hacia la ópera tradicional, donde su mejor logro será *Salambó* en 1948.

#### **72 Erik Satie (1866-1925)**

Compositor francés. Practicaba la música de cabaret como pianista e ingresó más tarde en el conservatorio con cuarenta años. Sus obras suelen tener un humor cáustico. Compuso principalmente para piano y canciones, pero sobresale el ballet *Parade* (1916), la *Misa de los pobres* (1896), el oratorio *Socrate* (1919) y entre las piezas pianísticas son muy conocidas las *Gymnopédies* (1888) y las *Gnossiennes* (1891). Fue antiwagneriano furibundo y rival de Debussy. Sus escritos se recogieron póstumamente en *Memorias de un amnésico*.

#### **73 George Antheil (1900-1959)**

Compositor norteamericano. Vivió en París, donde conectó con el futurismo y el dadaísmo. Tras su provocador *Ballet mecánico*, en 1930 tuvo éxito en Alemania con la ópera *Transatlantic* pero regresó a Estados Unidos para componer música en estilo neoclásico.

#### **74 Man Ray (1890-1976)**

Artista norteamericano militante del dadaísmo y el surrealismo. Fue el introductor de la fotografía de vanguardia y militó informalmente en el surrealismo.

#### **75 Fernand Léger (1881-1955)**

Artista plástico francés. Destacó como uno de los primeros pintores cubistas, derivando posteriormente hacia un cierto maquinismo. Tiene su propio museo en la localidad francesa de Biot (Alpes Marítimos).

**76 Arthur Honegger (1892-1955)**

Compositor suizo activo en Francia donde formó parte del Grupo de los Seis. Autor de cinco sinfonías, música orquestal y de cámara, así como de los oratorios *El rey David* (1921) o *Juana de Arco en la hoguera* (1944).

**77 Aleksandr Mosólov (1900-1973)**

Compositor soviético. Tras sus inicios vanguardistas cae en desgracia y es enviado a las provincias caucásicas para recoger folclore. En 1937 es arrestado y condenado a siete años por «propaganda antisoviética». No fue rehabilitado por completo hasta después de su muerte.



**78 Serguéi Prokófiev (1891-1953)**

Pianista y compositor ruso. Tras la Revolución se fija en Francia y luego en Estados Unidos. Regresó a la Unión Soviética en 1936 donde tuvo algunas dificultades. Es autor de óperas como *El amor de las tres naranjas* (1921), *El ángel de fuego* (1927) o *Guerra y paz* (1952), ballets como *Romeo y Julieta* (1936), seis sinfonías, entre ellas la célebre *Sinfonía clásica* (1917), conciertos instrumentales, música de cámara, cantatas y música filímica.

**79 Harry Partch (1901-1974)**

Compositor y constructor de instrumentos norteamericano. Usó el microtonalismo y su música suele estar escrita para sus propios instrumentos por lo que no resulta fácil de tocar.

**80 Carlos Cruz de Castro (1941)**

Compositor español, autor de un amplio e interesante catálogo de obras orquestales como la *Sinfonía n.º 1, Canarias* (1998), *Acuario* (1978), *Concierto para cinco percussionistas y orquesta* (2011), obras de cámara, piano, entre otras.

**81 Lee De Forest (1873-1961)**

Inventor norteamericano que en 1906 fabricó el triodo. Por ello es considerado el padre de la electrónica, ya que su invento revolucionó la tecnología.

**82 Lev Termen o Theremin (1896-1993)**

Inventor ruso. Creador del Theremin, un instrumento electrónico que funciona con dos antenas, una para controlar la altura del sonido y otra, el volumen. Se toca acercando las manos, pero sin rozar las antenas.

Utilizó pianos mecánicos, motores de aviación, campanas eléctricas y otros artilugios sonoros.

La era del maquinismo no solo provocó el deseo de componer con máquinas, sino también el de imitarlas musicalmente con medios instrumentales. Así, llamaron la atención obras como *Pacific 231*, de Arthur Honegger<sup>76</sup>, composición de 1923 en la que se describe el arranque de una locomotora de la marca y modelo del título. También desde Rusia llegaba *La fundación de acero*, de Aleksandr Mosólov<sup>77</sup>, y otro ruso por entonces en París, Serguéi Prokófiev<sup>78</sup>, componía el ballet *Paso de acero* en 1927.

Pese a que pronto se mostraría como más viable la construcción de instrumentos eléctricos que nuevos ingenios mecánicos, el deseo de buscar nuevo instrumental no cesó. Así, en los años treinta tenemos un ejemplo importante en el norteamericano Harry Partch<sup>79</sup>, que no solo es creador de nuevos instrumentos sino investigador de nuevas escalas. Distribuyó una escala en cuarenta y tres notas y construyó instrumentos para ella, un órgano por ejemplo, con los que daba conciertos de obras propias. Aunque tras su muerte han sido usados parcialmente por otros autores, es una experiencia ya cerrada. La razón es que la única manera de crear un instrumental nuevo y, más aún, de conseguir integrar el total sonoro a la música iba a venir de mano de la electrónica.

Más recientemente se han empleado otras producciones con ruidos directos efectuados incluso con objetos cotidianos. Un ejemplo español bastante temprano es el de la obra de Carlos Cruz de Castro<sup>80</sup>, *Menaje* (1970) para dos grupos de vajillas de cristal y metal.

## **Hacia una electrónica musical**

La fabricación de instrumentos eléctricos se hace posible con el descubrimiento, por parte de Lee De Forest<sup>81</sup> en 1906, de la válvula de vacío o triodo, que permitirá la revolución del audio, la radio y la televisión inaugurando la era electrónica. A partir de los primeros osciladores capaces de generar sonido, el ruso León (Lev) Termen<sup>82</sup> o Theremin crea en 1920 un aparato al que llama eterófono pero que será rebautizando *theremin*.

El instrumento era interesante y Varèse llegó a usar dos en su obra *Ecuatorial*. Cayó temporalmente en desuso no sin antes acabar con la vida de otros similares como el esterófono de Jörg Mager<sup>83</sup>, el traultonium de Friedrich Trautwein<sup>84</sup> o la *cruz sonora* de Nikolái Obukhov<sup>85</sup>. Mas éxito conocieron el órgano Hammond, de brillante ejecutoria en la música comercial, o las ondas Martenot realizadas por Maurice Martenot<sup>86</sup> que, al haber sido profusamente utilizadas por compositores importantes de Francia (Messiaen entre ellos), incluso han sido enseñadas en los conservatorios de ese país. En la actualidad puede señalarse un renacimiento del Theremin en composiciones determinadas. Pero, sin duda, el gran salto hacia el total sonoro lo facilitará la música electroacústica.

Es absolutamente evidente que al término de la Segunda Guerra Mundial se había practicado ya mucho con el empleo musical de ruidos de lo más diversos y que la mayoría de los compositores estaban dispuestos a integrarlos como materiales musicales tanto al lado como en lugar de los habituales. Sin embargo, la ocasión histórica para ello la ofrecerá el descubrimiento de la cinta magnetofónica, que permite grabar y manipular el sonido. Y dado que los primeros usos del magnetófono se dieron en las emisoras de radio, no resulta extraño que las primeras muestras de música electrónica se realizaran en estudios de investigación de esas emisoras. En Europa surgen casi simultáneamente en Francia y Alemania los movimientos de la Música Concreta y la Música Electrónica, que partían de métodos diferentes pero que llegaron a resultados muy parecidos.

A finales de los años cuarenta, coincidieron en la Radiodifusión Francesa el ingeniero y músico Pierre Schaeffer<sup>87</sup> y el músico reconvertido en técnico Pierre Henry<sup>88</sup>, quienes en 1946 fundaron el Club d'Essai en la radio para investigar en este terreno. Tomaban sonido exterior (musical o no), lo grababan y lo manipulaban en estudio, llamando al resultado *música concreta*. Causaron una gran conmoción, pues no solo difundieron esas obras por la radio, sino que algunas se expandieron gracias a que fueron adoptadas para sus danzas por el incipiente bailarín y coreógrafo

### 83 Jörg Mager (1880-1939)

Inventor y músico alemán. Construyó diversos instrumentos electrónicos para la casa Sphäraphon, entre ellos el electrofón o el calidofón.

### 84 Friedrich Trautwein (1888-1956)

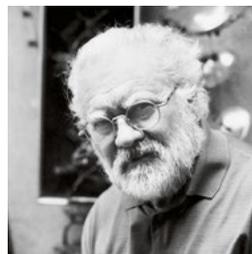
Físico y organista alemán.

### 85 Nikolái Obukhov (1892-1954)

Compositor ruso. Adscrito al misticismo y al modernismo, emigró a Francia donde estudió con Ravel. Inventó sistemas de notación y especuló con los microtonos.

### 86 Maurice Martenot (1898-1980)

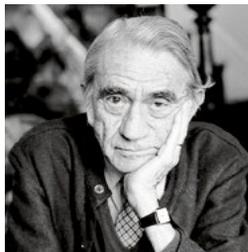
Inventor y violonchelista francés. Dio a conocer su instrumento electrónico entre los compositores franceses, y su hermana **Ginette Martenot (1902-1996)** no solo fue la primera ejecutante del instrumento sino una solista destacada. El instrumento es electrónico y solo monofónico pero es capaz de continuos sonoros entre las notas.



### 88 Pierre Henry (1927)



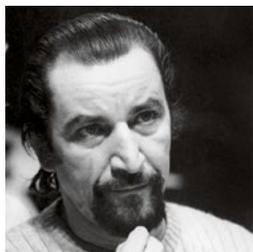
Compositor francés. Comienza con Scheffer la música concreta y crea con él, en 1950, *Sinfonía para un hombre solo* y *Bidule en ut*. Desde 1958 crea su propio estudio y realiza composiciones electrónicas como *Libro tibetano de los muertos* (1959), *La reina verde* (1963) o *Misa para el tiempo presente* (1968).



### 87 Pierre Schaeffer (1910-1995)



Ingeniero y compositor francés. En 1952 publicó *À la recherche d'une musique concrète* (*En busca de una música concreta*) y en 1966 *Traité des objets musicaux* (*Tratado de los objetos musicales*). Desde 1968 enseñó música electrónica en el Conservatorio de París.



### 89 Maurice Béjart (1927-2007)

Bailarín y coreógrafo francés naturalizado belga. Desde 1956 dirigió la Compañía de Danza del Teatro Real de la Moneda en Bruselas. En 2007 traslada su compañía a Lausana. Es autor de unas doscientas coreografías, y de su compañía surgieron figuras de la danza como **Jorge Donn (1947-1992)**.

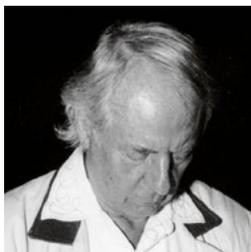
90 Obra de música concreta realizada en 1963 por Pierre Henry.

91 Obra de música concreta creada en 1950 por Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Fue coreografiada por Maurice Béjart.

92 Obra de música concreta creada en 1953 por Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Fue coreografiada por Maurice Béjart.

### 93 Herbert Eimert (1897-1972)

Compositor alemán pionero de la música electrónica. Siendo aún estudiante publicó, en 1924, una *Teoría de la música atonal*. En 1945 ingresa en la Radio de Colonia, donde crea el Estudio de Música Electrónica, que dirigirá hasta 1962. Desde 1955 dirige la influyente revista de música moderna *Die Reihe (La Serie)*. En 1964 publica *Grundlagen der Musikalischen Reihentechnik (Fundamentos musicales de la técnica serial)*. Su obra electrónica más conocida es *Epitafio para Aikichi Kuboyama*, de 1962.



### 94 Karlheinz Stockhausen (1928-2007)



Compositor alemán ampliamente influyente. Desde 1953 trabajó en el estudio electrónico de la Radio de Colonia, que dirigirá desde 1962. Influyente en el campo del serialismo integral y de la música aleatoria, con una serie de obras de primera categoría, los últimos años de su vida los dedicó a un amplio proyecto de óperas que llenaban los siete días de la semana con el título genérico de *Licht (Luz)*.

### 95 Iannis Xenakis (1922-2001)

Compositor francés de origen griego. Fue también arquitecto, discípulo y colaborador de **Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1887-1965)**.

Tras perder un ojo en la resistencia griega, marcha a París donde pasará toda su vida. Basa su música en aplicaciones de la teoría matemática. Obras importantes suyas son *Metástasis* (1954), *Nomos Alpha* (1966), *Nomos Gamma* (1968), *Persephassa* (1969) y muchas otras, destacando también piezas electroacústicas como *Concret PH* (1958), *Orient-Occident* (1960), *Polytope de Clumy* (1972), *Persepolis* (1972), *La légende d'Eer* (1978), etc. Entre sus escritos destaca el libro *Musiques formelles (Músicas formales)*, de 1963).

### 96 Robert Moog (1934-2005)

Inventor norteamericano descubridor del sintetizador, que presentó en 1964. Creó la compañía Moog Music pero se arruinó y sus descubrimientos fueron aprovechados por otras marcas.

Maurice Béjart<sup>89</sup>. Obras como *Variaciones para una puerta y un suspiro*<sup>90</sup> indican claramente qué material se utilizaba, mientras que otras daban cuenta de la estética surrealista entonces en boga en literatura y pintura y que se traduce musicalmente en música con esta corriente y obras como *Sinfonía para un hombre solo*<sup>91</sup> y *Orfeo*<sup>92</sup>, entre otras.

Muy poco después, en la alemana Radio de Colonia se produce un movimiento similar dirigido por un dodecafonista como Herbert Eimert<sup>93</sup>, al que dotará de enorme fuerza creativa un jovencísimo Karlheinz Stockhausen<sup>94</sup>. La estética y técnica eran distintas. Aquí se perseguía una pureza científica y el sonido se obtenía generándolo con máquinas al efecto (osciladores, etc.) y tratándolo en laboratorio con un resultado que se pretendía abstracto y científico. Pero cuando en 1956 Stockhausen crea su *Canto de los adolescentes*, incorporando una voz de niño pregrabada y manipulada y un texto bíblico, ambas técnicas confluyen, y desde entonces a todos estos fenómenos se les aplica la expresión genérica de música electroacústica. En América se crea en 1959, gracias a la Fundación Rockefeller, el Electronic Music Center de la Columbia-Princeton University, y los estudios de música electrónica se desarrollan por todo el mundo en radios, universidades y finalmente conservatorios.

No vamos a describir la evolución completa de la música electroacústica. Schaeffer teorizó sobre los objetos sonoros mientras otros compositores se incorporaron al estudio francés. Henry abrió el suyo propio al igual que haría Xenakis<sup>95</sup> y durante un tiempo este tipo de música, que en principio no necesitaba intérprete, funcionó en radios y en conciertos, que eran meras reproducciones de cintas. Solo se podía realizar en grandes y costosos estudios y sus resultados se escuchaban grabados o, todo lo más, sincronizando la grabación con instrumentos, voces u orquestas. Pero todo cambió cuando el transistor se empleó universalmente y Robert Moog<sup>96</sup> comenzó a comercializar desde 1964 el sintetizador y, desde 1970, lo que fuera llamado *mini-moog*, que era el primer sintetizador portátil. Ello permitía realizar electrónica en vivo, además de un uso

inmediato, lo que hizo que la **música electrónica** pasara a la música industrial, ya que incluso se podía hacer con ella música tonal. Lo que había empezado siendo una aventura estética y científica de los compositores de vanguardia acabó popularizándose a niveles de consumo.

Añadamos que la aplicación del ordenador a la composición musical y al control electrónico ha aportado muchas posibilidades a la nueva electrónica. La investigación de la producción de la electrónica en vivo, la modificación y elaboración en tiempo real del sonido instrumental y muchas más cosas han cambiado el panorama de la producción musical con centros de investigación como el IRCAM, fundado en 1977, en París, por Pierre Boulez<sup>97</sup> dentro del Centro Pompidou.

No creo que a nadie se le escape que todo ese mundo electrónico ha influido notablemente en otros aspectos musicales que van desde el timbre, que es en esta materia importantísimo, hasta la forma, la percepción del tiempo, etc. Algunos de estos temas irán apareciendo más adelante (v. p. 71). Por ahora, nos conformamos con constatar que ya no puede hablarse de sonidos musicales y sonidos no musicales, incluso que en el ámbito musical ya no se puede hablar de sonidos y de ruidos, sino que la música ha trascendido ampliamente la escala y ha conquistado el total sonoro. Todo lo que suena es susceptible de convertirse en música. Sin duda, se sigue usando la escala, o más exactamente las escalas, pero ya no como un material exclusivo, sino como uno de los elementos sonoros que forman parte de la composición y la escucha musical. Nos referiremos más delante a fenómenos conexos como el *sound art*, el *radio art*, las instalaciones sonoras y un variado campo de consecuencias entre las que no se excluye el empleo del sonido de la naturaleza en tendencias de ecología sonora. Por ahora es suficiente saber que la escala no ha muerto, sino que se ha expandido hasta alcanzar todas las posibilidades sonoras. Y que una escucha de la música de los siglos xx y xxi implica habituarse a considerar como materia musical todo tipo de sonidos, apreciar modificaciones de las escalas usuales en Occidente hasta finales del siglo xix y ampliarlas con nuevas fuentes sonoras.



### **97 Pierre Boulez (1925-2016)**

Compositor, teórico y director de orquesta francés de gran relevancia.

Discípulo de Messiaen. Creó en París el Domaine Musical, donde comenzó a dirigir desarrollando una gran carrera que le llevaría al Festival de Bayreuth y a la titularidad de la Orquesta Filarmónica de Nueva York (1971-1977). Como compositor fue puntero en el serialismo integral. Destacan obras como *Estructuras para dos pianos* (1952), *Le marteau sans maître* (1955), *Pli selon pli*

(1962), *Éclat* (1964), *Rituel in memoriam Maderna* (1975), *Notations* (1980), *Derives 2* (1992), etc. Entre sus libros destacan *Penser la musique aujourd'hui* (*Pensar la música hoy*, 1963), *Relevés d'apprenti* (*Relevados de aprendizaje*, 1966) y *Le pays fertile* (*Paul Klee*, 1989). Entre otros muchos galardones, ha recibido el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea en su quinta edición.



### **Música electrónica**

**Aunque la música electrónica nació como una forma de música culta en Occidente, a partir de los años 90 comenzó a difundirse y popularizarse. En la actualidad existen, pues, dos polos muy diferenciados: el de la música electrónica culta y el de la música electrónica de baile, que se subdivide en géneros como el house, el techno,**

**el trance, el drum and bass o el dance pop. Desde 2000, y a medida que la tecnología informática se ha vuelto más accesible, la música electrónica ha colonizado y casi monopolizado los clubes nocturnos, del mismo modo que ha traspasado las fronteras de lo puramente experimental para congregarse a millares de personas en fiestas y festivales.**



## Audiciones recomendadas para el capítulo 2

### Ritmo del Ars Nova

- Machaut  
▶ 01 *Misa de Nuestra Señora*

### Ritmo en Debussy

- Debussy  
▶ 02 *Imágenes*

### Ritmo en Stravinski

- Stravinski  
▶ 03 *La consagración de la primavera*  
Stravinski  
▶ 04 *Las bodas*  
Stravinski  
▶ 05 *Sinfonía de los salmos*  
Stravinski  
▶ 06 *Sinfonía en tres movimientos*

### Otros Ritmos

- Bartók  
▶ 07 *Sonata para dos pianos y percusión*

### Ritmo en Messiaen

- Messiaen  
▶ 08 *Tres pequeñas liturgias de la presencia Divina*

### Polirritmias

- Carter  
▶ 09 *A symphony of three orchestras*  
Carter  
▶ 10 *Cuarteto n.º 3*  
Carter  
▶ 11 *A mirror on which to dwell*  
Ligeti  
▶ 12 *Estudios para piano (libro II)*  
Ligeti  
▶ 13 *Concierto para violín y orquesta*  
Nancarrow  
▶ 14 *Estudios para pianola*

### Timbre barroco

- Monteverdi  
▶ 15 *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*

### Timbre romántico

- Berlioz  
▶ 16 *Sinfonía fantástica*

### Timbre moderno

- Debussy  
▶ 17 *Preludio a la siesta de un fauno*  
Stravinski  
▶ 18 *Historia del soldado*  
Ives  
▶ 19 *Sonata n.º 2, Concord, Mass., 1840-60*  
Cage  
▶ 20 *Sonatas e interludios*

### Densidad y textura

- Berg  
▶ 21 *Tres piezas para orquesta op. 6*  
Ligeti  
▶ 22 *Atmosphères*  
Ligeti  
▶ 23 *Lontano*  
Cserha  
▶ 24 *Spiegel I-VII*  
Xenakis  
▶ 25 *Metástasis*

# Capítulo 2

## Ritmo, timbre, intensidad

Si la nota o la escala que la contiene es un elemento definitorio de la música histórica, no lo es menos aquel otro que llamamos *ritmo*, el cual incluso muy probablemente se emplease musicalmente antes que la nota misma. La noción de ritmo está ligada a la de movimiento, y en cierta medida describe la necesidad de la música de fluir y desarrollarse en el tiempo. En verdad, la música no es sino una percepción sonora del tiempo mismo que implica su ordenación por la sucesión de elementos débiles y fuertes. Son fenómenos temporales percibidos en porciones de tiempo reducidas, pues el empleo del tiempo en estructuras mayores implica ya una relación de forma.

Al ser el ritmo un flujo temporal, integra tanto a los sonidos como a los silencios formando ambos parte de la organización rítmica. Obvio es decir que encontramos ritmo en muchas otras manifestaciones humanas, singularmente las artísticas, como pueden ser la danza, las artes plásticas y desde luego el lenguaje. Incluso de manera figurada se habla de los ritmos de la naturaleza.

### Nacimiento del ritmo

Probablemente el nacimiento del ritmo musical tuvo mucho que ver con la percepción de los sonidos del cuerpo humano, singularmente los latidos del corazón, que en muchas ocasiones a lo largo del tiempo han sido evocados musicalmente<sup>1</sup>. Puestos en relación con el aparato fónico, en los albores del lenguaje esos ritmos dan origen a los gritos de caza o guerra y a las imprecaciones o salmodias del chamán.



▲ Actuación en un estudio de televisión de Copenhague, 1968

**1** La aparición de algunas formas de *jazz* moderno, como el *be-bop*, hicieron protestar a algunos practicantes de esa música porque decían que no se adaptaba al ritmo del corazón.

“

**La música no es sino una percepción sonora del tiempo mismo que implica su ordenación por la sucesión de elementos débiles y fuertes**

En realidad es un elemento indispensable para la música, y suele establecerse en partes fuertes y débiles, en patrones de repetición y acentos. La duración y la intensidad de los sonidos tienen mucho que ver con el establecimiento de ritmos. Incluso los primitivos instrumentos musicales, que probablemente eran de percusión antes de la introducción de la primera flauta, apelan al ritmo, puesto que piedras, palos, conchas y utensilios semejantes tienen más posibilidades con él que con otros elementos que acabarán por configurar una música más compleja.



### Notación

Cuando pensamos en la representación gráfica de la música, a la mayoría de nosotros se nos vienen a la cabeza las notas y el pentagrama. Sin embargo, no siempre ha sido así porque la notación musical, como todo lenguaje, ha ido evolucionando con el paso de los siglos. Durante la Edad Media a partir de la notación del canto gregoriano, se comenzó a emplear líneas para marcar la altura de las notas,

pero no fue hasta el siglo XVII cuando el uso de esta pauta musical se generalizó en Europa. Sin embargo, hasta llegar aquí, se han empleado múltiples y muy variados sistemas, como el uso de los signos alfabéticos en la Antigüedad clásica o las tablaturas renacentistas, que indicaban cómo debían colocarse las manos para interpretar los acordes en los instrumentos de cuerda pulsada como el laúd.

### Distinciones terminológicas

Hay una sutil distinción, no siempre claramente discernible, entre lo que es ritmo y lo que es métrica. El *ritmo* alude a las relaciones de duración e intensidad de los sonidos, mientras que la *métrica* es la ordenación humana de esos factores a través de lo que en Occidente se entiende por compás, que es la organización en grupos determinados de los pulsos musicales.

Por *pulso* entendemos la unidad básica por la que se mide el tiempo en música, y afecta tanto a los pulsos individuales como a la organización y sucesión de los mismos. Para que exista pulso debe darse una cierta repetición. Históricamente el pulso tendía a ser regular, aunque se puede decir que el siglo XX casi invierte los términos ya que en este acaban predominando los pulsos irregulares.

Los pulsos pueden o no llevar *acentos*, que son descargas de energía que ponen un énfasis particular en un determinado pulso. Conectado con el pulso está el *tempo* que no es otra cosa que la velocidad con la que se suceden los pulsos o su frecuencia. Pulso y tempo dan como resultado la *duración*.

Señalemos que, aunque siempre se ha intentado representar gráficamente la música para poder transmitirla al futuro, una **notación** relativamente exacta no se consiguió hasta hace no demasiado tiempo. De esta forma, hay que decir que la transmisión histórica se hacía siempre de manera oral y que, en un determinado momento,

llegó a ser más importante aspirar a fijar el ritmo de la música que las notas mismas. Por eso, ya en el siglo XII, los compositores de la Escuela de Notre Dame intentaron fijar los ritmos usando los pies métricos de la poesía clásica, instituyendo así los modos métricos. Posteriormente, con el Ars Nova<sup>2</sup> y la complejidad de la nueva música se fue introduciendo una notación mensural origen de las modernas notaciones.

## Rítmica griega

Como en el caso de la escala, en la música occidental debemos a los griegos la base de la especulación rítmica en la música. Y para comprender su sistema haremos bien en recordar que la inmensa mayoría de la música griega era cantada y usaba textos. También recordaremos que tanto la poesía como el teatro griego se transmitían con música, aunque en la actualidad no se conserven más que sus textos. Ciertamente que había también alguna música instrumental, casi siempre acompañando a la vocal o a la danza, pero ni la lira ni el **aulos** eran competencia para el canto y algunos mitos y leyendas, como la pendencia entre Apolo y Marsias<sup>3</sup>, ilustran convenientemente esta realidad.

La base del sistema rítmico de la música griega era el pulso basado en el valor de la nota más corta, a la que se llamaba *breve*, al tiempo que dos breves componían una *larga*. Combinando largas y breves se obtenían pies métricos cuya función era similar a la de los modernos compases y que recibían nombres como yambo, troqueo, dáctilo, anapesto... Pero todo ello estaba muy influido por el ritmo del lenguaje, y hay que decir que tanto entre los griegos como entre los romanos y en buena parte de la música medieval, incluido el primer gregoriano, el ritmo musical dependía estrechamente de los textos, cuya prosodia la música seguía con naturalidad. Advirtamos que tanto la lengua griega como la latina conocían la diferencia entre sílabas cortas y largas, algo que se ha difuminado en el español actual. Por esa razón en dichas lenguas la poesía atiende mucho más a los pies métricos que al artificio de la rima.

**2** Movimiento musical francoflamenco del siglo XV al que da ese nombre **Philippe de Vitry (1291-1361)**. Los avances en la notación permiten una música más compleja. También en Italia se da un movimiento semejante. Se hace hincapié sobre la belleza musical, lo que provocó una dura Decretal del papa avignonense Juan XXII (1244-1334, Papa desde 1316)

por «embriagar los oídos y olvidarse de la devoción».

**3** El sátiro Marsias desafió al dios Apolo en un concurso musical que juzgarían las Musas. Ambos tocaron la misma melodía, pero como Apolo pudo acompañarla con su voz, esta resultó más hermosa y el dios se alzó vencedor. Por su osadía, castigó a Marsias a morir desollado.



▲ *Apolo y Marsias*, de Giovanni Francesco Barbieri (1619-1621), Collezione Banca Popolare dell'Emilia Romagna, Módena, Italia



### Aulos

Llamado así por los griegos y *tibia* por los romanos, se trataba de un instrumento de viento muy popular en la Antigüedad clásica, de sonido estridente pero bien afinado que recuerda al de los actuales oboes o clarinetes. Se solía utilizar para acompañar la recitación de poesía lírica en los

banquetes o durante la celebración de diferentes rituales como matrimonios, funerales o sacrificios religiosos. Existen varios mitos sobre su invención, pero el más extendido es el que cuenta que fue la diosa Atenea quien lo creó para después deshacerse de él cuando se dio cuenta de que, al tocarlo, se le deformaba la cara.

#### 4 Claude Debussy (1862-1918)

▶ 02, 17

#### 5 Ígor Stravinski (1882-1971)

▶ 03, 04, 05, 06, 18

6 Ballet estrenado en París por los Ballets Rusos en 1910. Coreografía de **Michel Fokine (1880-1942)**. Fue la consagración como gran bailarina de **Tamara Karsávina (1885-1978)**.



▲ Tamara Karsávina en el papel principal de Stravinski *El pájaro de fuego* de Jacques-Emile Blanche (1910), Biblioteca-Museo de la Ópera Nacional de París-Garnier

7 Los Ballets Rusos lo estrenan en París en 1911 con coreografía de Michel Fokine.

El ritmo siempre fue importante en la música occidental, además de un fundamento de la forma musical en la misma medida que lo era la armonía o la melodía. Ciertamente tenía siempre una cierta regularidad simétrica y casi siempre era único en cada parte de la composición, de manera que sería difícil encontrar un verdadero concepto de polifonía rítmica en el clasicismo y el romanticismo. Los primeros síntomas de una renovación conceptual del ritmo en Occidente provienen del mismo autor que utilizó el acorde por su contenido sonoro y no por su función tonal, y empleó asimismo escalas diferentes: Claude Debussy<sup>4</sup>.

Debussy aparta las simetrías rítmicas y emplea un concepto fugitivo y cambiante del tiempo. El uso de los valores llamados irracionales (no son simétricos ni se pueden ejecutar con total exactitud) prolifera en sus obras, que son fluctuantes y cambiantes. Claro que en ello no solo tiene que ver el ritmo; ya lo hemos visto también en las escalas y nos los volveremos a encontrar en el timbre y en la forma, porque todos los elementos confluyen con el fin de hacer de su música una realidad nueva y única.

### El ritmo stravinskyano

Con todo, la gran revolución rítmica del siglo xx comienza con la irrupción volcánica de la música de Ígor Stravinski<sup>5</sup>. No es una casualidad que además lo hiciera por la vía del ballet, retomando la tradición de la danza como sostén del ritmo musical. Pero no es menos cierto que sus ballets se han difundido en las salas de concierto tanto o más que en los escenarios, y que pueden estudiarse y recibirse como música pura, independiente de la coreografía, pues son notoriamente mucho más. Ya *El pájaro de fuego*<sup>6</sup>, con su aire de cuento popular y fantástico y la aparente influencia de Rimski-Kórsakov (v. p. 100, n. 68), introducía novedades rítmicas, puesto que su *Danza infernal* tenía pocos antecedentes en la música de su entorno. Mucho más *Petruchka*<sup>7</sup>, cuya novedad rítmica y tímbrica resultaba incuestionable. Tales novedades en

ambas obras podían justificarse por un cierto contacto popular o folclórico, pero eso no valía ya para *La consagración de la primavera*<sup>8</sup>, cuyo histórico escándalo estaba más que justificado, pues transgredía todas las reglas conocidas de la música, incluso las que aún estaban por asimilar en Debussy.

*La consagración de la primavera* no podía ser cobijada bajo el manto recosido del folclore, porque en realidad era la propia obra la que inventaba el folclore. Stravinski proponía unos cuadros de *la Rusia pagana* en los que se tenía que inventar literalmente un profolclore del que no quedaba ni rastro. Si exceptuamos el uso puntual de la escala octofónica, la cual tardó mucho en ser reconocida como una clara aportación armónica personal, el resto más que procedente de la tradición rusa era original del propio Stravinski, y la genialidad de la obra le venía de su liberación de los ritmos y el nuevo empleo tímbrico instrumental.

El concepto rítmico es novísimo y precisamente es lo que llamó la atención al principio, aunque existen además muchos otros elementos instrumentales, tímbricos y estructurales. Son muchos los aspectos que se pueden estudiar sobre el ritmo en esta obra, pero si nos detenemos únicamente en la arrolladora danza final, observaremos la proliferación de una célula rítmica (asociada a otra melódica pero no temática) que no procede por desarrollos sino por desplazamientos, acortamientos y alargamientos del ritmo, el cual es omnipresente y resulta, extrañamente, tan dinámico como estático.

Que su revolución rítmica no era folclórica lo demuestra el que Stravinski se adapte con el mismo éxito a obras abstractas como la *Sinfonía de los Salmos*<sup>9</sup> o a otras con sustrato folclórico, aunque no resulta determinante para la aplicación de sus nuevas técnicas, como en *Las bodas*<sup>10</sup>. La razón de todo ello es que, aunque Stravinski realizó una importante revolución musical, su obra no estaba desconectada de la marcha del resto de las artes. Si hemos visto el maridaje evidente entre expresionismo y atonalidad, también podemos



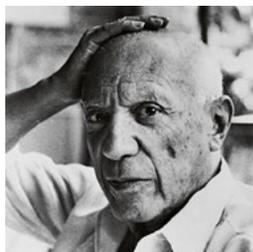
▲ Performance de Niklaus Stauss en el Festival de Aviñón (1995), a partir de *La consagración de la primavera*

**8** Estrenada por los Ballet Rusos el 29 de mayo de 1913 en el Teatro de los Campos Elíseos con coreografía de **Vaslav Nijinski (1890-1950)** y un escándalo histórico. Dirigía el luego famosísimo director **Pierre Monteux (1875-1964)**.

**9** Obra para coro y orquesta, sin violines, compuesta por encargo de la Orquesta Sinfónica de Boston.

**10** Se estrena por los Ballets Rusos en París en 1923 con coreografía de **Bronislava Nijinska (1891-1972)**.

“  
**A Stravinski la genialidad de la obra le venía de su liberación de los ritmos y el nuevo empleo tímbrico instrumental**

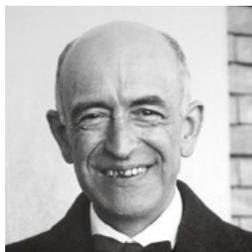


**11 Pablo Ruiz Picasso**  
**(1881-1973)**

Pintor español de gran importancia. Creador junto a otros del cubismo y figura influyente durante toda su vida, es autor de cuadros esenciales en el siglo xx como *Les demoiselles d'Avignon* (*Las señoritas de Avignon*, 1907) o *Guernica* (1937).

**12 Henri Bergson**  
**(1859-1941)**

Filósofo francés. Premio Nobel de Literatura en 1927. Entre otros trabajos nos interesan aquí los que se refieren a duración y tiempo. Tiene una concepción dinámica de la realidad sobre el modelo de la conciencia, distinguiendo *inteligencia* de *intuición*. Algunas de sus obras principales son: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (*Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 1889), *Le rire* (*La risa*, 1900) o *L'évolution créatrice* (*La evolución creadora*, 1907).



**13 Manuel de Falla**  
**(1876-1946)**

Compositor español autor de *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *El retablo de Maese Pedro* o *Atlántida*. Aunó la vanguardia parisina, de Debussy a Stravinski, con elementos de la música española tanto folclórica como histórica. Está considerado el compositor más importante del siglo xx español.

**14 George Enescu**  
**(1881-1955)**

Compositor y gran violinista rumano ejerciente en París. Autor de *Rapsodia rumana* y la ópera *Edipo*, entre otras.

**15 Theodor W. Adorno**  
**(1903-1969)**

Importante filósofo alemán miembro de la Escuela de Frankfurt. Introdutor del concepto de *dialéctica negativa*. Escribió mucho sobre música, ya que había sido alumno de Alban Berg. Su obra más polémica es *Filosofía de la nueva música* (1947), en la que opta por la Escuela de Viena y rechaza a Stravinski.

ver el de Stravinski con su entorno cultural. Mientras este músico realiza su revolución, los pintores están desarrollando en el marco parisino donde Stravinski se mueve otra no menos importante: el cubismo. Nunca se han llamado cubistas a sus primeras obras, pero lo son incluso en mayor medida que las de Debussy impresionistas, denominación que el propio músico negaba, pues se sentía mucho más cercano al simbolismo.

La relación estética y hasta técnica entre Stravinski y Picasso<sup>11</sup> es algo que se ha señalado desde muy pronto, pues en realidad desarrollan si no vidas, sí estéticas y carreras paralelas. Incluso la evolución posterior de ambos artistas puede verse como semejante e igualmente importante en cada una de sus artes.

También se debe citar el concepto de *tiempo* en un filósofo como Henri Bergson<sup>12</sup>, muy activo en ese momento. Si su distinción entre tiempo y duración se ha aplicado a los cubistas, no hay duda en convenir que puede aplicarse también a las concepciones de Stravinski, que no confundía ni mucho menos, como era frecuente en el clasicismo y el romanticismo, ritmo con metro. Stravinski es capaz de construir estructuras a partir del ritmo, algo muy novedoso y distinto al desarrollo de estas a partir de la armonía, que no solo era lo habitual sino que incluso la propia Escuela de Viena mantiene en buena medida.

La influencia de Stravinski a lo largo de la mayor parte del siglo xx fue abrumadora. Los compositores de un nacionalismo vanguardista (Falla<sup>13</sup>, Enescu<sup>14</sup>, etc.) lo adoptaron inmediatamente, pero también otros internacionalistas, y apenas hay intentos posteriores sobre el ritmo o la forma sin desarrollos que no le deban algo. Ya han quedado superadas las viejas diatribas de un Adorno<sup>15</sup> que, en su afán germánico por afirmar la primacía de la Escuela de Viena, malentendió a Stravinski y lo clasificó como un fenómeno prácticamente de barbarie, lo que indica que se puede ser un gran pensador y errar clamorosamente en materias estéticas.

De alguna manera, y por mucho que haya evolucionado la música hasta llegar al siglo XXI, muchas lecciones de Stravinski están aún latentes en fenómenos musicales posteriores aparentemente sin conexión con el compositor ruso.

### **Otras aportaciones rítmicas**

Hemos citado a Varèse como introductor de la primera pieza concebida íntegramente para instrumentos de percusión. Ese mero hecho le enfrentaría de inmediato con el problema del ritmo y, evidentemente, es un elemento que trabaja a fondo. Generalmente se señala que Varèse en el aspecto rítmico recibe una fuerte influencia de Stravinski, algo que incluso él mismo no negaba. Pero la manera de conectar ritmos con timbres, e incluso de concebir la forma y la energía del sonido, les diferencia muy notablemente aunque a efectos rítmicos haya que considerarlos dentro de una misma órbita.

Durante el siglo XIX el auge de los nacionalismos musicales, que no eran otra cosa que manifestaciones locales del romanticismo, llamó la atención sobre todo en el ámbito de la canción y la danza populares, y de alguna manera la música de concierto comenzó a recibir algunas influencias de las mismas. En lo que se refiere al ritmo, se puede decir que hubo una cierta ampliación quizá no muy importante, pero en todo caso perceptible, en especial en folclores como los eslavos o mediterráneos con bases e influencias distintas de las de los centroeuropeos, que eran prácticamente los únicos que habían tenido hasta entonces una relación cierta con la música culta.

De cualquier manera, la visión del primer nacionalismo decimonónico o nacionalismo romántico llega poco más lejos que a vestir con ropajes de la música de concierto algunas melodías o ritmos populares sin pasar casi nunca de obtener un color local. Tanto es así, que algunos músicos que emplean esos elementos desde su propia nacionalidad siguen siendo considerados internacionalistas, como sería el caso de Liszt, y muchos compositores no tienen inconveniente en hacer uso de elementos populares de culturas

“

**Muchas lecciones de Stravinski están aún latentes en fenómenos musicales posteriores aparentemente sin conexión con el compositor ruso»**

“

**La visión del primer nacionalismo decimonónico o nacionalismo romántico llega poco más lejos que a vestir con ropajes de la música de concierto algunas melodías o ritmos populares**

“

**Muchos compositores no tienen inconveniente en hacer uso de elementos populares de culturas que no les son propias con el fin de conseguir un cierto colorido exótico**



**16 Béla Bartók**  
(1881-1945)



Compositor húngaro autor de seis importantes cuartetos de cuerda, tres conciertos pianísticos y dos para violín, *Concierto para orquesta* y la ópera *El castillo de Barba Azul*, entre muchas otras obras.

que no les son propias con el fin de conseguir un cierto colorido exótico que estuvo bastante en boga en determinados momentos de la cultura europea. A ello no fue tampoco ajeno el auge, a finales del siglo XIX, de las grandes exposiciones universales, que contribuyeron no poco al conocimiento de realidades sonoras procedentes de ámbitos en los que la música europea no había recalado hasta entonces.

El panorama va a cambiar radicalmente en el nacionalismo vanguardista del siglo XX, que tendrá mucha importancia y se desmarcará claramente del nacionalismo romántico, el cual, no obstante, seguirá siendo cultivado por muchos autores que hoy pueden ser considerados secundarios. Quizá la figura más importante en este aspecto en toda la primera mitad de la nueva centuria sea el húngaro Béla Bartók<sup>16</sup>. En ocasiones se le asocia en esta tarea a Stravinski, aunque la trayectoria estética y técnica de los dos compositores es radicalmente diferente. Stravinski nunca fue, ni le interesó ser, un investigador de la música folclórica, sino que era un usuario parcial de la misma y hasta un inventor de posibles folclores inexistentes, como ya hemos visto en *La consagración de la primavera*. Por el contrario, Bartók es un investigador sistemático de músicas populares que incluso recoge en trabajos de campo no solo en Hungría sino en países limítrofes, en un entorno más que eslavo de los Cárpatos, y en el norte de África. No obstante, y aparte de las publicaciones que realiza en el terreno del dato folclórico directo, su trabajo compositivo no consiste en utilizar directamente melodías o ritmos populares, sino en extraer de ellos elementos interválicos, rítmicos, tímbricos y morfológicos que luego emplea libremente en sus obras de creación pura.

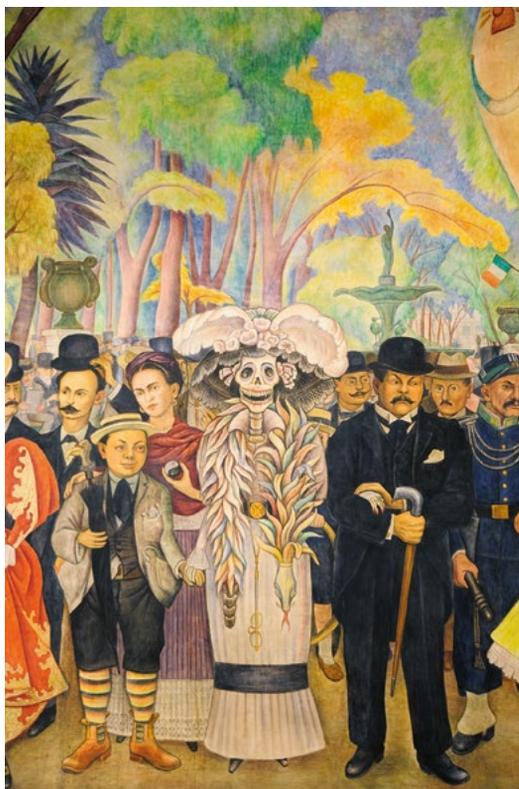
Otros elementos compositivos distancian a los dos compositores. Stravinski rechaza la tradición germánica del desarrollo estructural y la sustituye por un sistema de secuencia de modificaciones rítmicas y tímbricas y una técnica de bloques. Bartók, que había estudiado también en Alemania y Francia y hasta había seguido parcialmente la escuela debussista,

era un continuador de las formas germánicas y, de hecho, su ideal formal lo colocaba en las estructuras de tipo beethoveniano con amplios desarrollos. El gran monumento de sus seis cuartetos de cuerda, que introducen grandes novedades en la música de su tiempo, se sostiene en formas de origen beethoveniano.

Podríamos decir que la música de Bartók es más parafolclórica que puramente folclórica y, a ese respecto, se ha llegado a decir que lo que practica en sus obras de creación pura es un *folclore imaginario*. *A contrario sensu*, también se sostiene que en Bartók el elemento de partida siempre existe exteriormente, aunque a veces su tratamiento lo convierta incluso en irreconocible. Sea como fuere, esto representa grandes novedades en la cuestión rítmica que pueden apreciarse a lo largo de toda su obra, pero especialmente hacia el centro de su carrera, que coincide con su madurez creativa. Acude entonces a una secuenciación rítmica en torno a la percusión como estructura principal de sus obras. Es el momento de la *Sonata para dos pianos y percusión*, del misterioso movimiento central del *Concierto n.º 1 para piano y orquesta* o del energético *Concierto n.º 2 para piano y orquesta*. El uso de novedades rítmicas será importante a lo largo de toda la trayectoria creativa de Bartók y excede con mucho a una simple consideración nacionalista folclorizante. En cualquier caso, a este autor lo volveremos a encontrar en los cambios formales del siglo para los que también resultará una referencia de primera magnitud.

### **Ritmo y folclore en América**

Si hay un territorio en el que el empleo del folclore y el nacionalismo va a tener importancia en el desarrollo de una nueva música, ese es sin duda el de la música iberoamericana. Esta había producido una música importante en la época colonial que no acaba de despegar durante prácticamente todo el siglo XIX. Desde un punto de vista artístico, serán países que se debatan en un dilema que a veces es falso y otras está mal planteado. Son territorios que en sus aspectos



▲ *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, de Diego Rivera (1947), Museo Mural Diego Rivera



**17 Silvestre Revueltas (1899-1940)**

Violinista y compositor mexicano. Figura original que produjo obras como *Sensemaya*, *Homenaje a García Lorca*, *La noche de los mayas*, entre otras.

**18 Carlos Chávez (1899-1978)**

Compositor mexicano fundador de varias instituciones musicales de su país. Autor de sinfonías como *Sinfonía india* y obras como *H.P.*, *Sonante*, *Elatio*, por citar alguna de ellas. Fue practicante de la vanguardia y también de la rememoración de estilos nacionales.

**19 Alejandro García Caturla (1906-1940)**

Compositor cubano. Autor de obras como *Obertura cubana* (1928). Aunque era violinista, estudió Derecho y ejerció como juez, siendo asesinado por una persona a la que debía juzgar.

**20 Heitor Villa Lobos (1887-1959)**

Director de orquesta y compositor brasileño, autor de una obra torrencial con 12 sinfonías, 17 cuartetos de cuerda, las series originales tituladas *Cbôros* y *Bachianas brasileiras* así como numerosas obras para piano y para guitarra.



**Pintura muralista**

**La Revolución Mexicana, la Gran Depresión y la Primera Guerra Mundial sentaron las bases del movimiento artístico conocido como Muralismo Mexicano. Sus demandas consistían en una revolución social, política y económica, que perseguían conseguir, por fin, una liberación espiritual y**

**cultural de la Europa colonial, que durante tanto tiempo había marginado la cultura indígena. Al amparo de este movimiento, destacaron grandes figuras de la pintura como Diego Rivera o José Clemente Orozco, que lograron desarrollar un arte útil para el público que ayudó, a su vez, a dar a conocer la cultura e historia del país.**

sociales, políticos, económicos y culturales pertenecen claramente a la cultura occidental, pero donde también hay fuertes corrientes indigenistas que irónicamente se reflejan más en la epidermia de lo artístico que en una verdadera dignificación social. Para acabarlo de complicar, en algunos países existe, además de la corriente indígena autóctona, una fuerte influencia de elementos africanos. En otros, por el contrario, ni se da esa influencia ni tienen un indigenismo real.

Curiosamente, el primer nacionalismo de corte romántico no tuvo gran fuerza en su momento histórico salvo en casos anecdóticos. Sin embargo, con un notorio retraso ha sido practicado profusamente en el siglo xx, si bien, en los mejores casos, los compositores que no niegan el dato folclórico lo usan en una determinada orientación vanguardista.

En México, la revolución de principios del siglo xx propició un florecimiento artístico que es muy conocido en algunos aspectos como puede ser la **pintura muralista**. Pero esa manifestación tiene también una potente música que no solo se queda en folclorismo inmediato, que lo hubo, sino que produce compositores de poderosa inventiva como es el caso de Silvestre Revueltas<sup>17</sup>, muy original y con rasgos más de mestizaje que de folclore directo. Paralelamente un músico culto, como lo fue Carlos Chávez<sup>18</sup>, pudo conjugar el indigenismo con la influencia de Stravinski y Varèse.

En Cuba, el ya citado Amadeo Roldán, junto con su coetáneo Alejandro García Caturla<sup>19</sup>, fueron capaces de aunar elementos autóctonos con otros procedentes de la vanguardia, obteniendo resultados esenciales para el futuro. Aunque sin duda, la figura de un nacionalismo avanzado más internacional que origina América es la del brasileño Heitor Villa Lobos<sup>20</sup>. Villa Lobos explora toda clase de campos heterogéneos, como giros melódicos, propuestas melódicas y modales, ritmos nuevos..., todo ello amalgamado desde la música negra, el indigenismo amazónico o el folclore urbano y en una cómoda coexistencia con las

formas francesas o los ritmos Stravinskyanos. Ahora nos referimos al ritmo, que aquí tiene su importancia, si bien la aportación de estos compositores atañe a muchos otros ámbitos —y eso habremos de verlo en capítulos posteriores—, que serán muy diversos, pero que tendrán su raíz en lo que acabamos de abordar.

Aunque las investigaciones rítmicas de los grandes autores del siglo xx son muy avanzadas, hay que mencionar que en este aspecto se han obtenido resultados derivados de otros géneros que nacen modernamente en Occidente, singularmente en el jazz. El jazz no es un género enteramente popular sino un género profesional nacido de una encrucijada cultural determinada. Algunos principios rítmicos del jazz han tenido cierta influencia en la creación culta y, así, habría que mencionar uno no muy fácil de definir como es el llamado *swing*. Básicamente es un tipo de acentuación o inflexión con el que se abordan los sonidos y que implica cierta irregularidad de tempo, así como la manera de darle continuidad al sonido. Otro elemento en el que el jazz influye es en la manera en que pueden equipararse los tiempos fuertes y los débiles del compás o de la estructura métrica general.

### **Nuevos aportes rítmicos**

Tras la herencia rítmica de Stravinski o Bartók, las primeras novedades que trascienden a muchos compositores en el terreno del ritmo son las de Olivier Messiaen<sup>21</sup>. El compositor francés las introduce a partir de dos fuentes exteriores y de otra que procede de su propia especulación. La primera sería el estudio del canto de los pájaros, que ya hemos visto tenía en él gran importancia a la hora de considerar la escala musical. Pero no hay duda de que es un terreno donde cabe una rítmica muy compleja y a la vez sutil. Messiaen, que estudió y empleó cientos de cantos de pájaros, utiliza sus ritmos de la misma manera que también aprovechó sus escalas. Su segunda fuente es el estudio sistemático de los modos rítmicos de la música hindú con su sistema de talas<sup>22</sup> y decitalas. Hay treinta y cinco

### **21 Olivier Messiaen (1908-1992)**



**22** El tala consiste en los ciclos rítmicos de un raga (el modo melódico hindú sobre el que se improvisa), el decitala en sus unidades menores. Cada tala o ciclo tiene un número de golpes rítmicos determinados (entre 5 y 19) a los que se añade un sistema de acentos.



**El jazz no es un género enteramente popular sino un género profesional nacido de una encrucijada cultural determinada**



**Algunos principios rítmicos del jazz han tenido cierta influencia en la creación culta**



**23 Elliott Carter**  
(1908-2012)

▶ 09, 10, 11

Compositor norteamericano investigador del ritmo en obras como *Concierto para piano y orquesta*, *Doble concierto*, *Sinfonía para tres orquestas*, *Sum fluxae pretium spei* o cuatro importantes cuartetos de cuerda.

“  
**Un ritmo no retrogradable es el que se puede leer con el mismo resultado de atrás hacia delante que desde adelante hacia atrás porque siempre se mantiene igual**

combinaciones rítmicas básicas en el sistema carnático que se distribuyen en ciclos y que Messiaen estudia y aplica a su conveniencia.

Con respecto a su aportación especulativa, Messiaen introduce el concepto de ritmos no retrogradables, que él descubre por la aplicación de un sistema de simetría particular en la arquitectura y artes plásticas de su entorno. Un ritmo no retrogradable es el que se puede leer con el mismo resultado de atrás hacia delante que desde adelante hacia atrás porque siempre se mantiene igual. Es algo similar a lo que ocurre con los palíndromos literarios que se leen igual en ambos sentidos. Son, así, ritmos que se organizan simétricamente en torno a un eje central que irradia por igual en las dos direcciones.

Habría que señalar en este apartado que Messiaen fue también uno de los primeros compositores en usar el concepto de *serie* aplicado a los ritmos. Pero como eso es algo que afecta por igual a los ritmos que a los timbres o las intensidades, lo abordaremos cuando nos refiramos al concepto de serie como elemento de forma o estructura (v. p. 76).

Cabría mencionar a distintos compositores que han hecho modificaciones o aportaciones parciales al ritmo, aunque aún nos quedan un par de novedades importantes en este terreno. Podríamos, si acaso, referirnos a la nueva visión rítmica que ofrece en plena etapa del serialismo integral la irrupción de una escuela no serial, la Escuela Polaca, a partir de los años sesenta, pero como también tiene mucho que ver con la forma aleatoria, lo veremos en el momento de acercarnos a las nuevas estructuras (v. p. 80).

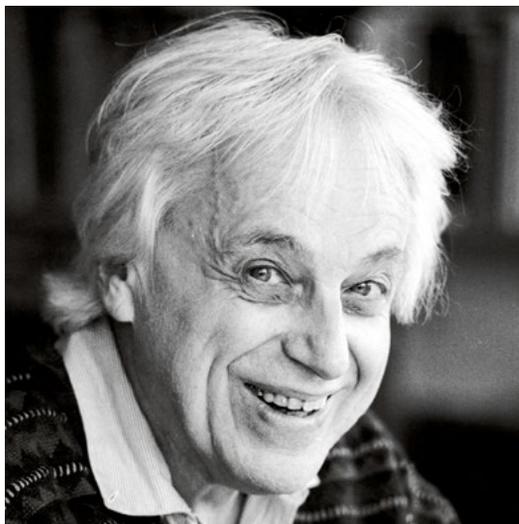
Una importante investigación métrica es la llevada a cabo por el norteamericano Elliott Carter<sup>23</sup>. Practicante en una primera fase del politonalismo y la atonalidad en un contexto en el que era considerado un autor lateral, Carter tardó tiempo en que se reconociera su extraordinaria originalidad basada en lo que él llamó *modulación métrica*. Esta consiste básicamente en el cambio de tempo y

subdivisión de pulso derivados de una nota o grupo anterior. Afecta, por ejemplo, a continuos cambios de compás que pueden conservar el valor de tiempo de la nota que actúa como puente. Es una analogía con las notas puente de la modulación armónica.

En esta técnica se dan modelos rítmicos que se superponen unos a otros de manera heterométrica (como las notas en la heterofonía). Se suelen usar compases que no son coincidentes (Carter los llama *mutuamente primos*, como puedan ser un 4/4 frente a un 3/8 por no tener divisores comunes). Si se usa la misma velocidad, entonces se superponen irracionales diferentes. Hay muchas más maneras de manejar esas realidades métricas, y el resultado suele ser una música rítmicamente muy compleja que no resulta fácil ejecutar. Al compositor le sirvieron para hacer una música avanzada muy personal, y buena parte de estas técnicas han quedado incorporadas al acervo de la composición musical sobre todo en lo que veremos en su momento como *nueva complejidad*.

Quizá la más reciente aportación a la renovación del ritmo en la música de los siglos XX-XXI sean las polirritmias de György Ligeti<sup>24</sup>. En principio, podría denominarse así a muchas de las primeras obras de este compositor en las que existe una especie de pulverización del ritmo. Pero esos son casos que hay que estudiar en otro lugar (v. p. 63) y a lo que nos referimos ahora es a la aportación rítmica ligetiana de una última etapa en la que estudia a fondo los ritmos africanos.

A Ligeti le llamaron la atención las polirritmias de algunas músicas africanas, por ejemplo la de los pigmeos, y las utilizó en sus obras para conseguir ritmos complejos después de una etapa en la que la complejidad rítmica daba como resultado una escucha estadística, fenómeno distinto del que nos ocupamos en estas líneas. Ligeti también se había fijado en la música indonesia y en las aportaciones del norteamericano Conlon Nancarrow<sup>25</sup>. El resultado es de una sutil e intrincada polirritmia que, sin embargo, tiene poco que ver con las modulaciones métricas de Carter.



#### **24 György Ligeti** (1923-2006)

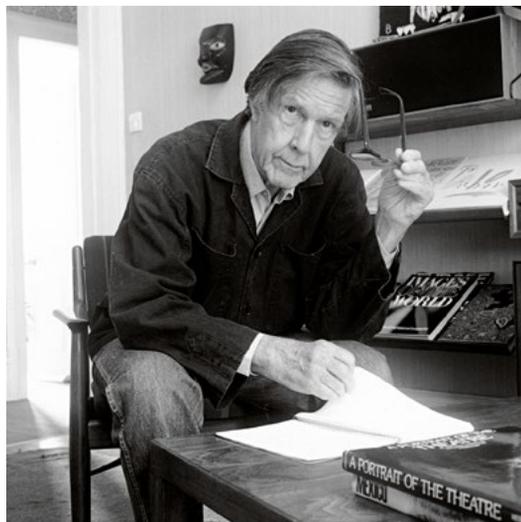
▶ 12, 13, 22, 23

Compositor húngaro autor de obras como *Atmosphères*, *Lontano*, *Aventures*, *Concierto para violín y orquesta*, la ópera *El gran macabro* o *Estudios para piano*. Es una de las grandes personalidades de la segunda posguerra, que introdujo numerosas técnicas nuevas y destacó como analista musical.

#### **25 Conlon Nancarrow** (1912-1997)

▶ 14

Compositor norteamericano nacionalizado mexicano. Realizó aportaciones rítmicas trabajando con pianos mecánicos o pianolas. Su reconocimiento internacional deriva del interés suscitado por Ligeti.



### **26 John Cage (1912-1992)**



Compositor norteamericano alumno de Cowell y de Schönberg, introductor de los pianos preparados y de formas radicales de aleatoriedad que tuvieron amplia influencia mundial. Entre sus obras, *Sonatas e interludios* (1948), *Music of changes* (1951), *Fontana mix* (1958), *Atlas eclipticalis* (1962), *Ryoanji* (1983) o *Europeas* (1987). De sus libros destacamos *Silence* (1961) y *Pour les oiseaux* (*Para los pájaros*, 2002).

### **27 Morton Feldman (1926-1987)**

Compositor norteamericano autor de músicas abiertas muy sutiles como en *The Rothko Chapel*, *For Philip Guston*, *Cuarteto n.º 2*, *The viola in my life*, entre otras.

### **28 La Monte Young (1935)**

Compositor norteamericano pionero de varias tendencias experimentales. Antecedente tanto de Fluxus como del minimalismo.

Es cierto que Nancarrow es anterior a Ligeti, pero también que su aportación pasó prácticamente desapercibida hasta que Ligeti lo mencionó como antecedente suyo y lo puso de moda. Conlon Nancarrow fue músico y activista político. De nacimiento y formación estadounidenses, acabó viviendo y nacionalizándose en México. Su música trataba de crear polifonías superponiendo tempos distintos para crear ritmos muy complejos. Para ello optó por los pianos mecánicos con los que podía encontrar la exactitud que buscaba. Aunque su música es apreciable, su pervivencia se la da el ser antecedente del Ligeti polirrítmico.

Aún podríamos referirnos, respecto al ritmo, a las músicas que intentan negarlo o diluirlo, como pueden ser algunos aspectos de las de Cage<sup>26</sup>, Feldman<sup>27</sup> o La Monte Young<sup>29</sup>, si bien, a mi entender, esto afecta más a la forma y a la percepción por lo que será contemplado más adelante (v. pp. 80 y siguientes).

Realizado el recorrido por las notas, ampliadas a los sonidos musicales en general, además de por el ritmo, en realidad se podría decir que poseemos los elementos esenciales con los que hacer, escuchar y disfrutar la música. De hecho, y en lo que respecta a la música occidental, se podría decir que con nota y ritmo se puede disertar a fondo sobre casi todo lo que esta ha realizado a lo largo de siglos hasta llegar al siglo xx. Sin embargo, existen otros componentes de la música de los que no podríamos decir que son nuevos. Es seguro que han existido también en todo momento, pero algunos de ellos no han sido considerados importantes durante largo tiempo; algo que ha cambiado notablemente a lo largo de los siglos xx-xxi y que, por tanto, afecta profundamente a la escucha y sus condiciones en este período. Elementos que apenas tenían importancia hasta bien entrado el siglo xix se han convertido en pilares esenciales de la construcción sonora de nuestro tiempo y nos obligan a tratarlos en relación a nota y ritmo con una importancia creciente, que acaba por convertirlos en tan

esenciales como aquellos para las nuevas músicas, y en algunos casos hasta más importantes en la configuración de las nuevas tendencias.

## **La ascensión de timbre**

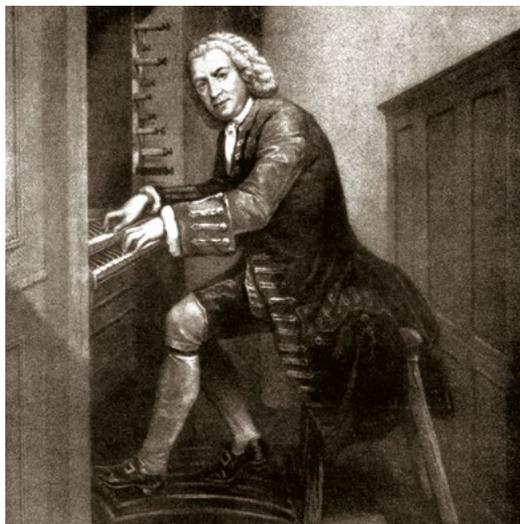
Si hay un elemento que se haya convertido en estelar dentro del panorama musical moderno, no cabe duda de que este es el timbre. En absoluto el timbre es un fenómeno nuevo; por el contrario, el timbre existe desde el nacimiento de la misma música. Lo que sí es distinto es que su importancia y protagonismo en la composición musical han ido creciendo con el tiempo, especialmente en el siglo xx, y hoy día es un componente fundamental de toda música.

En sentido estricto, el timbre más que un componente del sonido es una cualidad del mismo. Es precisamente la cualidad que caracteriza a un sonido. Salvo los sonidos puros sinusoidales, que no existen en la naturaleza y solo se producen con máquinas, cualquier sonido es complejo, es decir, está constituido por varias ondas simultáneas en las que se distingue un movimiento vibratorio principal, que es el que hace que percibamos la nota, y otros movimientos vibratorios secundarios. De hecho, el timbre es una mezcla de cualidades puesto que depende de su espectro, que está constituido por los armónicos parciales de cada sonido, de la envolvente de amplitud que hace referencia al ataque, el decaimiento, sostenimiento y la relajación, así como de la concentración energética de las frecuencias determinadas.

El timbre es aquel conjunto de cualidades del sonido que hace que podamos diferenciar dos sonidos aunque tengan la misma frecuencia, intensidad y duración. Un nota, pongamos un *la* en intensidad piano, nos suena diferente si la emite una flauta, un saxofón o un vibráfono porque tiene distintos armónicos cuyas componentes se manifiestan de otra manera. Incluso no solo se diferencia por el instrumento, sino que también puede hacerlo

“

**El timbre es aquel conjunto de cualidades del sonido que hace que podamos diferenciar dos sonidos aunque tengan la misma frecuencia, intensidad y duración**



### 29 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Compositor alemán con el que culmina el Barroco en sus *Pasiones, Cantatas, Motetes* y una amplia obra instrumental. Uno de los grandes compositores de la historia.

**30** *El arte de la fuga*, escrita en 1750 por Johann Sebastian Bach, integra cuatro cánones y quince fugas, la última inacabada. No contiene indicación instrumental alguna.

**31** *La ofrenda musical* es una obra compuesta en 1747 por Johann Sebastian Bach sobre un tema dado por el rey Federico II de Prusia (1712-1786) con el que se entrevistó en Postdam. Contiene diversas piezas que, salvo una *Sonata en trío para flauta, violín y continuo*, no registran indicaciones instrumentales.

“

**El timbre es a la música lo que el color es a la pintura**

### 32 Claudio Monteverdi (1567-1643)

▶ 15

Compositor italiano autor de varios libros de *Madrigales* e introductor de la ópera con obras como *Orfeo* o *La coronación de Popea*.

**33** Madrigal representativo a tres voces escrito en 1624 por Claudio Monteverdi basándose en un episodio de la *Jerusalén libertada* de **Torcuato Tasso (1544-1595)**.

por el material con que esté construido o incluso por la forma de tocarlos. Se ha dicho que en cierta manera el timbre es a la música lo que el color es a la pintura, y muchas veces al referirnos a la orquestación se evoca la palabra color. Si bien esto hay que tomarlo como una analogía, si comparamos períodos parecidos de la historia moderna de la música y la pintura nos daremos cuenta de que hay cercanías en la manera en que en cada caso se emplean color y timbre.

Durante largos períodos históricos la música no tomó en demasiada consideración el fenómeno del timbre. De hecho, no siempre se escribía para instrumentos concretos sino que se empleaban los que en cada momento estaban disponibles. Incluso en el Renacimiento y el Barroco se podía intercambiar sin pérdida estética digna de consideración fragmentos instrumentales con otros vocales o viceversa. A pesar de ello, el Barroco conoció momentos en que el compositor necesitaba un timbre particular y lo determinaba, pero generalmente se trata de efectos muy específicos con una intención muy concreta. En general, la música era una construcción de notas y ritmos en la que el timbre contaba poco. Hay monumentos musicales de primer orden en el que grandes obras maestras no están escritas para ámbitos tímbricos predeterminados. Obras de Bach<sup>29</sup> como *El arte de la fuga*<sup>30</sup> o la *Ofrenda musical*<sup>31</sup> están compuestas sin determinaciones tímbricas mencionables. Incluso la mayoría de sus obras para teclado funcionan en cualquier teclado y eso es lo que creo que justifica que algunas de ellas puedan ser interpretadas legítimamente hoy día en piano, instrumento que en su tiempo era demasiado incipiente y rudimentario.

Sin embargo, ya durante el Barroco los autores de ópera se basaron en el timbre para lograr efectos especiales deseados y ello llega incluso a la técnica instrumental de los instrumentos de cuerda, sobre la que opera importantes cambios tímbricos con el uso del *pizzicato*, comúnmente aceptada su introducción por parte de Monteverdi<sup>32</sup> en *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*<sup>33</sup>,

aunque luego se expande a obras instrumentales y operísticas de Vivaldi<sup>34</sup> y otros autores.

Ya los autores del clasicismo trabajan más cercanos al timbre al definir la orquesta clásica, que acaba determinándose en la **Escuela de Mannheim** y en las obras de Haydn y Boccherini<sup>35</sup>. La diferenciación de las cuerdas y los vientos o el empleo del timbal caracterizan tímbricamente este tipo de orquesta, lo que en Beethoven se amplía de una manera notable. El empleo del timbre continuará desarrollándose durante todo el siglo XIX con una hipertrofia de la orquesta al final de la centuria y asombros que hoy nos parecen curiosos por el empleo de algunos instrumentos, como Liszt en su *Concierto para piano n.º 1* con el triángulo o Saint-Saëns<sup>36</sup> con el xilófono en la *Danza macabra*<sup>37</sup>.

Con todo, habría que comparar el empleo del timbre en estos compositores con el del color en la pintura romántica. El cromatismo de Delacroix<sup>38</sup> no afecta a la seguridad de la línea del dibujo al igual que la orquestación de Berlioz<sup>39</sup> no conculca los criterios armónicos formales. Cuando el dibujo se difumina frente al color en los impresionistas nos daremos cuenta de que en la música empieza a considerarse el timbre de otra manera. La razón es que, hasta entonces, la música se componía como un material abstracto para piano o para varias pautas y luego se orquestaba. Es como dibujar con mucha exactitud un cuadro y luego darle color.

El primer empleo plenamente independiente del timbre en la música occidental lo realiza un autor al que ya hemos citado varias veces como pionero: Claude Debussy. En sus obras de madurez el timbre empieza a ser determinante y quizá por ello, entre otras razones, es para algunos el iniciador de la música moderna. Hay partituras en las que de partida no nos encontramos con la orquestación de un material previo, sino con el nacimiento de la música ya con su componente tímbrico desde su concepción. Si observamos con algún detenimiento el



### **34 Antonio Vivaldi** (1678-1741)

Compositor italiano famoso en su época por sus óperas y en nuestros días por numerosos conciertos instrumentales. Autor de obras tan famosas como los cuatro conciertos violinísticos que integran *Las cuatro estaciones*.

### **35 Luigi Boccherini** (1743-1805)

Violonchelista y compositor italiano activo en España. Autor de sinfonías así como de abundante música de cámara y de la zarzuela *La Clementina*.

### **36 Camille Saint-Saëns** (1835-1921)

Pianista y compositor francés autor de la ópera *Sansón* y *Dalila*, conciertos instru-

mentales y una apreciada *Sinfonía n.º 3*, con órgano.

**37** Poema sinfónico de Saint-Saëns compuesto en 1874.

### **38 Eugène Delacroix** (1798-1863)

Pintor romántico francés muy conocido por cuadros como *La muerte de Sardanápalo*, *La libertad guiando al Pueblo* o *La matanza de Quíos*. Aunque sus máximas obras se conservan en el Museo del Louvre, tiene en París un museo propio.

### **39 Hector Berlioz** (1803-1869)



## **Escuela de Mannheim**

Con este nombre se hace referencia tanto a las técnicas orquestales que fueron promovidas por la orquesta de la ciudad de Mannheim durante el siglo XVIII como a los compositores que crearon obras para dicha orquesta.

Algunas de las técnicas más destacadas de la Escuela de Mannheim fueron el tratamiento individualizado de los instrumentos de viento y el famoso *crescendo* que ejecutaba la orquesta al completo. Su influencia es tan notable que puede percibirse incluso en piezas de Mozart o Beethoven.

**40** *Prélude à l'après midi d'un faune* escrito por Debussy en 1894 evocando el poema de **Stéphane Mallarmé (1842-1898)**.



▲ Vaslav Fomich Nijinski, de Charles Gerschel (1913)

**41** Estrenado por los Ballets Rusos en 1913 pasó casi inadvertido por el escándalo de *La consagración de la primavera*, estrenada catorce días más tarde.

**42** Obra estrenada en 1928 como ballet por la bailarina **Ida Rubinstein (1885-1960)** para quien está escrita.

**43 Giacinto Scelsi (1905-1988)**

Compositor italiano que experimentó en muy diversos campos. Practicó la forma de grupos, la influencia oriental, un particular minimalismo y se basó siempre en la capacidad energética del sonido.

comienzo del *Preludio a la siesta de un fauno*<sup>40</sup> tendremos que convenir en que el solo de la flauta es un elemento compositivo determinante, no añadido, y que ese solo no tendría sentido, o lo tendría muy diferente, en un clarinete o una trompeta, que evidentemente podrían ejecutarlo.

En otras obras, Debussy investigó a fondo con los timbres aun en obras de música de cámara, como son sus tres sonatas finales. Incluso hay una obra siempre poco conocida y menos estimada por los públicos, donde encontramos elementos que solo mucho más tarde se desarrollarán en el ámbito rítmico, tímbrico y formal. Esa obra cuyo análisis nunca acaba de ser completo es *Jeux*<sup>41</sup>.

La persistente influencia de Debussy, primero en la música francesa y luego en la universal, hizo que en ese país se empezara a componer de una manera refinadamente tímbrica, con ejemplos que son clamorosos por lo conocidos y extremos. Una obra como el *Bolero*<sup>42</sup> de Maurice Ravel transcurre durante casi su totalidad sin variar en nada ni melódica ni armónica ni rítmicamente su esquema temático. Pero continuamente va cambiando su morfología tímbrica, de manera que es el timbre lo que se convierte en valor absoluto compositivo en esta obra.

Esta capacidad para crear obras musicales con la prácticamente única concurrencia del timbre y sin variar los elementos que tradicionalmente cambian no es privativa de esta obra. El mismo Arnold Schönberg realiza ya, en 1909, en la tercera de sus *Cinco piezas para orquesta op. 16* un ejercicio de cambios tímbricos sobre un solo acorde, el famoso *acorde cambiante*. Años más tarde, el gran pionero que fue Giacinto Scelsi<sup>43</sup> ofrecería sus *Cuatro piezas sobre una sola nota* (1959).

También en Francia, aunque de autor no francés en ese momento, se producen otros trabajos tímbricamente importantes. Se trata desde luego de Ígor Stravinski, que ya había investigado bastante en los timbres con *Petruchka* pero cuya *Consagración de la primavera* hay que traer de nuevo a colación. Nos hemos referido a ella para la armonía y especialmente para los ritmos (v. p. 40), pero su aspecto tímbrico no es menos importante. Ya el sorprendente comienzo con

el fagot sobreagudo es no solo una novedad sino que, como en el caso citado de Debussy, no podría estar confiado a otro instrumento. A partir de ahí, Stravinski nos da una enorme lección de cómo trabajar con timbres puros y cómo amalgamarlos entre sí logrando un color insólito. La comparación que se ha hecho de esta obra con *Les demoiselles d'Avignon*<sup>44</sup>, de Picasso, es pertinente aunque, en mi opinión, los aspectos tímbricos son aún más importantes que los cromáticos en el referido cuadro. En realidad, es como si el compositor ruso se comparara a la vez con el Picasso cubista y el Matisse<sup>45</sup> de los estallidos de color.

Stravinski nos ilustrará sobre la posibilidad de trabajar con nuevos conceptos tímbricos sin necesidad de grandes orquestas, empleando de otra manera timbres puros en pequeños conjuntos. La *Historia del soldado*<sup>46</sup> es muy rotunda a ese respecto como lo es también una obra tan inclasificable como *Renard*<sup>47</sup>. Durante el resto de su carrera, el compositor seguirá demostrando que el timbre es en él un valor constructivo, y también expresivo, de primer orden. La gran influencia que tuvo en lo rítmico no debe hacernos perder de vista esta diferente realidad.

### **Timbre e instrumento**

La toma en consideración del timbre como elemento expresivo, pero sobre todo formal, acabó con el viejo concepto de orquestación para introducir uno nuevo en el que la instrumentación forma parte del planteamiento mismo de la creación musical, en plano de igualdad con el material armónico o el rítmico. La incorporación de nuevos instrumentos es de suma importancia para el timbre y por eso el desarrollo de la percusión a lo largo del siglo tiene un valor tan grande tanto en lo tímbrico como en el ritmo. De hecho, una obra como la *Ionisation* de Varèse, que vimos en el desarrollo de la percusión (v. p. 30), aportó aún más al mundo tímbrico que a una rítmica, en cierto modo, heredera de Stravinski.

Pero no solo se incorporaron nuevos timbres para buscar una tímbrica nueva, sino que los instrumentos tradicionales, y más concretamente la manera de tocarlos, sufrieron una enorme evolución que fue predominantemente



▲ *Las señoritas de Avignon* (1906), de Pablo Picasso, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos

**44** Pintura cubista realizada en 1907 por Pablo Picasso.

**45** **Henri Matisse (1869-1954)**

Pintor francés introductor del fauvismo. En él tiene importancia el uso del color como expresión y forma.

**46** Ballet-pantomima camerístico compuesto por Stravinski en 1917 sobre un texto del escritor suizo **Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947)**.

**47** Ópera-ballet compuesta en 1916 por Stravinski.

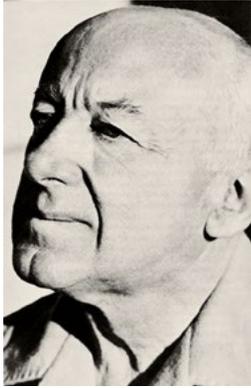
“

**Stravinski nos da una enorme lección de cómo trabajar con timbres puros y cómo amalgamarlos entre sí logrando un color insólito**

**48 Charles Ives**  
(1874-1954)



49 Comenzada en 1904, terminada en 1915 y publicada en 1920. Su versión definitiva es de 1940.



**50 Henry Cowell**  
(1897-1965)

Compositor norteamericano pionero de nuevas técnicas para el piano y de las formas móviles. Fue uno de los primeros estudiosos de la música de Java.



**El piano comenzó a ser considerado no solo un instrumento melódico y armónico, sino también de percusión**

tímbrica. En ese aspecto, quizá fue el piano uno de los que sufrieron una transformación más temprana y más amplia en su manera de ser tocado. El instrumento, cuya evolución y perfección técnica había evolucionado drásticamente a lo largo del siglo XIX, casi en paralelo con la evolución de la técnica pianística de Liszt, ofrecía ya en los primeros años del siglo XX un grado de evolución muy similar al de hoy, si bien su manera de tocarlo conoció nuevas posibilidades que coexistieron con las habituales.

Para empezar, el piano comenzó a ser considerado no solo un instrumento melódico y armónico, sino también de percusión. En ambas condiciones lo emplea Stravinski en *Petruchka*, y más percusivamente en *Las bodas* y otras piezas. Varèse lo añadió a su arsenal como un instrumento de percusión más y Bartók lo emplea en muchas ocasiones en ese sentido. Hay ejemplos muy claros en el tratamiento que a veces realiza Charles Ives<sup>48</sup>. Este gran pionero norteamericano, aunque no fue verdaderamente conocido y apreciado hasta la segunda mitad del siglo XX, presintió, antes que muchos, elementos como la atonalidad, la politonalidad, la espacialización y desde luego el uso nada convencional de instrumentos como el piano. A él dedicó una obra amplia como es su *Sonata n.º 2, Concord, Mass., 1840-60*<sup>49</sup>, que trata de los trascendentalistas, escritores y pensadores, de la Nueva Inglaterra decimonónica. Su evolucionada y compleja técnica pianística es más o menos convencional hasta que en el segundo movimiento prescribe que el pianista use una barra de madera de 14 pulgadas y  $\frac{3}{4}$  (37,5 cm) para producir un gran clúster. El empleo de clústers, que integran el total cromático y se percibían como un conglomerado cercano al ruido, empezó a hacerse común desde entonces. Con la mano o el antebrazo o con artilugios como el de Ives, el clúster es un recurso pianístico que se ha ido empleando hasta nuestros días dentro de las más variadas técnicas y estéticas.

Distinguido compositor y discípulo de Ives, Henry Cowell<sup>50</sup> desarrolló la técnica del clúster de tal manera que hasta un Béla Bartók llegó a pedirle permiso para utilizarlo tal como él lo planteaba. Por otro lado, fue el primer

compositor que, además de tocar las teclas del piano, se aventuró a usar el instrumento tocando directamente las cuerdas con las manos en glissandi o pizzicati o con elementos auxiliares (baquetas, cadenas, etc.) con obras tan expresivas de sus intenciones como la denominada *Aeolian harp* (1923). También investigó en otros terrenos y trató con Theremin de crear un aparato polirrítmico<sup>51</sup> que influiría decisivamente sobre Nancarrow.

Sin ninguna duda, puesto que en cierta manera fue su discípulo, las experiencias de Cowell influyeron en John Cage al introducir los llamados pianos preparados. Se trata de tocar los pianos con las teclas pero preparando las cuerdas previamente de muy diversas maneras: añadiéndoles trozos de caucho, pernos, grapas, fragmentos de papel...; en realidad toda clase de objetos que contribuyan a cambiar el timbre del instrumento. De esta manera se consigue un piano politímbrico que hay que preparar con antelación y de manera exhaustiva, y cuyos resultados hay que planificar empíricamente antes. Cage dio muestras de amplias composiciones con pianos preparados, como en su ciclo *Sonatas e interludios*, que son armónica y rítmicamente de relativa sencillez pero tímbricamente muy complejas.

La preparación del piano de muy diversas maneras es también una técnica incorporada al acervo de todos los compositores posteriores. Aunque el piano es un buen ejemplo de tratamiento diferente de un instrumento tradicional, se puede afirmar que todos los instrumentos han tenido una evolución similar y, aunque aquí no podamos detallarlos todos, sí mencionaremos algunos detalles.

En los instrumentos de cuerda se introdujeron nuevas maneras de ataques tan personales como para que un nuevo tipo de *pizzicato* se denomine desde hace tiempo *pizzicato Bartók*, además de refinadas maneras de cambiar los timbres según el arco se pase por el lugar habitual o más cerca del puente o de la tastiera, y hasta incluso detrás del puente. Pero también se han estudiado técnicas de arco que pueden reforzar el peso del mismo sobre la cuerda hasta conseguir sonidos rotos

51 El ritmicón (Rythmicon).



**En los instrumentos de cuerda se introdujeron nuevas maneras de ataques tan personales como para que un nuevo tipo de *pizzicato* se denomine desde hace tiempo *pizzicato Bartók***

52 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. Inaugurado en 1977 y a cargo de Pierre Boulez, el IRCAM se fundó para la investigación de la acústica y la música. Su creación coincidió con el apogeo de la música posmoderna y debido a las asociaciones del mismo con la música moderna, ha sido objeto de críticas por parte de muchos artistas contrarios a este tipo de vanguardias.

“

**La llegada de la electroacústica revolucionó el mundo de los timbres ya que permitía no solo analizarlos experimentalmente sino crear timbres nuevos en laboratorio**

y un planteamiento a fondo de los grados de vibrato, sustituyendo el habitual amplio vibrato romántico por otros más cortos o por tocar sin ningún vibrato, así como gradaciones intermedias. Ni que decir tiene que, desde la época microtonalista, el empleo de cuartos de tono en los instrumentos de cuerda frotada se ha generalizado con toda normalidad.

En los vientos, especialmente en lo que atañe a las maderas, se ha investigado en particular con el fin de intentar que instrumentos tradicionalmente considerados monofónicos se convirtieran en polifónicos o, más exactamente, en multifónicos. Durante los años posteriores al serialismo integral y a la aleatoriedad, se consiguió que los instrumentos de madera pudieran emplearse de manera multifónica. Combinando efectos de llaves con el soplo y el ataque, se desarrolló una técnica de producción de multifónicos en esos instrumentos que se ha generalizado, si bien hay que tener cierto cuidado con ellos y manejarlos empíricamente, ya que en muchos casos la marca y construcción del instrumento pueden hacer que las condiciones varíen mucho más de lo que los tratados teóricos —que proliferaron gracias sobre todo a instrumentistas que investigaron el tema junto a compositores— prescriben, exigiendo una cierta experiencia práctica del compositor. También los instrumentos de metal consiguieron nuevas posibilidades experimentando con el soplo, la proliferación de sordinas o cierta generalización de la llamada respiración circular o continua.

La llegada de la electroacústica revolucionó el mundo de los timbres pues permitió no solo analizarlos experimentalmente, sino crear timbres nuevos en laboratorio. Así se hizo, y la llegada de los sintetizadores permitió su salida directamente del laboratorio hasta la sala de conciertos. También el cambio del paradigma analógico al digital fue importante para una nueva visión de los timbres, así como la elaboración en vivo de timbres instrumentales a través de medios electroacústicos. Instituciones como el IRCAM<sup>52</sup> y otras de Europa y América han investigado mucho sobre nuevos sonidos y las experiencias tímbricas siempre fueron en cabeza.

Al tratar anteriormente la nota y los fenómenos armónicos hicimos referencia a la escuela de los espectralistas, que eran una derivación importante en este terreno (v. p. 26). Y aunque ya entonces lo esbozamos, no es posible acercarse al espectralismo solo con el ánimo de encontrar un nuevo uso de la nota desde una experiencia distinta. Lo es, desde luego, pero ese campo melódico armónico no se puede disociar de una serie de consecuencias que atañen directamente al timbre. Los hallazgos de los espectralistas arrojaron muchas certezas sobre la naturaleza del timbre y permitieron a esos compositores realizar una investigación en conjunto de los componentes del sonido. Claro que estos autores venían después de la escuela del serialismo integral (a la que nos referiremos más adelante, v. p. 76) e incluso algunos habían militado en ella. De esta manera, se trataba de compositores que ya tenían la experiencia de trabajar conjuntamente con todos los componentes del sonido y que también sabían que cualquier modificación o descubrimiento en uno de ellos se proyectaba de manera imparable sobre los demás. Por eso, aunque el espectralismo es un movimiento que, en principio, afecta a lo que llamamos la nota, tuvo también un gran impacto sobre el timbre.

La llegada de los ruidos como elementos que se integran por derecho propio en el material sonoro general tuvo un importante efecto no solo en ampliar los materiales compositivos, sino en el manejo del timbre. Un ruido no es otra cosa que un sonido complejo siempre susceptible de ser descompuesto en varios sonidos más simples. En ese proceso no solo se obtienen nuevos sonidos, sino que las posibilidades tímbricas se verán multiplicadas. No solo porque se obtengan nuevos timbres, sino porque cada uno de ellos es susceptible de ser tratado y modificado, además de poderse recombinar de una manera diferente, y por tanto dando lugar a nuevas posibilidades que en cada paso se multiplican.

El estudio sistemático de los ruidos que muchos compositores han realizado en instituciones de música y acústica, o incluso hoy día en sus propios domicilios o conciertos, ha llevado a una riqueza prácticamente inabarcable de posibilidades tímbricas, de tal manera que puede



▲ Trompeta alemana, normal y piccolo

“

**Un ruido no es otra cosa que un sonido complejo siempre susceptible de ser descompuesto en varios sonidos más simples**

decirse que si las nuevas escalas y sonidos y el concepto moderno de ritmo cambiaron los productos musicales del siglo xx, la revolución más importante que sigue en pie ya iniciado el siglo xxi es la que hace referencia al timbre.

### **Dinámica del sonido**

Si escuchamos los sonidos percibiremos su altura (*la nota*), su ritmo y, como ha quedado expuesto, su timbre. Pero aún nos quedaría otro elemento diferenciador, que es la intensidad de ese sonido o su dinámica. Se denomina *dinámica* al distinto grado de intensidad del sonido. De esta manera, distinguimos fácilmente un sonido fuerte de otro más suave con distintas posibilidades de intensidades intermedias. Hay dos elementos que determinan la intensidad del sonido: el primero es la fuerza con que se ejecuta y el segundo la distancia entre el emisor y el oyente. Desde un punto de vista subjetivo de la percepción, se suele hablar de *sonoridad* aunque acústicamente el fenómeno dinámico se mide en *decibelios* (dB). Sin embargo, hay que decir que el decibelio es una medida relativa porque no expresa una cantidad exacta, sino una razón entre cantidades: aquella que se estudia y otra de referencia en una relación no lineal sino logarítmica. En realidad, la verdadera medida es el *belio*, pero es tan grande que no resulta útil y por ello se utiliza su décima parte o decibelio. Dos belios no significa una potencia el doble de un belio, sino cien veces; y tres belios sería mil veces, ya que la progresión es logarítmica. Así por ejemplo, un sonido de 50 decibelios es diez veces más potente que uno de 40 y mil más que uno de 30.

Dada la relatividad de las unidades de intensidad, se estima que el nivel de cero decibelios es el umbral de la audición humana. Pero entre paréntesis podría señalarse que ese umbral puede variar según las personas. El máximo de decibelios por el que se llega al umbral del dolor en el hombre es de 140 decibelios, de manera que el sonido perceptible sin daño oscila entre 0 y 140 decibelios. Añadamos que el oído humano no percibe igual todas las frecuencias y es más diferenciador en la medias que en las muy altas o muy bajas.

“

**Hay dos elementos que determinan la intensidad del sonido: el primero es la fuerza con que se ejecuta y el segundo la distancia entre el emisor y el oyente**

“

**Se estima que el nivel de cero decibelios es el umbral de la audición humana**

La dinámica musical se indica en las partituras con las conocidas grafías de piano, forte, mezzoforte..., que son susceptibles de una refinada gradación siempre que se piense que son muy relativas, que su interpretación depende de cada ejecutante y que en cada instrumento funcionan de manera distinta. Por eso no es de extrañar que, por muy determinada en este aspecto que sea una partitura, una de las principales funciones de un director de orquesta sea interpretar esos signos de manera ponderada para equilibrar los distintos instrumentos.

Al igual que el timbre, la dinámica jugó un papel muy modesto en los primeros siglos de la música instrumental y dependía principalmente de adaptarse, en cada caso, a la masa sonora, a las condiciones del local en que se hacía la música o a la resonancia que cada texto exigía en la música vocal que era la predominante. Se estima que hasta el Renacimiento no determinan los compositores la intensidad, y que el primero en anotarla fue el veneciano Giovanni Gabrieli<sup>53</sup>, quien fue inducido a ello por la música policoral que distribuía espacialmente los grupos sonoros en distintas partes de la Basílica de San Marcos.

El Barroco introdujo nuevas consideraciones sobre la dinámica, haciendo que su sentido expresivo dependiera de la forma de la obra y basándose en la proliferación para sostener la técnica del bajo que desarrolla esa época en un instrumento como el clavecín que no es capaz de gradación dinámica, sino de tocar piano o fuerte. De esta manera, se multiplican los efectos de eco por los cuales un pasaje se interpreta fuerte y se repite después piano. Muchos compositores pudieron crear obras en las que los efectos dinámicos están implícitos sin necesidad de escribirlos. Bach sería un ejemplo, aunque en ocasiones emplea literalmente expresiones como *forte* o *pianísimo*. Tampoco hay que olvidar que los efectos de la ópera, tan desarrollada en este tiempo, exigen un planteamiento dinámico más riguroso y preciso.

Ya en el Clasicismo la dinámica cobró un valor propio contribuyendo a la forma más que dependiendo de ella. La Escuela de Mannheim se distinguió por su empleo de efectos dinámicos



▲ Partitura de *Sacrae symphoniae*, de Giovanni Gabrieli, obra compuesta en Venecia en 1597

### 53 Giovanni Gabrieli

(1557-1612)

Compositor italiano. Trabajó en la catedral de San Marcos de Venecia creando música en grupos espacialmente separados.



**54 Gioachino Rossini**  
(1792-1868)

Compositor italiano que dominó la ópera europea en el primer tercio del siglo XIX con títulos como *El barbero de Sevilla*, *La italiana en Argel* o *Guillermo Tell*.

que incluían *crescendos* y *diminuendos*, los cuales se sabe electrizaran irresistiblemente a los espectadores, quienes incluso se ponían de pie ante algunas de esas exhibiciones que resultaban muy novedosas. Años más tarde, Rossini<sup>54</sup> emplearía esos recursos en sus óperas de una manera arrolladora. En Mozart encontramos un empleo normal de los niveles de intensidad, que en él suelen ir de pp a ff en seis grados y Beethoven amplía a ocho con el ppp y el fff.

El Romanticismo se ocupó mucho de la intensidad, aunque no varió en gran medida los ocho niveles beethovenianos sobre los que hay que insistir en que son relativos. Sin embargo, las indicaciones verbales de intensidad expresiva se multiplican en todos los autores. Al llegar el siglo XX todo ello se aumenta, aunque la verdadera revolución de la dinámica será el momento en que se independice de la nota concreta, y ello se hará dentro de la técnica del serialismo integral desarrollado en la segunda posguerra. Este tema será tratado en el capítulo de la forma, en el que nos ocuparemos de la extensión y proliferación del concepto de serie más allá de las notas para la que lo creó Schönberg (v. p. 21).

### **Densidad, textura**

No podemos terminar este repaso sin referirnos a un concepto que, aunque usado de manera empírica durante prácticamente todas las etapas musicales, no se emplea de forma explícita hasta entrado el siglo XX. Se trata de la *densidad* sonora, que podría definirse como la cantidad de sucesos sonoros que ocurren en un período de tiempo determinado. La densidad puede aplicarse también al propio espectro de un sonido o un conglomerado armónico, lo que nos lleva a evocar otro concepto distinto, que es el de *textura*. La *textura* no es sino las diferentes combinaciones que se pueden realizar con los elementos sonoros. De esa manera, se puede hablar de texturas muy densas o texturas poco densas, pero también de la naturaleza de los acontecimientos sonoros, su diversificación o sus contrastes determinan las texturas. Pasadas las etapas seriales, espectrales y de otro tipo, el compositor se ha convertido, en buena parte, en un realizador de texturas sonoras.

Un ejemplo temprano en el que la experiencia formal en torno al timbre usa ampliamente densidades y texturas sería una de las grandes obras maestras de Alban Berg<sup>55</sup>: las *3 piezas para orquesta op. 6* (1915), donde el sinfonismo extraído del último Mahler se alía con el empleo moderno de estos conceptos.

Una *textura musical* es la forma en que se relacionan los materiales melódicos, armónicos, rítmicos, dinámicos y de densidades de un determinado pasaje. En el pasado, la monodía, la polifonía, la melodía acompañada o la heterofonía eran tipos de texturas, mientras que más modernamente se han desarrollado texturas polirrítmicas, politemáticas, atemáticas o micropolifónicas.

En un compositor como Ligeti veíamos las texturas polirrítmicas derivadas de su estudio de la polifonía métrica africana, pero antes de eso, en la primera etapa de su carrera en Occidente, Ligeti desarrolló una serie de obras que por su extrema densidad y superposición de texturas no permitían una *escucha analítica* sino lo que podríamos llamar una *escucha estadística*. La enorme superposición de clúster orquestales en obras como *Atmosphères*<sup>56</sup> o *Requiem*<sup>57</sup> se resuelve en la escucha como una totalidad resultante, posteriormente sometida a una especie de filtraje armónico (similar a lo que se realizaba en la primera electroacústica con el ruido blanco), en una obra tan determinante como *Lontano*<sup>58</sup>. Más tarde, el compositor someterá esos resultados a una especie de granulación que andando el tiempo desembocaría en la mencionada polifonía rítmica. En buena parte, Ligeti se basó en sus primeras obras en Occidente en la experiencia del compositor austriaco Friedrich Cerha<sup>59</sup>.

Un caso muy parecido de escucha resultante o estadística lo encontraremos en esa época y posterior en las proposiciones matemáticas complejas de alguna obra de Xenakis<sup>60</sup> a partir de *Metástasis*. Citamos los ejemplos pioneros de Ligeti o Xenakis, pero hay que añadir que esos logros se han incorporado al acervo común de los compositores de finales del xx y principios del xxi que se manejan ampliamente con conceptos de texturas y proposiciones de escucha que son análogas a estas o derivadas de ellas.

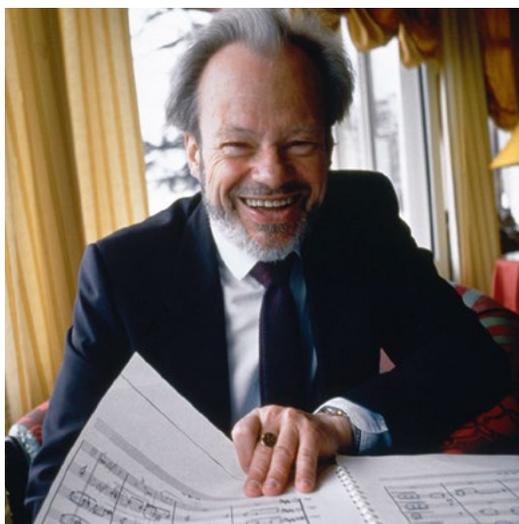
#### 55 Alban Berg (1885-1935)



56 Obra para orquesta de 1961.

57 Obra para soprano, mezzosoprano, coro y orquesta de 1965.

58 Obra para orquesta de 1967.



#### 59 Friedrich Cerha (1926)



Compositor y director de orquesta austriaco, autor de varias óperas y del ciclo orquestal *Spiegel I-VII* (1961).

#### 60 Iannis Xenakis (1922-2001)



Esos logros se han incorporado al acervo común de los compositores de finales del xx y principios del xxi que se manejan ampliamente con conceptos de texturas y proposiciones de escucha



## Audiciones recomendadas para el capítulo 3

### Formas medievales

- ▶ 01 *Canto gregoriano monódico*
- ▶ 02 *Antifona gregoriana*
- ▶ 03 *Conductus medieval*
- ▶ 04 *Organum medieval*

### Polifonía renacentista y protobarroca

- Palestrina
- ▶ 05 *Misa del Papa Marcelo*
- Victoria
- ▶ 06 *Motete O Magnum Mysterium*

### Bajo continuo

- Corelli
- ▶ 07 *Sonata op. 5 n.º 12*

### Suite

- Telemann
- ▶ 08 *Suite para flauta en la menor*

### Fuga

- Bach
- ▶ 09 *Toccata y fuga en do menor BWV565*

### Escuela de Mannheim

- Christian Cannabich
- ▶ 10 *Sinfonía en si bemol mayor*

### Forma sonata

- Mozart
- ▶ 11 *Sonata en do mayor K. 545*

### Forma libre

- Debussy
- ▶ 12 *Jeux*

### Forma de bloques

- Ives
- ▶ 13 *El 4 de Julio*
- Varèse
- ▶ 14 *Arcana*
- Messiaen
- ▶ 15 *Chronochromie*
- Scelsi
- ▶ 16 *Aiòn*
- De Pablo
- ▶ 17 *Tombeau*

### Simetría en contrapunto

- Bartók
- ▶ 18 *Música para cuerda, percusión y celesta (primer movimiento)*

### Forma narrativa

- Berg
- ▶ 19 *Concierto para violín a la memoria de un ángel*
- Cristóbal Halffter
- ▶ 20 *Elegías a la muerte de tres poetas españoles*

### Forma concentrada

- Webern
- ▶ 21 *Konzert op. 24*

### Serialismo integral

- Stockhausen
- ▶ 22 *Kontrapunte*
- Stockhausen
- ▶ 23 *Gruppen*
- Boulez
- ▶ 24 *Poliphonie X*
- Boulez
- ▶ 25 *Pli selon pli*
- Nono
- ▶ 26 *Polifónica, monodia, rítmica*

### Vanguardia no serial

- Lutosławski
- ▶ 27 *Música fúnebre*
- Penderecki
- ▶ 28 *Anaklasis*
- Penderecki
- ▶ 29 *Treno por las víctimas de Hiroshima*

### Aleatoriedad abierta

- Cage
- ▶ 30 *Atlas eclipticalis*
- Cage
- ▶ 31 *Ryoanji*
- Feldman
- ▶ 32 *The Rothko Chapel*
- Brown
- ▶ 33 *Available forms I*

### Formas móviles

- Stockhausen
- ▶ 34 *Klavierstück XI*
- Lutosławski
- ▶ 35 *Jeux Vénitiens*
- Lutosławski
- ▶ 36 *Cuarteto de cuerda*

# Capítulo 3

## Formas

La música tiene a la forma por uno de sus elementos más importantes, sin embargo, es uno de los más difíciles de tratar, pues la música no es un objeto sino un proceso en el tiempo que habría que acotar con el fin de poderse reconocer como una entidad independiente y repetible.

El que podamos reconocer una obra musical a través de sus diferentes interpretaciones es posible únicamente porque el hombre posee la facultad de la memoria. Memoria que no sirve solo para reconocer la obra en diversas circunstancias, sino para percibirla como una obra musical en el momento de la escucha, relacionando los pasajes sucesivos para integrarlos en un todo unitario superior.

La forma de la música no es la melodía ni tampoco el tema, aspectos que no son lo mismo aunque puedan estar relacionados. Por *melodía* entendemos una sucesión de sonidos que se desenvuelve a lo largo de una secuencia de tiempo lineal y que percibimos como una sola unidad. El *tema*, por su parte, es un motivo musical capaz de generar un desarrollo formal. Tradicionalmente, el tema tenía componentes melódicos, aunque no es exclusivamente una melodía, pues en ocasiones puede no ser melódico. Así ocurre en algunos casos históricos<sup>1</sup>, ya que en el tema se deben considerar aspectos armónicos y rítmicos y, más recientemente, también tímbricos.

La forma de la música tampoco se refiere solo a su elemento rítmico o su trabajo tímbrico, ni siquiera a la percepción de la duración de la misma. La forma consiste en poder relacionar todo eso en una estructura.

<sup>1</sup> Sería el caso del tema inicial de la *Sinfonía n.º 5 en do menor* de Beethoven, que es exclusivamente rítmico.

“

El *tema* es un motivo musical capaz de generar un desarrollo formal

“

La música no es un objeto sino un proceso en el tiempo

“

Por *melodía* entendemos una sucesión de sonidos que se desenvuelve a lo largo de una secuencia de tiempo lineal y que percibimos como una sola unidad



▲ La música griega conoció las formas en el mismo sentido que nosotros podemos hablar de la fuga o la sonata

“

**La forma es el aspecto general arquitectónico de la obra, que incluso puede tener modelos externos de referencia, como ocurre con conceptos como fuga, sonata, sinfonía o *lied***

“

**La estructura es la manera en que los elementos musicales se manejan para constituir una forma**

Acabamos de introducir una palabra básica, *estructura*, que ha sido en sí misma fuente de equívocos por tender a confundirla o unificarla con *forma*, siendo ambas de naturaleza distinta. La forma es el aspecto general arquitectónico de la obra, que incluso puede tener modelos externos de referencia, como ocurre con conceptos, entre otros, como fuga, sonata, sinfonía o *lied*. La estructura es, sin embargo, la manera en que los elementos musicales se manejan para constituir una forma, sea esta preexistente o nueva. La forma es además diferente, aunque no totalmente independiente, del género musical. Si decimos ópera, música de cámara o poema sinfónico, estamos enumerando géneros musicales. Si, por el contrario, lo que decimos es sonata o fuga estamos definiendo una forma general dentro del género de que se trate. La estructura será la definición concreta de la forma en una obra determinada.

Tanto forma como estructura no existen sino en el tiempo, de manera que han de tener unos ejes reconocibles en distintos tiempos (los de las interpretaciones) y, simultáneamente, es necesario que contengan ciertos rasgos de aleatoriedad por el simple hecho de que el tiempo es lineal (la flecha del tiempo) y, por consiguiente, esencialmente irreplicable.

### **Formas históricas**

Desconocemos cómo fue considerada la forma en los momentos del nacimiento de la música pero, dado que necesariamente estaba asociada al lenguaje, seguramente era la forma de este la que determinaba la de la música. De todas maneras, ya que hemos partido de los griegos para abordar otros aspectos, también podríamos examinar cómo funcionaba la forma entre ellos. La música griega conoció las formas en el mismo sentido que nosotros podemos hablar de la fuga o la sonata. Una forma era el *treno*, canto fúnebre acompañado por el aulos; otra la *elegía*, que era simplemente triste; el *peán*, un canto jubiloso empleado por Homero o Esquilo; el *bimeneo* o el *epitalmio*,

que se usaban en los esponsales; o el *ditirambo*, en honor a Baco. Pero lo que determinaba la estructura en el canto griego era el texto al cual se aplicaba.

De cualquier manera, la tradición musical de Occidente enlaza más directamente con la Edad Media y en ella triunfa plenamente el llamado canto llano, que se convierte en canto gregoriano<sup>2</sup>. Inicialmente era monódico y a **capela**, siendo su uso litúrgico. Evidentemente el texto al que se aplicaba determinaba la estructura, pero eso no implica que desde muy pronto no se observaran formas. Así por ejemplo, la antífona<sup>3</sup>, en la que se repite una melodía sencilla entre los versos de la pieza, el himno, etcétera. Además comienza a introducirse una polifonía incipiente a través del *conductus*<sup>4</sup> y luego del *organum*<sup>5</sup>, que eran maneras simples de estructurar a más de una voz. De ahí se pasaría evolutivamente, a través del Ars Nova y de la gran polifonía renacentista y protobarroca a grandes estructuras polifónicas en las que brillan formas nuevas como la misa o el motete. Mientras, las formas de danza influyen decisivamente en el desarrollo de la música instrumental y alimentarán, más tarde, las formas instrumentales barrocas.

El Barroco introdujo una técnica que sería fructífera durante un par de siglos y haría evolucionar enormemente la música. Se trata de la técnica del bajo continuo<sup>6</sup>, tan activo entonces que algunos musicólogos han propuesto cambiar en música la denominación Barroco por Era del Bajo Continuo, propuesta que no ha prosperado por ser excesiva y porque las demás artes barrocas guardan una concordancia estética con la música del período, del que no hay por qué desgajar el arte musical. Surge ya en el Renacimiento<sup>7</sup> por la práctica de acompañar al órgano las piezas polifónicas corales improvisando acordes que se plegaban armónicamente al conjunto. Su desarrollo posterior fue espectacular y afectó tanto al acompañamiento de la música vocal como a la de cámara y a la orquestal.

## 2 Canto gregoriano



## 3 Antífona



4 El *conductus* es una composición inicialmente monódica, aunque varía más tarde entre una y cuatro voces, cantada sobre textos latinos no litúrgicos y que surge al principio como un canto procesional.



5 El *organum* es una forma primera de polifonía usada por la Escuela de Notre Dame en los siglos XI y XII y que se basa en la repetición paralela, nota a nota, de una misma melodía a distancia, habitualmente de una quinta.



## 6 Bajo continuo



## 7 Renacimiento



### A capela

**Esta expresión, procedente del italiano *a cappella*, que quiere decir 'como en la capilla', hace referencia a la forma de crear música que emplea exclusivamente la voz humana y que prescinde de cualquier tipo de instrumento. Se denominó así puesto que en la Edad Media existían múltiples restricciones para el uso de instrumentos musicales en las**

**iglesias. Pero la música a capela no se limita al ámbito del canto gregoriano, sino que a lo largo de la historia ha sabido renovarse y dar paso a nuevos estilos como el góspel, también en el ámbito de la música sacra, u otros tan distintos como el *scat*, el *jazz*, el *blues*, el *bebop*, el *doo wop*. Tanto es así, que en el año 2015 el grupo a capela Pentatonix llegó a ganar un Grammy.**



▲ Página de apertura de la *Partita n.º 4 BWV 828* de Johann Sebastian Bach

## “

Existía la técnica del bajo cifrado en la que sobre las notas del bajo se escribían signos y cifras que indicaban el tipo de acordes más convenientes en cada caso

El bajo continuo se interpretaba con instrumentos capaces de desarrollo armónico (teclados, como el órgano o el clave, u otros como el arpa o el laúd) y se anotaba solo la línea principal del bajo de un instrumento. Los acordes se improvisaban sobre esa línea pero también existía la técnica del bajo cifrado en la que sobre las notas del bajo se escribían signos y cifras que indicaban el tipo de acordes más convenientes en cada caso. Algunos compositores que creían que era mejor confiar en la destreza improvisatoria de los músicos que realizaban el continuo expresaron su oposición al cifrado, como fue el caso de Vivaldi, si bien no impidió que este se generalizara casi como medida de seguridad frente a intérpretes menos diestros.

El Barroco desarrolló géneros y formas propios, y aunque no se trata aquí de conocerlos exhaustivamente, podemos mencionar como géneros la ópera, la cantata o el *concerto grosso*, entre otros, y como formas la tocata, el preludio o la fantasía. Pero las que más nos interesan ahora son la suite<sup>8</sup> y la fuga.

La *suite* es una sucesión de movimientos de danza encadenados. Pero es importante subrayar que la suite barroca se constituye en una forma, tanto dentro del género de cámara como del orquestal, que no es para danzar sino para escuchar. De manera que si bien el Barroco crea sus propias formas, la música instrumental toma prestadas las ya existentes para la danza, modernizándolas considerablemente. Las piezas normales de la suite eran allemande, courante, zarabanda y giga. Pero se podía añadir o alternar el minueto, el rondo y otras como diversos tipos de preludio.

La *fuga* es una composición a varias voces (normalmente entre 2 y 5) en la que una melodía temática breve, a la que se denomina *sujeto*, se presenta sucesivamente en cada una de las voces y se desarrolla posteriormente por contrapunto imitativo. Eventualmente, puede llevar o no un contrasujeto y también puede haber más de un sujeto. El nombre de fuga se utilizaba desde la Edad Media para composiciones imitativas

o canónicas, pero a lo largo del Barroco adquiere una complejidad cada vez mayor hasta constituirse, de algún modo, en la forma barroca por excelencia.

Tanto el bajo continuo como la fuga fueron desplazados con bastante rapidez cuando el universo barroco, que era esencialmente contrapuntístico, fue reemplazado por un universo armónico, que basa la estructura en la relación de los acordes y sus enlaces, y sin demasiadas transiciones, que pueden encontrarse en el llamado estilo galante, correspondiente más o menos con el Rococó, y en toda la etapa que enlaza el Barroco con el clasicismo. En esa transición se mueven algunos hijos de Bach, singularmente Felipe Manuel<sup>9</sup>, y los compositores de la Escuela de Mannheim<sup>10</sup>, que impulsarán con rapidez el clasicismo en el que Haydn domina.

Las estructuras musicales del clasicismo son de carácter armónico y ello lleva a nuevas formas entre las que sobresale la forma sonata<sup>11</sup>. Desgraciadamente hay una fuente de confusión para públicos no expertos entre la sonata como género, que ya venía de antes y va a perdurar después, y la sonata como forma a la que llamaremos siempre forma sonata.

La forma *sonata* es, en realidad, la forma del primer movimiento del género sonata. Su base es el empleo y estructura de los materiales tonales que se suceden en una exposición, un desarrollo y una reexposición. La exposición contiene el tema (o temas) en una sección en la tonalidad principal y una segunda sección y tema en el de la dominante, unidas por un puente. El desarrollo es un proceso de modulaciones y variaciones sobre el contenido de la exposición. La reexposición es una vuelta, generalmente con variantes, de la exposición con la novedad de que el segundo tema accede a la tonalidad principal. Además de todo ello, puede haber una introducción al principio y una coda al final.

Sobre esta base de forma sonata, los compositores elaboraron sus estructuras de una manera tan compleja que la forma sonata

### 9 Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)



Compositor alemán. Segundo de los hijos que Johann Sebastian Bach tuvo con su primera esposa, María Bárbara. Estuvo al servicio del rey de Prusia y luego fue maestro de capilla en Hamburgo. Se le considera uno de los más representativos compositores del estilo galante.

### 10 Escuela de Mannheim



### 11 Sonata

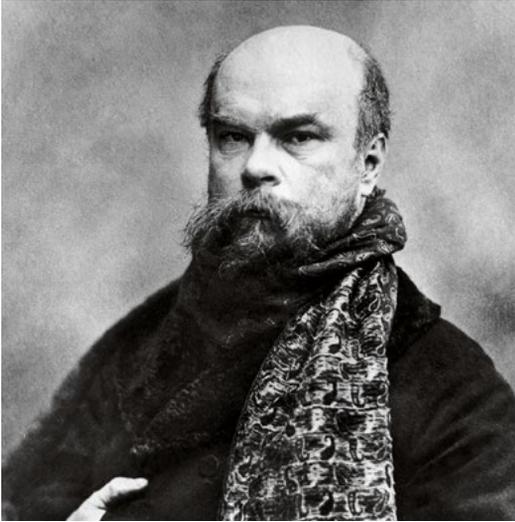


“ El universo barroco, que era esencialmente contrapuntístico, fue reemplazado por un universo armónico



▲ Grabado anónimo de Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Giuseppe Tartini, Johann Joachim Quantz, Christoph Willibald Gluck y Niccolò Jommelli

## 12 Claude Debussy



## 13 Paul Verlaine

(1844-1896)

Poeta francés, entre los más importantes del simbolismo.



## 14 Arthur Rimbaud

(1854-1891)

Poeta francés relacionado con Verlaine.

definió desde la obra de Haydn y Mozart hasta la de Mahler pasando por todos los románticos. Puede decirse que la sonata como género pudiera parecer un ejemplo de música de cámara, con una estructura igual a la de una sinfonía o los primeros movimientos de los conciertos, cuando en realidad esas formas no son otra cosa que sonatas orquestadas. Evidentemente, desde el clasicismo al fin del siglo XIX hubo otras formas, aunque esta sea la principal. Pero no nos vamos a detener en ellas, sino que señalaremos que las formas y las estructuras que se realizan sobre ellas durante el clasicismo y el Romanticismo son de carácter tonal y temático, algo importante, porque en el siglo XX encontraremos formas fuera de la tonalidad y del uso de temas, al menos en el sentido tradicional del término, por lo que vamos a pasar de inmediato a ver formas y estructuras de un tiempo nuevo.

## Aportación de Debussy

Si tanto en lo que respecta a las escalas como a los ritmos y a los timbres hemos señalado el primer punto de renovación después del Romanticismo, en la obra de Debussy<sup>12</sup>, con igual razón tenemos que partir de él si queremos hablar de nuevas estructuras formales. Debussy rechazaba los desarrollos, que son básicos en la forma sonata, y su música tiene en común con el impresionismo la evocación de ambientes. Pero va mucho más allá y se adentra en el simbolismo, que buscaba las rupturas temporales, la libertad de ritmo y el desembarazarse de las estructuras arquitectónicas que, por cierto, en la música se daban constantemente, pues desde la Edad Media se reconocía cierta equivalencia entre arquitectura y música. Debussy se alinea con poetas como Verlaine<sup>13</sup> o Rimbaud<sup>14</sup>, pero se adentra sobre todo en el universo sutil, polivalente y multiforme de Mallarmé.

Debussy procede formalmente por ondulantes mosaicos sonoros, evitando la repetición y el desarrollo, y se opone de manera expresa a la tradición alemana que había dominado la música europea desde mediados del siglo XVIII.

En él subsisten motivos temáticos, aunque no para proyectarse en desarrollos, pero la forma nunca es una cuestión predominantemente armónica sino que en su estructura interna participan un sentido muy fluido del ritmo y una consideración de los timbres como material no solo colorístico sino también capaz de crear formas. Por eso es equivocado pensar que es solo impresionista.

Debussy se encuentra entre los primeros para quienes la elaboración de las texturas adquiere un sentido formal, de manera que ritmo, timbre y dinámica acaban por modificar la armonía y van creando un continuo espejo de la textura. Por muy elaborada que sea su música, y lo es mucho, siempre parece un proceso espontáneo. Se ha dicho que le gustaba mantener el equilibrio al borde del abismo. De nuevo no tenemos más remedio que evocar esa obra singular que es *Jeux*, pero las mismas características se encuentran en obras como *La mer (El mar)*<sup>15</sup> y en las obras pianísticas.

Muchas de las propuestas formales de Debussy habrían de esperar bastante tiempo para ser explotadas en su totalidad, ya que lo serían a través de la aportación postrera de Webern<sup>16</sup>. Entre tanto, la pulverización de su música va a chocar directamente con nuevos tiempos en los que se va a imponer la composición por bloques, y ahí nos volvemos a encontrar con el incombustible Stravinski.

### **La forma de bloques**

La música de Stravinski rechaza como la de Debussy, pero de una manera muy diferente, los desarrollos temáticos armónicos. En él, la forma musical se produce no por una evolución del tema sino por bloques que se van desplazando y que son capaces de una evolución rítmica y tímbrica. Aunque no se transforman por desarrollo, sino que mantienen un perfil general siempre reconocible. Los bloques se encadenan unos a otros de una manera que resulta lógica, atendiendo a elementos que no consisten en la variación temática basada en la armonía.

15 Tres esbozos sinfónicos de 1905.

16 Anton Webern

▶ 21

“

**Debussy se encuentra entre los primeros para quienes la elaboración de las texturas adquiere un sentido formal**

“

**Muchas de las propuestas formales de Debussy habrían de esperar mucho tiempo para ser explotadas en su totalidad, ya que lo serían a través de la aportación postrera de Webern**



▲ Retrato del compositor Claude Debussy (1862-1918)

## 17 Ives



13

18 La compleja *Sinfonía n.º 4* de Charles Ives se compone entre 1910 y 1924. No se estrenaría hasta 1965, once años después de la muerte del autor.

19 Se trata del tercer movimiento de la *Holiday symphony* acabada en 1913. Trata distintas fiestas americanas.

## 20 Edgard Varèse



14

21 Está escrita para una enorme orquesta entre 1918 y 1921, siendo revisada en 1927. En la primera versión se estrena en 1916 y en la definitiva en 1929.

22 Obra terminada y estrenada en 1917.

## 23 Messiaen



15

24 Obra en diez movimientos encargada por la Orquesta Sinfónica de Boston, que la estrenó en 1948.



**Autores muy diferentes han intentado en algún momento la estructura de bloques para su definición formal**



**Un resultado de la técnica de bloques es que difumina la distinción entre forma y estructura, puesto que desaparecen las formas arquetípicas**

Podríamos hablar de estructuras mosaico o de engarces de bloques a través de un uso de la densidad y de la configuración de la textura. Por contraposición a los desarrollos tradicionales, férreamente simétricos, el proceso de bloques ofrece una posibilidad de trabajar con elementos irregulares y asimétricos. A menudo, lo que da ligazón estructural a los bloques es su oposición más que su parentesco.

Un resultado de la técnica de bloques es que difumina la distinción entre forma y estructura, puesto que desaparecen las formas arquetípicas, y la forma de una obra será la que le dé su propia estructura, que no es exportable a otra obra si no es a través de los inevitables rasgos de estilo de cada autor. Este modo operativo, que se abre en la obra stravinskiana, se da en muy diversos autores hasta la actualidad, de manera que permite músicas y estilos de lo más variado.

Sin darle demasiado aparato teórico y por la misma época que lo inicia Stravinski, un autor que emplea desenfadadamente la composición por grupos, aunque como es un gran ecléctico la puede mezclar con toda clase de recursos, es Charles Ives<sup>17</sup>. En la cúspide de su trabajo, lo podremos apreciar en la *Sinfonía n.º 4*<sup>18</sup>, pero ya está implícito en la propia sonata pianística que hemos mencionado o en algunos de su *collages* como *El 4 de Julio*<sup>19</sup>.

Pero como el conocimiento amplio de Ives fue desgraciadamente tardío, el mayor influjo de este proceder formal tras Stravinski corresponde a Edgard Varèse<sup>20</sup>. Y es aún más importante, y muchas veces menos señalado, que la influencia rítmica que el autor ruso pueda tener sobre él. Obras como *Ameriques*<sup>21</sup> o *Arcana*<sup>22</sup> lo demuestran fehacientemente.

Posteriormente, autores muy diferentes han intentado en algún momento la estructura de bloques para su definición formal. Es algo que vamos a encontrar de una manera bastante amplia en Messiaen<sup>23</sup>. Tanto, que se le ha acusado en alguna ocasión de yuxtaponer más que de componer. Una obra tan amplia y compleja como es la *Sinfonía Turangalila*<sup>24</sup>

basa buen parte de su estructura y apariencia formal en el trabajo de bloques. Pero mucho más tarde ello estará presente en obras como *Chronochromie*<sup>25</sup>, en la que un pensamiento formal de carácter tímbrico resulta más evidente.

La ventaja adicional que esta técnica tiene es que se puede aplicar a músicas que son temáticas y a otras que no lo son, e incluso a algunas que oscilan entre ambas. Podríamos citar a un autor como Giacinto Scelsi<sup>26</sup>, a quien el interés por la energía del sonido lleva claramente a un trabajo de bloques que no será único en su producción, pero que se puede rastrear en obras como *Aiôn*<sup>27</sup> o *Konx-Om-Pax*<sup>28</sup>. También en algunos episodios de la obra de Luis de Pablo<sup>29</sup> se puede ver un excelente resultado con la técnica de bloques en obras relativamente tempranas como *Tombeau*<sup>30</sup>. Pero en el compositor español hay aspectos variados de la aleatoriedad o de la forma momentaneizada que tienen también frutos importantes, como su técnica de módulos, que en realidad está emparentada con la técnica de bloques.

Sin apartarse totalmente de algunos aspectos de la forma anterior, Béla Bartók<sup>31</sup> puede considerarse un autor que, sin entrar en la técnica de bloques, desarrolla intentos distintos de forma. Quizá su aportación más personal a una forma nueva pero derivada del antiguo contrapunto sea el primer movimiento de la magistral *Música para cuerda, percusión y celesta*<sup>32</sup>, donde desarrolla un impresionante mundo de contrapunto no tonal en un contexto de simetrías y proporciones matemáticas que acaban creando una forma no solo propia, sino prácticamente perfecta. Tanto que influirán sobre autores posteriores, como Witold Lutosławski<sup>33</sup>, por ejemplo, generalmente de una vanguardia no serial que aparece a partir de los años sesenta. No toda la obra de Bartók procede formalmente así, sino que su forma acaba siendo una especie de estructura narrativa abstracta aunque expresiva que podemos ver en obras como el *Cuarteto de cuerda n.º 5* (1934), los conciertos para piano o violín y el *Concierto para orquesta*,

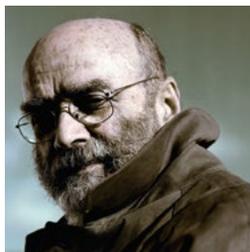
**25** Obra en siete movimientos terminada y estrenada en 1960.

#### 26 Giacinto Scelsi



**27** Obra de 1961 titulada *Cuatro episodios de un día de Brahma*.

**28** Obra en tres movimientos de 1969. Se supone que la frase del título se usaba en los misterios eleusinos.



#### 29 Luis de Pablo (1930)



Compositor español pionero en la vanguardia de posguerra. Fundador de instituciones como Tiempo y Música o Alea, así como de los Encuentros de Arte de Pamplona de 1972. Su obra parte del serialismo integral y la aleatoriedad hacia posiciones personales. Autor de óperas como *Kíu* (1982) o *La señorita Cristina* (1992), obras orquestales como *Tombeau* (1963), *Imaginario II* (1967), *Eléphants Ivres I-IV* (1972-1974), *Senderos del aire* (1987) o *Casi un espejo* (2004), música de cámara, coral, pianística y electrónica.

**30** Obra de 1963 revisada en 1979.

#### 31 Béla Bartók



**32** Obra escrita en 1936 por encargo del director y mecenas **Paul Sacher (1906-1999)**, que la estrenó y a quien está dedicada.



#### 33 Witold Lutosławski (1913-1994)



Compositor polaco representante de la vanguardia no serial de los países del Este de Europa. Autor de obras como *Jeux vénitiens* (1961), cuatro sinfonías, un cuarteto de cuerda, *Concierto para piano y orquesta* (1988), entre otras.



▲ Partitura del acto primero de la ópera *Wozzek* de Alban Berg

### 34 Alban Berg



35 Ópera compuesta entre 1914 y 1922, estrenada en 1925, sobre un libreto del compositor acerca de la obra teatral de **Georg Büchner (1813-1837)**.

“**Schönberg [...] estaba convencido de haber establecido un método que duraría muchos años**

“**Es quizá este concepto de forma narrativa abstracta el que nos puede ayudar a comprender algunas de las paradojas que la Escuela de Viena observa en su trayectoria dodecafónica**

obra que ha tardado no en ser apreciada, que lo es y mucho desde su estreno, sino en ser correctamente clasificada y valorada. Desde este punto de vista la obra de Bartók enlaza en cuanto a forma con la de alguno de los dodecafonistas, aunque practicara esa técnica solo limitada y ocasionalmente.

### Estructuras en forma narrativa

Es quizá este concepto de forma narrativa abstracta el que nos puede ayudar a comprender algunas de las paradojas que la Escuela de Viena observa en su trayectoria dodecafónica. Consiste en disponer la estructura como si se tratase de una narración, pero completamente abstracta y formal. De hecho, la propia forma sonata podría considerarse como una forma narrativa.

Se ha afirmado con bastante razón que Schönberg y su escuela innovaron sobre todo en el terreno armónico, liquidando el universo de la música tonal y sustituyéndolo primero por una atonalidad libre, sistematizada después en el sistema dodecafónico. Schönberg, que dedicó diez años de su vida a investigar el sistema por él creado, estaba convencido de haber establecido un método que duraría muchos años. No fue así, pero algunas de sus consecuencias, como el mero concepto de serie, sí que tendría una influencia múltiple y duradera. No obstante, el haberse concentrado en la armonía tiene consecuencias melódicas, temáticas y, desde luego, armónicas, mientras que aspectos como el rítmico o el formal se quedan en un segundo plano. Incluso se ha dicho, sin que sea totalmente incierto, que, al menos para Schönberg, el trabajo tímbrico es más amplio en la etapa atonal que en la dodecafónica.

El aspecto formal, en general, de la música de la Escuela de Viena es una consecuencia de los trabajos de Brahms y Mahler y va poco más allá. Pero ello no implica que lo formal no les interese. De hecho, Alban Berg<sup>34</sup> en su magistral ópera *Wozzek*<sup>35</sup> desarrolla un asombroso trabajo en el que cada escena de

la ópera está tratada como una forma cerrada de las ya conocidas en Occidente. Eso, que en sí no es nada fácil, se valora aún más por el hecho de que no impide en ningún caso un desarrollo dramático y teatral de primerísima categoría. Bien es verdad que esta ópera, a diferencia de *Lulú*<sup>36</sup>, es mucho más atonal que dodecafónica.

Pero cuando Berg organiza la forma de sus piezas dodecafónicas, como en algunos movimientos de la *Suite lírica*<sup>37</sup> o en el *Concierto a la memoria de un ángel*<sup>38</sup>, la aparente forma tradicional se va convirtiendo en una especie de narración (no descripción) de carácter abstracto. Estoy persuadido de que esta posición había sido consensuada, incluso impuesta, por Schönberg o bien este la adopta después en obras como los dos últimos cuartetos, el interesante, aunque hispido e impopular, *Concierto para violín*<sup>39</sup> o en el armónicamente transaccional *Concierto para piano* (1942).

Este tipo de formalística como narración abstracta ha calado después en compositores muy diferentes que son herederos del dodecafonomismo, aunque no se adscribieron al serialismo integral. Sería el caso de Karl Amadeus Hartmann<sup>40</sup> o de algunas obras de Hans Werner Henze (v. p. 110, n. 135), si bien llega hasta compositores que militaron en una vanguardia más estricta. Puede verse en algunas obras, singularmente las concertantes, de Bruno Maderna<sup>41</sup> y Luciano Berio<sup>42</sup> y en una parte de la producción de Cristóbal Halffter<sup>43</sup>, como las impresionantes *Elegías a la muerte de tres poetas españoles*<sup>44</sup> o en el *Concierto para violonchelo n.º 2, No queda más que el silencio*<sup>45</sup>. Incluso en el tiempo actual es un tipo de forma que no desdennan practicar ocasionalmente la mayoría de los autores.

Al contrario de lo que ocurre en Berg y en Schönberg, la obra de Webern se despoja de estructuras narrativas y va haciéndose cada vez más concentrada en una economía de medios que elude toda repetición, y se va haciendo más aforística y concentrada. Es el caso de la *Sinfonía op. 21*<sup>46</sup> o el

**36** Ópera estrenada póstumamente en 1937 que quedó sin concluir.

**37** Obra para cuarteto de cuerda en seis movimientos terminada en 1926.

**38** Compuesto en 1935, fue la última obra de Berg. Escrito a la memoria de **Manon Gropius (1916-1935)**, la hija del arquitecto **Walter Gropius y de Alma (1879-1964)**, la viuda de Mahler.

**39** Obra escrita en 1936 dedicada a Anton Webern y estrenada en el exilio americano del autor.

**40 Karl Amadeus Hartmann (1905-1963)** Compositor alemán. Su carrera fue interrumpida por la guerra e inmediatamente finalizada esta, crea en Múnich los conciertos de la serie Musica Viva. Es autor de la ópera *Simplicius Simplicissimus* (1936), piezas orquestales como *Sinfonía trágica* (1943), ocho sinfonías, *Concierto fúnebre* (1939) para violín y cuerda, dos cuartetos de cuerda, entre otras.

**41 Bruno Maderna (1920-1973)** Compositor y director de orquesta italiano. Cofundador del estudio electrónico de la RAI en Milán, es autor de la ópera *Satyricon*, la ópera radiofónica *Dom Perlimpín* (1962), de obras concertantes como tres conciertos para oboe y orquesta, *Grande aulodia* (1970) para flauta, oboe y orquesta, obras de orquesta como *Quadrivium* (1969) y *Aura* (1972), entre otras.

**42 Luciano Berio (1925-2003)** Compositor italiano. Cofundador con Maderna del estudio electrónico de la RAI en Milán. Evolucionó desde el serialismo a una interesante posición personal en la que se insertan óperas como *La vera storia (La historia verdadera)*, 1978) o *Un re in ascolto (Un rey a la*

*escucha*, 1983), obras como *Folk songs* (1964), *Sinfonía* (1968), *Concierto para dos pianos y orquesta* (1973), *Rendering* (1990) y muchas otras obras, entre las que destacan un total de catorce *Sequenza* para instrumentos a solo.



### **43 Cristóbal Halffter (1930)**



Compositor español pionero de la vanguardia de posguerra. Su obra, muy personal, comprende óperas como *Don Quijote* (1999) o *Lázaro* (2007), obras orquestales como *Microformas* (1960), *Cantata symposium* (1968), *Cantata Yes speak out (Sí, proclámalo)*, 1968), *Réquiem por la libertad imaginada* (1971), *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1975), dos conciertos con violonchelo solista, uno con piano y otro con violín, nueve cuartetos de cuerda, entre otras composiciones. Ha recibido, entre otros muchos galardones, el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea en su segunda edición.

**44** Obra compuesta en 1975 en tres movimientos que tratan respectivamente sobre **Antonio Machado (1875-1939)**, **Miguel Hernández (1910-1942)** y **Federico García Lorca (1898-1936)**.

**45** Concierto para violonchelo y orquesta, segundo del compositor, estrenado en 1986.

**46** Obra instrumental de 1928.

“

**La primera sacudida en la evolución musical en la segunda posguerra estuvo marcada por la aparición simultánea de la música electroacústica y el serialismo integral**

“

**Pronto tendrían muy claro que lo más perenne del dodecafonismo no era tanto la interválica que genera sino el concepto de serie como herramienta compositiva**



### **Cursos de verano de Darmstadt**

Darmstadt es una ciudad del condado de Hesse en Alemania, cercana a Fráncfort, que había sido duramente bombardeada por albergar buena parte de la industria química alemana. A principios del siglo xx, Darmstadt, junto con Múnich, se convirtió en un importante centro del movimiento modernista alemán, el *Jugendstil* (como le sucedió a París con el *Art Nouveau* y a Barcelona con el modernismo catalán). La celebración de competiciones anuales de arquitectura facilitó que la ciudad se transformase en un tesoro representativo

del movimiento, y le dotó de su atmósfera característica y única. Pero en el ámbito musical destaca por los llamados Cursos de Verano de Darmstadt, impartidos desde 1946, que tuvieron como objetivo en sus comienzos desarrollar la actividad musical durante la posguerra. Durante el primer curso se desarrolló la corriente neoclásica, mientras que en el segundo se centraron en la escuela dodecafónica. Los compositores que lo integraron se caracterizaron por poseer un estilo muy individualizado. Entre sus principales ponentes se encontraba Messiaen, y entre sus alumnos más destacados, Boulez.

*Concierto op. 24*<sup>47</sup>. Son obras donde el sonido individual, con todas sus características de timbre, duración e intensidad, va adquiriendo protagonismo y acaba constituyendo una constelación de sonidos independientes, todos diferentes, cuya concatenación produce la forma. Como se trata de obras donde se emplea armónica y melódicamente la serie dodecafónica, la diferenciación a base de todos los componentes musicales hace que su obra acabe por ser un antecedente inmediato del posterior serialismo integral. La diferencia esencial es que la Escuela de Viena nunca abandonó una música de raíz temática y esa va a ser una de las revoluciones de la música posterior a la Segunda Guerra Mundial.

### **Serialismo integral**

La primera sacudida en la evolución musical en la segunda posguerra estuvo marcada por la aparición simultánea, pero cruzada entre sí, de la música electroacústica y el serialismo integral, que en muchas ocasiones fueron practicados a la vez por los mismos compositores.

El serialismo integral dimana del estudio pormenorizado que unos compositores muy jóvenes —que coinciden en los **Cursos de Verano de Darmstadt** creados en 1946 por el musicólogo Wolfgang Steinecke (1910-1961)— hacen de la obra de Anton Webern, muy desconocida hasta ese instante. Estos compositores, mayoritariamente europeos, habían perdido, de hecho, contacto con aquellos que pudieran haber sido sus maestros. Webern, Berg y Bartók habían muerto, y Stravinski y Schönberg habían emigrado a América, de donde el segundo nunca regresaría y el primero, muerto mucho más tarde, solo de visita; de manera que el salto lo dan por su cuenta mirando a Webern. Pronto tendrían muy claro que lo más perenne del dodecafonismo no era tanto la interválica que genera, que por supuesto usan, sino el concepto de serie como herramienta compositiva.

Para ser justos, el primero que realiza completamente una obra serial integral no es ninguno de estos jóvenes sino un miembro de la generación anterior que sería maestro de varios de ellos:

Olivier Messiaen. En una obra pianística, *Modos de valor e intensidad*<sup>48</sup>, emplea la serie aplicada no solo a las alturas sino también a ritmos y a intensidades. Su interpretación en Darmstadt origina una enorme convulsión y todos aquellos jóvenes se aprestan a continuar la técnica incorporando también timbres y otros componentes serializables. Curiosamente, Messiaen más tarde utiliza solo aspectos concretos y parciales de sus hallazgos, de manera que su actividad como serialista integral es limitada.

El serialismo integral aparece en un momento en que el pensamiento europeo adopta posiciones que se corresponden muy bien con él y que le otorgan una filosofía. Se trata de un racionalismo que es progresista, laico y cree en la ciencia, y que daría origen al pensamiento estructuralista que va a influir mucho en el desarrollo de la composición musical.

Darmstadt irradió nuevas técnicas y fue un foco de atracción para compositores de todo el mundo. En breve tiempo desarrolló una importante técnica serial en la que brillaban jóvenes autores como Karlheinz Stockhausen<sup>49</sup>, con una obra como *Kontrapunkte*<sup>50</sup>, Pierre Boulez<sup>51</sup> en *Sonata para piano n.º 2*<sup>52</sup> o *Polifonía X*<sup>53</sup>, Luigi Nono<sup>54</sup> con *Polifónica, monodia, rítmica*<sup>55</sup> y otros compositores que se van ampliando y que llevan la técnica a todo el mundo, de manera que durante unos años la vanguardia musical mundial fue una de las más unitarias de todas las épocas.

El serialismo integral, además de hacer que el concepto de serie fuera proliferante y formalmente muy fructífero, es también la primera corriente capaz de lograr una forma coherente sin utilizar temas melódicos ni rítmicos ni de cualquier otro tipo. Introduce una composición atemática, que tenía algún antecedente, pero no una praxis generalizada que podrá seguir desarrollándose incluso cuando la técnica haya sido abandonada por otras. El serialismo integral tampoco duró mucho como corriente vanguardista principal. Aunque la técnica se siguiera practicando secundariamente, y en aspectos concretos después, como tendencia dominante no duró más de una década y eso con considerables

**48** La pieza utiliza 34 alturas (notas), 24 duraciones, 12 ataques y 7 dinámicas. Aunque la pieza se puede tocar individualmente, forma parte de *Cuatro estudios del ritmo* (1949-1950), donde es la segunda de las partes.

**49 Karlheinz Stockhausen**

▶ 22, 23, 34

**50** Obra para diez instrumentos de 1953.

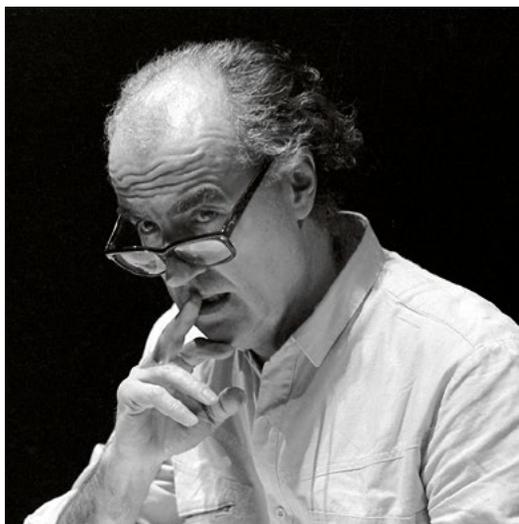
**51 Pierre Boulez**

▶ 24, 25, 26

**52** Obra serializada, de enormes dificultades, que se estrena en 1950.

**53** Obra para dieciocho instrumentos divididos en siete grupos de 1951. Boulez la retiró posteriormente por considerarla «una exageración teórica», pero siguen existiendo grabaciones de la misma.

“ El serialismo integral aparece en un momento en que el pensamiento europeo adopta posiciones que se corresponden muy bien con él y que le otorgan una filosofía



**54 Luigi Nono (1924-1990)**

Compositor italiano. Pionero del serialismo, es autor de óperas como *Intolleranza 1960* (1961), o *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (*Prometeo, tragedia de la escucha*, 1984), músicas con electrónica como *Ommaggio*

a *Vedova* (1960), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (*Recuerda lo que te han hecho en Auschwitz*), *Como una ola de fuerza y luz* (1972), numerosas obras con coro y para instrumentos.

**55** Obra para conjunto instrumental compuesta en 1951.

**56** Obra para cinco instrumentos de viento madera compuesta en 1956.

**57** *El martillo sin dueño*, obra en nueve movimientos compuesta en 1955 para soprano y seis instrumentos basada en poemas de **René Char (1907-1988)**.

**58** **Paul Klee (1879-1940)**  
Pintor suizo.

**59** Obra en cinco movimientos terminada en 1962 para soprano y diversos conjuntos instrumentales incluyendo la gran orquesta.



**60** **Gilbert Amy (1936)**

Compositor y director de orquesta francés. Entre sus obras cabe señalar *Chant* (1968), *Cette étoile enseigne à s'incliner* (1970), *D'un espace déployé* (1973), entre otras.

**61** Obra de 1957 para tres grupos instrumentales.

**62** Obra de 1960 para cuatro grupos instrumentales y corales.

“

**Pierre Boulez fue capaz de desarrollar un serialismo integral que no solo es estructuralista, sino que puede convivir con algunos aspectos de la segunda oleada surrealista**



**63** **Mauricio Kagel (1931-2008)**

Compositor argentino activo en Alemania. Creó un tipo nuevo de teatro musical en obras como *Sur scène* (1960), *Match* (1964), *Tremens* (1965), *Staatstheater* (1970), *Mare Nostrum* (1975), etc. También creó obras instrumentales como *Heterophonie* (1961), *Música para instrumentos del Renacimiento* (1966), *Ludwig van* (1970), *Sankt-Bach Passion* (1985) y cuatro cuartetos de cuerda.

**64** Cantata para solistas, coro y orquesta compuesta en 1956 sobre cartas de resistentes muertos en la Segunda Guerra Mundial.

modificaciones como las que Stockhausen introduce al trabajar con el tiempo y la superposición de velocidades diferentes en obras como *Zeitmasse*<sup>56</sup>.

Por más que — como hubiera pasado con el dodecafonismo — se había intentado desprestigiar el serialismo integral, aduciendo que unificaba los lenguajes e impedía la manifestación de la personalidad individual o las características nacionales, todo ello se demostró como totalmente falso. Pierre Boulez fue capaz de desarrollar un serialismo integral que no solo es estructuralista, sino que puede convivir con algunos aspectos de la segunda oleada surrealista que por entonces tomaba impulso y con la que, como hemos visto, conectó la música concreta de cuño francés. Un Boulez a la vez estructuralista y surreal es el de *Le marteau sans maître*<sup>57</sup>, una obra incontestable de la vanguardia serial integral. Además Boulez incorpora a su lenguaje las lecciones de dos fuentes muy distintas: una, la de los importantes esbozos pedagógicos del pintor Paul Klee<sup>58</sup>, y otra, el convencimiento, estudiándolo bien, de la enorme originalidad y novedad de la obra de Debussy. Un acabado ejemplo de serialismo integral y debussismo es su monumental *Pli selon pli*<sup>59</sup>, que significativamente se subtitula *Retrato de Mallarmé*, quien, como sabemos, era el poeta icónico de Debussy. La poética francesa de Boulez fue seguida por algunos discípulos como Gilbert Amy<sup>60</sup>.

Por su lado, Stockhausen, además de las experiencias electrónicas y la superposición de tiempos, realiza una obra profundamente alemana en la que pronto la serialización individual da paso a serialización de grupos en obras amplias como *Gruppen*<sup>61</sup>, para tres orquestas, o *Carre*<sup>62</sup>, para cuatro orquestas y cuatro coros. Otros autores alemanes fueron incorporándose al movimiento, aunque luego desarrollaran otras líneas de investigación como pueda ser el caso de Mauricio Kagel<sup>63</sup>.

Pionero del serialismo integral de primera hora fue el Luigi Nono que de alguna manera supo ligar esa corriente a la larga tradición madrigalística italiana en una serie de obras con presencia vocal como *Il canto sospeso (El canto suspendido)*<sup>64</sup>,

*Cori di Didone (Coros de Dido)*<sup>65</sup>, *Canti di vita e d'amore: sul ponte di Hiroshima (Cantos de vida y amor: sobre el puente de Hiroshima)*<sup>66</sup> y *La terra e la compagna (La tierra y la compañera)*<sup>67</sup>.

Otros italianos de primera línea en este terreno que luego derivan hacia otros campos son Bruno Maderna y Luciano Berio, que, además, son los iniciadores de una música electrónica italiana. El serialismo integral fue también una ocasión para que los músicos españoles dieran un salto cualitativo en un *impasse* que venía dado por el encadenamiento de la Guerra Civil con la Segunda Guerra Mundial y el exilio de la generación de los que habían podido ser sus maestros. Obras como *Ukanga*<sup>68</sup> o *Caurga*<sup>69</sup> del canario Juan Hidalgo<sup>70</sup>, *Microformas*<sup>71</sup> o *Sinfonía para tres grupos instrumentales*<sup>72</sup> de Cristóbal Halffter, *Radial*<sup>73</sup> o *Cesuras*<sup>74</sup> de Luis de Pablo, *Canciones de la ciudad*<sup>75</sup> de Ramón Barce<sup>76</sup> o *Superficie n.º 1*<sup>77</sup> de Carmelo Bernaola<sup>78</sup>, entre otras, representan la irrupción de una nueva generación y el final de un nacionalismo casticista que se venía arrastrando hacía tiempo. Incluso se inserta en ese proceso un compositor excelente de la generación anterior, como es Gerado Gombau<sup>79</sup>, con obras brillante como *Música 3+1*<sup>80</sup> o *Grupos tímbricos*<sup>81</sup>.

Como no estamos haciendo una historia de los siglos xx y xxi, sino dando pistas para penetrar en su escucha, no mencionaremos a muchos otros compositores de diversos lugares que son también muy importantes en el desarrollo del concepto serie aplicado a más entidades que las notas y la composición atemática. Como ya he avanzado, la pervivencia del serialismo integral como corriente principal de investigación y vanguardia fue, en realidad, muy corta. Pero sus consecuencias perdurarían en músicas posteriores y en la conciencia de algunos, que considero abusiva, de que la vanguardia verdadera (sería mejor decir ortodoxa) es la que ha ido dimanando del serialismo integral y la escuela de Darmstadt. Si embargo, hay que tener en cuenta algunas maneras de acercarse a las obras que produjo, porque es algo que se mantendrá en muchas etapas posteriores: composiciones atemáticas cuyo material no acepta repeticiones teniendo como base estructural la variación continua sobre todos

**65** Obra compuesta en 1958 para coro y percusión sobre textos del poeta **Giuseppe Ungaretti (1888-1970)**.

**66** Obra para soprano, tenor y orquesta sobre textos poéticos de **Jesús López Pacheco (1930-1997)**, **Cesare Pavese (1908-1950)** y **Günther Anders (1902-1992)**.

**67** Obra de 1957 para soprano, tenor, coro e instrumentos sobre textos de Cesare Pavese.

**68** Obra para conjunto de 1957.

**69** Obra para conjunto instrumental de 1958.

**70** **Juan Hidalgo (1927)** Compositor y primer español en realizar una obra electrónica, fundador de Zaj, y más tarde artista plástico.

**71** Obra orquestal de 1960.

**72** Obra orquestal de 1963.

**73** Obra para veintiocho instrumentos en ocho grupos de 1960.

**74** Obra para seis instrumentos de 1963.

**75** Obra para soprano y seis instrumentos compuesta en 1961 sobre textos de su primera esposa, **Elena Andrés (1929-2011)**.

**76** **Ramón Barce (1928-2008)**

Compositor español. Fue también profesor de Literatura. Miembro inicial de Zaj. Obras como *Coral hablado* (1966), *Obertura fonética* (1968), cuatro sinfonías, doce cuartetos de cuerda, nueve *Conciertos de Lizara* o una serie de preludios para piano.

Sus escritos se recogen en el volumen *Las palabras de la música* (2009). Introdujo un sistema armónico para su propio uso, la *armonía de niveles*, que se basa en escalas sin dominante (a veces también sin subdominante) ni sensible, y que no son tonales ni dodecafónicas.

**77** Obra para conjunto de cámara de 1961.

**78** **Carmelo Bernaola (1929-2002)**

Compositor español. Se formó en Roma y fue profesional del clarinete. Director de la Escuela de Música Jesús Guridi de Vitoria (1981-1991). Su obra parte del serialismo para practicar una poética artesana propia. Entre ellas destacan *Piccolo concerto* (1960), *Superficie n.º 1* (1961), *Espacios variados* (1962), *Heterofonías* (1965), *Sinfonía en do* (1974), *Villanesca* (1978) y el ballet *La Celestina* (1989).

**79** **Gerado Gombau (1906-1971)**

Compositor, pianista y profesor de español. Parte del posnacionalismo de *Don Quijote velando las armas* (1945) a la vanguardia de *Música para voces e instrumentos* (1961) o *Texturas y estructuras* (1963).

**80** Obra para cuarteto de cuerda de 1967.

**81** Obra orquestal de 1970, se estrenó póstumamente.

“

**La pervivencia del serialismo integral como corriente principal de investigación y vanguardia fue, en realidad, muy corta**



**82 Ferdinand de Saussure (1857-1913)**

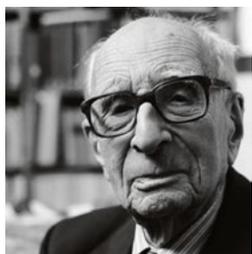
Lingüista suizo introductor de la lingüística estructural. Su famoso *Curso de lingüística general* (1913) fue publicado después de su muerte.

**83 Jean-Jacques Nattiez (1945)**

Semiólogo musical francés y profesor en la Universidad de Montreal.

**84 Nicolas Ruwet (1932-2001)**

Lingüista y analista musical belga.



**85 Claude Lévi-Strauss (1908-2009)**

Antropólogo francés. Algunas de sus obras tuvieron una amplia influencia en diversos campos. Así, *Tristes trópicos* (*Tristes trópicos*, 1955), *Anthropologie structurale* (*Antropología estructural*, 1958), *La pensée sauvage* (*El pensamiento salvaje*, 1962) o *Le totémisme aujourd'hui* (*El totemismo en la actualidad*, 1962).

**86 John Cage**

▶ 30, 31

“

Por aleatoriedad se entiende una serie de técnicas que introducen factores de indeterminación o de azar en el proceso de composición o de interpretación musical

“

La música es un arte tremendamente temporal que solo existe mientras suena

los elementos del sonido. Estructuras que, en general, se construyen *a priori* o, a lo sumo, simultáneamente al acto de composición.

Al ser un movimiento de corte estructuralista, el serialismo integral debe bastante a las aproximaciones científicas de la lingüística iniciada con las investigaciones de Ferdinand de Saussure<sup>82</sup>, y llega hasta musicólogos estructurales como Jean-Jacques Nattiez<sup>83</sup> o Nicolas Ruwet<sup>84</sup>, a su vez bastante condicionados por el pensamiento de Boulez. Un antropólogo como Claude Lévi-Strauss<sup>85</sup> ha sido muy citado por los músicos estructuralistas a pesar de tener bastantes reparos sobre el serialismo integral.

Los seguidores de Luigi Nono, que se retiró de Darmstadt tras un agrio enfrentamiento con John Cage<sup>86</sup>, proponen 1961 como el fin del serialismo integral. Pero en Darmstadt continuó al menos una década más — mientras se iba expandiendo por el mundo— por más que se fueran sucediendo otras aproximaciones formales. En realidad, lo que barre al serialismo integral, que técnicamente pervive como estructuración de base en muchas de las nuevas propuestas, es el fenómeno aleatorio.

**Formas aleatorias**

Por aleatoriedad se entiende una serie de técnicas que introducen factores de indeterminación o de azar en el proceso de composición o de interpretación musical. En cierta manera, toda música es aleatoria puesto que, por muy exacta que sea una partitura, el compositor no puede controlar todo lo que ocurre en una ejecución y no hay dos interpretaciones que sean exactamente iguales. Eso vale para la música contemporánea pero también para Beethoven o cualquier otro autor del pasado.

Aunque queramos plantearnos las obras musicales como objetos inmutables y reconocibles — lo que distan de ser—, la música es un arte tremendamente temporal que solo existe mientras suena. Si bien, como se estima que una música escrita con las

técnicas de la música occidental mantiene su identidad aunque tengamos en cuenta todo eso, por música aleatoria entenderemos únicamente la música en la que el autor deja al intérprete la responsabilidad de escoger entre diversas posibilidades durante la ejecución o en la que lo abierto de la grafía introduce variables que crean una indeterminación de la escritura. Eso ya está esbozado en el eterno pionero que fue Charles Ives, pero la primera obra de un autor moderno en la que un intérprete debe organizar fragmentos compuestos separadamente es el *Cuarteto n.º 3, Mosaico*<sup>87</sup>, de Henry Cowell, discípulo de Ives, y la máxima variabilidad de componentes aleatorias corresponderá al discípulo de Cowell, John Cage, primero en América y luego en Europa.

Independientemente de la influencia americana que presionará mucho sobre este cambio, en Europa se daban ya los elementos necesarios para una irrupción de la aleatoriedad.

La técnica del serialismo integral introdujo superposiciones de metros irracionales, sucesiones rápidas de distintos tipos de compás, la serialización dinámica no muy objetivable en la práctica de la música instrumental, rápidos cambios metronómicos de velocidad y otros procedimientos que en la práctica eran casi imposibles de realizar con exactitud y llegaban a introducir un grado de variabilidad e incertidumbre en la hiperexactitud que se buscaba. Sin desearlo, el factor aleatorio se establecía por sí mismo.

Tampoco olvidemos que, al mismo tiempo que el serialismo integral, se estaba produciendo una música que era estructural y matemática aunque no fuera serial. El caso más conocido es el de la música estocástica<sup>88</sup> de Iannis Xenakis, que usaba procedimientos matemáticos tanto manualmente como por ordenador. Los resultados son muy complejos y funcionan en la totalidad de la composición, mientras que los microprocesos acaban por ser aleatorios. Xenakis emplea la música estocástica para controlar enormes y complejas masas sonoras investigando, así, en la **teoría de juegos**,

**87** Obra para cuarteto de cuerda compuesta en 1935.

**88** Un proceso estocástico es el que afecta a un sistema cuyo comportamiento no es determinista. El estado siguiente del sistema está determinado tanto por acciones predecibles del proceso como por elementos aleatorios.

“

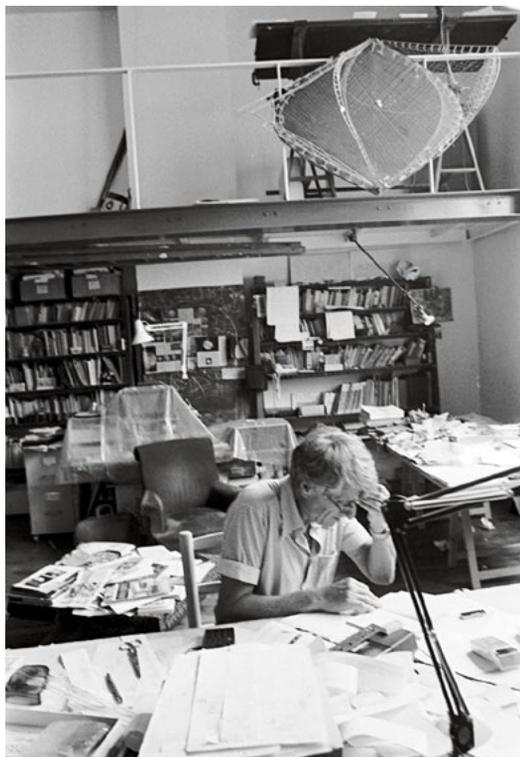
**La técnica del serialismo integral introdujo superposiciones de metros irracionales, sucesiones rápidas de distintos tipos de compás**



### Teoría de juegos

La teoría de juegos es un área de las matemáticas aplicadas que mediante el uso de modelos (juegos) pretende estudiar las estrategias óptimas, los procesos de decisión y la interacción entre personas, entre otras cuestiones. Al principio solo se utilizó como una herramienta para entender la economía, pero en la actualidad se aplica en innumerables campos como la filosofía, la biología, la sociología, la politología, la informática e, incluso, la estrategia militar. Un juego se compone de tres conjuntos: un conjunto de jugadores (los participantes), un conjunto de movimientos o estrategias disponibles

para los jugadores (las normas que dictaminan qué se puede hacer o no, y de qué forma) y un conjunto de recompensas para cada uno de los movimientos o estrategias (los premios que se obtienen cuando se ejecuta una acción de forma correcta y beneficiosa para un jugador). En sus diferentes ramas de aplicación, la sustitución de estos conjuntos por nociones específicas ayuda a entender o tratar de predecir hechos o fenómenos tan dispares como el resultado de una subasta de obras de arte, el surgimiento de la comunicación animal o la programación de sistemas informáticos.



▲ Iannis Xenakis trabajando en su estudio

“

No deja de ser curioso el que los serialistas miraran mal el estructuralismo matemático y esa es la base del rechazo de Boulez a Xenakis

“

Xenakis albergó en su primera época un profundo concepto del espacio musical como estructura

la cinética de los gases, la lógica matemática y los conjuntos. Y no olvidemos que el concepto generalizado de serie se iba acercando mucho al de conjunto matemático. No deja de ser curioso el que los serialistas miraran mal el estructuralismo matemático y esa es la base del rechazo de Boulez a Xenakis. Ambas eran especulaciones sobre la complejidad, y aunque si bien en un principio el serialismo no tenía por qué abrazar obligatoriamente la complejidad, sin embargo lo hizo.

Xenakis albergó en su primera época un profundo concepto del espacio musical como estructura. Por eso habló de *estructuras fuera del tiempo*, terminología muy contestada porque se estimaba que el carácter temporal de la música le impedía manifestarse fuera del tiempo. Pero es cierto que el tiempo musical crea un espacio formal, por lo que tiempo y espacio le son connaturales. Y se puede concebir una música tan estructural que permita prescindir del tiempo al menos en el proceso teórico de creación. Xenakis, que además de músico era arquitecto, lo llevó a cabo cuando empleó una estructura, basada en los paraboloides hiperbólicos, que le vale para realizar una obra musical (*Metástasis*) y el pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas de 1958.

Con menos aparato matemático, pero con una certera sensibilidad musical, Ligeti llega, en las obras de escucha estadística que ya hemos citado, a controlar macroprocesos sin que importe una cierta inexactitud en los microprocesos. Trabajaba con continuos que se basaban en discontinuidades mínimas. El grado de granulación de sus personales texturas es importante porque la escucha tiende a percibirlo como una resultante ante la imposibilidad de que se escuche un análisis individualizado que, además, resultaría irrelevante.

Es en este momento cuando inopinadamente aparecen en Europa unas vanguardias de carácter no serial que llevaban incorporada una carga de aleatoriedad. El impacto viene desde los países del Este europeo

como Hungría, Checoslovaquia o Rumanía, aunque los ejemplos más conocidos se impondrán desde Polonia. Son países que están obligados a crear una vanguardia que no está influida directamente por un serialismo mal visto por las autoridades culturales de esos países. De manera que su punto de partida suele ser la obra de Bartók y no solo para los húngaros.

Hoy se sabe del enorme impacto de la *Música para cuerda, percusión y celesta* sobre la primera obra vanguardista polaca, la *Música fúnebre*<sup>89</sup> de Witold Lutosławski<sup>90</sup>. Occidente conoce, sin embargo, antes la obra del más joven Krzysztof Penderecki<sup>91</sup> con una música muy directa, tremendamente expresiva y que no excluye una avanzada especulación pero de carácter no serial. Sus aportaciones a la técnica de la cuerdas o la percusión en obras como *Anaklasis*<sup>92</sup> o *Treno por las víctimas de Hiroshima*<sup>93</sup>, pero también en obras orquestales como *Fluorescences*<sup>94</sup> o *De natura sonoris*<sup>95</sup>, eran novedosas y exigían nuevas grafías para muchos resultados hasta entonces insólitos, con lo que se establece una especie de aleatoriedad gráfica. Muchas de sus grafías fueron universalmente adoptadas, pero hay que señalar también que el grafismo, como parte de las técnicas aleatorias, va mucho más allá de eso.

No obstante, la mayor cantidad y riesgo en la introducción de técnicas aleatorias los plantea el norteamericano John Cage. Poco después de su trabajo con los pianos preparados y de haber introducido en algunas obras el sonido de los aparatos de radio preferentemente de onda corta —buscando ampliar las fuentes sonoras pero con un resultado evidentemente aleatorio— en 1951 realiza en *Music of changes*, de escritura rigurosa pero usando el *I Ching* o *Libro de los cambios*, un tratado clásico chino, para la determinación del material sonoro. Pronto usará métodos de azar progresivamente abiertos en los que el papel del compositor se va difuminando. Es exactamente lo que quiere, pues, influido por el pensamiento oriental, especialmente el del budismo Zen, intenta la no intervención del compositor y la

**89** Obra para orquesta de cuerda compuesta en 1958 precisamente en homenaje a Béla Bartók.

**90** Witold Lutosławski

 27, 35, 36

**91** Krzysztof Penderecki (1933)

 28, 29

Compositor polaco. Irrumpió con fuerza en Occidente con obras de vanguardia no serial. Ha compuesto óperas como *Los demonios de Loudun* (1969), *El paraíso perdido* (1978), *La máscara negra* (1986) o *Úbu rey* (1993). Cantatas y oratorios como *La Pasión según San Lucas* (1965), *Dies irae* (1967), *Tē Deum* (1980), *Réquiem polaco* (1989), *Agnus Dei* (1995), por citar algún ejemplo.

En su música instrumental destacan ocho sinfonías y numerosos conciertos además de piezas como *Anaklasis* (1960), *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1961), *Fluorescences* (1972) o *El sueño de Jacob* (1974).

**92** Obra para orquesta de cuerda y percusión compuesta en 1960.

**93** Obra compuesta en 1960 para 52 instrumentos de cuerda.

**94** Obra compuesta para gran orquesta en 1962.

**95** Obra compuesta para orquesta en 1966. Posteriormente se le añadió «n.º 1», ya que compone otras dos piezas con el mismo título («2» y «3») en 1971 y 2012.



### *I Ching*

**Literalmente significa 'libro de las mutaciones', y se trata de un oráculo chino que se creó en torno al año 1200 a. C. Su contenido original es de procedencia taoísta, pero fue completado a lo largo de los años con principios confucionistas. Según la creencia china, el libro describe la situación presente de quien lo está utilizando y predice su futuro si obra de forma correcta. El *I Ching* representa una serie de ideas con diferentes símbolos y hexagramas, así como las relaciones existentes entre ellas. Para consultarlo, se pueden emplear diferentes métodos, como varillas de milenrama o monedas (cada uno de ellos**

**con una connotación especial). Estos instrumentos, a los cuales se adjudica un valor determinado, se lanzan y se suman sus valores dependiendo del modo en que hayan caído. Las sumas de los distintos valores aluden a un hexagrama, que ha de interpretarse de una forma concreta, y que será el que dictamine cómo ha de obrarse en la situación concreta por la que se ha consultado. Otro dato curioso sobre el *I Ching* es que el escritor de ciencia-ficción Philip K. Dick también lo utilizó para escribir su novela *El hombre en el castillo*. Se dice que la obra se desarrolla tal y como las profecías del *I Ching* fueron dictaminando que habrían de ocurrir los acontecimientos ficticios planteados por el autor.**

**96** Propuesta en 1952, se trata de una obra en tres movimientos sin ningún sonido. Ha sido muy discutida y se ha escrito mucho sobre ella. El musicólogo Stephen Davies ha publicado un estudio donde la conceptúa como obra de arte, pero no como música.

**97 Robert Rauschenberg (1925-2008)**  
Pintor norteamericano. Pionero del informalismo.

**98 Claes Oldenburg (1929)**  
Artista plástico sueco ejerciente en Estados Unidos, pionero del *pop-art*.

**99** Compañía de teatro experimental creada en Nueva York en 1947 por la actriz y productora **Judith Malinas (1926-2015)** y el actor, poeta y pintor **Julian Beck (1925-1985)**.

**100** Movimiento artístico general y radical activo a partir de 1962.

**101 Earle Brown**



**102 Morton Feldman**



**103 Marcel Duchamp (1887-1968)**

Artista plástico francés conectado con el dadaísmo y otros movimientos artísticos extremos.

**104 Marshall McLuhan (1911-1980)**

Pensador y profesor canadiense muy influyente en su momento. Entre sus obras *The Gutenberg galaxy* (*La galaxia de Gutenberg*, 1962), *Understanding media* (*Entender a los medios*, 1964) o *The medium is the message* (*El medio es el mensaje*, 1967).



**105 Richard Buckminster Fuller (1885-1983)**

Arquitecto norteamericano. Fue el inventor de la cúpula geodésica y uno de los primeros activistas medioambientales propulsor de las energías renovables.

escucha de los fenómenos sonoros casuales o el manejo absoluto de los resultados por parte del intérprete. Ello culmina en una obra extrema como es *4'33"*<sup>96</sup>, donde solo hay un acotamiento de un segmento de tiempo. El sonido que se puede escuchar es el que ya exista o se produzca, o llegue del exterior en la sala mientras el intérprete permanece en absoluto silencio.

El acercamiento de Cage al pensamiento oriental es muy temprano y ya su etapa de los pianos preparados se acerca hacia sonoridades lejanas. En su *Concierto para piano y orquesta* (1951) cada parte está escrita individualmente y pueden combinarse entre sí, en todo o en parte, de manera que las versiones son tan distintas que no puede reconocerse la identidad de la pieza. En *Atlas eclipticalis* (1961) las notas surgen de aplicar transparentes a mapas celestes y marcar los resultados como sonidos. Y en la serie de *Variaciones*, desde 1958, encontramos una indeterminación de intérpretes, materiales o instrumental con escuetas operaciones para obtener resultados.

Podría decirse que Cage se aleja del sonido determinado y no le importa tanto el fenómeno sonoro como una aproximación conceptual. Por ello, pudo influir sobre muchos aspectos de otras ramas de la vanguardia americana como la pintura informalista de Rauschenberg<sup>97</sup> o de Oldenburg<sup>99</sup>, las experiencias del Living Theatre<sup>99</sup>, la aparición de los *happenings* y otros movimientos, incluidos los contactos con Fluxus<sup>100</sup>. Pero, por supuesto, influye en músicos entre los que se encuentran algunos significativos como Earle Brown<sup>101</sup>, Morton Feldman<sup>102</sup> o La Monte Young.

Como Cage, al menos al principio, se refirió expresamente a la obra de Marcel Duchamp<sup>103</sup>, se le ha tildado de dadaísta, lo que en realidad no era. La razón es que no pretende una acción iconoclasta sino una no acción, una voluntad de no intervención influida por Oriente y no fácil de verbalizar. Incluso en los setenta llegó a afirmar que le interesaba menos la música y más la comunicación tal como la entendía el un día influyente Marshall McLuhan<sup>104</sup> o las especulaciones del arquitecto Buckminster Fuller<sup>105</sup>,

que soñaba macroestructuras como cúpulas geodésicas modificadoras de hábitats urbanos. Pero en sus últimos años, sin dejar la indeterminación, volvió al mundo del sonido en especiales multimedia que rechazaban la complejidad de estructura, aunque eran complejos de resultados. Así *Roaratorio* (1969) o la serie de obras en torno al jardín zen de *Ryoanji*<sup>106</sup>.

Un primer seguidor de Cage, que luego emprende su propia vía aleatoria, es Morton Feldman que, además de admirar a Webern, afirmaba vincularse más a los pintores — mencionando expresamente a Philip Guston<sup>107</sup> y en ocasiones a Rothko<sup>108</sup>, para el que escribió *The Rothko Chapel*<sup>109</sup> — que a los músicos. Dilató mucho los tiempos, porque le interesaba un cierto control sobre alturas y dinámicas, pero no tanto sobre el ritmo, que se diluyen en la espacialización del sonido o la invasión del silencio. Muchas de sus obras son de sonoridad tenue aunque a veces pueden durar varias horas, como ocurre con el *Cuarteto n.º 2*<sup>110</sup> o con *For Philip Guston*<sup>111</sup>. Su compromiso entre un cierto grafismo y la escritura tradicional le hace llegar a una especie de polifonía espacial. Valora el papel del silencio en obras como las serie *Durations* o *La viola en mi vida I-IV* a partir de 1970, y le interesa usar notas exactas aunque no lo hace ni serial ni tonalmente, sino fiándose únicamente de las sensaciones de su oído. Otra obra muy abierta es la ópera *Neither*, escrita en 1977 en colaboración con Samuel Beckett<sup>112</sup>.

Si Feldman cita a los pintores, Earle Brown se refiere constantemente a la obra escultórica de Alexander Calder<sup>113</sup> con sus móviles. Influido por Cage y por el pintor Jackson Pollock<sup>114</sup>, primeramente practicó un grafismo muy libre, como en obras que se difundieron mucho como *Folio* (1953) o *Four systems* (1954). Pero no le interesaba el puro azar sino el poder escoger entre diversos caminos. Acabará, desde el grafismo, desarrollando una escritura en la que el aspecto visual y la adaptación de las unidades de tiempo a las páginas o sistemas sustituirá a los compases o a las indicaciones de tempo. Así, llegó a obras de instrumentación

**106** Templo budista de Kioto donde se encuentra situado el famoso jardín seco. Cage lo emplea a partir de 1983 como título y motivo de una serie de obras.

**107 Philip Guston (1913-1980)**  
Pintor de origen canadiense activo en la Escuela de Nueva York.

**108 Mark Rothko (1903-1970)**  
Pintor de origen letón, pero activo en Estados Unidos, que se inserta en el expresionismo abstracto.

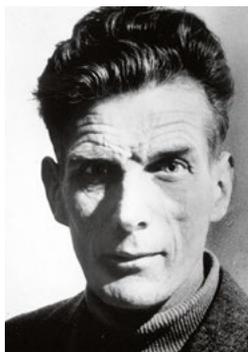
**109** La Capilla Rothko se encuentra en la ciudad de Houston y es un espacio de meditación para cualquier creencia religiosa, creado con cuadros de Rothko en 1971. Para su apertura escribió Feldman su *Rothko Chapel* para soprano, contralto, coro, viola, percusión y celesta.

**110** Escrito para cuarteto de cuerda en 1983 con una duración de varias horas.

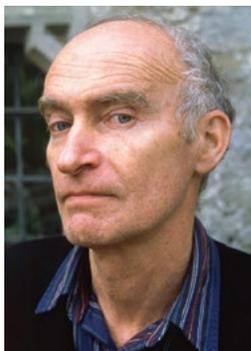
**111** Obra compuesta en 1984 para flauta, piano y percusión.

**113 Alexander Calder (1898-1976)**  
Escultor norteamericano introductor de la escultura móvil.

**114 Jackson Pollock (1912-1956)**  
Pintor norteamericano del expresionismo abstracto. Pionero de la técnica del *dripping* y de la pintura de acción.



**112 Samuel Beckett (1906-1989)**  
Escritor irlandés famoso por su teatro del absurdo y premio Nobel de Literatura en 1969. Autor de obras teatrales como *Esperando a Godot* (1952), *Final de partida* (1957) o *Los días felices* (1970) y novelas como *Murphy* (1938), *Molloy* (1951) o *El innombrable* (1953).



**115 Christian Wolff (1934)**

Compositor norteamericano. Sus obras aleatorias suelen llevar conjuntos reducidos como *For pianist* (1959), *For 1, 2 or 3 people* (*Para 1, 2 o 3 personas*), *Prose collection* (1971) hasta *Microexercises* (2006).

**116 Cornelius Cardew (1936-1981)**

Compositor británico. Fue asistente de Stockhausen, al cual atacaría después ferozmente. Abandonó la vanguardia por el activismo político y la música neorromántica. Murió en un accidente de circulación.

**117** Se escriben en dos tandas de 1952 y 1961, pasando del serialismo integral a una aleatoriedad controlada.

“

**La influencia de Cage sobre multitud de compositores, artistas y tendencias de Norteamérica fue enorme**

“

**En Europa, la eclosión de las formas aleatorias se inicia con las formas móviles, para las que Stockhausen ya había dado el primer ejemplo con su obra *Klavierstück XI***

determinada en las que la forma se fragmenta en secciones y subsecciones que se pueden combinar de diferentes maneras. No cambia la sustancia musical pero sí la manera de presentarse y ordenarse, siendo, en realidad, un reflejo sonoro de lo que plásticamente quería Calder. Tuvo un enorme impacto con una obra como *Available forms I* (1961) para dieciocho instrumentos continuada con otra para gran orquesta y dos directores como es *Available forms II* (1962).

Un pionero de muchas técnicas, incluyendo un aspecto repetitivo que luego abandonó, es La Monte Young. En general, su obra es abierta con duraciones indeterminadas o donde solo se indica la manipulación que debe hacerse en el instrumento. Emplea también electrónica o solo textos que influyeron en el Stockhausen más radical. Otro autor del círculo aleatorio cagiano sería Christian Wolff<sup>115</sup>, al que interesan las interrelaciones en las que el comportamiento aleatorio de un intérprete puede ser el reflejo del material sonoro de otros. Fue uno de los pocos compositores americanos que ligó su música a la actividad política, a diferencia de los cagianos europeos que ahondaron en ese terreno, como ocurre con el británico Cornelius Cardew<sup>116</sup>. La influencia de Cage sobre multitud de compositores, artistas y tendencias de Norteamérica fue enorme, aunque no vamos a pasar de estas referencias que son las mayores.

En Europa, la eclosión de las formas aleatorias se inicia con las formas móviles, para las que Stockhausen ya había dado el primer ejemplo en 1956 con su obra para piano *Klavierstück XI*, donde hay una serie de módulos que el pianista combina a su gusto si bien cada elección determina algunos comportamientos de la siguiente. Por su parte, Boulez lo realiza en la *Sonata 3*, varias veces remodelada, y en algunos aspectos de las muy seriales integrales *Estructuras para dos pianos*<sup>117</sup> y *Pli selon pli*. Pero Boulez se centra más en la flexibilización de la masa sonora, pues sigue siendo un buen estructuralista, y la identidad e invariabilidad esencial de la obra le interesan. De cualquier

manera, la movilidad y permutación se introducen en las formas europeas y llegan incluso hasta terrenos inverosímiles como la ópera con el *Votre Faust*<sup>118</sup>, de Henri Pousseur<sup>119</sup>, donde el público decide sobre su desarrollo. También ahondó en la aleatoriedad europea Franco Evangelisti<sup>120</sup>, prematuramente desaparecido, con su cuarteto de cuerda titulado precisamente *Aleatorio* (1959). Y moviéndose entre lo serial, lo experimental y lo aleatorio en varios grados, encontramos al que quizá fuera el mejor compositor portugués de la época, Jorge Peixinho<sup>121</sup>.

Un importante planteamiento de las formas móviles son la serie denominada *Módulos* (1965-1967) de Luis de Pablo, que desarrolla en cinco obras diferentes maneras combinatorias sobre unidades estructurales y expresivas individuales. Cristóbal Halffter utilizó módulos similares llamados formantes y profundizó en las técnicas de anillo en obras como la orquestal *Anillos*<sup>122</sup> o las recurrencias de *Noche pasiva del sentido*<sup>123</sup>. Casi todos los compositores abordaron, a su manera, las formas móviles y, aunque con el tiempo eso pasó a ser una preocupación secundaria, llegó a crear un acervo técnico que ha pervivido de formas diversas hasta la actualidad. Otro español practicante de las formas aleatorias y que también había sido seguidor del serialismo es el catalán Josep María Mestres-Quadreny<sup>124</sup>.

Si Cage y otros americanos lo que no querían era controlar los resultados e incluso la univocidad de la obra musical, el control del resultado de las formas móviles o abiertas fue una preocupación europea predominante. En ese sentido tuvieron una gran influencia las soluciones adoptadas por Witold Lutosławski a partir de *Jeux vénitiens*<sup>125</sup>, obra que solucionaba brillantemente la variabilidad dentro de una identidad siempre reconocible. En otras obras como *Tres poemas de Henri Michaux*<sup>126</sup> o su complejo *Cuarteto de cuerda*<sup>127</sup>, el autor polaco fue introduciendo técnicas aleatorias controladas que se incorporarían a su lenguaje general y al de otros autores.

**118** Es una ópera estrenada en 1969 en la Piccola Scala con libreto del novelista francés, miembro del movimiento de la novela objetiva, Michel Butor (1926).



#### **119 Henri Pousseur**

**(1929-2009)**

Compositor belga. Fue uno de los primeros practicantes del serialismo integral y de los líderes de la Escuela de Darmstadt. Entre sus obras figuran *Sinfonía para 15 solistas* (1955), *Quinteto a la memoria de Webern* (1955), *Rimas para diferentes fuentes sonoras* (1959), la ópera *Votre Faust* (*Vuestro Fausto*, 1968), la electrónica *Trois visions de Liège* (*Tres visiones de Lieja*, 1961) o *Les îles déchâtinées* (*Las islas desencadenadas*, 1980).

#### **120 Franco Evangelisti**

**(1926-1980)**

Compositor italiano autor de *4 factorial* (1954), *Incontri di fasce sonori* (1957), *Spazio a cinque* (1961), entre otras obras.

#### **121 Jorge Peixinho**

**(1940-1995)**

Pianista y compositor portugués. Autor de obras como *Episódios* (1960), *Música em água e marmore* (1977), *Concerto de outono* (1983) o *Concierto para arpa* (1995).

**122** Obra orquestal de 1968.

**123** Obra para soprano y dos percussionistas con textos de San Juan de la Cruz, que graba y vuelve a reproducir en vivo pasajes de la música, creando cánones espaciales acumulativos.



#### **124 Josep María**

**Mestres-Quadreny (1929)**

Compositor español. Pionero en Cataluña del serialismo integral, la música aleatoria y la composición con ordenador. Trabajó como químico. Autor de la ópera *El ganxo* (1959) y de obras como *Tramesa a Tàpies* (1962), *Quartet de Catroc* (1962), *Tres cánones en homenaje a Galileo* (1965), *Ibemia* (1969), la serie de conciertos *Lestro aleatorio*, *Larmari en el mar* (1991), *Sinfonía en fa* (1992), entre otras.

**125** Composición para orquesta escrita en 1961.

**126** Es una obra para coro y orquesta compuesta en 1963 con dos partituras separadas y dos directores.

**127** Escrito en 1964 por encargo de la Radio de Suecia.

“

**El control del resultado de las formas móviles o abiertas fue una preocupación europea predominante**

## 128 Jesús Villa Rojo (1940)

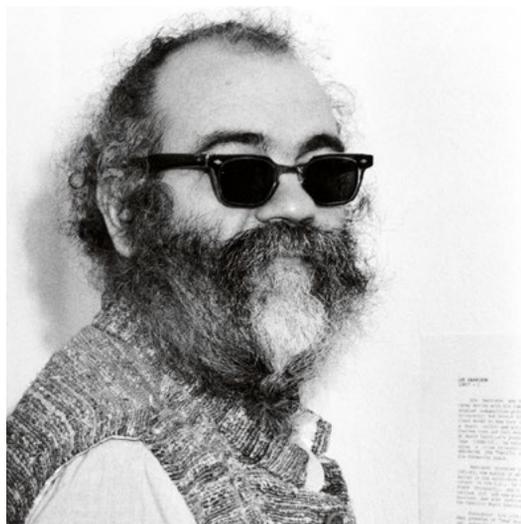
Compositor español. Clarinetista en activo, se formó en Roma. Practicó la música gráfica y los nuevos medios con gran amplitud de experiencias. Entre sus obras destacan *Formas y fases* (1971), *Rupturas* (1976), *Recordando a Bartók* (1986), *Glosas a Sebastián Durón* (1990), *Pasodoble* (1992), *Concierto plateresco* (1997), la serie de *Juegos gráfico-musicales*, entre otras. Libros como *El clarinete y sus posibilidades* (1975) o *Notación y grafía en el siglo XX* (2003).

“

**Hubo un movimiento gráfico espectacular, y hay que mencionar la importante aportación a este terreno y a nuevas técnicas de producción sonora por parte del español Jesús Villa Rojo**

“

**Una última mención a formas totalmente abiertas por aleatoriedad nos la da una corriente que se inicia con La Monte Young y que consistía en sustituir las partituras por textos**



▲ La Monte Young, compositor americano

Si los polacos y los americanos habían ahondado, aunque por razones muy distintas, en las nuevas grafías, hay que señalar que hubo unos años de interés primordial por las grafías musicales, tanto para aquellas que intentaban dar curso a nuevos sonidos como para las que no tenían tan evidente contacto entre signo y resultado sonoro. Hubo un movimiento gráfico espectacular, y hay que mencionar la importante aportación a este terreno y a nuevas técnicas de producción sonora por parte del español Jesús Villa Rojo<sup>128</sup>. En otros compositores hubo gran descompensación entre grafía y sonido hasta el punto de que las partituras eran más de carácter plástico que sonoro. Pero el tiempo fue decantando las cosas y muchas grafías quedaron orilladas, mientras otras evidenciaban su utilidad y se incorporaron a la corriente técnica general. Hoy día, la flexibilización de la música se obtiene por muchos caminos, pero no hay duda de que tanto las grafías como otras técnicas aleatorias han tenido una influencia sobre las músicas más recientes. Por ejemplo, toda la producción de madurez de Cristóbal Halffter lleva siempre ciertos elementos de flexibilidad aleatoria en un contexto formal de estructuras cerradas y unívocas.

Una última mención a formas totalmente abiertas por aleatoriedad nos la da una corriente que se inicia con La Monte Young y que consistía en sustituir las partituras por textos. En algunos casos esos textos explican con palabras lo que hay que hacer para obtener un resultado sonoro introduciendo un manual de manipulaciones. En Europa esto tendría gran importancia en los aspectos musicales del movimiento más ampliamente artístico de Fluxus, pero el propio Stockhausen atravesó una etapa en la que, por ejemplo en *Plus minus*, solo utiliza signos + y – para indicar aumentos o disminuciones libres sobre determinados componentes del sonido, y en *Aus den sieben Tagen* (1968) ofrece una serie de textos que son sugerencias poéticas antes de empezar a tocar.

La etapa aleatoria introdujo una enorme cantidad de técnicas pero también de conceptos e incluso de voluntades, puesto que, en algunos casos, se trataba de profundizar sobre una técnica y en otros incluso de acabar con la noción occidental de obra de arte. Dejó a su paso muchas huellas no solo aprovechables sino muy bien aprovechadas y, en el fondo, volvió a llamar la atención sobre la esencial temporalidad de la obra musical. A través de ello, muchos compositores volvieron a recordar que la música es esencialmente tiempo y que la especulación sonora, y más aún la de las formas, no se puede realizar sin tener en cuenta esa dimensión temporal del arte musical.

Desde el serialismo integral a la aleatoriedad y las consecuencias de ambas posturas, la forma musical quedó definitivamente variada y se hizo evidente que ya no existían arquetipos formales, sino que cada obra necesitaba que el compositor se la planteara como la obtención de una forma propia, única, autónoma y en el fondo inservible para cualquier otra obra. Por primera vez no se podía ya distinguir entre estructura y forma, puesto que ambas han acabado por ser lo mismo. Y yendo un paso más allá, se volvía a afirmar algo que se suponía desde el Barroco: en música, forma y contenido son o tienden a ser la misma cosa.



▲ Karlheinz Stockhausen  
en el Royal Festival Hall

“

**Por primera vez  
no se podía ya  
distinguir entre  
estructura y forma,  
puesto que ambas  
cosas han acabado  
por ser lo mismo**

“

**En música, forma  
y contenido  
son o tienden a ser,  
la misma cosa**



## Audiciones recomendadas para el capítulo 4

### Pervivencias

- ▶ 01 R. Strauss  
*Metamorfosis*

### Neoclasicismo

- ▶ 02 Stravinski  
*Pulcinella*
- ▶ 03 Stravinski  
*Octeto*
- ▶ 04 Milhaud  
*La creación del mundo*
- ▶ 05 Milhaud  
*Las coéforas*
- ▶ 06 Poulenc  
*Concierto campestre*
- ▶ 07 Poulenc  
*Stabat Mater*
- ▶ 08 Honegger  
*Pacífic 231*
- ▶ 09 Honegger  
*Sinfonía litúrgica*
- ▶ 10 Casella  
*La giara*
- ▶ 11 Ernesto Halffter  
*Sinfonietta*
- ▶ 12 Hindemith  
*Cuarteto n.º 4*
- ▶ 13 Hindemith  
*Sinfonía de Matías el pintor*
- ▶ 14 Schönberg  
*Suite op. 29*
- ▶ 15 Berg  
*Concierto de cámara para violín, piano y trece instrumentos*
- ▶ 16 Bartók  
*Concierto para orquesta*

### Música soviética

- ▶ 17 Shostakóvich  
*Sinfonía n.º 1*
- ▶ 18 Shostakóvich  
*La nariz*
- ▶ 19 Shostakóvich  
*Cuarteto de cuerda n.º 8*
- ▶ 20 Prokófiev  
*Aleksandr Nevsky*
- ▶ 21 Prokófiev  
*Romeo y Julieta*

### Primera vanguardia soviética

- ▶ 22 Shchedrín  
*Sinfonía n.º 2*
- ▶ 23 Denísov  
*Le soleil des Incas*

### Música americana

- ▶ 24 Gershwin  
*Rhapsody in blue*
- ▶ 25 Copland  
*Danzón cubano*
- ▶ 26 Copland  
*Rodeo*
- ▶ 27 Copland  
*Retrato de Lincoln*
- ▶ 28 Menotti  
*El cónsul*
- ▶ 29 Bernstein  
*Candide*

### Transvanguardias

- ▶ 30 Walton  
*Façade*
- ▶ 31 Walton  
*Concierto para viola y orquesta*
- ▶ 32 Britten  
*Peter Grimes*
- ▶ 33 Britten  
*War requiem*
- ▶ 34 Britten  
*Curlew river*
- ▶ 35 Tippett  
*A child of our time*
- ▶ 36 Maxwell Davies  
*Ocho cantos para un rey loco*
- ▶ 37 Maxwell Davies  
*Boda en las Orcadas con amanecer*
- ▶ 38 Henze  
*Las bacantes*
- ▶ 39 Henze  
*El cimarrón*
- ▶ 40 Henze  
*La balsa de la Medusa*
- ▶ 41 Dutilleux  
*Métaboles*
- ▶ 42 Dutilleux  
*Tout un monde lointain*
- ▶ 43 Castillo  
*Concierto n.º 3 para piano y orquesta*
- ▶ 44 García Abril  
*Concierto aguediano*

### Borrowing

- ▶ 45 Foss  
*Variaciones barrocas*
- ▶ 46 Berio  
*Sinfonía*
- ▶ 47 Berio  
*Folk songs*
- ▶ 48 Cristóbal Halffter  
*Tiento de primer tono y batalla imperial*
- ▶ 49 De Pablo  
*Zurezko Olerkia*
- ▶ 50 Rochberg  
*Imago mundi*
- ▶ 51 Corigliano  
*Sinfonía n.º 1*

# Capítulo 4

## Síntesis: continuidad y transvanguardia

La enorme transformación que la música como arte ha experimentado a lo largo de los siglos XX y XXI es un hecho constatable en la práctica, por lo que no necesita de largas argumentaciones. Además, es un dato objetivo independientemente de la valoración personal que se pueda hacer de él. En ese proceso, la investigación en todos los terrenos y componentes del sonido y de su comportamiento temporal y espacial, ha jugado un papel relevante y los movimientos considerados de vanguardia han liderado el proceso con especial dedicación y celo.

Ahora bien, reducir toda la música del período considerado a las obras y autores que militan solo en la vanguardia no puede menos que parecer un poco excesivo. Ha habido músicas que han conservado, en todo o en parte, lenguajes o elementos de etapas pasadas y cuyos resultados no son despreciables. No me refiero solo a autores secundarios, que se podrían tratar como una pervivencia residual del pasado, sino a algunos que han conseguido una obra coherente y distinguible de la de otros sin adoptar los nuevos medios o haciéndolo solo de manera limitada. Se puede dar fe de que existen compositores de primera categoría que, no por el hecho de ser más conservadores, han dejado de hacer una obra estimable que ha tenido impacto en los públicos y en la sociedad.

Lo que ya no resulta tan fácil es delimitar los campos en los que se mueven porque no son ni mucho menos unitarios ni unívocos. En un primer estadio, estarían aquellos compositores que representan una continuidad clara y sin muchas variantes de los lenguajes del siglo XIX.

“

**La enorme transformación que la música como arte ha experimentado a lo largo de los siglos XX y XXI es un hecho constatable**

“

**Los movimientos considerados de vanguardia han liderado el proceso con especial dedicación y celo. Ahora bien, reducir toda la música del período considerado a las obras de vanguardia no puede menos que parecer un poco excesivo**

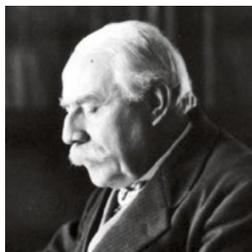


### **1 Jean Sibelius (1865-1957)**

Compositor finlandés. Ligado a la tradición romántica alemana, fue un símbolo de la independencia finlandesa. Es autor de siete sinfonías, un conocido *Concierto para violín y orquesta* y de poemas sinfónicos como *Karelia* (1893), *Finlandia* (1899) o *Tapiola* (1926), así como del famoso *Vals triste* (1924). Los últimos treinta años de su vida los pasó sin crear obras nuevas.

### **2 Henry Purcell (1659-1695)**

Compositor inglés barroco. Autor de óperas como *The fairy queen* (*La reina de las hadas*, 1692), *The indian queen* (*La reina india*, 1695) y especialmente *Dido y Eneas* (1682), así como de música religiosa e instrumental.



### **3 Edward Elgar (1857-1934)**

Compositor británico. Autor de dos sinfonías, un conocido *Concierto para violonchelo y orquesta* (1919), *Variaciones enigma* (1899) y obras representativas del imperio victoriano y eduardiano como *La corona de la India* (1912) y las marchas de *Pompa y circunstancia* (1901).

Como segundo apartado tendríamos que referirnos a los movimientos neoclásicos que atañen a la propia vanguardia. En tercer lugar podríamos señalar a aquellos grupos de músicos que, por diferentes circunstancias políticas o sociológicas, solo pueden adoptar un compromiso entre continuidad e innovación, de lo que es un claro ejemplo la música soviética.

Otro apartado diferente, el cuarto, es el de los autores que podríamos calificar dentro de una transvanguardia, término explicado más adelante porque está tomado de la crítica pictórica, pero con un sentido y cronología totalmente distintos. En una etapa muy posterior en el tiempo podemos contemplar los movimientos *neo*, que aparecen en la posmodernidad pero segregándolos de un aspecto ecléctico posmoderno en el que se recuperan distintos elementos del pasado aunados a los resultados de las vanguardias, y que habrá que tratar aparte.

## **La continuidad**

No se trata de ocupar mucho espacio refiriéndose a autores que significan una continuidad total de lo anterior, puesto que este no es un relato histórico sino una aproximación a una escucha nueva y diferente que en ellos no se da. Un compositor de primera importancia que se adentra en el siglo xx con criterios del xix es el finlandés Jean Sibelius<sup>1</sup>. Incluso muere en una época ya tan tardía como 1957, pero no se puede pasar por alto que los últimos treinta y un años de su vida los vivió en absoluto silencio, sin componer ninguna obra nueva. Su aportación es anterior y hay que estudiarlo dentro de la influencia romántica y wagneriana. En otros trabajos he dado mi opinión sobre los años de silencio de Sibelius, y puesto que aquí simplemente lo mencionamos, se puede eludir ahora una mayor profundización.

Por su parte, la música británica, que era desde principios del siglo xix una potencia importadora de música, apenas si había producido compositores de relevancia internacional desde la época de Henry Purcell<sup>2</sup>. La situación se renueva con Elgar<sup>3</sup>,

un autor que se adentra en el siglo xx pero al que hay que considerar en una etapa anterior como representante de la música victoriana y eduardiana. No obstante, señalemos en el siglo xx la presencia de sinfonistas en los que pervive la tradición decimonónica cuyo caso más notable es el de Ralph Vaughan Williams<sup>4</sup>. El panorama cambiará con la llegada de compositores como Walton<sup>5</sup> o Britten<sup>6</sup>, a quienes se ha considerado en ocasiones conservadores pero que, en realidad, pertenecen de lleno a esa transvanguardia de la que hablaremos.

Un transterrado conservador fue Serguéi Rajmáninov<sup>7</sup>, que huyó de la Unión Soviética, triunfó como pianista en Occidente y conservó los mismos rasgos de su juventud en un período muy posterior. Sin embargo, habría que mencionar que, con alguna excepción, casi todas sus obras importantes pertenecen a su etapa juvenil desarrollada en Rusia.

Finalmente, en el terreno continuista habría que mencionar la obra de un compositor de primera categoría como es Richard Strauss<sup>8</sup>. No se le puede incluir en el mismo grupo — como a veces se ha hecho — que a Sibelius, no solo porque es mucho más importante como músico sino porque, en realidad, pertenece a la serie de autores, junto a Mahler y Debussy, encargados de liquidar el sistema tonal en una transición posromántica. Y Strauss es un posromántico, no un romántico tardío como Sibelius. De hecho, su juventud sinfónica, con los poemas sinfónicos, y también teatral, con *Salomé*<sup>9</sup> o *Elektra*<sup>10</sup>, es vanguardista en su momento, pero Mahler o Debussy murieron antes de acabar la Primera Guerra Mundial, mientras que Strauss sobrevive a la Segunda. Incluso fue utilizado por los nazis aunque él estrictamente no lo fuera. Sus apreciables obras de entreguerras nunca sobrepasaron a las anteriores, y él mismo se dio cuenta de que representaba el fin de una época, con lo que nos regaló un par de emocionantes obras finales:

#### 4 Ralph Vaughan Williams (1972-1958)

Compositor británico. Autor de nueve sinfonías, óperas, ballets y diversos conciertos. Conocido especialmente por su *Fantasia sobre Greenleaves* (1934).



▲ Los compositores Benjamin Britten y William Walton en 1967

#### 5 William Walton (1902-1983)

▶ 30, 31

Compositor británico. Representa la primera vanguardia de su país con obras como *Façade* (1927) o el *Concierto para viola y orquesta* (1929). También es autor de dos sinfonías y de un *Concierto para violonchelo y orquesta* (1956).

#### 6 Benjamin Britten (1913-1976)

▶ 32, 33, 34

Probablemente el más célebre compositor británico del siglo xx. Destacó como operista en *Peter Grimes* (1945), *Albert Herring* (1947), *Billy Budd* (1951) u *Otra vuelta al tornillo* (1954). También destacan sus parábolas eclesiásticas representativas, especialmente *Curlew River* (1964). Obras sinfónicas importantes: *Sinfonía de primavera* (1949), *Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell*, también llamada *Guía de orquesta para jóvenes* (1946), *War requiem* (*Réquiem de Guerra*, 1961) y abundante obra de cámara, coral y vocal.

#### 7 Serguéi Rajmáninov (1873-1943)

Pianista y compositor ruso exiliado a Francia y Estados Unidos. En su etapa rusa compuso obras románticas importantes como el *Concierto para piano y orquesta n.º 2* (1899), *Concierto para piano y orquesta n.º 3* (1909) o *Sinfonía n.º 2* (1907). De su etapa occidental destaca la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* (1934). Abundante obra pianística virtuosa.



#### 8 Richard Strauss (1864-1949)

▶ 01

Compositor alemán. Sus poemas sinfónicos se insertan en la vanguardia posromántica. Así, *Don Juan* (1888), *Muerte y transfiguración* (1889), *Till Eulenspiegel* (1895), *Así habló Zaratustra* (1896) o *Don Quijote* (1897). Importante operista con *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *El caballero de la rosa* (1911), *Ariadne en Naxos* (1912) y otras. En su tramo final compone *Cuatro últimas canciones* (1948) y *Metamorfosis* (1945).

9 Ópera en un acto basada en el drama de **Oscar Wilde (1854-1900)**, traducido al alemán por **Hedwig Lachmann (1865-1918)**, y libreto adaptado por el compositor. Se estrenó en Dresde el 9 de diciembre de 1905.

10 Ópera en un acto sobre libreto de **Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)**. Se estrenó en Dresde el 25 de enero de 1909.

**11** Canciones compuestas en 1948 cuando el autor tenía 84 años. El título fue dado por **Ernst Roth (1896-1976)**, editor de la firma Universal Edition, que las reunió conjuntamente. Se estrenaron póstumamente en Londres el 20 de mayo de 1960. Tres de los textos son de **Hermann Hesse (1877-1962)** y uno de **Joseph von Eichendorff (1788-1857)**.

**12** Para mezzosoprano, tenor y orquesta compuesta en seis movimientos, en 1909, sobre textos chinos recogidos y adaptados por **Hans Bethge (1876-1946)**.

**13** Obra compuesta por Richard Strauss en 1945 para veintitrés solistas de cuerda.

**14** **Igor Stravinski**



**15** **Jean Cocteau (1889-1963)**

Poeta, novelista y cineasta francés. Preconizó una estética ligera tras la Primera Guerra Mundial y apadrinó al musical Grupo de los Seis. Entre sus obras de teatro, *Los novios de la torre Eiffel* (1921) o *Los padres terribles* (1938). Autor de novelas como *Los hijos terribles* (1929), numerosos libros de poesía y películas como *La sangre del poeta* (1930) o *El testamento de Orfeo* (1959).

**16** **André Gide (1869-1951)**

Escritor francés premio Nobel de Literatura en 1947. Autor de novelas como *El inmoralista* (1902), *Los sótanos del Vaticano* (1914), *La sinfonía pastoral* (1919) o *Los monederos falsos* (1925).

**17** **Anatole France**, nombre artístico de **Anatole Thibault (1844-1924)**

Escritor francés premio Nobel de Literatura en 1921. Es autor de novelas como *Thaïs* (1890), *El figón de la reina Patoja* (1892), *Clío* (1900), *Sobre la piedra blanca* (1905), *La isla de los pingüinos* (1909) o *La rebelión de los ángeles* (1914).

**18** **Paul Claudel (1868-1955)**

Escritor francés autor de obras de teatro como *La Anunciación a María* (1912), *El zapato de raso* (1929), *Juana de Arco en la hoguera* (1939), entre otras, y libros de poesía y ensayos.

**19** **Serguéi Diáguilev (1972-1929)**

Empresario ruso fundador de una legendaria compañía de ballet de la que, desde 1909, salieron las máximas figuras entre bailarines, coreógrafos y compositores de la primera mitad del siglo xx. Con base en París, triunfó en toda Europa.

**20** Se estrenó en París el 15 de mayo de 1920 con coreografía de **Leónide Massine (1896-1979)** y decorados de Picasso.

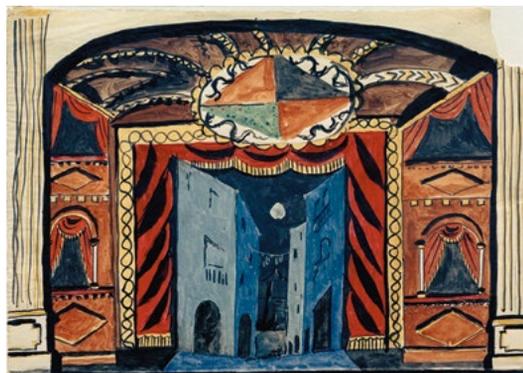
*Cuatro últimos lieder*<sup>11</sup>, con el mismo significado de despedida que años antes la mahleriana *Canción de la tierra*<sup>12</sup>, y *Metamorfosis*<sup>13</sup>, que es prácticamente experimental.

## Neoclasicismos

Muy diferente tratamiento tendremos que hacer con los movimientos neoclásicos, que son muy complejos y donde una cierta continuidad se da la mano con la experimentación. Habrá neoclasicismo retardatario y neoclasicismo vanguardista, siendo sus fronteras más difusas de lo que se piensa habitualmente. Lo cierto es que con el término neoclasicismo se designan conceptos diferentes y a veces contradictorios. Hay que advertir que el fenómeno no solo se da en música, sino en todas las artes después de la primera gran guerra. Los mismos Picasso y Stravinski<sup>14</sup>, líderes de la vanguardia anterior en el espacio parisino, van a pilotar los neoclasicismos en pintura y música, mientras aparece en literatura una línea Cocteau<sup>15</sup>, Gide<sup>16</sup>, France<sup>17</sup>, Claudel<sup>18</sup>, por citar algunos de los más representativos, que significa algo parecido.

De por sí, el neoclasicismo no tiene por qué ser conservador, pues la tendencia se puede producir en un sentido avanzado, si bien puede darse el caso de quien pudiera utilizarlo como un sano escudo protector contra los avances que se están produciendo. Así, el neoclasicismo se empleó como baluarte contra el dodecafonismo sin reparar, como hoy sabemos, que este también atraviesa una etapa neoclásica. Y toda proposición estética puede llevar una cara oscura. El neoclasicismo no consiste en recuperar o reciclar elementos ya agotados, sino que es una corriente de pensamiento musical cuyas constantes estilísticas son bastante independientes de la técnica empleada, que no es, aunque lo parezca, lo más importante.

Se atribuye a Stravinski el inicio de la corriente, algo que es matizable. Se concreta en un trabajo para Diághilev<sup>19</sup>, *Pulcinella*<sup>20</sup>. Se trata de un ballet con voces y una orquesta reducida que se basa en la música de compositores napolitanos



▲ Boceto de uno de los escenarios del ballet *Pulcinella* de Igor Stravinski, cuyos escenarios y vestuario fueron diseñados por Pablo Picasso

(Pergolesi<sup>21</sup> y otros) de un manuscrito por entonces encontrado. No parece que Stravinski lo concibiera como algo distinto de otras obras que le ocupaban en ese momento. Curiosamente, el trabajo se realiza con Picasso, que en ese mismo período va a llevar las técnicas del cubismo hacia una cierta recuperación de los volúmenes de la pintura clásica. Pero Stravinski sigue trabajando con líneas melódicas muy marcadas, con los colores tímbricos puros y con una yuxtaposición o imbricación de estructuras muy alejados de los desarrollos germánicos, y su obra de este período no solo se relaciona con Picasso sino con Chagall<sup>22</sup> o Matisse.

La propuesta se basa en poder utilizar ciertos elementos tomados de la era barroca contra los modelos románticos. Se pretende una descontaminación formal y emocional y se emprenden teóricas vueltas a Bach y a otros autores del pasado. Pero el trabajo de Stravinski con esos materiales sigue siendo de investigación y muy personal. Desde luego que ello abrió la puerta a otros autores a un neoclasicismo más conservador e incluso retardatario, pero Stravinski siguió investigando en los terrenos del ritmo y el timbre también en la nueva etapa. Una obra tan netamente neoclasicista como el *Octeto*<sup>23</sup> es, al mismo tiempo, uno de los más avanzados ejemplos de rítmica típicamente stravinskiana.

Cierto que el Stravinski neoclásico no se libra de las diatribas de Adorno ni del rechazo de la vanguardia serial, con Boulez a la cabeza, antes de que fuera obvio que si el neoclasicismo era un pecado, la Escuela de Viena también lo había cometido en la misma época.

Grandes autores del momento usan tendencias neoclásicas con una sana intención renovadora. Lo hallamos en Ravel, que lo practica con un sentido absolutamente magistral, pero quienes en Francia se dan de bruces con el neoclasicismo en el comienzo de su carrera son los compositores del Grupo de los Seis<sup>24</sup>. Ellos amalgaman estéticas

**21 Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)**

Compositor napolitano de música religiosa como el *Stabat Mater* (1736) y óperas como la célebre *La serva padrona* (1733).

**22 Marc Chagall (1887-1985)**

Pintor bielorruso naturalizado francés. Se caracteriza por sus temas populares rusos y judíos. Autor del techo de la Ópera de París (Palais Garnier) (1964).

**23** Obra concluida en 1923 para flauta, clarinete, dos fagotes, dos trompetas, trombón tenor y trombón bajo.



**Se pretende una descontaminación formal y emocional y se emprenden teóricas vueltas a Bach y a otros autores del pasado**



▲ El grupo de artistas de París conocido como *Groupe des Six*: (de izda. a dcha.) Jean Cocteau sentado al piano de cola, Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc y Louis Durey. Foto de 1955

**24** Además de los tres citados figuraron en el grupo **Georges Auric (1899-1983)**, **Louis Durey (1888-1979)** y **Germaine Tagliaferre (1892-1983)**. Al principio se les unió Erik Satie, que los deja en 1918.



▲ Caricatura del compositor Darius Milhaud

### 25 Darius Milhaud (1892-1974)

▶ 04, 05

Compositor francés. Marchó en 1916 a Brasil como secretario de Paul Claudel, que era embajador, y se impregnó de la música del país. Su obra es muy numerosa y con técnicas variadas. Entre sus óperas, citar *El pobre marinero* (1926), las tres *Óperas-minuto* (1927), *Cristóbal Colón* (1930), *Esther de Carpentras* (1937) o *Bolívar* (1943), además de 12 sinfonías, 18 cuartetos de cuerda, conciertos, música de cámara, etc.

### 26 Francis Poulenc (1899-1963)

▶ 06, 07

Compositor francés. Autor de óperas como *Les mamelles de Tirésias* (Los pezones de Tirésias, 1944), *La voix humaine* (La voz humana, 1958) o *Dialogue de carmélites* (Diálogo de carmelitas, 1954); música religiosa como *Stabat Mater* (1950) o *Gloria* (1959); obras sinfónicas como *Concierto campestre*, para clavecín y orquesta (1928), *Concierto para órgano, cuerda y timbales* (1938), y música coral y de cámara, entre otras composiciones.

### 27 Arthur Honegger

▶ 08, 09

28 Suite con temas brasileños, primero para piano y luego orquestada.

29 Ballet sobre argumento de **Blaise Cendrars (1887-1971)** compuesto para los Ballets Suecos de **Rolf de Maré (1888-1964)**, competencia parisina de los de Diaghilev.

30 Inicialmente escrita para violín y piano, es orquestada para formar parte de un ballet. Tiene inspiraciones brasileñas y su título procede del de un bar de Río de Janeiro.

31 Suite en ocho movimientos compuesta en versión de ballet y también como obra sinfónica.

32 Cantata extraída de ilustraciones musicales para una representación de la obra de **Esquilo (525-456 a.C.)** adaptada por Paul Claudel.

33 Tres breves óperas compuestas en 1927: *Lenlèvement d'Europe* (El rapto de Europa), *L'abandon d'Ariane* (El abandono de Ariadna), *Le délivrance de Thésée* (La liberación de Teseo). Libretos de **Henri Hoppenot (1891-1977)**, diplomático y escritor francés.

34 Ópera en tres actos con libreto de Jean Cocteau.

35 Ópera con libreto de Paul Claudel.

36 Concierto compuesto en 1928 para clavecín y orquesta a petición de **Wanda Landowska (1879-1959)**.

37 Ballet destinado a los Ballets Rusos coreografiado por **Bronislava Nijinska (1891-1972)**.

38 Obra para soprano, coro y orquesta escrita en 1951 en memoria del pintor y coreógrafo **Christian Bérard (1902-1949)**.

39 Obra para soprano, coro y orquesta escrita en 1959 por encargo de la Orquesta Sinfónica de Boston.

40 Ópera para un solo personaje compuesta en 1958 sobre la obra teatral homónima de Jean Cocteau.

41 Ópera en tres actos sobre un texto de **Georges Bernanos (1888-1948)**.

y técnicas de distinta procedencia y, en realidad, acaban por ser muy diferentes entre sí aunque comiencen bajo la mirada, entre experimental y neoclasicista, del escritor Jean Cocteau. No todos ellos tienen la misma importancia y aquí retendremos los nombres de Milhaud<sup>25</sup>, Poulenc<sup>26</sup> y Honegger<sup>27</sup>.

Milhaud quizá sea el más avanzado de los tres y seguramente es el compositor francés más relevante entre Ravel y Messiaen. Su producción es torrencial y eso quizá le haya perjudicado aunque no merme su calidad. Practicó un cierto nacionalismo que podríamos llamar turístico, pues su estancia en Brasil se nota en obras como *Saudades do Brazil*<sup>28</sup> (1918), *La création du monde* (La creación del mundo<sup>29</sup>, 1923) o *Le boeuf sur le toit* (El buey sobre el tejado<sup>30</sup>, 1920), pero en ocasiones recurre también el folclore de su Provenza natal como en *Suite provençale* (Suite provenzal<sup>31</sup>, 1936). Emplea formas barroquizantes, pero también tiene obras de formidable investigación rítmica y tímbrica como *Les choéphores* (Las coéforas<sup>32</sup>, 1915), y se plantea seriamente el problema armónico. No adopta el dodecafonismo ni tampoco es estrictamente atonal, pero practica ampliamente la politonalidad al superponer diferentes tonalidades y obteniendo buenos resultados. La armonía cobra en él un matiz tímbrico y una alta carga expresiva. También fue un excelente operista con obras como las curiosas *Óperas-minuto*<sup>33</sup>, *Le pauvre matelot* (El pobre marinero<sup>34</sup>, 1927) o la experimental *Christophe Colomb* (Cristóbal Colón<sup>35</sup>, 1930).

Francis Poulenc desarrolló la primera parte de su carrera en una estética más ligera y cercana a Cocteau y en un neoclasicismo formal evidente en obras como *Concierto campestre*<sup>36</sup> o *Les biches* (Las ciervas<sup>37</sup>, 1927). Posteriormente daría un brusco cambio hacia una música religiosa honda con éxitos permanentes como *Stabat Mater*<sup>38</sup> o *Gloria*<sup>39</sup>. También destacan a lo largo de toda su ejecutoria obras camerísticas para instrumentos de viento, y como operista recorre un amplio camino desde *La voix humaine* (La voz humana)<sup>40</sup> a *Dialogues de carmélites* (Diálogos de Carmelitas)<sup>41</sup>.

Arthur Honegger, que practicó el maquinismo en obras como *Pacific 231*, se inserta más naturalmente en un neoclasicismo en el que produce oratorios como *Le roi David* (*El rey David*<sup>42</sup>, 1921) o *Jeanne d'Arc au bûcher* (*Juana de Arco en la hoguera*<sup>43</sup>, 1935), o sinfonías que van desde una tonalidad muy atormentada, como en la *Sinfonía n.º 3, Litúrgica* (1935), a otras muy sencillas como *Sinfonía n.º 4, Deliciae basiliensis* (1946).

Hay un amplio abanico de autores y experiencias neoclásicos, si bien esta obra se centra principalmente en la escucha y el elemento histórico lo aborda solo de manera tangencial. Y desde este particular punto de vista, solo interesan verdaderamente las nuevas escuchas de Stravinski y Milhaud, pues las otras no son problemáticas. Sí podemos señalar algunos neoclasicismos latinos como los de Alfredo Casella<sup>44</sup> y Gian Francesco Malipiero<sup>45</sup> en Italia o cierta etapa de Manuel de Falla, que influye decisivamente en los autores de la Generación del 27 como Rodolfo Halffter<sup>46</sup>, su hermano Ernesto Halffter<sup>47</sup> con la interesante *Sinfonietta*, Salvador Bacarisse<sup>48</sup> o Julián Bautista<sup>49</sup>, por citar alguno de ellos.

## Neoclasicismo germánico

Todos los neoclasicismos que hemos descrito están, de una manera u otra, bajo la advocación de Stravinski. Pero se puede mencionar un neoclasicismo germánico que no depende tanto del autor ruso. Uno de sus más notorios practicantes es Paul Hindemith<sup>50</sup>, que se inicia en un vanguardismo poco estable hasta que, a partir de 1924, adopta complejos modelos rítmicos barrocos y una escritura contrapuntística decididamente antirromántica. Así surge *La vida de María* (1923) o el *Cuarteto n.º 4* (1921), además de la serie de *Kammermusik*. Incluso las obras orquestales tienen un tratamiento camerístico que se enfrenta a los modelos posrománticos. La armonía es libre y prácticamente atonal y el estudio estricto de las formas le lleva incluso a logros de simetría tan espectaculares como en la ópera *Hin und zurück* (*Ida y vuelta*).

**42** Fue una música de escena para una obra de **René Morax (1873-1963)** y Honegger la convirtió en oratorio en 1923.

**43** Oratorio dramático sobre texto de Paul Claudel.



**44 Alfredo Casella (1883-1947)**

▶ 10

Compositor italiano. Autor del ballet *La giara* (*La tinaja*, 1924), la ópera *La donna serpente* (*La mujer serpiente*, 1931), tres sinfonías, *Missa solemnis pro pace* (1974), *Puppazzetti* (*Caricaturas*, 1916), entre otras.

**45 Gian Francesco Malipiero (1882-1973)** Compositor y musicólogo italiano. Compuso 11 sinfonías, la serie *Impressioni dal vero* (*Impresiones de la realidad*, 1910-1922) y otras obras. Redescubrió y editó las obras de **Girolamo Frescobaldi (1583-1643)**, **Claudio Monteverdi (1567-1643)** y **Antonio Vivaldi (1678-1741)**.

**46 Rodolfo Halffter (1900-1987)** Compositor español de la Generación del 27. Se exilió en México tras la Guerra Civil española. Entre sus obras, el ballet *Don Lindo de Almería* (1936), *Concierto para violín y orquesta* (1940), *Tres piezas para orquesta de cuerda* (1953), tres sonatas para piano o *Tres epítafios para coro* (1957). Introdujo el dodecafonismo en México, donde residió hasta su muerte, aunque desde 1963 regresó en varias ocasiones a España.

**47 Ernesto Halffter (1905-1989)**

▶ 11

Compositor español, alumno de Manuel de Falla. Con veinte años ganó el Premio Nacional de Música con *Sinfonietta* (1925). Otras de sus obras son el ballet *Sonatina* (1928), el concierto para piano y orquesta *Rapsodia portuguesa* (1937) o el *Concierto para guitarra y orquesta* (1969). Completó la cantata escénica *Atlántida* de Falla.

**48 Salvador Bacarisse (1898-1963)**

Compositor español de la Generación del 27 exiliado en Francia tras la Guerra Civil española. Su obra más conocida es *Concertino para guitarra y orquesta* (1957). También fue autor de una ópera, *Font aux chèvres*, sobre Fuenteovejuna (1956), de tres cuartetos de cuerda y de la obra pianística *Heraldos* (1922).

**49 Julián Bautista (1901-1961)**

Compositor español de la Generación del 27, exiliado en Buenos Aires tras la Guerra Civil española. Autor de *Sinfonía breve* (1956), *Sinfonía ricordiana* (1957), *Catro poemas galegos* (1946), *Romance del rey Rodrigo* (1956), entre otras.

**50 Paul Hindemith (1895-1963)**

▶ 12, 13

Violista y compositor alemán. Antirromántico y partidario de la poética artesanal, recorre desde el expresionismo al neoclasicismo. Óperas como *Cardillac* (1926), *Hin und zurück* (*Ida y vuelta*) o *Matías el pintor* (1935). Música orquestal como *Concierto para orquesta* (1925), la sinfonía de *Matías el pintor* (1935) o *Meta-morfosis sinfónica sobre temas de Carl María von Weber* (1943). Música concertante como *Der Schwannedreher* (*El asador de cisnes*, 1935) con viola solista o el *Concierto para violín y orquesta* (1939) y siete cuartetos de cuerda son algunas de sus composiciones.

51 Ópera en siete escenas con libreto propio sobre la vida del pintor **Matthias Grünewald (1457?-1528)**.

52 **Arnold Schönberg**



53 Para barítono y siete instrumentos sobre un soneto de Petrarca.

54 Para siete instrumentos.

55 Para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.



**A partir de la teoría adorniana, la crítica centroeuropea tendió a describir los movimientos musicales de entreguerras en dos mundos totalmente opuestos**



**El neoclasicismo no solo era un conglomerado de técnicas, a veces incluso antagónicas o al menos en gran medida incompatibles, sino una posición estética general**

Su constructivismo, nada ornamental, le emparentó con las experiencias plásticas de la Bauhaus de Gropius y Van der Rohe. También introdujo el concepto de música utilitaria (*Gebrauchsmusik*), que se enlaza con el de *musique d'ameublement* (música de mobiliario) que en Francia practicaran Satie y Milhaud como una música para oír de fondo, como un decorado. Tras su obra más significativa, la ópera *Mathis der Maler (Matías el pintor*<sup>51</sup>, 1938), Hindemith se embarca en territorios de música didáctica. De hecho, practicó estéticas y técnicas diversas si bien consiguió un lenguaje que suena a propio en cualquier circunstancia.

### **Neoclasicismo dodecafónico**

A partir de la teoría adorniana, la crítica centroeuropea tendió a describir los movimientos musicales de entreguerras en dos mundos totalmente opuestos. Por un lado, un neoclasicismo que se considera retardatario y conservador y, por otro, el dodecafonismo renovador y vanguardista. Pero esta posición perdía de vista el hecho de que el neoclasicismo no solo era un conglomerado de técnicas, a veces incluso antagónicas o al menos en gran medida incompatibles, sino una posición estética general. De esa manera, como el dodecafonismo es una técnica y no una estética —de la misma forma que había ocurrido con el atonalismo vienés que toma prestada la estética expresionista—, es legítimo hablar de la influencia neoclasicista en la Escuela de Viena. Boulez llegó a decir más tarde que Stravinski es diatónico y Schönberg<sup>52</sup> cromático, pero que ambos cultivan formas muertas.

Ya hemos indicado que el dodecafonismo fue una revolución armónica y que formalmente adoptó lo que ya estaba dado. Las formas que usan entrarán de lleno en el neoclasicismo y hasta se podría decir que las formas de Stravinski son más avanzadas por su rechazo de los desarrollos. Obras como la *Serenade op. 24 (Serenata*<sup>53</sup>, 1923) o la *Suite op. 29*<sup>54</sup> (1924) de Schönberg son claramente neoclásicas, como lo es el monumental —y árido— *Quinteto de viento op. 26*<sup>55</sup> (1924), que subsume toda la técnica dodecafónica sin renunciar a la

tradicional forma sonata. Igual ocurre con una obra importante de Berg<sup>56</sup>, el *Kammerkonzert* (*Concierto de cámara*<sup>57</sup>, 1925).

Mucho tiempo después, y teóricamente de la mano de Webern, Stravinski adoptaría el dodecafonismo sin dejar de manifestar su personalidad, incluso cierto diatonismo que, en principio, parecería incompatible. Por su lado, Schönberg llega en sus obras finales a un curioso pacto entre dodecafonismo y tonalidad como se ve en *Oda a Napoleón Bonaparte op. 41*<sup>58</sup> (1942), *Un superviviente de Varsovia*<sup>59</sup> (1947) y otras obras.

También en el mundo germánico Ernst Krenek<sup>60</sup> mostró diversos vaivenes técnicos y estéticos que van desde el coqueteo con el jazz, en una ópera entonces muy estimada como es *Jonny spielt auf* (*Jonny empieza a tocar*<sup>61</sup>, 1927), a un sorprendente exasperado neorromanticismo, en el *Reisebuch aus den österreichischen Alpen op. 62* (*Libro de viaje de los Alpes austriacos*<sup>62</sup>, 1929), antes de adoptar sin fisuras el dodecafonismo en una ópera compleja como es *Karl V* (*Carlos V*<sup>63</sup>, 1938). A partir de ahí es armónicamente dodecafónico y formalmente neoclásico.

Por ser un compositor de primera categoría, mencionaremos también que la última parte de la obra de Bartók<sup>64</sup> puede considerarse dentro de un neoclasicismo formal sin perder las novedades de otro tipo que ya hemos visto. Sería el caso del *Concierto para piano n.º 3*<sup>65</sup>, el *Concierto para viola y orquesta*<sup>66</sup> o el *Concierto para orquesta*<sup>67</sup>. Después de la Segunda Guerra Mundial el neoclasicismo, que para los más ingenuos era el dique con el que asegurar un futuro libre de dodecafonismo, será frontalmente atacado por la joven generación, que lo declara inconciliable con el serialismo integral. Esto marca su final, al menos entre los compositores de primera línea, puesto que durante mucho más tiempo se arrastra en terrenos ya muy secundarios.

## Música soviética

Todo lo anterior obedece a una evolución musical coherente llevada desde las decisiones de los autores sobre las líneas técnicas y

### 56 Alban Berg

▶ 15

57 Para violín, piano y 13 instrumentos de viento.

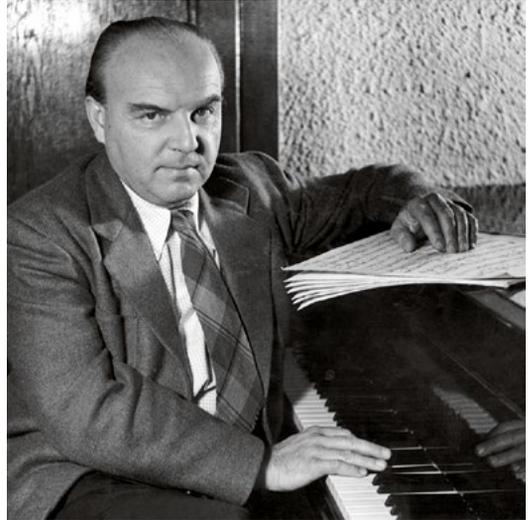
58 Para recitador y cuarteto de cuerda sobre texto de Lord Byron (1788-1824).

59 Para recitador, coro masculino y orquesta.

### 64 Béla Bartók

▶ 16

65 El último de los conciertos pianísticos de Bartók fue compuesto durante su enfermedad terminal y no pudo acabar los diecisiete últimos compases, tarea que realizó su discípulo Tibor Serly (1901-1978).



### 60 Ernst Krenek (1900-1991)

Compositor austriaco nacionalizado estadounidense. Tras escarceos neorrománticos e incursiones en el jazz como la ópera *Jonny spielt auf* (*Jonny empieza a tocar*, 1927), adopta el dodecafonismo componiendo en él su máxima ópera: *Carlos V* (1938). Autor de cinco sinfonías, ocho cuartetos de cuerda, conciertos y obras corales como *Lamentatio Jeremiae prophetae* (1942) o *Missa duodecim tonorum* (1958). Su obra teórica sobre el dodecafonismo, *Estudios de contrapunto* (1940), tiene gran importancia didáctica.

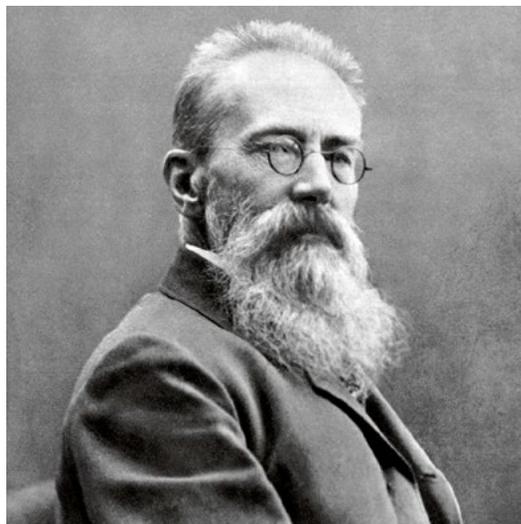
61 Sobre libreto propio.

62 Ciclo de veinte *lieder*.

63 Ópera de grandes medios y lenguaje totalmente dodecafónico sobre libreto propio.

66 No pudo ser terminado por Bartók, que dejó solo materiales sobre los que trabajaría Tibor Serly.

67 Fue terminado en 1943. Obra en cinco movimientos a la que no quiso llamar *sinfonía*, es una de sus cumbres compositivas.



**68 Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908)**

Compositor ruso miembro del Grupo de los Cinco. Cultivó el nacionalismo en óperas como *El zar Saltán* (1900) o *El gallo de oro* (1908), obras orquestales como *Scheherezade* (1888), *Capricho español* (1987), entre otras. Fue el maestro de Stravinski.

**69 Serguéi Prokófiev**

▶ 20, 21

“  
**Lo que entendemos hoy por *música soviética* se forjó gradualmente con una notable injerencia política**

estéticas de su obra. No obstante, en la música del siglo xx hay claras bolsas de creación musical que han sido condicionadas por circunstancias económicas que tienen mucho que ver con la política, y el ejemplo más clamoroso es el de la música en la Unión Soviética desde mitad de los años veinte hasta los años ochenta.

Desde la perspectiva de la segunda década del siglo xxi, la historia política y social de la extinta Unión Soviética aparece como un todo con un principio y un fin nítidamente delineados, que comenzaron y terminaron con igual celeridad. Lo mismo ocurre con sus manifestaciones artísticas, y particularmente en la música, que fue sin duda donde el régimen soviético ofreció mejores resultados. Pero el diseño que se desarrolla para la música en ese Estado es completamente distinto del que tiene lugar en los países occidentales.

De alguna manera, las autoridades decidieron que las músicas nuevas tenían que incorporar una serie de elementos que se consideraban perennes, y cada uno a su manera, los compositores se plegaban a ello o las consecuencias no se hacían esperar. Pero, observada con más detenimiento, la música de ese período no acepta un análisis tan simplista, y lo que entendemos hoy por *música soviética* se forjó gradualmente con una notable injerencia política, pero también comenzó a descomponerse mucho antes de que siquiera se sospechara la brusca quiebra posterior del Estado soviético. No obstante, en su núcleo principal sí está presente la orientación vigilada de la idea artística del realismo socialista.

El nuevo régimen surge con la Revolución de 1917 y musicalmente se da en un momento de relevo generacional. Los grandes compositores rusos acababan de fallecer incluido Rimski-Kórsakov<sup>68</sup>, que había apoyado la fallida Revolución de 1905 siendo represaliado por ello. Los nuevos talentos, Stravinski, Prokófiev<sup>69</sup> o Rajmáninov, eran jóvenes aún no bien establecidos

y se quedaron fuera de Rusia durante la Revolución. Las nuevas autoridades se tomaron en serio el papel de las artes en la sociedad y pronto trataron de controlarlas, aunque los primeros años, inmersos en la ingente tarea de reorganizar la sociedad y con una guerra civil extendida hasta 1921, la libertad artística aparecía como una conquista popular más.

Para muchos artistas la Revolución significaba libertad, nada usual durante la época zarista. Surgió un auge de la literatura con autores como Meyerhold<sup>70</sup>, Mayakovski<sup>71</sup>, Blok<sup>72</sup>, o algunos francamente experimentales como Jlébnikov<sup>73</sup>, muchos de los cuales sufrirían posteriores persecuciones, se suicidarían o acabarían en lejanos parajes, de tal manera que seguramente es más conocida la literatura soviética inicial que la de los años consolidados.

Asimismo, las artes plásticas tuvieron un período de ilusionada anarquía con artistas que se adhirieron sinceramente a la Revolución. Es el momento del suprematismo de Malévich (v. p. 23, n. 42), y de la influencia del futurismo y el constructivismo, de artistas como Lisitski<sup>74</sup> o Ródchenko (v. p. 23, n. 43), del manifiesto de Pevsner<sup>75</sup> y Gabo<sup>76</sup>, impreso por el propio Estado soviético que hasta 1925 pretendía ser neutral en materia de creación artística.

El triunfo del realismo socialista guillotiné las vanguardias tanto plásticas como literarias, apostó por el cine como arte aleccionador de masas y fue la música el género que más brilló en los años más estrictos. Primero conoció un estadio experimental creativo mientras se tomaban los conservatorios y se expandían los teatros de ópera y ballet. A la larga se conseguiría una educación musical profesional de extraordinaria calidad pero estéticamente controlada. Antes hubo experimentación con autores como Artur Lourié<sup>77</sup> o Nikolai Roslavets<sup>78</sup>, introductor del dodecafonismo. El primero se exilió y el segundo desapareció de los circuitos musicales hacia 1930.

**70 Vsévolod Meyerhold (1874-1940)**

Director teatral soviético, fusilado en las purgas estalinistas.

**71 Vladímír Mayakovski (1893-1930)**

Poeta y dramaturgo soviético. Se suicidó en circunstancias no aclaradas.

**72 Aleksandr Blok (1880-1921)**

Poeta ruso.

**73 Velimir Jlébnikov (1885-1922)**

Poeta ruso miembro del movimiento futurista y autor de obras experimentales.

**74 El Lisitski (1890-1941)**

Pintor y arquitecto soviético de tendencia abstracta.

**75 Antoine Pevsner (1888-1962)**

Escultor soviético de vanguardia.

**76 Naum Gabo (1890-1977)**

Escultor ruso, hermano de Pevsner, y precursor del arte cinético. Se exilió a Berlín. En 1920 publica con su hermano el *Manifiesto realista* sobre el constructivismo.

**77 Arthur Lourié (1892-1966)**

Compositor ruso. Importante en la primera etapa de la Revolución como consejero musical del primer comisario del Pueblo para la Cultura, **Anatoli Lunacharski (1875-1933)**, se exilió en 1922 a Francia y Estados Unidos. Su música fue prohibida y se recuerda muy poco.

**78 Nikolai Roslavets (1881-1944)**

Compositor soviético introductor del dodecafonismo en Rusia. Tras la adopción del realismo socialista como doctrina oficial, se le envía como enseñante a Siberia y se le prohíbe componer. Autor de una sinfonía, dos conciertos para violín y orquesta, cinco cuartetos de cuerda, entre otras obras.

“

**Las nuevas autoridades se tomaron en serio el papel de las artes en la sociedad y pronto trataron de controlarlas**



## Plan Quinquenal

Los Planes Quinquenales formulados por el Partido Comunista en la Rusia soviética consistían en una serie de acciones que emprender cada cinco años con el fin de ayudar a planificar la economía. Los planes iniciales fueron creados para industrializar más rápidamente la Unión Soviética, ya que Rusia hasta el momento había sido una nación agrícola. Se idearon un total de trece planes quinquenales, que ocuparían desde 1929 hasta 1995. No obstante, algunos

de ellos no lograron ponerse en marcha, como, por ejemplo, el tercero (1938-1941), que se vio interrumpido por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y el último (1991-1995), ya que la Unión Soviética se disolvió en el año 1991. El Segundo Plan Quinquenal (1933-1937) fue uno de los más importantes y controvertidos, pues permitió a la URSS convertirse en una potencia militar a costa del sacrificio de la industria de bienes de uso y consumo, lo que afectó profundamente a la calidad de vida de la población.



### 79 Dmitri Shostakóvich (1906-1975)

▶ 17, 18, 19

Fue el más importante compositor soviético. Autor de óperas como *La nariz* (1928) o *Lady Macbeth de Mtsensk* (1932), 15 sinfonías, 15 cuartetos de cuerda, 2 tríos, además de música vocal y pianística.

Ya hubo tensiones hacia 1921 con Lenin y luego con el primer Stalin pero nada fue irreversible hasta el **Primer Plan Quinquenal** (1928).

Desde entonces, disueltas otras asociaciones de compositores, la Unión de Compositores Soviéticos, dominada siempre por un secretario general que era político y no tenía por qué ser músico, dictaba las reglas y solo estaba permitido componer si se formaba parte de ella; de esta manera, a principio de los años treinta, desaparece una posible vanguardia musical soviética.

Oficialmente la música debía adoptar la estética del realismo socialista, pero esto que es relativamente fácil de definir para la literatura, la plástica o el cine, aplicado a un arte abstracto como es la música, no resulta sencillo de determinar. De hecho, ninguno de los grandes tratadistas del realismo socialista supo decir nada coherente sobre música. Se resolvió que la música tenía que tener un contenido socialista y asumir las aspiraciones de las masas proletarias. Definir tales conceptos dependía solo del gusto, más bien conservador, de los jerarcas. Para los teóricos, la dificultad estaba en la tendencia de la música a solapar el fondo y la forma, perfectamente distinguibles en las demás artes. Para los políticos, aunque no lo explicitaran, era una simple cuestión de gusto. Se exigían ballets y óperas de temas socialmente edificantes y una música de cámara modulada sobre arquetipos del pasado con una base melódica, una armonía intrínsecamente tonal y una orquestación tradicional.

Se pide a la música que conserve los valores del pasado y los ponga al servicio de la Revolución y el proletariado. El cómo, lo determina el Comité Central y, en su nombre, el secretario general de la Unión de Compositores.

Los soviéticos tuvieron que improvisar nuevos compositores valiosos, pero la suerte quiso que en 1926 un joven Dmitri Shostakóvich<sup>79</sup> convirtiera en acontecimiento el estreno, el 12 de mayo de 1926 en Leningrado, de su *Sinfonía n.º 1* (1925), considerada entre las

más avanzadas de las quince que compuso. Conserva muchos elementos, pero también innova y muestra personalidad, a pesar de lo cual, y debido a su gran talento, es aceptado por el partido sin que ello le mantenga a salvo, pues en muchas ocasiones bordea la frontera de la ortodoxia y su éxito levanta no pocas envidias entre los músicos funcionariales que escalaban puestos en la Unión de Compositores.

Dmitri Shostakóvich protagoniza un episodio grave en 1936 con su ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*<sup>80</sup> (1933) que irrita a Stalin. Autor y obra son atacados por el diario *Pravda* y el compositor tiene un juicio público en el que debe retractarse y retirar, por muchos años, el estreno de su *Sinfonía n.º 4*<sup>81</sup>. Rehízo la ópera como *Katerina Ismailova* y se rehabilitó con una bombástica pero muy hábil *Sinfonía n.º 5*<sup>82</sup>. De nuevo fue el líder de la música soviética, si bien en 1948 volvió a ser objeto de un ataque violento por el llamado Comité Zhdánov<sup>83</sup>. El ataque incluía a Prokófiev, Jachaturián<sup>84</sup> o Miaskovski<sup>85</sup>, sin duda lo más destacado de la música soviética. El momento fue grave y en Occidente se levantó no poco escándalo. En la práctica, las autoridades transigieron, se admitieron disculpas casi formularias y años más tarde aquella decisión fue censurada acremente por el propio partido. Incluso tras el estreno triunfal de su *Sinfonía n.º 10* (1953), se admite que la individualidad del compositor no está reñida con el realismo socialista, ya que Shostakóvich se convirtió en el símbolo de la cultura soviética.

Este compositor fue un notable sinfonista que desarrolló formalmente el género sin salirse de sus esquemas y consiguió un estilo muy reconocible. En la ópera, aparte de la anteriormente mencionada, una aproximación cómica como es *La nariz*<sup>86</sup> (1928) resulta casi vanguardista. Y en música de cámara es muy notable, especialmente con la serie de sus cuartetos de cuerda. En muchos de ellos, como el *Cuarteto n.º 8 en do menor op. 110*<sup>87</sup>, el optimismo obligado del realismo socialista desaparece ante una verdadera desolación expresiva.

**80** Ópera en cuatro actos con libreto del autor sobre un texto de **Nikolái Leskov (1831-1895)**.

**81** Compuesta en 1936 no se estrena hasta 1961.

**82** Compuesta y estrenada en 1937. Tal vez la más interpretada del autor.

**83** **Andréi Zhdánov (1896-1948)**

Político soviético fanático del realismo socialista. La resolución de su Comité del 10 de febrero de 1948 contra la ópera *La gran amistad* de **Vano Muradeli (1908-1970)** implica a todos los grandes compositores soviéticos. Su muerte, en agosto del mismo año, fue un alivio para los creadores soviéticos ya que también había atacado a artistas plásticos y cineastas.

**84** **Aram Jachaturián (1903-1978)**

Compositor soviético de origen armenio. Autor de ballets como *Gayaneh* (1942), que contiene su famosa *Danza del sable*, o *Espartaco* (1954), tres sinfonías, conciertos, entre otras.

**85** **Nikolái Miaskovski (1881-1950)**

Compositor soviético famoso en su país y en su época. Autor de 27 sinfonías, 13 cuartetos, entre muchas otras obras.

**86** Ópera de cámara en tres actos con libreto del compositor sobre un texto satírico de **Nikolái Gógol (1809-1852)**.

**87** Escrito en 1959 bajo la impresión causada en el autor tras contemplar la ciudad de Dresde devastada por los bombardeos. En 1967 y con la aquiescencia del autor, el director de orquesta **Rudolf Barshái (1924-2010)** realizó una versión para orquesta de cuerda muy difundida.



▲ Serguéi Prokófiev con los compositores Dmitri Shostakóvich y Aram Jachaturián en 1940

**88** Ópera satírica en un prólogo y cuatro actos estrenada en Chicago en 1921. Emplea un libreto en francés tomado de la obra *L'amore delle tre melarance* de **Carlos Gozzi (1720-1806)**.

**89 Serguéi Eisenstein (1898-1948)**

Cineasta soviético. Autor de películas como *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), *Aleksandr Nevski* (1938), *Iván el Terrible* (1945), entre las más destacadas. También fue perseguido por el Comité Zhdánov.

**90** Cantata para mezzosoprano, coro y orquesta, compuesta en 1939 con la música realizada para la película.

**92 Nikita Jrushchov (1894-1971)**

Secretario general del Partido Comunista de la Unión Soviética de 1953 a 1964 y primer ministro de 1958 a 1964. Inició la desestalinización.



▲ Los bailarines Tamara Rojo y Carlos Acosta interpretando *Romeo y Julieta* de Prokófiev en la Royal Opera House de Londres, 2010

**91** Ballet compuesto en 1936. Fue rechazado por el Teatro Kirov de Leningrado y el Bolshoi de Moscú. Se estrenó en una ciudad secundaria checa (Brno) en 1938. Prokófiev realizó dos suites orquestales sobre la música del ballet.

Hubo otros compositores soviéticos con talento, aunque bastante distante al de Shostakóvich. Pero el régimen logró un gran efecto teatral recuperando a uno de los mejores de cuantos se habían exiliado: Serguéi Prokófiev. Este compositor se había marchado al principio de la Revolución aunque de una manera pactada. En Occidente tuvo cierto éxito como autor de obras entre las que se encuentran la ópera *El amor de las tres naranjas*<sup>88</sup> y otras orquestales, además de como pianista. Pero en este último aspecto no podía competir con Rajmáninov, ni como compositor aguantar la comparación con Stravinski. De manera que decidió regresar y lo hizo en un momento que no era muy bueno, en 1933. Recibió muchas facilidades, por supuesto, pero su adaptación al realismo socialista le causó problemas. Incluso su colaboración cinematográfica con Eisenstein<sup>89</sup>, con obras brillantes como *Aleksandr Nevsky*<sup>90</sup>, le perjudicó cuando el cineasta cayó en desgracia. El Comité Zhdánov le señaló como formalista antiproletario y su rehabilitación se hizo con músicas cada vez más elementales. De hecho, su producción soviética tiene menos interés que la anterior si se exceptúa un ballet, rechazado por los teatros soviéticos, que sería un éxito universal póstumo: *Romeo y Julieta*<sup>91</sup>.

Puesto que no se trata de hacer un relato exhaustivo sobre la historia de la música sino de hablar de la escucha, no vamos a detenernos en otros compositores soviéticos, algunos de talento, aunque menor que el de los anteriormente mencionados. Sí diremos que poco a poco, desde la era Jrushchov<sup>92</sup>, la música soviética no tuvo más remedio que abrirse. De hecho, hasta Stravinski regresó en 1962, aunque como visitante nada más, y hubo que levantar la prohibición al dodecafonismo que él ya practicaba por entonces, hecho que no deja de ser irónico puesto que se le había considerado durante años un símbolo del antiserialismo.

Por otro lado, aunque la Unión Soviética ejercía una fuerte influencia sobre otros países del Este considerados sus *satélites*, en ellos la música se abría inexorablemente y el ejemplo

polaco, que ya hemos visto, era concluyente. Festivales como el Otoño de Varsovia, vanguardista desde sus inicios y al que acudían multitud de compositores soviéticos, propiciaron que en la propia Unión Soviética las cosas cambiaran si no con impulso oficial, sí con su tolerancia. Fuera de su espacio causó asombro una cantata para soprano y ocho instrumentos de 1964, *El sol de los incas* (la realiza en francés aunque sea un texto de Gabriela Mistral<sup>93</sup>), de Edison Denísov<sup>94</sup>, que incorporaba el serialismo, mientras un compositor más oficial, Rodión Shchedrín<sup>95</sup>, realiza su *Sinfonía n.º 2* (1965) de corte atonal. Surge una serie de autores jóvenes entre los que se encuentran Silvestrov<sup>96</sup>, Schnittke<sup>97</sup>, Volkonski<sup>98</sup>, Gubaidulina<sup>99</sup>, quienes a la caída de la Unión Soviética, e incluso antes con algunos que se exilian, van a cambiar por completo la música rusa, si bien pertenecen a otro apartado posterior.

## Música de la Alemania nazi

Algo muy similar desde el punto de vista de la ideología artística ocurrió en la Alemania nazi. Al hablar de ella, parece que lo único que hizo fue perseguir las vanguardias. Por supuesto lo hizo, pero también produjo música. Si se habla más de la soviética es porque duró de 1917 a 1989, mientras que desde el ascenso de Hitler al poder hasta su muerte en el búnker berlinés al final de la Segunda Guerra Mundial solo transcurrieron doce años, años que se hicieron sentir en la música porque era algo que estaba en el corazón de la cultura alemana.

Los nazis persiguen a los músicos judíos y exaltan la música wagneriana, principalmente por el discutido antisemitismo de Wagner. Pero también persiguen a los vanguardistas independientemente de su etnia y organizan exposiciones de *arte degenerado* que incluye a la música. Se crea la Reichsmusikkamer<sup>100</sup>, inicialmente dirigida por Richard Strauss<sup>101</sup>, que tenía la misma finalidad que la Unión de Compositores Soviéticos. Sin pertenecer a ella o seguir sus directrices, no se podía tocar o componer.

### 93 Gabriela Mistral, seudónimo de Lucila Godoy (1889-1957)

Poeta chilena, premio Nobel de Literatura en 1945, fue la primera iberoamericana en obtenerlo.

### 94 Edison Denísov (1929-1996)



Compositor ruso de la nueva vanguardia soviética, uno de los introductores del serialismo. Autor de dos sinfonías, varios conciertos, piezas de cámara como *Música romántica* (1968), *Tres cuadros de Paul Klee* (1985) o *Mujer y pájaros* (1996). Terminó óperas no acabadas por Debussy o Schibert. Su obra más emblemática sigue siendo *Le soleil des Incas* (*El sol de los Incas*, 1964).

### 95 Rodión Shchedrín (1932)



Compositor ruso nacionalizado español, fue presidente de la Unión de Compositores Rusos de 1973 a 1990. Autor de ballets como *El caballito jorobado* (1955) o *Anna Karenina* (1968), dos sinfonías y varios conciertos. Su obra más conocida es *Carmen suite*, un ballet para cuerda y percusión a partir de la ópera de **Georges Bizet (1838-1875)** de 1967.

### 96 Valentin Silvestrov (1937)

Compositor ucraniano. Uno de los iniciadores de la vanguardia al final de la Unión Soviética que evolucionó hacia la posmodernidad. Ha compuesto siete sinfonías, conciertos y el *Réquiem por Larisa* (1999).

### 97 Alfred Schnittke (1934-1998)

Compositor ruso de origen alemán que, tras ser uno de los vanguardistas de la última época soviética, se trasladó a Alemania. Su vasta obra está cercana a la posmodernidad y al *borrowing*. Nueve sinfonías,

numerosos conciertos instrumentales, seis *Concerti grossi*, óperas como *La historia del Dr. Jobann Faustus* (1994) o *La vida con un idiota* (1992), música de cámara... componen su obra.

### 98 Andrei Volkonski (1938-2008)

Nacido en Suiza, hijo de emigrantes rusos que regresaron a la Unión Soviética en 1947, volvió a su país natal en 1973 tras ser uno de los primeros vanguardistas del deshielo soviético. También destacó como clavecinista.



### 99 Sofia Gubaidulina (1931)

Compositora rusa de origen tártaro. Fundadora de grupos de improvisación y activa vanguardista, emigró a Alemania en 1992. Su música es de base religiosa y espiritual y se la relaciona con el minimalismo místico. Multipremiada en todo el mundo, recientemente con el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea, es tal vez la personalidad musical exsoviética más famosa. Entre sus obras, *Chacona para piano* (1962), cuatro cuartetos de cuerda, *Offertorium* (1980) para violín y orquesta, *Homenaje a T. S. Eliot* (1991) para soprano y octeto, *La Pasión según San Juan* (2000), *Tempus praesens* (2007) para violín y orquesta, entre muchas otras.

### 100 Cámara Musical del Reich fundada en 1933.

101 La dirigió dos años, hasta 1935, siendo sustituido por el director de orquesta **Peter Raabe (1872-1945)** hasta el final de la guerra.



**105 Hans Pfitzner (1869-1949)**

Compositor alemán. Autor de furibundos panfletos antivanguardistas. Su obra más notable es la ópera *Palestrina* (1917).

**106** La ópera se escribe sobre libreto del compositor y trata de cómo la polifonía se salvó y restauró en el Concilio de Trento con la *Missa Papae Marcelli* (1565), de **Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)**.

**107 Werner Egk, nombre artístico de Werner Mayer (1901-1983)**

Autor de óperas como *El violín mágico* (1935) o ballets como *Jean von Zarissa* (1940) y *Abraxas* (1948).

**108 Carl Orff (1895-1982)**

Compositor alemán. Autor de un teatro musical especial con obras como *Der Mond (La luna, 1939)*, *Die Kluge (La lista, 1943)*, *De temporum fine comoedia* (1971), aunque ninguna tan conocida como *Carmina burana* (1936).

**109** Cantata para solistas, coro y orquesta compuesta en 1936 sobre textos goliardescos de los siglos XI y XII.

**102 Erwin Schulhoff (1894-1942)**

Compositor checo de origen judío. Murió tuberculoso en el campo de concentración de Wülzburg. Entre sus obras están *Symphonia germanica* (1919), el ballet *Ogelala* (1922), la ópera *Fiammen* (1927), una sinfonía, dos cuartetos, entre otras.

**103 Viktor Ullmann (1898-1948)**

Compositor austriaco, luego, checo, de origen judío. En 1942 fue confinado en el campo de concentración de Theresienstadt (Terezín), donde compondría y llegaría a ensayar su mejor obra, *El emperador de la Atlántida* (1944). Trasladado a Auschwitz, murió allí en la cámara de gas. Compuso además una sinfonía, siete sonatas pianísticas, tres cuartetos y *Canto de amor y muerte del corneta Christoph von Rilke* (1944) para recitador y orquesta.

**104** Para violín, violonchelo, clarinete y piano. Compuesto y estrenado en enero de 1941 en el Stalag VII A, un campo de soldados prisioneros en Silesia.

Por judíos o por considerárseles *degenerados*, muchos músicos emigraron, otros fueron deportados, internados en campos de concentración o murieron en ellos. Algunos de importancia como Erwin Schulhoff<sup>102</sup> o Viktor Ullmann<sup>103</sup>, cuya mejor obra, la ópera *El emperador de Atlantis*, fue compuesta y casi estrenada en el campo de Theresienstadt, ya que la música era tan connatural a lo alemán que se practicaba incluso en los campos de concentración, y ahí está también el caso del *Cuarteto para el fin de los tiempos*<sup>104</sup> de Messiaen.

Son muy numerosos los intérpretes no judíos que colaboraron activamente con el régimen nazi y que apenas fueron molestados tras la guerra, pero también hubo compositores alentados por el nazismo. Se ha citado en ocasiones a Hans Pfitzner<sup>105</sup> aunque injustamente, pues si bien era muy reaccionario y antivanguardista militante de corte neorromántico, odiaba a los nazis y malvivió bajo su mandato. Fue autor de una ópera nada despreciable como es *Palestrina*<sup>106</sup>. Sí colaboraron con los nazis, lo fueran o no, autores conocidos como Werner Egk<sup>107</sup> o Carl Orff<sup>108</sup>. Autor este último de la única obra célebre y de larga permanencia del período nazi, los *Carmina burana*<sup>109</sup>, que tratándose de una simplificación de las técnicas stravinskianas, tuvo un inmenso éxito entre los nazis, pues satisfacía algunos de sus ideales, aunque ha mantenido el éxito mucho después y hasta la actualidad.

## **Conservadores norteamericanos**

Aunque ya se ha hecho referencia a una importante vanguardia americana, hay que decir que el período central de la música soviética convive con una parte de la escuela americana, que practicó un conservadurismo muy similar técnica y hasta estéticamente si excluimos la apelación al realismo socialista.

Si unos tenían que gustar a los burócratas del partido, los otros debían satisfacer a los patrocinadores de orquestas y teatros. Lo cierto es que una amplia parte de la música culta norteamericana desde los años veinte en adelante

optó por seguir la tradición con ocasionales modificaciones. Tradición de base romántica y algunos elementos nacionalistas. Curiosamente invocaban la paternidad de Ives de la misma manera que lo hizo la vanguardia de Cowell a Cage. Tomaban el fuerte americanismo de Ives pero no su afán experimental. Incluso eso hizo que algunos compositores europeos se adelantaran a los americanos en el empleo de la influencia del jazz en la música culta, a pesar del éxito de un autor muy americano, que era blanco y murió pronto y que además fue principalmente un autor de música popular: Georges Gershwin<sup>110</sup>. Pero con la ópera *Porgy and Bess* y la particular *Rhapsody in blue*<sup>111</sup> practica su propia americanidad y se acerca al jazz.

Hay que decir que la fusión de jazz y música culta nunca fue duradera pese a autores como Morton Gould<sup>112</sup> o, más tarde, a la llamada *tercera vía* de Gunther Schuller<sup>113</sup>. De hecho, el jazz también dejó de ser música popular para convertirse en un género autónomo al que, a veces, se le hacen los mismos reproches que a la vanguardia.

Así, lo que caracteriza a la música americana no vanguardista de la época no es el jazz, sino la práctica de una música neorromántica de corte americano; nacionalismo y tradición presentes en el autor más significativo de la corriente, Aaron Copland<sup>114</sup>, que indaga en la obra de Ives y en diversos folclores, algunos representativos del expansionismo y colonialismo de su país, como en *Danzón cubano* (1942) o en *Salón México*<sup>115</sup>. Compuso sinfonías pero sobre todo ballets que quieren ilustrar el paisaje americano, como *Apalachian spring* (*Primavera apalache*) o el lejano Oeste como *Rodeo* o *Billy the Kid* (*Billy el Niño*). En sus obras más abstractas la influencia de Stravinski resulta patente.

Como en el caso de los rusos, la exaltación político-patriótica no es ajena a estos autores. Copland compone un enfático *Retrato de Lincoln*<sup>116</sup> y exalta la igualdad de oportunidades americana en *Fanfarria para el hombre común* de 1942, pero no menos solemne quiere ser *The testament of freedom* (*El testamento de la libertad*)<sup>117</sup>, 1943), de Randall Thompson<sup>118</sup>, para el segundo centenario de Jefferson.



**110 George Gershwin**  
(1898-1937)



Compositor y pianista norteamericano. Autor de canciones de consumo y obras de teatro musical para Broadway, compuso una ópera basada en jazz de gran éxito, *Porgy and Bess* (1935), y obras sinfónicas, como *Rhapsody in blue* (1924), el *Concierto en fa* (1925) o *Un americano en París* (1928).

**111** Obra para piano y banda de jazz (luego orquesta sinfónica) escrita en 1924. No debe traducirse el título ya que no tiene nada que ver con el color azul, sino con una modalidad de sensaciones del jazz.

**112 Morton Gould**  
(1913-1996)

Compositor, pianista y arreglista norteamericano. Autor de numerosas obras sinfónicas basadas en el jazz.

**113 Gunther Schuller**  
(1925-2015)

Compositor y director de orquesta norteamericano defensor de lo que llamó *tercera vía*, una mezcla de sinfonismo clásico y jazz. Autor de la ópera *The visitation* (1966) y numerosas obras sinfónicas. Escribió varios libros sobre jazz y sinfonismo.



**114 Aaron Copland**  
(1900-1990)



Compositor norteamericano. Autor de ballets como *Billy the Kid* (*Billy el Niño*, 1938), *Rodeo* (1942) o *Primavera apalache* (1944), cantatas como *Retrato de Lincoln* (1943), tres sinfonías, un *Concierto para clarinete y orquesta* (1948) y otras obras. Autor también de varios libros de divulgación musical.

**115** Obra terminada en 1936 que evoca un salón de baile de México, empleando abundante folclore de ese país en una línea similar a la que en este libro denominamos *nacionalismo turístico*.

**116** Obra para recitador y orquesta sobre textos del presidente norteamericano **Abraham Lincoln (1809-1965)** compuesta en 1942.

**117** *The testament of freedom* (*El testamento de la libertad*, 1943), obra para coro y orquesta sobre textos del presidente **Thomas Jefferson (1743-1826)**, tercer presidente de los Estados Unidos (1801-1809).

**118 Randall Thompson**  
(1899-1984)

Compositor estadounidense autor de tres sinfonías, dos cuartetos de cuerda, la ópera *Salomón y Balkis* (1942), además de música coral.

**119 Roy Harris  
(1898-1979)**

Compositor norteamericano autor de catorce sinfonías numeradas, y varias más sin numerar, de corte nacionalista americano.

**120 Walter Piston  
(1894-1976)**

Compositor norteamericano de estilo neoclasicista. Autor de ocho sinfonías, música de cámara y varios tratados sobre armonía, contrapunto y orquestación.

**121 William Schumann  
(1910-1992)**

Compositor norteamericano autor de ocho sinfonías (numeradas de tres a diez) y de la *American festival overture* (1939).

**122 Roger Sessions  
(1896-1985)**

Compositor norteamericano. Es autor de nueve sinfonías y un *Concierto para orquesta* (1981).

**123 Samuel Barber  
(1910-1981)**

Compositor norteamericano de tendencia neorromántica. Muy famoso por su *Adagio para cuerdas* (1936). También es conocido su *Concierto para violín y orquesta* (1939), así como su suite *Medea* (1947) extraída de un ballet.

**124 Virgil Thomson  
(1896-1989)**

Compositor y crítico norteamericano. Tras un inicial vanguardismo, osciló entre el neoclasicismo y el neorromanticismo aunque fue amigo de John Cage. Destacan sus óperas *Four saints in three acts* (*Cuatro santos en tres actos*, 1928) y *The mother of all us* (*La madre de todos nosotros*, 1947).

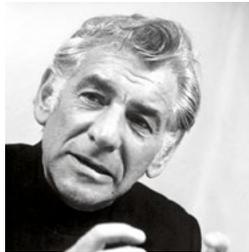
**125 Ópera de 1928, en un prólogo y cuatro actos, sobre libreto experimental de Gertrude Stein (1874-1946).**



**126 Gian Carlo Menotti  
(1911-2007)**



Compositor italoestadounidense. Importante operista con obras como *La médium* (1946), *El teléfono* (1947), *El cónsul* (1950), *Amabl y los visitantes nocturnos* (1951), *La santa de Bleeker Street* (1954) o *Goya* (1986). Escribió sus propios libretos y también para otros compositores.



**127 Leonard Bernstein  
(1918-1990)**



Compositor y célebre director de orquesta norteamericano. Autor de la ópera *Candide* (1956) y el musical *West Side story* (1957), así como de tres sinfonías y obras religiosas como *Chichester psalms* (1965).

**128 Achille Bonito Oliva  
(1939)**

Crítico de arte y profesor italiano.

Muchos de ellos organizan grandes estructuras sinfónicas tradicionales con elementos americanistas. Es el caso de Roy Harris<sup>119</sup>, Walter Piston<sup>120</sup>, William Schumann<sup>121</sup> o Roger Sessions<sup>122</sup>, mientras que Samuel Barber<sup>123</sup> resulta más directamente neorromántico.

Algunos de estos autores intentaron una ópera americana, como haría Virgil Thomson<sup>124</sup> en *Four saints in three acts*<sup>125</sup> (*Cuatro santos en tres actos*), pero el operista americano de toda una época es Gian Carlo Menotti<sup>126</sup>, que asume la tradición melódica italiana de su origen para realizar óperas conservadoras, pero con suficientes dosis de elementos modernos como para no ser reaccionarias. *La médium* (1946), *El cónsul* (1950) o *La santa de Bleeker Street* (1954), además del divertimento muy difundido *El teléfono* (1947), son el testimonio de una americanidad conservadora que conducirá hasta los éxitos teatrales, entre lo popular y lo culto, de Leonard Bernstein<sup>127</sup> con *Candide* (1956) o *West Side story* (1957). No es necesario aportar muchos nombres. Lo cierto es que esta actitud explica, en buena parte, los elementos nacionalistas y otros de recuperación de materiales tradicionales que se dan incluso en algunas de las vanguardias americanas posteriores.

## **Transvanguardia**

No todos los que recobran lenguajes conocidos pueden ser tildados de conservadores, especialmente cuando en ellos aparecen elementos propios de la vanguardia. Creo que podrían considerarse dentro de una cierta transvanguardia, empleando así un término que, aplicado a cuestiones muy concretas, podemos adaptar a una realidad perfectamente descriptible.

La palabra *transvanguardia* la emplea el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva<sup>128</sup> para describir un movimiento plástico opuesto al *arte povera*, que rechaza el conceptualismo y aboga por un arte ecléctico, fragmentado y figurativo de

raíz manierista. El término nos puede caracterizar a una serie de músicos de fondo ecléctico que conocen las vanguardias, son capaces de tomar elementos de ellas, si bien los unifican con otros que proceden de diversas etapas de la tradición musical.

Utilicé el término por primera vez para referirme a la obra del compositor español Manuel Castillo<sup>129</sup> y creo que puede emplearse para unificar a una serie de autores que poseen las características apuntadas. Buenos ejemplos los podemos tener en la música británica que, tras los continuistas que ya hemos visto, ofrece algunos autores que no pueden sin más ser calificados de conservadores. A la cabeza se sitúan Walton y Britten, de los que ya hemos avanzado algunos datos. William Walton, que es el de mayor edad, no fue infiel a una cierta continuidad en la música de su país, aunque muestra deseos de innovación, especialmente con una aportación vocal tan interesante como *Façade*. Tiene influencia stravinskiana y de un neoclasicismo no reaccionario. Es, en realidad, un compositor importante al que el tiempo ha dejado un tanto oscurecido debido a que su coetáneo Britten es un músico de mucho más talento.

No tiene ningún sentido tildar a Britten simplemente de conservador, porque no lo es estrictamente y porque su figura va mucho más allá que todo eso. Por ello creo que la denominación transvanguardia le conviene. Era un ecléctico al que no interesaban demasiado las disputas estéticas y se refugiaba en su enorme oficio de músico. No demostraba audacia aunque sí ideas, y aplicó su talento a la ópera donde, con la única excepción de Berg, consiguió los mejores logros del siglo con títulos como *Peter Grimes* (1945), *Albert Herring* (1947), *Otra vuelta de tuerca* (1954) y muchas más. También practicó una personal música teatral de iglesia con elementos innovadores que llegaría hasta el interculturalismo de *Curlew River*<sup>130</sup>. Asimismo es autor de grandes oratorios como el *Réquiem de guerra* y de excelente música orquestal y de cámara.

### 129 Manuel Castillo (1930-1975)

▶ 43, 44

Compositor y pianista español miembro de la Generación del 51. Autor de tres sinfonías, tres conciertos para piano y orquesta, *Sinfonietta a Manuel de Falla* (1996), *Cinco sonetos lorquianos* (1986), además de un amplio catálogo de obras para piano y para órgano.

130 Parábola eclesíastica de 1964 sobre un libreto de **William Plomer (1903-1973)** basado, a su vez, en una obra de teatro nō japonés. Alcanza un interesante nivel experimental.

“

La palabra *transvanguardia* la emplea el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva para describir un movimiento plástico opuesto al *arte povera*, que rechaza el conceptualismo y aboga por un arte ecléctico, fragmentado y figurativo de raíz manierista

### 131 Michael Tippett (1905-1998)



Compositor británico. Autor de cuatro sinfonías, óperas como *King Priam* (*El rey Priamo*, 1961), *The knot garden* (1970) o *The ice break* (*El rompehielos*, 1976). Oratorios como *A child of our time* (*Un chico de nuestro tiempo*, 1941) o *The mask of time* (*La máscara del tiempo*, 1983) y la serie de canciones sinfónicas *Byzantium* (1990).



### 132 Peter Maxwell Davies (1934-2016)



Compositor británico. De inicios seriales y experimentales, derivó hacia un transvanguardismo con elementos muy variados. Entre sus óperas señalar *The Lighthouse* (*El faro*, 1980) o *El doctor de Mydŕffai* (1996) y, dentro del teatro musical experimental, *Eight songs for a mad king* (*Ocho cantos para un rey loco*, 1968). Además, ocho sinfonías y obras orquestales como *Orkney wedding, with sunrise* (*Boda en las Orcadas con amanecer*, 1985).

### 133 Georges Benjamin (1960)

Compositor británico autor de una música de alta cualificación profesional y contenido poético. Obras como *At first light* (*A primera luz*, 1982), *Antara* (1987), *Dance figures* (2005) o la ópera *Written on skin* (*Escrito en la piel*, 2012).

### 134 Thomas Adès (1971)

Compositor británico de estilo posmoderno, autor de óperas como *Powder her face* (*Empolva su cara*, 1995) o *La tempestad* (2004).

### 135 Hans Werner Henze (1916-2012)



Compositor alemán que transitó de la vanguardia serial a una transvanguardia amplia con implicaciones sociopolíticas. Autor de una vasta producción, con diez sinfonías, conciertos, música instrumental y vocal como *Cinco lieder napolitanos* (1949) o el oratorio *La balsa de la Medusa* (1968). Sobre-saliente especialmente en la ópera con títulos como *Boulevard Solitude* (1951), *König Hirsch* (*El rey ciervo*, 1955), *El príncipe de Homburg* (1960), *Elegía para jóvenes amantes* (1961), *Las bacantes* (1965), *El joven Lord* (1965) o *L'Upupa* (2003).

### 136 Henri Dutilleux (1916-2013)



Compositor francés. Autor de dos sinfonías; *Métaboles* (1964); *Tout un monde lointain* (*Todo un mundo lejano*, 1970), con violonchelo solista; *Ainsi la nuit* (*Así la noche*, 1976), para cuarteto de cuerda; *L'arbre des songes* (*El árbol de los sueños*, 1985), con violín solista; o *The shadows of time* (*Las sombras del tiempo*, 1997).

La transvanguardia inglesa continúa con Michael Tippett<sup>131</sup>, que también cultiva la ópera en *El rey Priamo* (1961) o *El rompehielos* (1976) y el oratorio en *A child of our time* (*Un chico de nuestro tiempo*, 1941) o *La máscara del tiempo* (1983). Otro autor británico de fuertes contrastes estilísticos es Peter Maxwell Davies<sup>132</sup>, verdadero transvanguardista que entra en la propia vanguardia en un teatro musical de vocalidad distinta con los *Ocho cantos para un rey loco* (1968) y la mezcla con elementos incluso folclóricos o de variada procedencia en óperas como *The Lighthouse* (*El faro*, 1980) o la pieza sinfónica *Boda en las Orcadas con amanecer* (1985).

Elementos transvanguardistas encontraremos también en autores posteriores que, no obstante, creemos pertenecen a otros apartados, como serían Georges Benjamin<sup>133</sup> o Thomas Adès<sup>134</sup>.

Como autores inmersos en la transvanguardia podríamos citar bastantes de muy diversas latitudes pero, sin duda, uno de los más notables es el alemán Hans Werner Henze<sup>135</sup>. Militó en los comienzos de la vanguardia serial, que rechazó pronto y muy de plano, para cultivar un lenguaje ecléctico que se desarrolla en una carrera operística muy brillante con títulos como *El rey ciervo* (1955), *El príncipe de Homburg* (1960), *Las bacantes* (1965), *El joven Lord* (1965), o *L'Upupa* (2003). Además es autor de diez sinfonías, un oratorio de intención política *La balsa de la Medusa* (1968), un teatro musical de nuevo cuño también político como es *El cimarrón* (1970) y abundante producción en todos los géneros.

En Francia, el mejor ejemplo de transvanguardia podría darlo Henri Dutilleux<sup>136</sup>, que no se aproximó a Messiaen ni tampoco al serialismo, pero que sí intentó su propia música de investigación a partir de un personal empleo de los lenguajes. Destaca con dos sinfonías y la obra orquestal *Métaboles* (1964), en un reconocido concierto violonchelístico titulado *Tout un monde lointain* (*Todo un mundo lejano*, 1970) o

en otro para violín, *L'arbre des songes* (*El árbol de los sueños*, 1985).

Quizá convenga también el término transvanguardia a una figura que ha sido maestro de varias generaciones y que conoce perfectamente las técnicas más actuales, aunque las practica a su modo y es capaz de juntar serialismo y neoclasicismo diatónico sin forzar nada. Es una de las mejores representaciones de una poética artesana que no basa su estética en la calibración técnica sino en la adecuación del oficio a la idea. Se trata del italiano Goffredo Petrassi<sup>137</sup>, autor de larga trayectoria y posiciones amplias que se ven muy bien reflejadas en obras como la inicial *Partita* (1932), los muy difundidos *Coro di morti* (1941), el ballet *Ritratto di Don Chisciotte* (1945) o la serie de los conciertos para orquesta.

En España podríamos incluir bajo el término transvanguardia a algunos autores de alta categoría que la han practicado con profusión. Ya se utilizó este término con Manuel Castillo, un compositor que estiliza los elementos andaluces y los lenguajes tradicionales en una síntesis creativa en su obra orquestal, obra que comprende tres sinfonías, especialmente la *Sinfonía n.º 3, Poemas de luz*<sup>138</sup> (1994), otros tres conciertos pianísticos, obras de cámara y piano, y una interesante aportación al órgano además de los esenciales *Cinco sonetos lorquianos* (1986)<sup>139</sup>.

También hay elementos de transvanguardia personal en Antón García Abril<sup>140</sup>, autor de la ópera *Divinas palabras* (1992) y obras sinfónicas como *Hemeroscopium* (1972), *Concierto aguediano* (1976), *Nocturnos de la Antequeruela* (1996), además de obras para piano y para guitarra. Un caso muy específico de transvanguardia en España es el de Claudio Prieto<sup>141</sup>, iniciado en la vanguardia serial con obras como *Nebulosa* (1972) o *Catedral de Toledo* (1973), y que derivó desde la *Sinfonía n.º 2* (1982) hacia la música bien sonante con amplias raíces en la tradición tanto popular como culta de la música española.

Además de los neoclasicismos y de la transvanguardia, la posmodernidad ha conocido también movimientos claramente recuperadores de la tradición, incluida la tonalidad funcional.



#### **137 Goffredo Petrassi (1904-2003)**

Compositor y profesor italiano. Ópera: *Il Cordovano* (1948), *Morte dell'aria* (1950). Ballet: *La follia di Orlando* (1943). Coro: *Nonsense* (1952). Orquesta: ocho conciertos para orquesta (1933-1982), entre muchas otras obras.

**138** Obra escrita en 1994 para el centenario de la Compañía Sevillana de Electricidad, que le solicitó el encargo.

**139** Se basa en los *Sonetos de amor oscuro* de Federico García Lorca.

#### **140 Antón García Abril (1933)**

Compositor español. Autor de la ópera *Divinas palabras* (1992), *Hemeroscopium* (1972), *Concierto aguediano* (1976), *Concierto mudéjar* (1986), *Concierto para piano y orquesta* (1994), *Nocturnos de la Antequeruela* (1996), *Concierto de las tierras altas* (1999), obras para guitarra y una amplia producción para cine y televisión.

#### **141 Claudio Prieto (1934-2015)**

Compositor español. Evolucionó del serialismo a la transvanguardia nacionalista. Entre sus obras cabe destacar: *Sinfonía n.º 1* (1975), *Sinfonía n.º 2* (1982), *Sinfonía n.º 3, Frühbeck* (*Symphonie*) (1994), *Concierto de Soria* (1992), entre otras.

“

La posmodernidad ha conocido también movimientos claramente recuperadores de la tradición, incluida la tonalidad funcional

**142** Literalmente significa 'préstamo'. En español tiene una connotación comercial de la que carece en inglés.

“

**La música observa una gran plasticidad en el reciclaje de sus materiales y al crear elementos nuevos basándose directamente en los anteriores**

“

**Es un fenómeno plenamente posmoderno que exige un proceso de desmontaje y remontaje de los elementos musicales**

Los compositores neotonales, que han desarrollado su trabajo en todas las latitudes, presentan distintos modos tanto técnica como estéticamente y, por otro lado, han tenido más éxito en la música aplicada —singularmente el cine— que en la música de concierto. Hay que distinguirlos de la consonancia minimalista americana, que no suele ser tonal o al menos tonal funcional, y que se estudiará aparte (v. pp. 133-138). De todas maneras, desde el punto de vista de la escucha, que es lo que aquí tratamos, no presenta una naturaleza particular.

### **Borrowing**

Problemática distinta de las obras neotonales, o incluso de las neoclásicas, la ofrece el fenómeno típicamente posmoderno del *borrowing* o música sobre músicas. Se trata de un recurso intertextual en el que la música se recrea desde sí misma. De entrada, hay que decir que el uso de músicas anteriores para conseguir otras nuevas es tan antiguo como la música misma, de manera que hay que preguntarse en qué es nuevo el fenómeno y cómo se manifiesta.

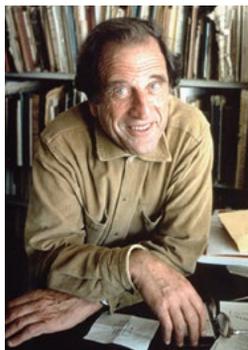
En la tradición musical ocurre esto en el paso del canto llano a la polifonía, en la transición entre música vocal e instrumental, o en el ya mencionado bajo continuo como paso de la polifonía a la armonía estructural. Además, la música se transcribe de unos instrumentos a otros, se orquestan piezas pianísticas, se reducen obras de orquesta o se practica la tan duradera forma de las «variaciones sobre un tema de...». La música observa una gran plasticidad en el reciclaje de sus materiales y al crear elementos nuevos basándose directamente en los anteriores.

Todos los ejemplos dados, y otros que podrían citarse sobre este hecho en el pasado, son distintos del fenómeno música sobre música o *borrowing* que es el término inglés utilizado internacionalmente para describirlo<sup>142</sup>. Este es un recurso plenamente posmoderno que exige un proceso de desmontaje y remontaje de los

elementos musicales. Es una deconstrucción y no una técnica profesional; una opción estética, independientemente de la técnica usada que trata de reinventar las músicas. Quizá el primer ejemplo distinguible de este fenómeno esté en una pieza, *Forion*<sup>143</sup>, del norteamericano Lukas Foss<sup>144</sup> perteneciente a sus *Variaciones barrocas* (1967). Pero la obra más espectacular e influyente en este terreno es la *Sinfonía*<sup>145</sup> de Luciano Berio<sup>146</sup> para orquesta y ocho voces, amplificadas con textos variados que van desde Martin Luther King a *El innombrable* de Samuel Beckett. El manifiesto fundacional del *borrowing* lo constituye el tercer movimiento de la obra, que es recorrido íntegramente por el *scherzo* de la *Sinfonía n.º 2* de Mahler, sobre el que se insertan decenas de citas de otras obras musicales con distinto grado de reconocimiento. Es un enorme mosaico, pero también un gran continuo en el que con una pluralidad de materiales ajenos se consigue un movimiento plenamente propio. El impacto de la obra fue muy grande y el propio Berio volvería al *borrowing* en obras como *Ritirata notturna di Madrid*<sup>147</sup> sobre Boccherini, o *Rendering*<sup>148</sup> sobre Schubert. En todos los casos se trata de un proceso dialéctico en el que los materiales de dos o más obras interactúan para crear una nueva y distinta, que suele ser polilingüística.

El *borrowing*, conocido en español generalmente como «música sobre músicas», se extendió rápidamente entre los autores que un día fueron serialistas y por la posmodernidad en todo el mundo. En España, con composiciones tan características como el brillante *Tiento de primer tono y batalla imperial*<sup>149</sup> y *Fantasia sobre una sonoridad de Händel*, de Cristóbal Halffter<sup>150</sup>, que son muy diferentes entre sí; la *Villanesca*<sup>151</sup>, de Carmelo Bernaola; la *Fantasia sobre una fantasía de Alonso de Mudarra* (1989)<sup>152</sup> o las *Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini* (1988), de José Luis Turina<sup>153</sup>; la *Apoteosis del fandango*<sup>154</sup> (1998) o *Vanitas con chaconas y folías* (2005), de Tomás Marco<sup>155</sup>.

**143** Tercer movimiento de la obra. Trata un preludio de Bach.



**144 Lukas Foss**  
(1922-2009)



Compositor y director de orquesta estadounidense. Autor de dos conciertos pianísticos, *Ecchoi* (1963), *Variaciones barrocas* (1967) y *Elegía para Anna Franck* (1989).

**145** Escrita en 1968 para ocho voces y orquesta. Usa textos de Claude Levi-Strauss, Samuel Beckett y Martin Luther King (1929-1968).

**146 Luciano Berio**



**147** *Quattro versioni originali e sovrapposte della «Ritirata notturna di Madrid» di Luigi Boccherini* (1975).

**148** Obra de 1990 que toma fragmentos dejados por Schubert para una sinfonía no compuesta.

**149** Obra para orquesta de 1986 sobre el *Tiento de primer tono* de **Antonio de Cabezón (1510-1566)** y la *Batalla imperial* de **Juan Bautista Cabanilles (1644-1712)**.

**150 Cristóbal Halffter**



**151** Obra orquestal de 1978 sobre motivos de **Juan de Anchieta (1462-1523)**.

**152** Trata la famosa *Fantasia que contrabace la arpa en la manera de Ludovico* de **Alonso de Mudarra (1510-1580)**.

**153 José Luis Turina**  
(1952)

Compositor español. Óperas como *Ligazón* (1982), *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*, 1999), obras orquestales como *Pentimento* (1983), *Fantasia sobre una fantasía de Alonso de Mudarra* (1989), *Ocnos* (1984), *Concierto para violín y orquesta* (1987), *Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini* (1988) con clavecín solista o *Musica ex lingua* (1989), son algunas de sus creaciones.

**154** Obra para clavecín amplificado y orquesta sobre el *Fandango* de **Antonio Soler (1729-1783)**.



**155 Tomás Marco**

Compositor español. Autor de óperas como *Selene* (1973), *Ojos verdes de luna* (1994), *El viaje circular* (2001), *Segismundo (Soñar el sueño)*, 2003), *El caballero de la triste figura* (2005); diez sinfonías y diversos conciertos, *Angelus novus (mableriana)* (1971), *Escorial* (1974), *Espacio de espejo* (1990), las cantatas *América* (1992-2000) o *Senderos de libertad* (2003), *Del tiempo y la memoria* (2006), seis cuartetos de cuerda y obras para piano, entre muchas otras.

**156** Obra de 1964, retocada en 1973, para voz y conjunto o voz y orquesta.

**157 Wojciech Kilar (1932-2013)**

Compositor polaco. Su obra más famosa es *Krzesany* (1974). Fue, sobre todo, autor de partituras cinematográficas.

**158 Giya Kancheli**

Compositor georgiano autor de siete sinfonías, entre otras obras.

**159 Antón Larrauri (1932-2000)**

Compositor español. Autor que mezcla la experimentalidad con la temática vasca en obras como *Dualismos* (1976), *Ezpatadantza* (1972), *Grimorios* (1974), *Illúin* (1977), entre otras.

**160 Luis de Pablo**



**161** Es una obra instrumental que gira en torno al instrumento de percusión vasco txalaparta.

**162 Félix Ibarrodo (1943)**

Compositor español residente en Francia. Obras como *Clameur de la nuit* (1974), *Sous l'emprise d'une ombre* (1976), *Brisas* (1980), *Irrintz* (1986), *Concierto para violín y orquesta* (1995), *Izarbil* (2010), entre otras.

**163 Ramón Lazkano (1968)**

Compositor español. Inserto en la nueva complejidad, observa también algunos rasgos posmodernos. Entre sus obras, señalar *Hitzaurre bi* (1993), *Ilunkor* (2001) o *Hilarriak* (2003).

**164 Gabriel Erkoreka (1969)**

Compositor español. Su música, de una gran factura técnica, incorpora numerosa sugerencia poética y técnicas mixtas. Obras como *Katak* (1996), *Famara* (1997), *Afrika* (2002), *Tenebrae* (2002), *Océano* (2004), *Tres sonetos de Michelangelo* (2009) o *Zubaitz* (2015).

**165 Rafael Díaz (1943)**

Compositor español. Inserto en la vanguardia de la modernidad, ha compuesto música electroacústica y piezas de acción sobre los instrumentos. Obras como *Flamenco 1 a 13*, *Abecedario para guitarra*, *Concierto andaluz para el final de un milenio* y *Misa de Andalucía* son algunas de sus composiciones.

**166 Juan Cruz Guevara (1972)**

Compositor español. Aúna técnicas de vanguardia con ciertos elementos andaluzes. Obras como *Jotatell* (2001), *Maktub* (2004), *Taracea* (2005), etc. Ha inventado el vetafono, instrumento construido con mármol.

**167 Laura Vega (1978)**

Compositora española. *Concierto para oboe y dos grupos orquestales* (2006), *In paradisum* (2010), *Brahmsiana* (2010), son algunas de sus obras.

**168 Manuel Seco de Arpe (1958)**

Compositor español. Practicante de líneas posmodernas. Obras como *Concierto a cuatro* (1980), *Azabar-A* (1984), *Concierto de la senda n.º 4* (1988), *Oratorio de los Reyes Magos* (1988), *Sac-Xib-Chac* (1991) o *Scherzo sinfónico* (1994), entre otras.

**169 Teresa Catalán (1951)**

Compositora española. Fundadora del grupo Iruñeako Taldea. Autora de una música que une la investigación a una poética profesional. Entre sus obras, *El rapto de Europa*, *Rondó para un mayorazgo* o el ballet *Danza de la princesa* (2015).

**170 Leonardo Balada (1933)**

Compositor español residente en Estado Unidos. Estilo ecléctico de poética profesional. Óperas como *Hangman! Hangman!* (1982), *Zapata* (1984) o *Faustball* (2007). Seis sinfonías, *Guernica* (1966), *María Sabina* (1969), *Las moradas* (1970), *Ponce de León* (1974) y *Torquemada* (1980), entre otras muchas composiciones.

## **Borrowing folclórico**

Abiertas las posibilidades de materiales distintos, nada impedía que el folclore entrara en este círculo de una manera diferente a como había funcionado en el nacionalismo. Y será el propio Berio quien se adelante con las famosas *Folk songs*<sup>156</sup> y también acudiendo al canto popular no específicamente folclórico con *Ofanim* (1988-1997). Desde entonces se han hecho muchos usos de este tipo de material, incluyendo algún intento de disfrazar reales nacionalismos. Con *borrowing* folclórico trabajó el polaco Wojciech Kilar<sup>157</sup> sus difundidos *Krzesany* (1974), y también suele estar presente en las sinfonías del georgiano Giya Kancheli<sup>158</sup>. En España un primer intento en ese sentido lo asume el vasco Antón Larrauri<sup>159</sup>, con composiciones que mezclan vanguardia y folclore, como *Ezpatadantza* (1972) o *Grimorios* (1974). También Luis de Pablo<sup>160</sup> se acerca desde la vanguardia con *Zurezko Olerkia* (*Poema de madera*<sup>161</sup>, 1977), Carmelo Bernaola con *Abestiak* (1989) o Félix Ibarrodo<sup>162</sup>, que aún lo vasco con la influencia de Messiaen en *Irrintz*. La siguiente generación lo invoca desde una perspectiva de la nueva complejidad, como Ramón Lazkano<sup>163</sup> en *Ur loak* o Gabriel Erkoreka<sup>164</sup> en la espectacular *Zubaitz* (2015). En Andalucía, Rafael Díaz<sup>165</sup> lo busca en la amalgama del folclore con experimentalismo, especialmente de nuevas fuentes sonoras en instrumentos usuales como en el *Abecedario para guitarra*, y Juan Cruz Guevara<sup>166</sup> en un eclecticismo experimental. Por su lado, Laura Vega<sup>167</sup>, que desarrolla una interesante obra de gran profesionalidad ecléctica, se acerca al silbo gomero en *Imágenes de una isla* (2007).

Fuera del folclore, hay muchos autores españoles que buscan una intertextualidad entre la tradición y lo nuevo, como pueden ser Manuel Seco de Arpe<sup>168</sup>, Teresa Catalán<sup>169</sup>, Leonardo Balada<sup>170</sup>,

Sebastián Mariné<sup>171</sup> y un largo elenco. En una generación anterior era el caso de un importante compositor canario, Juan José Falcón<sup>172</sup>, que empleó técnicas mixtas en una música de gran energía sonora.

Hay una especial manera de abordar el *borrowing* y la intertextualidad en ciertos autores norteamericanos que buscan directamente la interacción de lo moderno con formas y contenidos del pasado. A la cabeza se situaría un George Rochberg<sup>173</sup> que, pese a desconfiar de las vanguardias, muestra gran virtuosismo técnico para alcanzar resultados personales en sus seis sinfonías o en *Imago mundi* (1973). También David del Tredici<sup>174</sup> en su ópera *Final Alice* (1976) o en *An Alice symphony* (1969) explota, además del mundo de Lewis Carroll<sup>175</sup>, la síntesis entre neorromanticismo y vanguardia. Por su parte, John Corigliano<sup>176</sup> utiliza eficazmente el *borrowing* con los estados emocionales de su difundida *Sinfonía n.º 1* (1988) y sigue el camino en *El violín rojo* (1998) o la ópera *Los fantasmas de Versalles* (1991).

Hay que decir que el florecimiento de la posmodernidad implica un uso más o menos generalizado del *borrowing* en el contexto de una intertextualidad que, como veremos, se va a convertir en interculturalidad.

#### **171 Sebastián Mariné (1957)**

Pianista y compositor español. Autor, entre otras, de obras como *Ejercicios de rebeldía* (1994), *Tuyo* (1997), *Cuaderno del jardín* (2000) o *Dances* (2003).

#### **172 Juan José Falcón (1936-2015)**

Compositor español. Ópera: *La hija del cielo* (2005). Orquestal: *Kyros* (1983), *Sinfonía urbana* (1990), *Celebración del sonido* (1991). Vocal: *Poema coral del Atlántico* (1971), *Chácaras blancas* (1975) y *Cum palmis et ramis* (1979).



#### **173 Georg Rochberg (1918-2005)**



Compositor estadounidense. Inicialmente serialista, abandona la vanguardia por una cierta neotonalidad que acaba por ser mixta. Obras como *Imago mundi* (1973), seis sinfonías, siete cuartetos de cuerda, conciertos instrumentales son algunas de sus composiciones.

#### **174 David Del Tredici (1937)**

Compositor estadounidense. Practica una técnica mixta de corte posmoderno que está presente en *Final Alice* (1976), *An Alice symphony* (1969), *In Wonderland* (1969), *Dracula* (1999) y *Rip van Winkle* (2005), entre otras.

#### **175 Lewis Carroll, nombre artístico de Charles Dodgson (1832-1898)**

Escritor británico. Autor de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), *A través del espejo* (1872), *La caza del snark* (1875), *Sylvia* y *Bruno* (1889), entre otras obras.



#### **176 John Corigliano (1938)**



Compositor estadounidense. Practica un estilo ecléctico de alta técnica. La ópera *Los fantasmas de Versalles* (1991), tres sinfonías, *El violín rojo* (1998) o varios conciertos son algunas de sus obras.



## Audiciones recomendadas para el capítulo 5

### Matemáticas

- Xenakis  
▶ 01 *Pithoprakta*

### Nueva complejidad

- Ferneyhough  
▶ 02 *Unity capsule*  
Murail  
▶ 03 *Gondwana*  
Guerrero  
▶ 04 *Coma Berenices*  
Lachenmann  
▶ 05 *Kontrakadenz*  
Sciarrino  
▶ 06 *Luce miei traditrice*  
Galán  
▶ 07 *Magma*

### Nueva vocalidad

- Walton  
▶ 08 *Façade*  
Schönberg  
▶ 09 *Pierrot Lunaire*  
Falla  
▶ 10 *El retablo de Maese Pedro*  
Ravel  
▶ 11 *L'enfant et les sortilèges*  
González Acilu  
▶ 12 *Arrano Beltza*  
Kagel  
▶ 13 *Tremens*  
Battistelli  
▶ 14 *Experimentum mundi*

### Minimalismo repetitivo

- Reich  
▶ 15 *Different trains*  
Riley  
▶ 16 *In C*  
Glass  
▶ 17 *Einstein on the beach*  
Adams  
▶ 18 *Harmonielehre*  
Adams  
▶ 19 *Shaker loops*

### Minimalistas nórdicos

- Ruders  
▶ 20 *Concierto para violonchelo*

### Misticismo vanguardista

- Stockhausen  
▶ 21 *Stimmung*  
Marco  
▶ 22 *Aura (Cuarteto n.º 1)*

### Minimalismo místico exsoviético

- Górecki  
▶ 23 *Sinfonía de las canciones tristes*  
Ustvólskaya  
▶ 24 *Dies irae*  
Gubaidulina  
▶ 25 *Offertorium*  
Pärt  
▶ 26 *Fratres*

### Minimalismo místico europeo

- Tavener  
▶ 27 *The protecting veil*  
MacMillan  
▶ 28 *Veni, veni Emmanuel*

### Elementos prácticos de la escucha

- Rihm  
▶ 29 *Tutuguri*  
Benjamin  
▶ 30 *Antara*  
Crumb  
▶ 31 *Ancient voices of children*  
Crumb  
▶ 32 *Black angels*  
Cruz de Castro  
▶ 33 *Sinfonía 1, Canarias*  
Darias  
▶ 34 *El laberinto de Lorna*  
José Luis Turina  
▶ 35 *Concierto para violín y orquesta*

# Capítulo 5

## Simple y complejo

Hasta prácticamente 1950, la complejidad de una obra no tenía demasiados efectos sobre su consideración cualitativa. Ciertamente siempre hubo obras menos sencillas que otras cuya complejidad podía en muchos momentos influir en su interpretación, haciéndola más o menos problemática, aunque no tanto en lo que respecta a su valoración. Si una obra era compleja y se resolvía con patente maestría, causaba la lógica admiración, que se situaba en un plano distinto del valor artístico. No de otro modo los públicos se sentían atraídos, en lo interpretativo, por la pirotecnia virtuosa de algunos ejecutantes y fenómenos de masas en su tiempo — como puede ser el caso de algunos *castrati* del siglo XVIII, o figuras como Paganini<sup>1</sup> o Liszt en el XIX — y en relación a lo compositivo, por trabajos de enormes proporciones temporales o de medios tanto instrumentales como operísticos. Pero al mismo tiempo, las músicas sencillas, si tenían una perfección de factura o conseguían una construcción impecable y una honda expresión, podían ser igualmente valorables sin que se establecieran demasiadas barreras jerárquicas.

En resumen, la complejidad o no de una obra podía ser un hecho, o exigir una escucha más atenta, pero no era en sí un valor artístico.

No se puede negar que, en general, las nuevas músicas de comienzos del siglo XX se hicieron bastante más complicadas, al menos desde puntos de vista parciales. Pero ni aún así podía marcarse una notable diferencia estética y podían convivir en igualdad de valoración, por ejemplo, ciertas piezas de Satie, muy directas, con la destilación casi alquímica de las



### **1 Niccolò Paganini** **(1782-1840)**

Violinista y compositor italiano que fue internacionalmente admirado por su enorme técnica. Compuso varios conciertos y una colección famosa de *Caprichos* para violín solo.



▲ *Erwartung (La espera)* de Arnold Schönberg, 1909

2 Monodrama en cuatro escenas, compuesto en 1909 por Schönberg para mezzosoprano y una gran orquesta, sobre un libreto de **Marie Pappenheim (1882-1966)**.

“

**Hay cierta proclividad a considerar que el serialismo integral fue el heredero legítimo de la Escuela de Viena**

composiciones de Debussy. En un mismo autor el hecho no era diferente, pues, si tomamos, por un lado, las piezas breves — camerísticas y de medios muy económicos, aunque no puedan calificarse de sencillas — del *Pierrot Lunaire* de Schönberg y las ponemos en paralelo con la enorme orquesta del monodrama *Erwartung (La espera)*<sup>2</sup>, no encontraremos jerarquías técnicas ni estéticas entre ellas que vayan más allá del gusto personal.

### **Las consecuencias del serialismo integral**

Pero todo ello cambia fundamentalmente a partir del serialismo integral. La proliferación del concepto serie, y un tipo de composición que busca intrincadas relaciones no repetitivas entre los distintos componentes del sonido, lleva la composición musical (y también su escucha) a un elevado grado de complejidad que parece irreversible. Y particularmente porque con la aparición de la aleatoriedad de corte europeo, no tanto la más radical americana, se mantienen las exigencias de complejidad e incluso se multiplican con la cantidad de variantes que esas técnicas podrán introducir.

No mucho tiempo después surgirán escuelas que, por el contrario, basen en la simplicidad los valores compositivos de su propuesta estética, fenómeno que veremos en su momento (v. p. 132). Hay que separar los dos conceptos porque acabarán siendo verdaderamente antagónicos y fuente de muchos conflictos estéticos que, desde entonces, se producen. Pero primero entraremos a considerar algunas maneras de manejar la complejidad entre las distintas tendencias que se ofrecen inmediatamente después del serialismo integral.

Hay cierta proclividad a considerar que el serialismo integral fue el heredero legítimo de la Escuela de Viena, que para algunos, especialmente después del análisis adorniano, fue la única vanguardia válida en el período de entreguerras. Por consiguiente, a través de la aleatoriedad y de otras tendencias que surgieron a la vez — como la música electroacústica, que le fue estéticamente afín — o inmediatamente

después —la acción instrumental, el trabajo textual-gestual...—, la complejidad se instaló en todas las derivaciones posteriores que se consideraban herederas de aquel momento y fueron hasta prácticamente la actualidad lo que podríamos llamar la vanguardia ortodoxa. A partir de la posmodernidad tal hecho fue muy contestado y, como veremos, se acabaría instalando un cruce de influencias de tipo ecléctico como fruto de una intertextualidad que acaba confluyendo en una interculturalidad.

Tampoco deja de ser problemático el hecho de que las jóvenes generaciones se volcaran en el estudio de la obra de Anton Webern, que en una primera etapa fue lo que más les interesó de la escuela dodecafónica.

La invención del serialismo integral se hace derivar, forzando un poco las cosas, de la música del propio Webern. Eso introduce un factor grande de complejidad, aunque curiosamente la música de este compositor es de una economía extremada que, de alguna manera, quiere simplificar la materia sonora o, cuando menos, esencializarla. De forma que en la invocación a Webern subyace un malentendido que hará que tanto los partidarios de la complejidad como los de la sencillez, incluido algún minimalista, se coloquen bajo su manto protector.

La nueva complejidad no es en absoluto un fenómeno unitario y nos deja ver aspectos que en realidad son bastante diferentes. Pero si en algo se está de acuerdo de forma unánime es en que uno de los cauces por los que mejor se puede apreciar es a través de la aplicación de modelos matemáticos a la composición musical. Y es por ahí por donde procederemos a abordar los fenómenos de la nueva complejidad. De cualquier manera, la naturaleza matemática de la música se conoce desde los griegos, y no es por casualidad que en la Edad Media formara parte del *quadrivium* junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. Incluso el sistema acórdico de la armonía tonal funcional no es otra cosa que la utilización, con una jerga técnica particular de los músicos, de magnitudes y relaciones entre ellas que son físico-matemáticas.

“

**La música de Webern es de una economía extremada que quiere simplificar la materia sonora**

“

**La nueva complejidad no es en absoluto un fenómeno unitario y nos deja ver aspectos que en realidad son bastante diferentes**

### 3 Iannis Xenakis



4 Álgebra booleana se llama, en matemáticas, a una estructura algebraica que esquematiza las operaciones lógicas y el conjunto de operaciones de unión, intersección y complemento. Toma el nombre por el matemático británico **George Boole (1815-1864)**.



### 5 Andréi Márkov (1856-1922)

Matemático ruso que trabajó en el cálculo de probabilidades y la teoría de los números. La cadena de Márkov es un proceso estocástico en el que la probabilidad de que ocurra un evento depende exclusivamente del anterior y no de otros anteriores.

## Complejidad y matemáticas

El enlace de todas las tendencias matemáticas europeas con la etapa anterior, y conviviendo bastante tiempo con los después llegados, no es otro que el francés de origen griego Iannis Xenakis<sup>3</sup>, ya citado anteriormente (v. p. 81), quien además de su técnica y sus obras, su aportación crucial es el concepto de *música estocástica*.

El concepto de *estocástica* se aplica a sistemas cuyo comportamiento es no determinista porque el siguiente estado del sistema se da tanto por acciones predecibles dentro del proceso como por elementos aleatorios. Se ha afirmado que cualquier desarrollo temporal analizable en términos de probabilidad es un proceso estocástico.

El concepto se ha empleado en la teoría matemática, en la inteligencia artificial, la física o la biología. En música los elementos estocásticos se generan por procedimientos matemáticos.

Xenakis usó teoría de conjuntos, cálculo de probabilidades y álgebra booleana<sup>4</sup> para trascender el serialismo y conseguir gigantescos procesos controlados aleatoriamente. Según qué obras, utilizó teorías de grupos, cadenas de Márkov<sup>5</sup>, teoría de los juegos, teoría cinética de los gases, etc. Lo aplicó igual a las grandes formas que a los microprocesos, diseñando modelos instrumentales o electrónicos.

En ocasiones se le ha reprochado que sus procedimientos no tenían en cuenta los resultados sonoros, algo que carecía de sentido si lo importante era una escucha estadística, pero lo cierto es que en la última parte de su carrera se ocupó más de los fenómenos acústicos.

Cuando usaba un ordenador para los cálculos, el proceso no era distinto, aunque evidentemente sí más rápido, a cuando lo hacía manualmente.

Ni que decir tiene que todo esto introduce unos altos índices de complejidad. Pero, como también apuntábamos anteriormente, la complejidad de las nubes sonoras de las primeras obras de Ligeti requieren, de la misma manera,

una escucha estadística. Desde luego que se podría realizar un análisis matemático exterior a ellas, pero lo cierto es que en este compositor se trata de una praxis compositiva guiada únicamente por su sensibilidad creativa. Incluso así, el grado de granulación de sus superficies sonoras hace que la escucha sea global. Se ha llegado a afirmar que su música se relaciona con aspectos del espacio matemático de los números de Cantor<sup>6</sup>, el cual trabajó los continuos, los llamados números transfinitos y el concepto matemático de infinito.

Tanto Xenakis como Ligeti, y en la medida en que se adentran en la complejidad autores como Boulez o el americano Milton Babbitt<sup>7</sup>, superaron la complejidad estructural del serialismo integral para llegar a una nueva concepción de la complejidad que, salvando algunos elementos de los antiguos sistemas, propuso procedimientos nuevos.

## Nueva complejidad

Uno de los destacados practicantes de la nueva complejidad posmoderna es el británico Brian Ferneyhough<sup>8</sup>, que heredó un severo serialismo de su maestro, el suizo Klaus Huber<sup>9</sup>, y lo llevó a una intrincada complejidad cuyo primer objetivo fue poner al intérprete en situaciones límite que provocaran en él cierta excitación y un comportamiento no convencional. Para ello utiliza microintervalos, texturas de irregularidades, densidades asfixiantes, nuevas técnicas instrumentales con articulaciones arriesgadas y una escritura que corre el peligro de ser a veces más teórica que práctica. Él mismo no considera que sus obras constituyan un lenguaje, y menos un medio de comunicación, sino que crean un universo más mental que sensorial.

Sin embargo, desde que 1969 propone sus *Sonatas para cuarteto de cuerda*, ha ejercido una amplia influencia sobre generaciones más jóvenes, sobre todo porque es un profesor reputado.

Caso límite es su obra *Unity capsule* (1976), donde una flauta sola se enfrenta a una partitura en varios pentagramas simultáneos enormemente tupidos de los que sería

### 6 Georg Cantor (1845-1918)

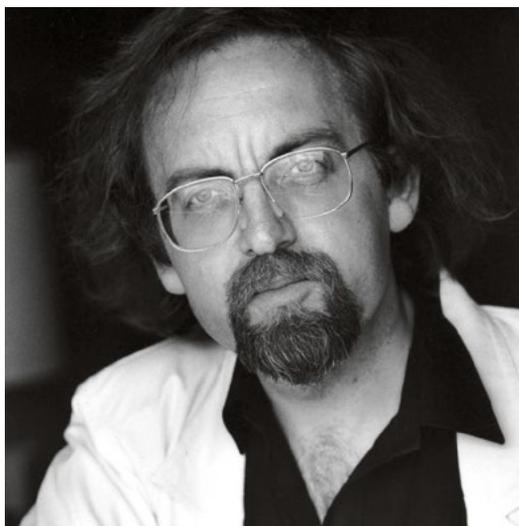
Matemático alemán nacido en Rusia. Inventor de la teoría de conjuntos e introductor de los números transfinitos, que son los ordinales infinitos mayores que cualquier número natural.

### 7 Milton Babbitt (1916-2011)

Compositor estadounidense. Pionero en América de la música serial y electroacústica. A partir de *Philomel* (1964), para soprano y electrónica, desarrolla una amplia carrera con obras como *Concerti* (1976), dos conciertos para piano y orquesta, y seis cuartetos de cuerda. Conocido ensayista y polemista musical.

### 9 Klaus Huber (1924)

Compositor suizo. Parte del serialismo hacia la microtonalidad. Ha dedicado atención a la música de contenido religioso. Obras orquestales como *Tenebrae* (1967), *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* (1994), corales como *Kleines Requiem für Heinrich Böll* (*Pequeño réquiem para Heinrich Böll*), entre otras.



### 8 Brian Ferneyhough (1943)



Compositor británico. Su obra es muy compleja y va más allá del inicial serialismo integral, siendo de difícil ejecución. Es autor de seis cuartetos de cuerda, la ópera *Shadowtime* (*Tiempo de sombra*, 2003) y obras como *Sonatas para cuarteto* (1967), *Carceri d'invenzione cycle* (1987), *The doctrine of similarity* (2000) o *Maisons noires* (2005), entre otras.

## 10 Tristan Murail



### 11 Michaël Levinas (1949)

Pianista y compositor francés, hijo del filósofo **Emmanuel Levinas (1906-1995)**. Destacado espectralista con logros como *Appels* (1974), *Obertura para una fiesta extraña* (1979), *Voûtes* (1998), *La métamorphose* (2011).



### 13 José Manuel López

#### López

Compositor español. Obras: *Anatta* (1987), *Concierto para violín y orquesta* (1995), *African winds* (1998), *La pluma de Hu* (2000), *La noche y la palabra* (ópera multimedia) (2004), *Concierto para piano y orquesta* (2011), entre otras.

### 14 Fabián Panisello (1963)

Compositor y director de orquesta argentino-español. Ópera: *Le malentendu* (2016). Instrumental: *Concierto para violín* (2004), *Mandala* (2009). Vocal: *Libro del frío* (2011), están entre sus composiciones.



### 12 Philippe Manoury

#### (1952)

Compositor francés. Extiende la influencia de Boulez, Stockhausen y Xenakis, y trabaja con medios electroacústicos y ordenadores. Obras orquestales como *Aleph* (1987) *Pentaphone* (1993) o *Sound and fury* (*El sonido y la furia*, 1999), obras electrónicas en vivo o la ópera *La nuit de Gutenberg* (*La noche de Gutenberg*, 2011).

imposible interpretar más que una pequeña parte. Pero es el desafío emocional al intérprete y la necesidad de este de decidir qué tocar lo que en realidad le interesa de la compleja propuesta. Desde luego, todo ello presenta notables problemas de escucha y es un autor del que es necesario conocer estas intenciones para poder intentar penetrar en su música.

Ya nos hemos referido a la escuela espectralista en otra sección (v. p. 26) por lo que aquí nos centraremos en señalar que es un caso particular de nueva complejidad desde que, en 1974, Gérard Grisey propusiese *Derives*. La gran diferencia con otras escuelas complejas no está en las técnicas, que siguen siendo muy intrincadas, sino en que sí son sensibles a los procesos acústicos y no solo a los procedimientos *a priori*. De esa manera, encontramos un espectralismo poético en las obras de un Tristan Murail<sup>10</sup> con piezas como *Sables* (1975) o *Gondwana* (1980) y también en Hugues Dufourt, que siendo compositor y teórico, es el autor de casi todo el aparato conceptual del espectralismo y creador de piezas de mérito como *Saturne* (1979). O como ocurre con Michaël Levinas<sup>11</sup>, también destacado pianista, que utilizó el espectralismo en experiencias instrumentales con electrónica en vivo en obras como *Appels* (1974).

Por su parte, Philippe Manoury<sup>12</sup> fue un importante punto de enlace entre los espectralistas y las investigaciones tecnológicamente avanzadas del IRCAM en torno a las transformaciones electrónica y por ordenador de los instrumentos en tiempo real.

Un autor español que ha afrontado la nueva complejidad desde su residencia francesa es José Manuel López López<sup>13</sup>, que no es espectralista aunque conozca bien el género, sino que desarrolla una vanguardia personal de alta cualificación profesional y que no ha desdeñado tampoco acercarse al multimedia.

Español de origen argentino, Fabián Panisello<sup>14</sup> ha desarrollado una música de naturaleza compleja, pero de alta calidad poética, capaz de recorrer varios estados técnicos e ideológicos en una depuración constante.

## Fractales y fórmulas proporcionales

Una aplicación exitosa de las matemáticas a la música se ha obtenido por medio de la geometría fractal que se puso de moda universalmente a finales del siglo xx. Un fractal es un objeto geométrico fragmentado e irregular cuya estructura básica general se da de la misma manera en escalas muy diversas. Característica del fractal es la autosimilitud, por la que las partes tienen la misma estructura que el todo. Y esta puede ser exacta o una cuasisimilitud, incluso un autosimilitud estadística, por lo que se habla de fractales algorítmicos y de fractales aleatorios.

Pese a que los fractales se conocen prácticamente desde siempre, no se extienden hasta la formulación por parte del matemático Benoît Mandelbrot<sup>15</sup> y han llegado a usarse profusamente en las artes plásticas. También surgen de manera natural en la música y hay ejemplos de compositores como Bach, Mozart o Beethoven en los que encontramos estructuras fractales. Pero la aplicación moderna a la música se produce en el reino de esta nueva complejidad que estamos estudiando. Muchos compositores de distinto estilo, aunque en general interesados por cierta complejidad, han usado los fractales que, en general, se han constituido en un elemento más para la generación de formas junto al estudio de las simetrías, el uso de la sección áurea<sup>16</sup> o los números de Fibonacci<sup>17</sup>.

Complejidad matematicista se dio en España en la escuela creada por Francisco Guerrero<sup>18</sup>. Se suele pensar que se dedicó de lleno a los fractales pero, aunque los usó, eso es solo un aspecto de su manejo de otras fuentes matemáticas. Su música lleva a límites máximos la escritura de la expresión instrumental buscando una mayor tensión expresiva. Se le podría comparar con Ferneyhough, aunque eso no sería sino algo aparente, puesto que la sonoridad es distinta y a menudo se evoca a Xenakis. Además, si el británico no cree en la comunicabilidad, el español sí lo hace y hasta tiene una concepción romántica del carácter, misión y papel social

### 15 Benoît Mandelbrot (1924-2010)

Matemático francés de origen polaco, luego naturalizado estadounidense. Sus trabajos sobre geometría fractal popularizaron esta especialidad.

16 Número, sección o proporción áurea. Se trata de un número algebraico irracional con propiedades interesantes y que en la Antigüedad se empleó geométricamente para comparar dos segmentos de una recta. Se representa por la letra  $\phi$  griega (en honor al escultor Fidias, 490-431 a.C., que la empleó) y la ecuación equivalente a  $1,61803...$  Se encuentra en muchos elementos de la naturaleza y se ha empleado en diversas artes por sus resultados estéticos.

### 17 Leonardo Bonacci, conocido como Fibonacci o Leonardo da Pisa (1170-1250)

Matemático italiano que en su *Liber abaci* (1202) introduce los números arábigos (incluyendo el cero). Creó la sucesión (mal llamada serie) de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc.) en la que cada número sucesivo es la suma de los dos anteriores. La sucesión se da en algunos fenómenos naturales.

### 18 Francisco Guerrero (1951-1997)



Compositor español. Autor de música compleja, a veces con uso de matemáticas o fractales. Obras como *Anemos C* (1979), *Antar Atman* (1981), *Zayin I a VII* (1983-1997), *Sahara* (1991), *Coma Berenices* (1997).



Una aplicación exitosa de las matemáticas a la música se ha obtenido por medio de la geometría fractal



**19 Isaac Albéniz (1860-1909)**

Pianista y compositor español que inicia el renacer de la música española con obras como los cuatro cuadernos pianísticos de *Iberia* (1905-1908), uno de los grandes monumentos de la música española de todos los tiempos.

**20 David del Puerto (1964)**

Guitarrista y compositor español. Obras como *Concierto para oboe* (1992), *Concierto para marimba* (1996), *Concierto para violín* (1996), *Sinfonía n.º 1*, *Boreas* (2004), *Sinfonía n.º 2*, *Nusantara* (2005), entre otras.

**21 Jesús Rueda (1961)**

Compositor español. Tres sinfonías, tres cuartetos de cuerda, *Jardín mecánico* (1999) o la ópera *Fragmento de Orfeo* (2005).

**22 Jesús Torres (1965)**

Compositor español. Obras como *Víspera de mí* (1992), *Concierto para piano y orquesta* (1995), *La máscara de la muerte roja* (1998), *Libro de los secretos* (2003), *Concierto para acordeón y orquesta* (2004) o *Evocación de Miguel Hernández* (2010).

**23 César Camarero (1962)**

Compositor español. Obras: *El silencio va más deprisa al revés* (1988), *Nostalgia de un pasaje futuro* (2004), *Vanishing point* (2007) o *En la medida de las cosas* (2011).

**24 Alberto Posadas (1967)**

Compositor español. Ha trabajado con modelos matemáticos. Entre sus obras, *Pri em brú* (1994), *Snefru* (2002), *Nebmaat* (2004), *Anamorfosis* (2006) o *Liturgia fractal* (2007).

**25 Carlos Satué (1958)**

Compositor español. Trabaja en música de raíz matemática. Obras como *Olam Aba* (1988), *Tiamat* (1990), *Cygnus X-1* (1992), *Agregados* (2000), *Concierto para violín y orquesta* (2001), *Tránsito* (2003), *Líneas de fuerza* (2005) y *Laberinto de la noche* (2007), entre otras.

**26 Gustavo Díaz Jerez (1970)**

Pianista y compositor español. Autor de obras como *Ymarxa* (2001) o *Chigaday* (2015).

**27 Juan Manuel Marrero (1970)**

Compositor español. Ha trabajado la investigación instrumental y electroacústica. Obras como *Insolence* (2006), la ópera *Clara y las sombras* (2014), además de música electrónica, etc.

del artista. En una primera fase, obras como *Acte préalable* (1978) o *Jondo* (1974) manifestarán características que le hacen adentrarse posteriormente en los fractales y en la física de los procesos caóticos presentes en obras finales como *Sahara* (1991) o *Coma Berenices* (1997), para orquesta, o en las siete piezas camerísticas para cuerda de *Zayin* (1983-1997). La extrema complejidad llega hasta sus orquestaciones para la *Iberia* de Albéniz<sup>19</sup>, que, siendo originales y atractivas, no han circulado por su excesiva dificultad para las orquestas.

Aunque Guerrero desapareció prematuramente, dejó una buena cantidad de discípulos, seguidores y hasta adoradores. No todos siguieron siempre su línea, pues derivaron hacia un cierto eclecticismo posmoderno. Sería el caso de David del Puerto<sup>20</sup>, músico con grandes dotes que evoluciona claramente a partir de su *Sinfonía n.º 1*, *Boreas* (2004). Lo mismo ocurrirá con Jesús Rueda<sup>21</sup> en obras como la ópera *Fragmento de Orfeo* (2005) o el instrumental *Jardín mecánico* (1999), así como con Jesús Torres<sup>22</sup>, quien desarrolla una expresiva personalidad en varios conciertos instrumentales como el muy interesante de acordeón. Por su lado, César Camarero<sup>23</sup> va derivando hacia posiciones personales con una complejidad sonoramente sutil. Sin embargo, han podido desarrollar una personalidad propia, pese a mantenerse en una complejidad cercana a la de su maestro, compositores como Alberto Posadas<sup>24</sup>, que equilibra la matematicidad con la búsqueda de resultados sonoros, o Carlos Satué<sup>25</sup>, músico matematicista, coherente y radical pero sumamente interesante.

Fuera de la escuela de Guerrero, dos compositores se han interesado en España por una nueva complejidad de tipo matemático. Ambos son canarios y se trata de Gustavo Díaz Jerez<sup>26</sup>, muy conocido como pianista aunque compositor de un objetivismo matemático con raíces espectralistas, y Juan Manuel Marrero<sup>27</sup>, más directamente implicado con las especulaciones del IRCAM. También se puede mencionar a un compositor prematuramente

desaparecido como fue Enrique Macías<sup>28</sup>, muy orientado hacia diversas raíces de la nueva complejidad y que, al ser gallego, enlaza con otro compositor ibérico de la nueva complejidad como es el portugués Emmanuel Nunes<sup>29</sup>.

Pero no toda la nueva complejidad española es necesariamente, al menos de manera explícita, matemática. Así, encontramos un planteamiento complejo personal, aunque tenga raíces seriales, en José García Román<sup>30</sup>, que muestra una gran personalidad formal y expresiva. Igualmente expansivo y personal desde fuertes raíces seriales es Benet Casablancas<sup>31</sup>, que continúa la vanguardia compleja.

## **Complejidad y bruitismo**

Dejando aparte a los compositores que tienen un interés primordial en la matemática, existen otros que se pueden englobar en la nueva complejidad procedentes de una raíz serialista y son buscadores de un material sonoro distinto más que creadores de estructuras como son los matematicistas. Ya hemos visto a Ferneyhough y habría que añadir a propósito que aunque es británico, buena parte de su creación y sus clases han tenido influjo en Alemania. Pero también hay autores de esa nacionalidad que han alcanzado notoriedad con una música muy compleja que, sin embargo, no acuden tanto a la matemática como a la manipulación práctica del sonido. El ejemplo más notable, y también universalmente influyente, es el de Helmut Lachenmann<sup>32</sup>.

Lachenmann procede de la experiencia serial y de la posición, incluso de mezclar música y política, de su maestro Luigi Nono, aunque le ha interesado especialmente la manipulación del sonido para convertirlo en ruido.

Es casi un procedimiento inverso con el que el siglo xx operó captando el ruido y dándole el estatus de sonido musical. Lachenmann lo que pretende es destruir los elementos tradicionales del sonido musical usual y trabajar con una articulación y una manera de emplear los instrumentos y las voces de forma que desnaturalicen su sonido. Apenas si encontraremos en él sonidos musicales naturales, sino que incide en la transformación

### **28 Enrique Macías (1958-1995)**

Compositor español. Cultivó una complejidad de raíz postserial. Obras como *Longa noite de pedra* (1978), *Nachtmusik I* (1980), *Tránsito* (1987), *Nobilissima visione* (1991), *Dublo* (1992), etc.

### **29 Emmanuel Nunes (1941-2012)**

Compositor portugués. Uno de los más celebrados cultivadores de la complejidad postserial. Entre sus obras se encuentran: *Ruf* (1977), *Lichtung* (1988) o *Machina mundi* (1992).

### **30 José García Román (1945)**

Compositor español. La ópera *El bosque de Diana* (1990), orquesta: *La del alba sería* (1980), *Ante las ruinas de Oradour sur Glane* (1996), *De civitate aquae* (2000) o *Réquiem* (2006), entre otras.

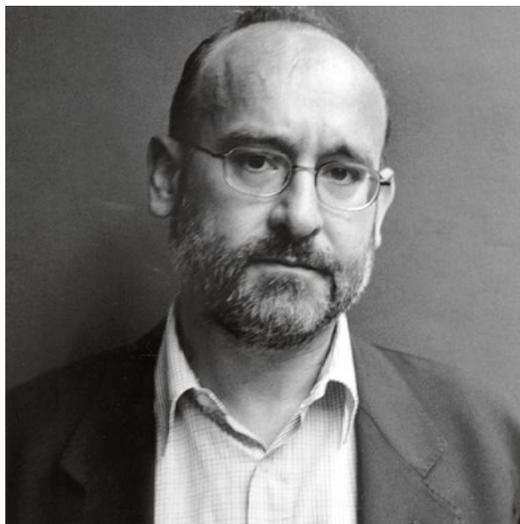
### **31 Benet Casablancas (1956)**

Compositor español. Obras: *Siete escenas de Hamlet* (1989), *The dark backward of time* (2005), *Alter Klang* (2006), *Obertura festiva* (2013), etc.

### **32 Helmut Lachenmann (1935)**



Compositor alemán. Buscador de nuevos sonidos a través de una acción instrumental y una escritura compleja. Obras: *Consolation I* (1967), *temA* (1968), *Kontrakadenz* (1971), *Gran torso* (1972), *Accanto* (1976), *Ausklang* (1985), tres cuartetos, la ópera *Das Mädchen mit Schwefelbölzern* (*La pequeña cerillera*, 1996) y *Concertini* (2005), entre otras. En 2010 recibió el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea en su tercera edición.



### 33 Salvatore Sciarrino (1947)



Compositor italiano. Cultivador de una complejidad de raíz poética. Ha recibido el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea en su cuarta edición. Óperas como *Amore e Psiche* (1973), *Perseo e Andromeda* (1991), *Luce miei traditrice* (1998), *Infinito nero* (1998), *Macbeth* (2002). Obras instrumentales como *Concerto per viola d'amore e orchestra* (1974), *Di Zefiro e Pan* (1976), *Efebo con radio* (1981), *Flos florum* (1981), *Centaurio marino* (1984) o *Il giornale della necropoli* (2000), entre otras.

### 34 Péter Eötvös (1944)

Compositor y director de orquesta húngaro. Ha realizado una excelente carrera como director. En la ópera ha obtenido éxitos notables como *Tres hermanas* (1998), *Le balcon* (2002), *Angels in America* (2004), *Lady Sarashina* (2008), *La tragedia del demonio* (2010). Obras orquestales como, *Chinese opera* (1986), *Atlantis* (1995), *CAP-KO* (2005), *IMA* (2002) y electrónica como *Elektrochronik* (1974), entre otras.

### 35 Stockhausen



### 36 Beat Furrer (1954)

Compositor y director de orquesta suizo. Activo en Viena donde dirige el Klangforum. Óperas: *Begeben* (2003), *Fama* (2005), *La bianca notte* (2015). Instrumental: *Piano concerto* (2007), *Canti della tenebra* (2014), tres cuartetos de cuerda, entre otras.

anatómica del sonido. Se ha dicho incluso que persigue una música concreta instrumental. La afirmación parece contradictoria, puesto que la música concreta no es instrumental sino grabada, pero evoca muy certeramente el tipo de sonoridad que este compositor persigue. No está interesado en absoluto en la belleza sonora tradicional, lo que quiere es romper la configuración musical habitual desde posiciones sociales y políticas. No es en sí un militante del feísmo, sino que se sitúa más allá de los conceptos de belleza o fealdad en las estructuras sonoras y no elude cierta provocación, aunque sus obras tienen una real contundencia. Así piezas como *Tema* (1968), orquestales como *Air* (1969), *Accanto* (1976), *Kontrakadenz* (1971), enormes construcciones pianísticas como *Serynade* (1998) o la ópera *Das Mädchen mit Schwefelbölzern* (*La pequeña cerillera*, 1996), obra muy compleja pese a basarse en un sencillo cuento de Andersen y que, contra todo pronóstico, triunfó ante el público operístico.

Una posición cercana y a la vez diametralmente opuesta a la de Lachenmann, dentro de una nueva complejidad, es la del italiano Salvatore Sciarrino<sup>33</sup>. Si bien coincide con el alemán en la manipulación morfológica del sonido, por el contrario se aleja de él en un intento de conquista poética de sus resultados. Muchas veces se mueve en espacios sonoros muy tenues y cercanos al ámbito del silencio como en el caso de óperas sutiles como *Amore e Psiche* (1973) o *Luce miei traditrice* (1998) y también en una rica música instrumental.

Debe mencionarse una posición personal en la nueva complejidad de un autor como el húngaro Péter Eötvös<sup>34</sup> que procede de las consecuencias de la vanguardia serial, ya que había sido alumno tanto de Boulez como de Stockhausen<sup>35</sup>. Su figura en la música instrumental es importante pero su mejor dedicación, aparte de una exitosa carrera como director de orquesta, es la ópera, con títulos como *Angeles en América* (2004), *El balcón* (2002) o *Tres hermanas* (1998). Igualmente director de orquesta conocido y autor de óperas es el suizo Beat Furrer<sup>36</sup>, heredero de la vanguardia ortodoxa y redefinidor influyente de la misma en los nuevos tiempos.

Cercanos a Lachenmann encontramos a españoles como Manuel Hidalgo<sup>37</sup>. Equidistante entre el alemán y Sciarrino, y con gran personalidad, podemos contar con un compositor muy influyente como es José María Sánchez Verdú<sup>38</sup>, al que nos referiremos en otro apartado (v. p. 173), mientras que en este lugar procede más tratar a un compositor que, sin ninguna relación con los mencionados, tiene un importante papel en la nueva complejidad. Me refiero a Carlos Galán<sup>39</sup> y su concepto de música matérica. Le interesa la manipulación directa del material y la expresividad del sonido, un compromiso radical con la música misma y su capacidad expresiva, belleza incluida. Sus procesos son radicales y complejos, pero muy lejanos a las posiciones de Ferneyhough o Lachenmann, pues la parte directamente emocional es en él intensa y las técnicas muy variadas. Los desarrolla en obras como *Magma* (2002), *Ryoan* (2000), *Inti Wata* (1997) o la compleja ópera *a.Babel* (2010).

## Nueva vocalidad y nuevo teatro

Antes de tomar contacto, violentamente contrastante, con los fenómenos paralelos de la nueva simplicidad, deberíamos abrir un apartado, un tanto singular, que probablemente esté más cercano a la nueva complejidad, aunque en ocasiones no deja de tener cierta simplicidad **naïf**, y es todo cuanto ha ocurrido desde el serialismo a nuestros días con las músicas que tratan de encontrar una nueva vocalidad y que, aunándola a lo gestual, crean un teatro musical de nuevo cuño. No me estoy refiriendo a la ópera, incluso en sus aspectos más amplios, sino a lo que antaño se llamara teatro musical o, más expresivamente, teatro instrumental. Son dos apartados distintos aunque conectados.

Conseguir una nueva manera de expresarse vocalmente fue una vieja aspiración de la vanguardia histórica que hemos visto en Schönberg<sup>40</sup> con las prospecciones en el *Sprechgesang* o canto hablado y que también aparece en Stravinski en la escritura coral y solista desde *Las bodas*. Otros autores realizaron distintas propuestas, como Walton<sup>41</sup> acercándose al mundo de los *limericks*<sup>42</sup> del mundo anglosajón

### 37 Manuel Hidalgo

Compositor español residente en Alemania. Se le suele situar en la órbita de Lachenmann. *Hacia* (1980), *Cuarteto de cuerdas n.º 2* (1994) o *Gran nada* (1997) son algunas de sus obras.

### 38 José María Sánchez Verdú (1968)

Compositor español. Practica una personal complejidad poética con incidencia en la intertextualidad e interculturalidad. Operas: *GRAMMA (Jardines de la escritura)* (2004), *El viaje a Simorgh* (2007), *Aura* (2009). Obras orquestales e instrumentales: *Microludios* (1996), *Alquibla* (1998), *Maqbara* (2000), *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2001), *Libro del destierro* (2002), *Taqsim* (2002), *Nosferatu* (2003), *Machaut-Architektur (I a V)* (2005), *Elogio del aire* (2007), *Libro del frío* (2008), *Libro de las estancias* (2009), *Memoria del blanco* (2013), *Butes* (2015), entre otras.

### 39 Carlos Galán (1963)



Pianista, director de orquesta y compositor español. Fundador y director del Grupo Cosmos 21. Introdutor de la música matérica. Ópera: *a.Babel* (2010). Música instrumental: *Veintitrés op. 23*, *El vivir de un latido* (1987), *Inti Wata* (1997), *Magma* (2002), *Gritos del silencio* (1985), *La leyenda de G.B.* (2007). Su *Manifiesto matérico* es de 1995.

### 40 Schönberg



### 41 Walton



42 Forma poética anglosajona con cinco versos, tercero y cuarto generalmente más cortos, con rima AABBA. Tiene intención humorística.



### Naïf

Se ha popularizado enormemente en los últimos años ya que ha ido de la mano de los nuevos movimientos culturales y tribus urbanas (como los ya famosos *hipsters*). Sin embargo, el término *naïf*, que literalmente significa 'ingenuo', se acuñó a principios del siglo XX para referirse a un movimiento artístico que se caracterizaba, precisamente, por una deliberada ingenuidad a la hora de presentar la realidad al espectador.

Los rasgos de este estilo son fácilmente reconocibles, además de la ingenuidad, priman el infantilismo, la espontaneidad... Todos ellos chocan directamente con los principios académicos, si bien se puede decir que lo *naïf* alude a la falta de conocimientos técnicos y teóricos. Es por eso que el *naïf* propiamente dicho lo encontramos en el arte popular y folclórico, y sus representaciones más conocidas y tempranas, en el Haití de principios del siglo XX.

#### 43 Manuel de Falla



10

44 Ópera de cámara con títeres escrita sobre los capítulos 25 y 26 de la segunda parte de *El Quijote*. Fue un encargo de la Princesa de Polignac estrenado en 1923. La voz del niño narrador tiene un tratamiento especial.

#### 47 Mauricio Kagel



13



#### 45 Dieter Schnebel (1930)

Compositor alemán. Aunque ha practicado diversas formas y estilos es especialmente conocido por sus experiencias vocales. Obras: *Missa* (1987), *Glossolalie* (1965), *Maukwerke* (1970), *Körpersprache (Lenguaje del cuerpo)*, 1980), entre otras.

#### 46 Agustín González Acilu (1929)



12

Compositor español. Practicante de una música de investigación lingüística y también instrumental. Obras como *Contracturas* (1966), *Dilatación fonética* (1967), *Aschermittwoch (Miércoles de ceniza)*, 1968), *Oratorio panlingüístico* (1970), *Interfonismos* (1971), *Libro de los proverbios* (1973), *Omaggio a P.P. Pasolini* (1976), *Arrano beltza (Águila negra)*, 1976), *Concierto para piano y orquesta* (1977), *Concierto para violonchelo y orquesta* (1982), etc.



**La relación de texto, acción gestual y representación dio origen a un teatro musical de nuevo cuño que no pretendía ser operístico sino una realidad escénica distinta**

en *Façade*, o Manuel de Falla<sup>43</sup> utilizando los pregones en *El retablo de Maese Pedro*<sup>44</sup>. Intentos que no cesan en la época del serialismo integral pero con otros sentidos y direcciones.

En la etapa mencionada hay un movimiento de explotación del material fonológico de los propios textos. Ciertamente, Dieter Schnebel<sup>45</sup> tiene mucho que ver con los nuevos materiales sonoros de naturaleza vocal de ese período, aunque él también haya compuesto obras orquestales y acercamientos muy particulares al fenómeno del *borrowing* sobre diversos materiales de autores del pasado. Pero su aportación principal es fonológica a partir de la temprana *Glossolalie* (1965). *Maukwerke* (1970) es otra aproximación radical a la fonología como también lo es la compleja *Missa* (1987) que dio a conocer antes en fragmentos de elenco diverso.

Un amplio trabajo fonológico lo realiza en España Agustín González Acilu<sup>46</sup>, con idiomas diversos en obras como *Aschermittwoch* (1968), *Arrano beltza* (1976), *Libro de los proverbios* (1973), *Dilatación fonética* (1967) o el enorme *Oratorio panlingüístico* (1970). En ocasiones, sus logros fónicos tienen influjo sobre el material instrumental, aunque también recorre el camino inverso.

La relación de texto, acción gestual y representación dio origen a un teatro musical de nuevo cuño que no pretendía ser operístico sino una realidad escénica distinta. En él, los instrumentistas podían tener ribetes de actores y los textos eran más para actuar que para cantar. Evidentemente cada autor y cada obra ofrecían variantes múltiples a estas actitudes. En Europa hubo bastantes compositores que lo intentaron, pero quien arrasó en este terreno fue Mauricio Kagel<sup>47</sup>. Su teatro musical, muy especial, ha sido a veces descrito como dadaísta, valoración que hay que tomar con bastantes precauciones. Es cierto que renueva los materiales, utiliza nuevos medios sonoros junto a los instrumentos así como electroacústica y explora los recursos dramáticos del sonido y la palabra, además todo ello con un sentido del humor muy particular. Aunque tenga antecedentes, se inaugura con *Sur scène* (1963) y sigue con *Match* (1964), que es una brillante acción o

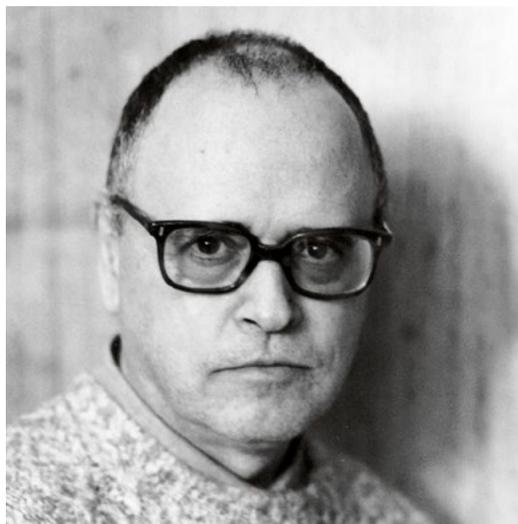
combate escénico entre dos violonchelos con un percusionista de árbitro, una obra sobre la perturbación mental como es *Tremens* (1965), una experiencia para todo un teatro como es *Staats-theater* (1970) o con bandas de música en movimiento en *Klangwehr* (1970). Le gusta la paradoja y la mirada al revés sobre las cosas, como en *Mare Nostrum* (1975), donde una tribu amazónica descubre, libera y convierte a los habitantes del Mediterráneo, o *La decreación del mundo*<sup>48</sup> (1978), de título bien expresivo sobre la intencionalidad. Hay muchas más que crean un curioso mundo en el que también se insertan piezas instrumentales y electrónicas muy particulares.

Otros compositores del área alemana intentaron piezas en este sentido, pero casi todos han quedado sepultados por la obra kageliana. En otros países, como en el caso de Italia, se dio el fenómeno con una figura principal como es Sylvano Bussotti. Bussotti<sup>49</sup> desarrolló un grafismo elegante en la etapa de la música gráfica y ha dedicado mucho esfuerzo a la música instrumental, si bien su obra más recordada es *La pasión según Sade* (1966), en la que canto, palabra, acción e instrumentos interactúan teatralmente. Posteriormente evoluciona hacia la casi ópera con *Lorenzaccio* (1972). Ha sido además director de escena y de teatros.

A pesar de que la mayor parte de este teatro musical no continuó en la posmodernidad, hay que mencionar en una generación italiana posterior a Giorgio Battistelli<sup>50</sup>, autor de obras como *Experimentum mundi* (1981), aunque luego deriva hacia un tipo muy moderno de ópera pero ya distinto como género a este teatro musical.

Un cultivador a lo largo de toda su carrera de un teatro musical muy especial y personal es el griego afincado en Francia Georges Aperghis<sup>51</sup>. Sus obras son laberintos conceptuales muy atractivos visual y sonoramente; como ejemplos cabe citar *La naturaleza del agua* (1974), *Jacques el Fatalista* (1974), *El gigante Golia* (1975), *Historia de lobos* (1976) o *El ciego de Bagnolet* (1977). Es una obra polisémica, capaz de dobles sentidos e interpretaciones paralelas. Aunque también se ha dedicado a la música instrumental, es en este terreno teatral cultivado permanentemente donde su aportación es más valorada.

**48** Literalmente *Die Erschöpfung der Welt* (*El agotamiento del mundo*), creando un juego de palabras con el título de Haydn, sin traducción en español, por lo que proponemos *La decreación del mundo*.



#### **49 Sylvano Bussotti (1931)**

Compositor italiano. Conocido por su grafismo y por su teatro musical con obras como *Sette fogli* (*Siete hojas*, 1959), *Phrase à trois* (*Frase para tres*, 1960), *Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck* (*Con una cierta expresión hablada*, 1963), *La passion selon Sade* (*La pasión según Sade*, 1966), *Marbre* (1967), *The Rara requiem* (1970), *Lorenzaccio* (1972), *I semi di Gramsci* (*Las semillas de Gramsci*, 1971), *Bergkristall* (*Cristal de roca*, 1974), *Il catalogo è questo* (1981), entre otras.

#### **50 Giorgio Battistelli (1953)**



Compositor italiano. Autor de obras de teatro musical y óperas como *Experimentum mundi* (1981), *Jules Verne* (1985), *Frankenstein Frau* (*Frankenstein mujer*, 1993), *Les Cenci* (1997), *Richard III* (2005), etc.

#### **51 Georges Aperghis (1945)**

Compositor griego naturalizado francés. Tras inicios seriales y electrónicos, se volcó en la realización de un teatro musical experimental de cuño propio en obras como *Pandoemonium* (1973), *Jacques le Fataliste* (1974), *Il gigante Golia* (*El gigante Goliath*, 1975), *Histoire de loups* (*Historia de lobos*, 1976), *L'aveugle de Bagnolet* (*El ciego de Bagnolet*, 1977), *De la nature de la gravité* (*De la naturaleza de la gravedad*, 1980), *Faust et Rangda* (1987), *Tristes tropiques* (1995) o *Entre chien et loup* (*Entre perro y lobo*, 1999). En 2015 recibió el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea en su octava edición.

## 52 Tomás Marco



### 53 Carles Santos (1940)

Pianista y compositor español. Tras una brillante carrera de pianista, se dedicó a la práctica de un personal teatro musical con obras como *Tramuntana tremens* (1989), *Argancubilla, argancubilla, Gallac* (1985), *Asdrúbila* (1992), *La pantera imperial* (1996), *Ricardo y Elena* (2000), *Sama samaruck suck suck* (2005), entre otras.

### 54 Jorge Fernández Guerra (1952)

Compositor español. Ópera: *Sin demonio no hay fortuna* (1986), *Tres desechos en forma de pera* (2012), *Angelus novus* (2005). Instrumental: *Iris* (1989), *El vuelo de Volland* (2000), *La esfera de Pascal* (2013), etc.

55 Grupo de compositores de ascendencia cagiana que trabajaron en la universidad norteamericana de Ann Arbor. Allí crearon el grupo Sonic Art Union y el Festival ONE.

### 56 Robert Ashley (1930-2014)

Compositor estadounidense. Obras de teatro musical como *Music with roots in the aether* (*Música con raíces en el éter*, 1976) o *Celestial excursions* (2003).

### 57 Alvin Lucier (1931)

Compositor estadounidense. Autor de instalaciones sonoras y espectáculos experimentales entre los que es célebre *I am sitting in a room* (*Estoy sentado en una habitación*, 1969).

### 58 David Behrman (1937)

Compositor estadounidense pionero de la composición por ordenador. También ha militado en cierto minimalismo.

## 59 Gordon Mumma (1935)

Compositor estadounidense. Cofundador del Festival ONE en Ann Arbor (1961-1966). Ha trabajado especialmente la acción y la electrónica.

60 Es una manifestación artística pluridisciplinar que debe incluir representación, participación y provocación. Arranca en los años cincuenta del siglo xx y se inserta, más tarde, en el *performance art* o arte performativo.

### 61 Allan Kaprow (1927-2006)

Artista estadounidense pionero del *happening*, las instalaciones y el arte performativo. Fue influido por Cage con quien estudió.

### 62 Wolf Vostell (1932-1998)

Artista alemán que realizó pintura, escultura, *happening* y actividades Fluxus. También realizó piezas sonoras. En 1976 fundó el Museo Vostell en Malpartida (Cáceres), donde está su archivo, obras suyas, uno de los archivos Fluxus y obra de artistas conceptuales.

Sin salir de Europa, en España cultivó tempranamente el teatro musical Tomás Marco<sup>52</sup> con obras como *Jabberwocky* (1967) o *Cantos del pozo artesiano* (1968), que incluyen elementos actoraes e instrumentales teatralizados. También muy temprana una obra como *Hombre aterrorizado-dor* (1970) de Jesús Villa Rojo. Más tarde, se dedica exclusivamente a un teatro musical muy personal Carles Santos<sup>53</sup> con espectáculos complejos y atractivos como *Tramuntana tremens* (1989), *Sama samaruck suck suck* (2005), *La pantera imperial* (1996), *Asdrúbila* (1992) o *Ricardo y Elena* (2000). En una generación posterior, y aunque cultiva también la música instrumental, está muy interesado en ópera, teatro musical y camínos afines Jorge Fernández Guerra<sup>54</sup>.

En América, algunos de los compositores que luego participaron en la decantación del *sound art* tuvieron una temprana actividad de teatro musical, especialmente los del grupo de Ann Arbor<sup>55</sup> con Robert Ashley<sup>56</sup>, Alvin Lucier<sup>57</sup>, David Behrman<sup>58</sup> o Gordon Mumma<sup>59</sup>. Lucier conecta con el teatro en *I am sitting on a room* (1969), donde se graba a sí mismo leyendo textos que vuelve a difundir y regrabar en un *loop* casi eterno. Por su lado, Robert Ashley acabó en la ópera, experimental pero ópera.

De hecho, un teatro musical de esta naturaleza solo sobrevivió en algunos autores como Kagel, con su propia dirección, Aperghis o Santos. La mayoría de sus cultivadores se orientaron hacia la ópera porque el teatro musical fue, en realidad, sustituido por el *happening* o la música de acción de Fluxus. De hecho, no es mucho lo que se sigue conservando de él y ha sido plenamente sustituido por los géneros del multimedia más recientes.

## Happening y Fluxus

El *happening*<sup>60</sup> es una invención americana y nace junto a la pintura de acción, aunque su mismo creador, Allan Kaprow<sup>61</sup>, reconoce la influencia que en ello tuvo el pensamiento de Cage. En Europa se extendió también por la vía de los pintores conectados con el movimiento Fluxus, como el alemán Wolf Vostell<sup>62</sup>. Y claro

está que el fenómeno de la pintura de acción (*action painting*) desencadenó el de una música de acción. El creador de Fluxus, el arquitecto lituano George Maciunas<sup>63</sup>, organizó eventos de todo tipo, entre los que figuraron conciertos de La Monte Young. Pero el músico y artista más conocido de Fluxus quizá sea el coreano Nam June Paik<sup>64</sup> alumno de Stockhausen y Cage, que ingresa en Fluxus de la mano del pintor Joseph Beuys<sup>65</sup> y realiza actuaciones muy maximalistas que, en ocasiones, fueron tildadas de *terrorismo musical*, como la destrucción sistemática de un violín en *One for violin* (1962). Su trabajo con la violonchelista Charlotte Moorman<sup>66</sup> solía incluir estriptis<sup>67</sup>. Posteriormente realizó instalaciones y vídeos.

Otros músicos como Dick Higgins<sup>68</sup> o Alison Knowles<sup>69</sup> colaboraron con Fluxus e incluso György Ligeti realizó dentro de él las silentes *Tres bagatelas* (1961) pianísticas, herederas del cagiano *4'33"*, o el famoso *Poema para cien metrónomos* (1962) que también se inserta en el inicio de sus polirritmias. Fluxus pretendía negar el papel profesional del artista y predicaba que en la nueva sociedad la obra de arte estuviera en su producción al alcance de cualquiera y no fuera una manera de ganarse la vida. En eso fracasó porque sus productos se cotizan hoy económicamente y han entrado en los museos, si bien hizo que muchos escritores, pintores y otros creadores actuaran indistintamente en todas las artes. Además produjo músicas hechas por músicos pero también por pintores o poetas. Fluxus se considera activo hasta la muerte de Maciunas, aunque en los primeros setenta se le podía dar ya por liquidado.

Colaborando a veces con Fluxus, pero completamente independiente porque nacía directamente de la influencia de Cage, se forma el grupo español Zaj, muy importante en la música de acción y la música conceptual. Juan Hidalgo, que fuera pionero del serialismo integral en España y también el primero en realizar una obra electroacústica, lo funda y es el principal creador junto al italiano Walter Marchetti<sup>70</sup>. También participaron activamente

**63 Georges Maciunas (1931-1978)**

Arquitecto lituano. Miembro cofundador de Fluxus del que fue líder.



**64 Nam June Paik (1932-2006)**

Compositor y videoartista coreano. Participó en Fluxus y en actividades propias.

**65 Joseph Beuys (1921-1986)**

Pintor y escultor alemán que también realizó *happening*, *performances* e instalaciones. Perteneció a Fluxus.

**67** Como en *Sextronique* (1967) o *TV bra for living sculpture* (1969).

**68 Dick Higgins (1938-1998)**

Compositor estadounidense, pionero de Fluxus. Fundó en 1963 la Something Else Press para divulgar publicaciones sobre arte experimental. Casado con Alison Knowles.

**69 Alison Knowles (1933)**

Artista estadounidense dedicada a la *performance*. Casada con Dick Higgins.

**70 Walter Marchetti (1931-2015)**

Compositor italiano. Cofundador con Juan Hidalgo y Ramón Barce de Zaj.

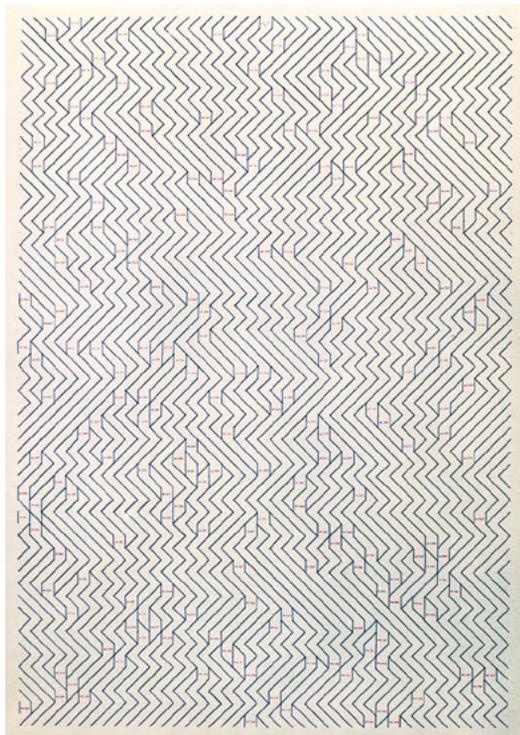


**66 Charlotte Moorman (1933-1991)**

Violonchelista estadounidense. Trabajó con Nam June Paik en espectáculos por los que incluso fue arrestada.

## 71 Esther Ferrer (1937)

Artista plástica española dedicada principalmente a la *performance*.



▲ *S de la serie: los números primos*, Esther Ferrer, 1988

en los primeros años compositores como Ramón Barce y Tomás Marco. En los años setenta declinó como grupo, y Juan Hidalgo se dedicó más a aspectos plásticos con Esther Ferrer<sup>71</sup> y otros artistas. El grupo se inició en la música de acción y se interesó después en la acción pura y la interrelación entre el arte y la vida, así como en el arte conceptual, y fue de vital importancia para la vanguardia española de aquellos años.

Buena parte del tiempo en que transcurre la modernidad de la segunda posguerra, la música evolucionó hacia una creciente complejidad. De hecho, la complejidad de ciertas técnicas, por ejemplo el serialismo integral, va a ser sustituida por la aleatoriedad, puesto que tanta compleja precisión acababa por dar resultados aleatoriamente imprecisos. Con todo, la idea de que una investigación novedosa necesita una alta complejidad no solo persistió en el tiempo, sino que incluso llega hasta nuestros días en que se autoconsidera la verdadera vanguardia, si bien se le pueda conceder a lo sumo que es la ortodoxia evolucionada de la vanguardia histórica.

## Nueva simplicidad

En algunos compositores que introdujeron el azar tras los pasos de Cage no es difícil encontrar rastros de una radical simplificación, pero es muy posible que a compositores como Feldman, La Monte Young y similares lo que de verdad les interesaba no era la simplicidad, aunque esta se consiguiera de pasada.

Una corriente de simplicidad, que no de simplificación, no surge en la música hasta que en todas las artes no aparece una nueva estética que ha recibido el nombre de *minimalismo*. De entrada, hay que advertir que un error muy difundido es el de identificar la corriente minimalista con la música repetitiva de corte norteamericano.

Desde luego que esa tendencia es minimalista, pero no es la única y puede que ni siquiera sea la más importante, aunque ha sido, sin duda, la más universalmente influyente.

En cualquier caso, cuidémonos también de identificar simplicidad con minimalismo aunque tengan muchos puntos en común. De hecho, en ciertas etapas complejas hubo autores que trataron de expresar las cosas más complicadas de una manera lapidaria, y el caso de Webern es muy ilustrativo, hasta el punto de que algunos minimalistas le pueden citar como antecedente no sin cierta legitimidad.

Una parte de la simplicidad, la de los repetitivos, recuperó elementos que habían quedado totalmente abandonados en la evolución musical, como las triadas perfectas mayores y menores y ciertos elementos de la tonalidad que ya solo sobrevivían, y lo siguen haciendo, en el campo de la música aplicada y de la comercial con carácter industrial de mero consumo.

Otros, los minimalistas místicos, se sumergieron preferentemente en elementos modales y en cierta recuperación métrica y contrapuntística. No son, en puridad, sistemas neotonales porque la recuperación no es de la funcionalidad armónica sino de la consonancia de los acordes. De alguna manera podría decirse que cultivan una hipertonalidad en el mismo sentido que en la misma época aparece en la pintura una tendencia hiperrealista que va más allá de la propia recuperación del realismo.

El término *minimalismo* ha derivado de una expresión del arquitecto alemán Mies van der Rohe, que dirigió la última fase de la Bauhaus y luego emigró a Estados Unidos. Su repetida frase *less is more* (menos es más), de 1947, fue tomada como divisa cuando en un artículo sobre pintura, Richard Wollheim<sup>72</sup> empleó por primera vez la palabra *minimalismo*<sup>73</sup> que inmediatamente hizo furor.

El minimalismo tiene, así, un alto arraigo en las artes visuales pero no solo en la pintura y escultura, sino también en la arquitectura, el diseño, el cine o el montaje teatral. Posteriormente, casi cuando había pasado como tendencia artística, el término se ha extendido a la moda, la cocina o cualquier otra faceta, convirtiéndose en un tic periodístico que apenas significa nada.

**72 Richard Wollheim (1923-2003)**

Filósofo y crítico de arte británico.

**73** En 1965 y en la revista *Art Magazine*, para referirse a la pintura de **Ad Reinhardt (1913-1967)**.

“

**Cuidémonos también de identificar simplicidad con minimalismo aunque tengan muchos puntos en común**



▲ Número 17 de Ad Reinhardt, 1953, Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York

# “

**En algunos de estos artistas se da un componente de nacionalismo americano que intenta enfrentarse decididamente al arte europeo**

## **74 Frank Stella (1936)**

Pintor estadounidense militante en el minimalismo y la llamada abstracción pospictórica.

## **75 Richard Serra (1938)**

Escultor estadounidense minimalista que ha trabajado con grandes planchas de metal.

## **76 Sol LeWitt (1928-2007)**

Pintor estadounidense ligado al minimalismo y al arte conceptual.

## **77 Donald Judd (1928-1994)**

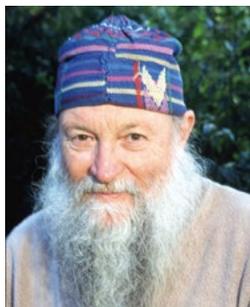
Artista plástico estadounidense de carácter minimalista, movimiento que teorizó en el libro *Specific objects* (*Objetos específicos*, 1964).

## **78 Bo Wilson, nombre artístico de Robert Wilson (1941)**

Director de escena y dramaturgo estadounidense creador del minimalismo teatral.

## **79 Anna Halprin, nombre artístico de Anna Schuman (1920)**

Bailarina y coreógrafa estadounidense, una de las creadoras de la danza posmoderna.



## **80 Terry Riley (1935)**



Compositor estadounidense. Influido por Cage, La Monte Young y la música asiática, es uno de los creadores del minimalismo repetitivo desde el éxito internacional de *In C* (*En do*, 1964). Otras obras: *Salome dances for peace* (*Las danzas de Salomé por la paz*, 1986), ciclo de cinco cuartetos de cuerda, *ArcAngels* (2003), *SolTierraLuna* (2007), etc.

# “

**La repetición no es necesariamente exacta, sino que va cambiando insensiblemente creando una especie de música de ambiente**

Era, al principio, un movimiento plenamente americano, incluso específicamente neoyorquino, que reducía los elementos a la búsqueda de una pureza de expresión y de una reformulación de los lenguajes y técnicas de cada arte. Para los plásticos era una reacción directa contra el expresionismo abstracto y los informalismos. Plásticamente tuvo una gran importancia, pues surgió una escuela en la que se hicieron universalmente célebres artistas como Frank Stella<sup>74</sup>, Richard Serra<sup>75</sup>, Sol LeWitt<sup>76</sup> o Donald Judd<sup>77</sup>. También conoce la revolución teatral de Bo Wilson<sup>78</sup> y propuestas de cine y vídeo en los finales de los sesenta que estallan en la posmodernidad a partir de los setenta-ochenta. No hay que ocultar que en algunos de estos artistas se da un componente de nacionalismo americano que intenta enfrentarse decididamente al arte europeo, que también podremos ver en ocasiones en los músicos repetitivos.

## **Minimalismo repetitivo**

Cualquiera que fueran los minimalismos del principio, que veremos más adelante (v. p. 143), la corriente más conocida de minimalismo musical es la de la música repetitiva americana. En ella encontramos una importante reducción de elementos técnicos y del lenguaje sonoro. Este reduccionismo se apoya en un principio básico de repetición y evolución por deslizamiento de modelos que son, a la vez, armónicos, rítmicos y tímbricos. No es tanto una recuperación del tema como una escritura motívica. La repetición no es necesariamente exacta, sino que va cambiando insensiblemente creando una especie de música de ambiente. Tanto que en algunos casos de largas obras, los compositores sugieren que se puede entrar y salir de ellas a voluntad. Aunque La Monte Young tiene que ver con los prolegómenos de la tendencia, lo citamos ahora porque coincide en la compañía de danza de Anna Halprin<sup>79</sup> con Terry Riley<sup>80</sup>, quien será el verdadero iniciador de la tendencia.

Riley había comenzado con obras experimentales de tendencia cagiana y con un minimalismo no repetitivo, pero su estudio de las

músicas orientales le lleva a la práctica de un tipo de minimalismo repetitivo que se hace célebre desde *In C* (*En do*, 1964), una obra de inmediato éxito mundial. Es para un conjunto no determinado y consiste en cincuenta y tres modelos rítmico-melódicos que deben repetirse individualmente un número de veces antes de pasar al siguiente. Se crean, así, cánones y polirritmias no predeterminados.

Si Riley estudia la música oriental, el minimalismo repetitivo de Steve Reich<sup>81</sup> surge de sus estudios de tambor africano y de las polirritmias de esa música. Se orientó hacia este lenguaje trabajando con dos magnetofones que le producían sincronías y asincronías, logrando atención con una obra electrónica como *It's gonna rain* (*Va a llover*, 1965). Creó sus propios conjuntos para la difusión de su música, y en piezas como *Different trains* (1988) mezcla el minimalismo repetitivo con música concreta grabada, y con *Drumming* (1971) logra un éxito mundial duradero. Reich y Riley tienen muchas coincidencias técnicas y estéticas, ambos exploran el mundo de la repetición pero son dos artistas netamente diferenciables en sus ideas y obra.

Aunque Reich y Riley son muy conocidos, quien de verdad aprovechó el impacto del minimalismo repetitivo fue Philip Glass<sup>82</sup>.

Creó un conjunto propio para sus experiencias repetitivas y coqueteó con algunos aspectos comerciales del rock, en cuyo público hallaría parte del suyo. Sin embargo, su gran evolución se la da la colaboración con el importante hombre de teatro minimalista Bo Wilson, con quien colabora en varios proyectos y acabará llegando a la ópera con *Einstein on the beach* (*Einstein en la playa*, 1976), obra con la que consigue un éxito notable que le llevará a los principales teatros del mundo con nuevas óperas minimalistas como *Satyagraha* (1980), *Akhnaton* (1983) o *Corvo branco* (1998). También se acerca al cine y crea conjuntos propios para la difusión de sus ideas musicales. Curiosamente, fue influido por la segunda generación de minimalistas y se acercó a la orquesta sinfónica, para la que produjo numerosas



### 81 Steve Reich (1936)



Compositor estadounidense. Estudió la música africana y fue pionero del minimalismo repetitivo. Entre muchos otros galardones ha recibido el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea en su sexta edición. Obras: *It's gonna rain* (*Va a llover*, 1965), *Piano phase* (1967), *Four organs* (1970), *Drumming* (1971), *Clapping music* (1972), *Tebillim* (1981), *Different trains* (1988), *The cave* (*La cueva*, 1993), *Dance patterns* (2002), *Daniel variations* (2006), entre otras.



### 82 Philip Glass (1937)

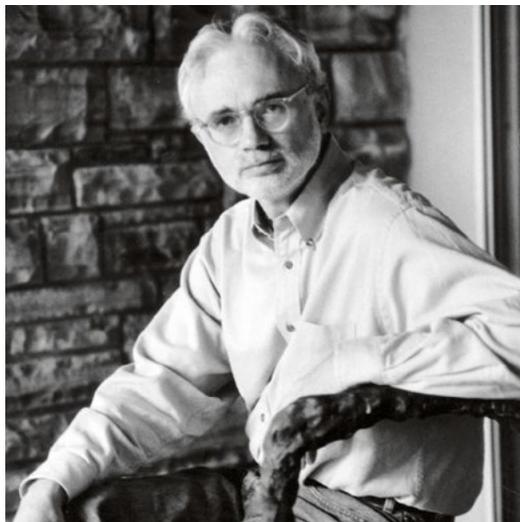


Compositor estadounidense. Cultivador del minimalismo, ha practicado la ópera en *Einstein on the beach* (*Einstein en la playa*, 1976), *Satyagraha* (1980), *Akhnaton* (1983), *La caída de la casa Usher* (1988), *La bella y la bestia* (1994), *Corvo branco* (1998), *Kepler* (2009) o *El americano perfecto*

(2013). Obras instrumentales como diez sinfonías, siete cuartetos de cuerda, *Concierto para violín y orquesta* (1987), *Concierto para cuatro saxofones y orquesta* (1995), etc.

### 83 Allen Ginsberg (1926-1997)

Poeta estadounidense.  
Máxima figura de la Beat  
Generation con libros  
como *Howl (Aullido)*, 1956),  
*Kaddish* (1961), *Sandwiches  
de realidad* (1963), *Noticias del  
planeta* (1968) u *Oda plutonia-  
na* (1982).



### 84 John Adams (1947)



Compositor y director de  
orquesta estadounidense.  
Minimalista repetitivo  
de segunda generación.  
Ha compuesto óperas  
como *Nixon en China* (1987),  
*La muerte de Klinghoffer*  
(1991) o *Doctor Atomic*  
(2005). Música orquestal  
como *Shaker loops* (1983),  
*Harmonielehre* (1985), *Short  
ride in a fast machine* (Corto  
paseo en una máquina rápida,  
1986), *Concierto para violín y  
orquesta* (1993), *Concierto para  
saxofón y orquesta* (2013), etc.

sinfonías y conciertos, adentrándose en una especie de neotonalismo que atenúa su precedente minimalismo repetitivo sin borrarlo completamente. Así, su *Sinfonía n.º 6* (2002), que emplea la *Oda plutoniana* de Allen Ginsberg<sup>83</sup>, o la *Sinfonía n.º 8* (2005), donde se cruzan con el minimalismo repetitivo desde Bruckner a la *Sinfonía en tres movimientos* (1945) de Stravinski.

La segunda oleada minimalista repetitiva se da en una generación posterior con supuestos bastante diferentes. De hecho, esta nueva escuela, que tiene muchos practicantes en Estados Unidos, es fagocitada casi enteramente por el éxito universal de su representante más puntero: John Adams<sup>84</sup>.

Este compositor no parte del estudio de las músicas de otras culturas ni de la práctica de conjuntos *ad hoc*. Adams, que procede directamente de la profesionalidad de la música sinfónica, utiliza la orquesta convencional desarrollando incluso una faceta de director y también practica la ópera en grandes teatros. Aspiró a ser el ideólogo de la tendencia y mostró una visceral aversión hacia la vanguardia de la modernidad y hacia el serialismo. Incluso llega a considerarlo como una especie de colonialismo europeo, por lo que desarrolla un militante nacionalismo americano que justifica con su música.

Posteriormente, su inopinado éxito en Europa, donde es llamado constantemente, dulcificó algo su postura que musicalmente no va mucho más allá de una restauración de ciertos esquemas tonales o modales que emplea de manera repetitiva. Obras orquestales muy difundidas son *Shaker loops* (1983) o *Chairman dances* (1985), y su obsesión por Schönberg le lleva a componer también un *Harmonielehre* (*Tratado de armonía*, 1985), aunque en su caso no se trata de una obra teórica sino de una amplia pieza orquestal. Tras el éxito de *Nixon en China* (1987) emprende un exitoso camino operístico con obras muy difundidas como *La muerte de Klinghoffer* (1991), fuertemente acusada de antisemitismo, o *Doctor Atomic* (2005).

Hay otros compositores minimalistas americanos menos conocidos, y no todos

ellos son repetitivos. Algunos prefieren el campo de la meditación o la contemplación con influencias orientales que son más bien del pensamiento que de la propia música de Oriente. Su filiación es en ocasiones cagiana como el caso de Phil Corner<sup>85</sup>, de música repetitiva y de acción, o de Tom Johnson<sup>86</sup>, americano pero residente en Francia, que trabaja más que con repeticiones con procesos de autosemjanza y que ha tenido una obra muy difundida, netamente minimalista por lo sucinto de su material variadamente tratado, como es *La ópera de cuatro notas* (1972). Usa un peculiar estilo minimalista en obras del tipo de *Narayana's cows* (*Las vacas de Narayana*) o las *Rational melodies* (1982).

Pese a las reivindicaciones americanistas de algunos minimalistas repetitivos y, aunque el minimalismo en Europa suele ser de otro cuño, la tendencia llegó a algunos compositores europeos. El más conocido es, sin duda, Michael Nyman<sup>87</sup>, autor de una ópera difundida como es *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1986) y de música fílmica famosa. Pero su música suele ser una mixtura de romanticismo desvitalizado con técnicas repetitivas añadidas. En realidad, lo repetitivo se diluye en Europa, aunque podemos encontrarlo en la obra no teatral del español ya mencionado Carles Santos.

Muchos compositores europeos no se sintieron atraídos por la música repetitiva, pero sí por el minimalismo que se practica de maneras variadas. Hay, incluso, un núcleo minimalista nórdico directamente no repetitivo, con autores de valía como el danés Poul Ruders<sup>88</sup>, quien usa técnicas mixtas y poliestilismos minimalistas. Por su lado, la compositora noruega Cecilie Ore<sup>89</sup> destaca en una música electroacústica en la que se adentra en el sonido con una concepción austera del estructuralismo. El islandés Atli Heimir Sveinsson<sup>90</sup> está más influido por La Monte Young, si bien también recupera estructuras repetitivas a veces muy estrictas.

Los minimalismos repetitivos sirvieron para recuperar elementos que la modernidad había declarado obsoletos con demasiada prisa,

### 85 Phil Corner (1933)

Compositor y artista visual estadounidense. Ha usado partituras gráficas y textuales en partituras pianísticas, corales e instrumentales.

### 86 Tom Johnson (1939)

Compositor estadounidense. Minimalista y conceptual. Obras como *La ópera de cuatro notas* (1972), *Nine bells* (*Nueve campanas*, 1973), *Rational melodies* (1982), *Bonhoeffer oratorium* (1988) y *Narayana's cows* (*Las vacas de Narayana*, 1989), entre otras.

### 87 Michael Nyman (1944)

Pianista y compositor británico. Ha trabajado para el cine de manera minimalista, especialmente con Peter Greenaway (1942). Autor de obras instrumentales y pianista de sus propias obras así como de la ópera *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1986).



### 88 Poul Ruders (1949)



Compositor danés. Minimalista no repetitivo y poliestilista. Es autor de obras como *Concierto para violín* (1981), *Manhattan abstraction* (1982), cinco sinfonías y la ópera *Tycho* (1986), entre otras.

### 89 Cecilie Ore (1954)

Compositora noruega. Interesada por la electroacústica y lo instrumental minimalista. Obras como *Nunc et nunc* (1988), *Cirrocumulus* (2002), *Lux Illuxit* (2005), etc.

### 90 Atli Heimir Sveinsson (1938)

Compositor islandés. Entre sus obras, *Exploration* (1971), *Minning II* (2006), etc.



### *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*

Esta ópera de Nyman está basada en el ensayo homónimo del neurólogo Oliver Sacks, en el que recoge, entre otros muchos, el caso de un hombre que padecía un tipo de ceguera muy particular debida a una serie de lesiones en el cerebro. Este paciente ve los colores, los contornos, las formas o los movimientos de los objetos y entes que lo rodean, pero es incapaz de reconocer qué es lo que ve o de encontrarle

un sentido. De ahí se derivan una serie de problemas, vivencias y anécdotas que el paciente y sus allegados deberán aprender a sobrellevar para poder tener una vida lo más normal posible. El nombre que se le da al ensayo y, por ende, a la ópera, se debe precisamente a una anécdota vivida por el propio Sacks. Durante una de las consultas, cuando el paciente ya se había puesto en pie para marcharse, agarró la cabeza de su mujer para tratar de colocársela sobre su propia cabeza creyendo que era su sombrero.

aunque también dejaron un cierto grado de banalidad y vulgarización sonora. Tuvieron la virtud de cambiar irreversiblemente algunos aspectos de la realidad compositiva e influyeron notablemente sobre fenómenos posteriores. Hay quienes las hacen perdurar aún en el siglo XXI aunque ya se han convertido en marginales, si bien la influencia que dejaron no es nada desdeñable ya que, en un estadio de la evolución musical en el que se había llegado a la variabilidad continua perpetua, llamaron la atención sobre el hecho de que la repetición podía ser legítimamente utilizable.

### **Minimalismo místico**

En las dos últimas décadas del siglo XX, el minimalismo se desarrolló de manera diferente ya que lo minimalista no adoptó una concepción experimental pura ni tampoco utilizó una técnica preeminentemente repetitiva, aunque ambas tendencias subsistan como trasfondo. Enlaza, sin embargo, con el pensamiento posmoderno, una de cuyas características, en su complejidad incluso contradictoria, es la reaparición de las preocupaciones religiosas o parareligiosas en la vida y en las artes. Desde luego, eso se produjo con bastante extensión en el campo musical.

Añadamos que no es solo la práctica de las religiones tradicionales, que puede darse en países donde previamente estuvieron reprimidas, sino el interés por el pensamiento trascendente oriental y por el ascenso y popularización de toda clase de supersticiones como, sin ir más lejos, la astrología. Se ha dicho que es el renacer de un pensamiento religioso aletargado por el positivismo progresista de la modernidad occidental o por la hostilidad marxista en el bloque soviético. Afecta a las grandes religiones y, por tanto, a las diversas iglesias cristianas, aunque seguramente no se trata tanto de recuperar una ortodoxia como de utilizar prácticas y creencias selectivamente escogidas y subjetivamente interpretadas.

El acercamiento a lo espiritual se consideró novedoso porque, en el contexto de las vanguardias, el pensamiento musical de la

“

**El minimalismo se desarrolló de manera diferente ya que lo minimalista no adoptó una concepción experimental pura ni tampoco utilizó una técnica preeminentemente repetitiva**

“

**El acercamiento a lo espiritual se consideró novedoso porque, en el contexto de las vanguardias, el pensamiento musical de la modernidad había sido tan abstracto que apenas hay en él cabida para lo religioso ni para el pensamiento sociopolítico**

modernidad había sido tan abstracto que apenas hay en él cabida para lo religioso ni para el pensamiento sociopolítico. Ciertamente un Messiaen era católico militante y dejó obras netamente religiosas, pero ello influye en su pensamiento personal y no tanto en su técnica o estética. Incluso la metodología del pensamiento materialista dialéctico de Luigi Nono asumía un materialismo marxista. En ambos casos la utilización de textos podía direccionar el mensaje musical cualquiera que fuera su técnica. Pero son excepciones en un contexto general neutro, abstracto y, por descontado, laico. El serialismo integral y la aleatoriedad pertenecían a un estructuralismo abstracto.

A propósito del espiritualismo en Stockhausen se ha dicho que el *Canto de los adolescentes* es una obra religiosa. El origen del texto utilizado lo es, pero la pieza es eminentemente formal, independientemente de que ahora se arroje nueva luz sobre ella a tenor del pensamiento posterior del autor. Más directamente entroncada con este tema está la obra *Stimmung*<sup>91</sup>, aleatoria por sus fragmentos móviles combinables, pero también minimalista y meditativa porque se puede considerar como una larga variación sobre un único acorde nada disonante. La obra intenta manifestarse como una experiencia mística con sus textos, que son nombres de divinidades de todas las latitudes, procurando una conexión con lo inefable y una cierta presencia nouménica. La pieza puede considerarse como la introducción de una tendencia minimalista orientada al neomisticismo. Eso sin dejar de ser altamente investigativa y de gran categoría musical.

Stockhausen continuará con ese pensamiento con *Inori*<sup>92</sup>, cuyo solista es una especie de rezador y más tarde adquiere un aspecto esotérico y cosmológico con *Sternklang* (*Sonido de las estrellas*)<sup>93</sup> o *Tierkreis* (*Círculo zodiacal*)<sup>94</sup>. Todo ello culminará en el enorme ciclo *Licht* (*Luz*)<sup>95</sup>, 1977-2003, al que dedicó todos los años finales del siglo xx y lo que vivió del XXI, y que consiste en una ópera para cada día de la semana fragmentable en una multitud de obras

**91** Obra de Stockhausen compuesta en 1968 para seis solistas vocales microfonizados. Usa 51 secciones combinables y textos que, básicamente, son de dioses de todas las religiones del mundo. Aunque cierto tipo de repetición está presente, se considera antecedente del minimalismo místico y no del repetitivo.

**92** Obra orquestal de Stockhausen para un solista y orquesta de 1974.

**93** Obra de Stockhausen compuesta en 1971 para 21 solistas vocales e instrumentales que debe tocarse por la noche al aire libre.

**94** Obra compuesta en 1975 por Stockhausen con doce melodías representando cada una a un signo zodiacal.

**95** Ciclo de siete óperas de Stockhausen, una para cada día de la semana.

“

**El serialismo integral y la aleatoriedad pertenecían a un estructuralismo abstracto**



▲ Interpretación de *Donnerstag aus Licht* (*Jueves de luz*) de Karl Heinz Stockhausen por Laurie Lewis

**96** Oratorio de Penderecki compuesto en 1966 para narrador, soprano, barítono, bajo, coro mixto, coro de niños y orquesta.

**97** Ópera de Penderecki compuesta en 1969 con libreto en alemán del compositor a partir de la novela de **Aldous Huxley (1894-1963)**.

**98** Composición orquestal de Penderecki de 1974.

**99** Ópera en dos actos compuesta en 1977 sobre un libreto de **Christopher Fry (1907-2005)** basado en el poema de **John Milton (1608-1674)**.

**100** Obra para solistas, coro y orquesta compuesta por Penderecki en 1984.

**101** Es la *Sinfonía n.º 7* de Penderecki escrita en 1996 para recitador, solistas, coro y orquesta.

**102** Compuesta para soprano y orquesta por Henryk Górecki en 1977, conoció su verdadero éxito una década después de su estreno.



### **103 Henryk Górecki (1933-2010)**



Compositor polaco que pasó de la vanguardia al minimalismo místico. Obras: *Sinfonía n.º 1* (1959), *Refrain* (1965), *La musiquette* (1967), *Sinfonía n.º 3, De las canciones tristes* (1977), *Totus tuus* (1987), entre otras.

que se pueden tocar por separado y que globalmente es una especie de enfrentamiento entre Dios, a través del personaje del símbolo femenino de Eva, y el demonio, aquí encarnado por Lucifer.

Pero si Stockhausen es un antecesor ilustre de un minimalismo místico (él es místico aunque no siempre minimalista), otro antecedente claro es Penderecki. Todavía en el campo de una vanguardia ecléctica, su *La pasión según San Lucas*<sup>96</sup> fue un éxito mundial y el punto de anclaje de la música religiosa moderna. El lenguaje de la modernidad aún le sirve en una brillante mezcla de religiosidad y sadismo como es la ópera *Die Teufel von Loudun (Los demonios de Loudun)*<sup>97</sup>. Su momento de retorno se suele fijar en *El sueño de Jacob*<sup>98</sup>, pero resulta más claro en su segunda ópera, *Paradise lost (El paraíso perdido)*<sup>99</sup> basada en el poema de Milton, con una clara retórica constructiva de corte posromántico, aunque mezclado con algunas de sus propias conquistas técnicas de la etapa más vanguardista. Ello afecta a todas sus obras, incluidas las puramente instrumentales, si bien tiene su expresión mística en sus oratorios como *Réquiem polaco*<sup>100</sup> o *Las siete puertas de Jerusalén*<sup>101</sup>.

Otros compositores polacos intentaron la vía mística, y así un antiguo militante de la vanguardia conoció un asombroso éxito con una obra parareligiosa que pasó casi inadvertida cuando se estrenó, pero que arrasó en los años noventa cuando ya se había desarrollado ampliamente una tendencia misticista en otros autores. Se trata de la *Sinfonía n.º 3, De las canciones tristes*<sup>102</sup>, tercera de las de Henryk Górecki<sup>103</sup>, con un lenguaje simplificado netamente repetitivo, aunque no de la manera americana, y dotada de un explícito patetismo eslavo. El éxito arrollador de la obra tiempo después de su estreno hizo persistir al autor en este estilo, aunque con mucho menos eco.

Es cierto que algunas condiciones de los países eslavos permitieron el desarrollo de un minimalismo místico, aunque sin duda a ello contribuyó eficazmente el desplome de la Unión Soviética y el que en ella ya se hubieran posicionado autores que iban siendo

influidos por la vanguardia occidental, que los soviéticos y luego exsoviéticos adaptaron a sus necesidades.

Ya hemos visto a un compositor de la incipiente vanguardia soviética, luego rusa, como era Edison Denísov, si bien permaneció siempre dentro de las coordenadas de una modernidad vanguardista. Su continuador en la Rusia posterior podría ser Yuri Kaspárov<sup>104</sup>, que es investigativo y posmoderno en obras como *Effet de nuit* (1996) o el *Concierto para oboe* (1988).

Mucho más posmoderno que Denísov, e incluso más importante, sería Alfred Schnittke, pero su música no acusa preferentemente tendencias místicas y por eso ya lo hemos visto en otro lugar (v. p. 105). Pero sí hay una buena cantera de música procedente de esa zona que es directamente practicante de un claro minimalismo místico.

Todavía en la Rusia Soviética se dio un curioso caso de vanguardia mística en una compositora tan inclasificable como fue Galina Ustvólskaya<sup>105</sup>. Discípula de Shostakóvich, llegó a decir que su estilo no tenía nada que ver con el de cualquier compositor vivo o muerto. No le falta cierta razón, pues mezcla un sentido místico y parareligioso con una composición de bloques que puede llegar a ser muy violenta. Utiliza conjuntos heterogéneos como en *Dona nobis Pacem* (1971) (piccolo, tuba y piano), *Dies irae* (1973) (ocho contrabajos y piano), *Sinfonía n.º 4* (1987) (mezzosoprano, trompeta, tam-tam y piano), *Sinfonía n.º 5*, *Amen* (1990) (oboe, trompeta, tuba, violín y percusión) y compone violentas sonatas para piano. Fue tolerada, aunque no apoyada, en la Unión Soviética y luego celebrada en círculos muy concretos. No se acercó al realismo socialista ni al serialismo, y su sonoridad se puede aproximar en ocasiones a autores que seguramente no conoció y tan dispares como Varèse, Xenakis o Scelsi, aunque sus procedimientos son diferentes.

Muchísimo más conocida es Sofia Gubaidulina<sup>106</sup> (v. p. 105, n. 99), moscovita de origen tártaro que fue pionera del serialismo y

#### 104 Yuri Kaspárov (1955)

Compositor ruso. Autor, entre otras composiciones, de diez sinfonías, *Logos* (1993), diversos conciertos, *Effet de nuit* (1996) o *Los símbolos de Picasso* (2003).

#### 105 Galina Ustvólskaya (1919-2006)

▶ 24

Compositora rusa. Mal tolerada en la Unión Soviética por su estilo personal vanguardista y sus creencias religiosas. Seis sonatas para piano, cinco sinfonías para conjuntos especiales, *Dona nobis pacem* (1971), *Dies irae* (1973) o *Benedictus qui venit* (1975) son algunas de sus obras.

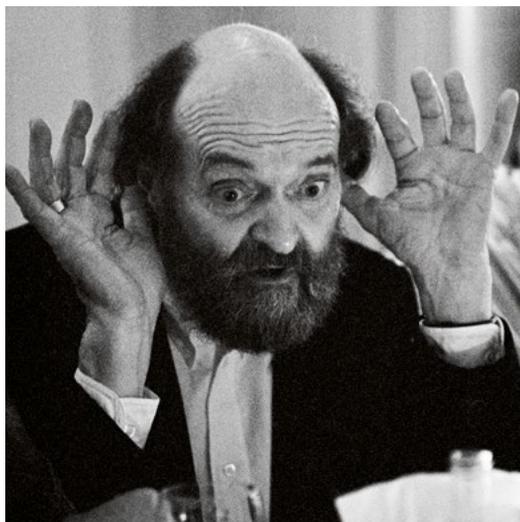
#### 106 Sofia Gubaidulina (1931)

▶ 25

“

**Todavía en la Rusia Soviética se dio un curioso caso de vanguardia mística en una compositora tan inclasificable como fue Galina Ustvólskaya**

**107** Concierto para violín y orquesta, fue llevado a todo el mundo por el solista **Gidon Kremer (1947)**, significando la expansión internacional de Gubaidulina.



#### **108 Arvo Pärt (1935)**



Compositor estonio. En la etapa soviética es neoclasicista y serialista, luego adopta un minimalismo místico basado en elementos sacros de varias religiones. Obras: *Tabula rasa* (1977), *Stabat Mater* (1985), *Festina lente* (1988), *Magnificat* (1989), *Fratres* (1992), *Misa de Berlín* (1992), *Como cierva sedienta* (1998), *La Sindone* (2006), cuatro sinfonías, entre otras.

#### **109 Alexander Knaifel (1943)**

Compositor uzbeko. Pasó de la vanguardia al minimalismo místico. Obras como la ópera *El fantasma de Canterville* (1966), *Agnus Dei* (1985), *Litany II* (1988), etc.

#### **110 Serguéi Zhúkov (1951)**

Compositor ucraniano. Estilo ecléctico dentro del minimalismo místico. Entre sus obras, *Sinfonía* (1987), *Concierto-Mystery* (1995) o *Concierto-Sacra* (1997).

la electroacústica en la etapa soviética, donde ya muestra intereses religiosos con el oratorio *Laudatio pacis* (1975) o conciertos instrumentales que llevan como títulos partes de la misa, *Introitus* (1978), *Offertorium* (1980)<sup>107</sup>, etc. Posteriormente, se afincó en Occidente, donde practicó una música que se mueve en una amalgama técnico-estilística en la que vierte un pensamiento místico junto a un minimalismo refinado. Su obra se interpreta con mucha frecuencia.

El caso más relevante de un misticismo exacerbado que se mueve por cauces minimalistas, incluso repetitivos, es el del estonio Arvo Pärt<sup>108</sup>, quien mientras fue soviético practicó tanto el neoclasicismo como la vanguardia serial. Más tarde, se interesa por la polifonía canónica que le lleva al mundo de Bach y a un *borrowing* temático con lenguajes tonales y modales y un uso particular del *collage*.

Desde finales de los setenta practica una armonía tonal que asegura extraer de los armónicos de las campanas y que él mismo denomina *tintinabula*. La emplea en muchas obras pero también practica una simplificación minimalista como en su composición, quizá más célebre, *Fratres* (1992), adaptable a conjuntos variados.

Su preocupación religiosa se manifiesta en obras como *Misa de Berlín* (1992), *Cecilia Vergine romana* (2002), *Stabat Mater* (1985) o *Miserere* (1992), en las que puede mezclar modalidad y tonalidad, elementos de la música religiosa católica, protestante u ortodoxa de una manera minimalista que traspasa a obras orquestales como *Festina lente* (1988).

El minimalismo del uzbeko Alexander Knaifel<sup>109</sup> se basa en obras de larga duración y alargamiento de los sonidos y silencios en un sentido diferente al de Feldman. El ucraniano Serguéi Zhúkov<sup>110</sup> oscila entre serialismo y tonalidad con acercamiento a un cierto minimalismo donde lo místico se orienta hacia lo cósmico. Podrían citarse otros ejemplos de minimalismo místico de origen ruso o exsoviético, pero no presentan características suficientemente diferenciadas ni son tampoco autores de primera línea.

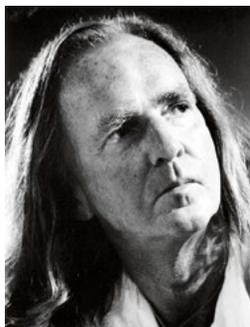
Tanto el éxito del minimalismo místico en ciertos rusos que acabamos de ver, como la difusa religiosidad que la posmodernidad exhibe y que tiene ramificaciones especulativas esotéricas, hace que podamos referirnos a un minimalismo místico europeo que no se basa en las mismas preocupaciones que aquellos y que tiene características distintas.

En primer lugar, llama la atención un minimalismo místico, no repetitivo, que se desarrolla con cierta fuerza en el ámbito británico, quizá porque algunos de sus practicantes se han hecho conocidos y han obtenido excelentes resultados. Quizá el más sólido sea John Tavener<sup>111</sup>, autor de obras tempranamente celebradas como *The whale* (*La ballena*, 1968) o *Celtic requiem* (1969), que inician una línea continuada con piezas del corte de *The protecting veil* (*El velo protector*) para violonchelo y cuerda o *The ikon of Eros* (2000).

Mucho más joven pero lanzado internacionalmente con gran amplitud es James MacMillan<sup>112</sup>, que no elude los elementos folclóricos, los modelos rítmicos y una cierta simplificación del lenguaje que le llevan directamente a un minimalismo místico. Obras como *Veni, veni Emmanuele* (1992), *Seven last words from the cross* (*Las siete últimas palabras en la cruz*, 1993) o *La Pasión según San Juan* (2008) se alinean junto a sinfonías y obras instrumentales en la misma tendencia.

### **Del minimalismo independiente a los elementos prácticos de la escucha**

Por más que el minimalismo sea una tendencia amplia y se inserte en la nueva simplicidad, se pueden dar algunos elementos minimalistas que no sean ni repetitivos ni místicos ni tampoco apunten hacia una directa simplicidad, sino simplemente a una cierta autonomía de medios. Por ejemplo, la que probablemente sea la primera obra minimalista española, *Aura* (*Cuarteto n.º 1*, 1968) de Tomás Marco, con consecuencias inmediatas como en *Rosa-Rosae* (1969) o *Mysteria* (1970), no implica que el autor siga por caminos minimalistas, sino que realiza una reducción de elementos tendente a una



**111 John Tavener**  
(1944-2013)



Compositor británico. Pasó de la vanguardia al minimalismo místico. Obras como *The whale* (*La ballena*, 1968), *Celtic requiem* (1969), la ópera *Thérèse* (1973), *The protecting veil* (*El velo protector*, 1988), *The ikon of Eros* (2000) o *El velo del templo* (2002).



**112 James MacMillan**  
(1959)

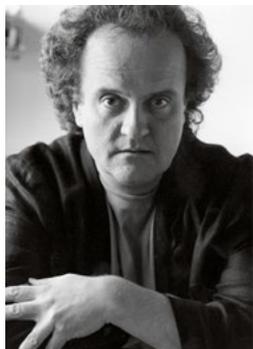


Compositor y director de orquesta británico. Minimalista místico. Entre sus composiciones, *Veni, veni Emmanuele* (1992), *Seven last words from the cross* (*Las siete últimas palabras en la cruz*, 1993), *O bone Jesu* (2001),

*La Pasión según San Juan* (2008), dos conciertos pianísticos y una sinfonía, entre otras.

### 113 Aribert Reimann (1936)

Pianista y compositor alemán. Importante operista en obras como *Ein Traumspiel (Fantasmagoría, 1965)*, *Melusina (1970)*, *Lear (1978)*, *Las troyanas (1986)*, *El castillo (1992)*, *La casa de Bernarda Alba (2000)*, *Medea (2010)*, entre otras.



“

No se considera un valor el que la música sea primordialmente agradable, sino que se aspira a que el concepto de belleza sea más profundo

### 114 Wolfgang Rihm (1952)



Compositor alemán. Óperas: *Jakob Lenz (1979)*, *Die Hamletmaschine (La máquina Hamlet, 1987)*, *Die Eroberung von Mexico (La conquista de México, 1992)*, *Proserpina (2008)*. Ballet: *Tutuguri (1982)*. Música orquestal: *Gejagte form (Forma cazada, 1996)*, *Verwandlung I (Transformación I, 2002)*, *Lichtzwang (Impulso de luz, 1976)*, *Gesungene Zeit (Tiempo cantado, 1992)*, *Lichtes Spiel (Juego de luz, 2009)*, dos sinfonías, trece cuartetos de cuerda, entre otras composiciones.

reorganización de su propio lenguaje que tendrá consecuencias futuras.

Esta reorganización del lenguaje opera lo que llamaré ahora la influencia de los elementos prácticos de la escucha. Se da en autores que lo que acaban por plantear es la validez del resultado sonoro, esto es, de lo que se escucha como consecuencia de la utilización apropiada de las técnicas y de los supuestos estéticos. Es decir, la obra musical no se justifica por la técnica adoptada, como parecía ocurrir en el serialismo integral o en la música *fuera del tiempo* del primer Xenakis, sino por sus resultados escuchables.

Al mismo tiempo no se considera un valor el que la música sea primordialmente *agradable*, sino que se aspira a que el concepto de belleza, que se recupera, sea más profundo y dimane de una conformidad entre la prospección en lo nuevo que toda obra de arte debería perseguir y el resultado sonoro que debe estimular los sentidos sin recurrir a lo ya trillado. Existen compositores que se plantean que del compromiso entre alguna de la tradiciones y alguna de las vanguardias, puesto que ni tradición ni vanguardia son conceptos monolíticos, puedan salir caminos nuevos.

La fusión exige no solo utilizar el pasado sino tradiciones recientes, como los hallazgos rítmicos y armónicos de Stravinski o Bartók, aspectos del serialismo que quedaron como laterales o incluso la aportación varesiana o xenakiana, entre otras.

Esta tendencia que acabamos de esbozar tiene ilustres practicantes germánicos como Aribert Reimann<sup>113</sup>, que es un músico completo capaz de llevar a la orquesta la complejidad estructural weberniana, pero también su sencillez de lenguaje, o explotar las texturas bergianas en sus óperas, terreno en el que es el único capaz, primero, de enfrentar y, luego, de continuar la tarea de Henze con obras como *Lear (1978)*, *Las troyanas (1986)* o *La casa de Bernarda Alba (2000)*.

Pero, sin ninguna duda, el compositor alemán más importante en esta posición es Wolfgang Rihm<sup>114</sup>, el único capaz de sustraerse a la

vanguardia bruitista de Lachenmann e incluso hacerle frente como otra tendencia dominante en el mismo territorio.

En cierta medida asume para la música alemana el papel que había jugado Stockhausen, aunque lo comparta con Lachenmann. Rihm no se plantea tanto la evolución global continua, sino cada obra como una unidad en la que investigar el sonido sin renunciar a las tradiciones próximas.

Se le suele englobar en la nueva simplicidad, aunque es complejo en muchos aspectos y desde luego tiene poco de minimalista. Su sonoro ballet *Tutuguri* (1982) se ha instalado también en las salas de conciertos, y en la ópera puede exhibir títulos de impacto como *Jacob Lenz* (1979), *Die Eroberung von Mexiko (La conquista de México)*, 1992) o *Proserpina* (2008). En la orquesta son notorias piezas como *Gejagte form* (1996), un par de sinfonías, tres conciertos para violín, dos para viola y tres para violonchelo. Particularmente influyente es su música de cámara, ya que sus trece cuartetos de cuerda se han tocado profusamente. Su labor como profesor le ha dotado de numerosos discípulos que continúan su escuela.

De alguna manera cercanos a esta tendencia hay otros compositores alemanes como Manfred Trojahn<sup>115</sup> capaz de aunar consecuencias tonales con otras que vienen del serialismo como ocurre en *Fünf See-Bilder (Cinco cuadros marinos)*, 1992), o el *Concierto para violín y orquesta* (1999). También aquí podríamos incluir a autores como Detlev Müller-Siemens<sup>116</sup> o Theo Brandmüller<sup>117</sup>.

Un cierto pragmatismo que deriva de la propia evolución de un país —Reino Unido— que produjo un caso de transvanguardia tan claro como Britten hace que la influencia de los modelos prácticos de la escucha se dé en algunos compositores de esas latitudes con singular acuidad, permitiendo incluso la transmigración desde alguna vanguardia ortodoxa hasta eclecticismos acústicos. Sin duda, uno de los autores británicos de más talento en la etapa pos Britten es George Benjamin<sup>118</sup>. Su brillante lenguaje parte de Messiaen y Boulez, para adquirir perfiles

#### 115 Manfred Trojahn (1949)

Compositor alemán. Clasi-ficado entre los autores de la nueva simplicidad. Obras: *Architectura celestis* (1976), *Fünf Seebilder (Cinco cuadros marinos)*, *Concierto para violín y orquesta* (1999), *Herbstmusik (Música de otoño)*, 2010, etc.

#### 116 Detlev Müller-Siemens (1957)

Compositor alemán. Ópera: *Die Menschen (Los hombres)*, 1990). Orquesta: *Carillon* (1991), *Cuts* (1997), etc.

#### 117 Theo Brandmüller (1948-2012)

Organista y compositor alemán. Obras: *Drama per música* (1980), *Concierto para órgano y orquesta* (1981), *Chimères* (1996), entre otras.

#### 118 George Benjamin



“

Rihm no se plantea tanto la evolución global continua sino cada obra como una unidad en la que investigar el sonido sin renunciar a las tradiciones próximas

**119 James Dillon (1950)**

Compositor británico. Obras: *Ignis noster* (1992), *Via sacra* (2000), la ópera *Philomela* (2004), etc.

**120 Mark-Anthony Turnage (1960)**

Compositor británico. Técnica mixta con influencia del jazz. Óperas: *Greek* (1988), *The silver tassie* (2000), *Anna Nicole* (2010).

**121 Albert Sardà (1943)**

Compositor español. Ópera: *El año de gracia* (1995). Instrumental: *Isorritme* (1971), *Ocho piezas para orquesta* (1974), *Concierto para violonchelo y orquesta* (1986), etc.

**122 Pilar Jurado (1968)**

Compositora y soprano española. Ópera: *La página en blanco* (2010). Instrumental: *Donde mueren las palabras* (2003), *Stabat Mater* (2004), *Vox aeterna* (2008), *Vitae mysterium* (2010), etc.

**123 Juan Manuel Ruiz (1968)**

Compositor español. Obras: *Balcánicas* (1999), *Travesía sonora* (2003), *Exergo* (2005), *Nébula* (2006), etc.

**124 Mercedes Zavala (1963)**

Compositora española. Obras: *Seis propuestas para el próximo milenio* (2000), *La apoteosis nocturna de Andoar* (2001), *Colección de baikus* (2005), *Sansueña* (2016).

**125 George Crumb (1929)**

▶ 31, 32

Compositor estadounidense. Introdutor de técnicas poéticas propias. Obras: *Madrigals* (1965), *Eleven echoes of autumn* (*Once ecos de otoño*, 1965), *Echoes of time and the river* (*Ecos del tiempo y del río*, 1967), *Night of the four moons* (*Noche de las cuatro lunas*, 1969), *Ancient voices of children* (*Antiguas voces de niños*, 1970), *Black angels* (*Ángeles negros*, 1970), *Vox balaenae* (1971), *Makrokosmos* (1973), etc.

propios de posmoderno preocupado por la sonoridad. Tuvo un acercamiento espectralista con *At first light* (*A primera luz*, 1982), intereses de prospección rítmica en *Antara* (1987) y coqueteo minimalista en *Sometime voices* (*Algunas veces, voces*, 2003). Su camino de síntesis acaba dando su mejor fruto en la ópera *Written on skin* (*Escrito en la piel*, 2012).

Aunque esté plenamente en activo, Benjamin tiene ya continuadores como Thomas Adès, que exhiben la suficiente personalidad como para que los veamos en otro contexto. Sin embargo, un opositor a Benjamin en su propia generación es James Dillon<sup>119</sup>, que se inserta en una nueva complejidad aunque algo más práctica que la de Ferneyhough. Un ecléctico que mezcla jazz y vanguardia es Mark-Anthony Turnage<sup>120</sup>, volcado después en la ópera con *The silver tassie* (2000) o *Anne Nicole* (2010), obras orquestales, entre otros géneros.

En España se dan casos de independientes que recorren alternativamente los caminos de la complejidad y la simplicidad con una especial atención a la práctica de la escucha. Son muy diferentes entre sí, pero todos manifiestan esa tendencia a una independencia de variado atractivo estético, por lo que generalmente se pueden adscribir aquí. Así el caso de un independiente catalán como es Albert Sardà<sup>121</sup>, de larga ejecutoria, o representantes brillantes de generaciones posteriores como Pilar Jurado<sup>122</sup>, Juan Manuel Ruiz<sup>123</sup> o Mercedes Zavala<sup>124</sup>.

En Estados Unidos, la fuerte influencia de la escuela cagiana, por un lado, y la arrolladora ola del minimalismo repetitivo, por otro, apenas si dejan espacio para otras expresiones como no sea el continuismo de distinto signo que representan los antiguos serialistas o los neotonales, quienes en muchos casos tienen más de perennidad que de neo. Pero hay un autor que se hace importante como independiente y que se integra fácilmente en lo que ahora estamos tratando, es George Crumb<sup>125</sup>.

Este compositor parte habitualmente de una investigación sobre la producción del sonido para, de inmediato, ligarla a los resultados

de una poética especial que a veces ha sido tildada de surrealista. No es pequeña en él la influencia de Bartók, o incluso de Debussy, pero las somete a ambas a su particular visión de lo sonoro. Así lo encontramos en los cuatro libros de *Makrokosmos* con piezas para pianos, dos pianos, piano a cuatro manos y piano y percusión, donde se usan técnicas del piano preparado y amplificación para poner de relieve los microprocesos sonoros.

Otro de sus intereses es la obra de García Lorca, que ha tratado en diversas ocasiones como en los cuatro libros de *Madrigals* (1965), *Night of the four moons* (*Noche de las cuatro lunas*, 1969) o *Ancient voices of children* (*Antiguas voces de niños*, 1970), que es una de sus obras más conocidas y más celebradas. *Echoes of time and the river* (*Ecos del tiempo y el río*, 1967) y *Eleven echoes of autumn* (*Once ecos de otoño*, 1965) muestran su sensibilidad sonora sin renunciar a la investigación. Otra obra notable y conocida es *Black angels* (*Ángeles negros*, 1970) para cuarteto de cuerda amplificado con diversos medios de producción sonora no usual. Tiene un trasfondo literario que es el de *El paraíso perdido* de Milton, aunque no se utiliza ningún texto sino que se trata de una orientación expresiva para la interpretación y escucha.

En España hay que decir que los compositores de la generación del 51, que habían iniciado el serialismo y la aleatoriedad, evolucionaron hacia posiciones personales en las que el flujo entre complejidad y sencillez les lleva hacia modelos que surgen de la praxis técnica y de su escucha. Abunda más el fenómeno en generaciones posteriores, sobre todo en aquellos que, *grosso modo*, se sitúan entre ellos y los de la promoción de Guerrero, y aun de la de este, que no se vieron tan seducidos por la nueva complejidad ni tampoco se sintieron especialmente minimalistas.

Tenemos el caso de Carlos Cruz de Castro<sup>126</sup>, practicante, en una primera etapa, de una vanguardia experimentalista y que se va decantando hacia exploraciones en el campo rítmico, como en algunas piezas pianísticas y

## 126 Carlos Cruz de Castro

▶ 33



▲ Federico García Lorca de Salvador Dalí, 1923

### 127 Zulema de la Cruz (1958)

Compositora española. Amplio espectro artístico con profundización en la electroacústica y en aspectos de la música española. Obras como *Quasar* (1979), *Nova* (1981), *Kinesis 2* (1987), *Soledad* (1998), *El color del cuarzo* (1999), *Concierto para piano y orquesta n.º 1*, *Atlántico* (2001) u *Obertura Hispania* (2003), entre otras.

### 128 Javier Darías



### 129 Javier Santacreu (1965)

Compositor español. Obras: *Oniris* (1998), *De la belleza inhabitada* (2009), *Sun colors* (2010).

### 130 Jaime Botella (1963)

Compositor español. Pertenece a la ECCA de Alcoy. Obras: *Anibila* (1992), *Stratonicea*, *Dea Kará*, *Quálibet libet*, etc.

“

**Darías es, además, fundador y profesor de una importante escuela de composición, la ECCA, que desarrolla desde Alcoy una amplia actividad y en la que se ha formado toda una generación de compositores**

varios de sus cuartetos, desde un logro cierto como es el *Concierto para orquesta* (1984). En algunos momentos explora el *borrowing* como en *Tocata vieja en tono nuevo* (1991), pero su síntesis de elementos que parten de la escucha se concreta perfectamente en la *Sinfonía n.º 1, Canarias* (1998). También parte de un experimentalismo basado en modelos matemáticos Zulema de la Cruz<sup>127</sup>, que permanentemente encuentra soluciones formales en las proporciones de la serie áurea y en otras construcciones matemáticas, aunque emprende un camino de recuperación de elementos referenciales desde el punto de vista acústico. De *quasar* (1979) o *Kinesis 2* se evoluciona hacia la síntesis del *Concierto atlántico para piano y orquesta* (2001) o las referencias concretas como en *En torno al sur* (2005) hasta el trabajo de intensidad expresiva de *Soledad* (1998) para cuerdas.

Un caso particular lo ofrece Javier Darías<sup>128</sup>, que surge desde vanguardias variadas y extremas con un amplio estudio de la armonía de cuartas para profundizar, luego, en el terreno de las escalas, sobre las que ha publicado un extenso y completo tratado, al que ya nos hemos referido (v. p. 28). Pero su aportación compositiva personal se concreta en una serie de piezas orquestales de síntesis sobre elementos de la práctica y escuchas compositivas que va de *Vidres* (1983) o *Vicmar* (1986) a través de *El laberinto de Lorna* (1990) y *Clanivers Teo* (1997) hasta *Saudades novas* (1998) o *Ad terram, at ritum* (1999).

Darías es, además, fundador y profesor de una importante escuela de composición, la ECCA, que desarrolla desde Alcoy una amplia actividad y en la que se ha formado toda una generación de compositores, o incluso se podría decir que varias, con algunos nombres de gran relieve. Así, Javier Santacreu<sup>129</sup>, autor de una música de estructura rigurosa y evocación poética como en *Música del somni (Oniris)* (1997), *De la belleza inhabitada* (2009) o *Sun colors*.

De estructura más abstracta e intrincada es la música de Jaime Botella<sup>130</sup>, que acaba resultando muy personal con piezas como *Anibila* (1992), *Stratonicea* y *Quálibet libet*.

Por su lado, Carmen Verdú<sup>131</sup> equilibra un afán investigativo de alto rendimiento con una sensibilidad poética expresiva nada común que perfila la originalidad de su aportación. Ello se concreta en obras como *Veda a Iasdú* (1991), *Sinfonía Tamaragua* (2015), *Huara, Concierto de los sentidos* (2000). Protagonizó una experiencia singular con *Música para otros sentidos*, en la que realizó un interesante concierto para personas sordas.

En la generación de los nacidos a lo largo de los años cincuenta, se dan varios autores de importancia entre los que se desarrolla una verdadera investigación aunque orientada hacia ciertos elementos de síntesis que inciden en lo que estoy llamando *modelos prácticos de la escucha*. En ocasiones, esto se muestra en una verdadera y fructífera relación entre tradición y vanguardia, como es el caso de José Luis Turina<sup>132</sup>. Lo hemos visto de pasada en el *borrowing* y, en realidad, lo que hace es establecer un diálogo entre diversas técnicas y estéticas que, a la postre, redundan en un tenso equilibrio entre lo formal y lo expresivo. Demuestra un talento orquestal impecable desde su espectacular inicio en *Crucifixus* (1978), en piezas orquestales como *Pentimento* (1983), *Ocnos* (1984), el importante *Concierto para violín y orquesta* (1987), *El arpa y la sombra* (1991), y en obras amerísticas del orden de *Alaró* (1984) o *Scherzo para un hobbit* (1997), y también pianísticas como *Fantasia sobre Don Giovanni* (1981) o *Tres palíndromos* (1996) (ambas a cuatro manos). De la misma manera en lo que se refiere a una interesante producción teatral con óperas como *Ligazón* (1982); de cámara, la importante *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*, (1999); o el espectáculo de teatro musical *La raya en el agua* (1996). Podríamos citar en este apartado a un compositor como Alfredo Aracil, si bien su especial significación cultural lo encaja mejor en los fenómenos de intertextualidad e interculturalidad a que nos referiremos en otro lugar (v. p. 161). Por el contrario, se sitúa bien en la poética práctica de la escucha un autor de fuerte raíz intelectual y variados intereses compositivos como es Jacobo Durán-Loriga<sup>133</sup>. Asimismo, tiene un fuerte componente de poética práctica, desde los lenguajes avanzados que derivan de lo serial, César Cano<sup>134</sup>.

### 131 Carmen Verdú (1962)

Compositora española. Obras como *Veda a Iasdú* (1991), *El sueño de Neire* (1992), *Sombra de Ailanto* (1995), Sinfonía *Tamaragua* (2015) o *Concierto de los sentidos* (2000), entre otras.

### 132 José Luis Turina



### 133 Jacobo Durán-Loriga (1958)

Compositor español. Ópera: *Timón de Atenas* (1992). Instrumental: *Kammerkonzert* (1983), *Spa* (1986), *Bennu* (2011), *Cuarteto n.º 2* (2011), etc.

### 134 César Cano (1960)

Compositor español. Obras: *Prácticas de pasión* (1987), *Tè Deum* (1988), *Climamen* (1995), *Sobre los ángeles* (2002), entre otras.



En la generación de los nacidos a lo largo de los años cincuenta se dan varios autores de importancia en los que se desarrolla una verdadera investigación



## Audiciones recomendadas para el capítulo 6

### América: del nacionalismo a la vanguardia

- ▶ 01 Ginastera  
*Cantata para América mágica*
- ▶ 02 Nobre  
*Rythmetron*
- ▶ 03 Mendes  
*Beba Coca Cola*
- ▶ 04 Del Mónaco  
*Tupac Amaru*
- ▶ 05 Rugeles  
*Somos nueve*
- ▶ 06 Enríquez  
*Concierto para violín y orquesta*
- ▶ 07 Lavista  
*Cuarteto n.º 4*
- ▶ 08 Ibarra  
*Sinfonía n.º 2, Las antesalas del tiempo*
- ▶ 09 Brouwer  
*La espiral eterna*
- ▶ 10 Brouwer  
*El Decamerón negro*
- ▶ 11 Brouwer  
*Concierto de Lieja*
- ▶ 12 Sierra  
*Fandangos*
- ▶ 13 Lorenz  
*Pataruco*

### Nuevo folclore

- ▶ 14 Globokar  
*Étude pour folkore I*
- ▶ 15 Guinjoan  
*Jondo*
- ▶ 16 Marco  
*Soleá*
- ▶ 17 Sotelo  
*Sonetos de amor oscuro*
- ▶ 18 Murail  
*Gondwana*
- ▶ 19 Say  
*Silencio de Anatolía*

### Hacia Oriente

- ▶ 20 Amiot  
*Misa de Pekín*
- ▶ 21 Messiaen  
*Sept Hai Kai*
- ▶ 22 Hovhanness  
*Vishnu sinfonía*
- ▶ 23 Vivier  
*Buchara*

### Desde Oriente

- ▶ 24 Takemitsu  
*A flock descends into the pentagonal garden*
- ▶ 25 Takemitsu  
*November steps*
- ▶ 26 Tan Dun  
*Tea, a mirror of soul*
- ▶ 27 Tan Dun  
*Concierto para guitarra y orquesta*

### Interculturalidad

- ▶ 28 Sánchez Verdú  
*Maqbara*

### Ecología sonora

- ▶ 29 Rautavaara  
*Cantus Arcticus*
- ▶ 30 Schafer  
*Okeanos*
- ▶ 31 Schafer  
*The Vancouver soundscape*
- ▶ 32 Glass  
*Einstein on the beach*
- ▶ 33 Adams  
*Harmonielehre*
- ▶ 34 Adams  
*Shaker loops*

### Acusmática

- ▶ 35 Bayle  
*Trois rêves d'oiseau*
- ▶ 36 Ferrari  
*Hétérozygote*

### Arte sónico

- ▶ 37 Jovanovic  
*Faunophonia balcánica*
- ▶ 38 Kubisch  
*Tempo liquido*
- ▶ 39 Ferrari  
*L'escalier des aveugles*
- ▶ 40 Polonio  
*Beyond us*
- ▶ 41 López  
*Sin título*
- ▶ 42 Iges  
*La ciudad del agua*
- ▶ 43 Alvear  
*Prime sounds*

# Capítulo 6

## Desde otros ámbitos

Cuando hablamos de cultura occidental sabemos perfectamente a qué nos estamos refiriendo, si bien las fronteras y los límites de lo que entendemos por tal concepto no sean tan nítidos cuando interacciona y fricciona con otras culturas y las incorpora. En cualquier caso, la música culta de Occidente sigue un camino no fácil ni sencillo, aunque sí perfectamente describible desde los griegos hasta la modernidad.

La posmodernidad, que nunca ha sido íntegramente definida si no es por aquello en que se aparta de la modernidad y la asunción de sus propias contradicciones, ofrece un panorama casi enteramente nuevo sobre el que hay que reflexionar. Incluso si se afirma y se cree, como se piensa más recientemente, que la posmodernidad ha sido ya superada, lo que viene después de ella —todavía por definir— no nos devuelve al panorama anterior, sino que acentúa la subjetividad posmoderna y nos enfrenta a la idea relativamente reciente de una globalización que no es solo económica o tecnológica, sino que además tiene que ver con la fusión de elementos culturales muy disímiles y eso, desde luego, afecta al desarrollo del arte musical.

La interacción de la cultura occidental con otras culturas no es nueva, aunque hasta ahora se había producido de otra manera. El encuentro de Europa con América aportó vías enteramente distintas, si bien hay que reconocer que la cultura americana, y me refiero a todo el continente, ha quedado integrada de una manera general en la cultura occidental aunque haya aportado a ella elementos propios que,

“

**La posmodernidad ofrece un panorama casi enteramente nuevo sobre el que hay que reflexionar**

“

**Japón o Corea del Sur han adoptado de manera general los presupuestos de la civilización de Occidente, aunque sin embargo su cultura sigue siendo otra**

“

**Esta intertextualidad va a producir además una serie de fenómenos nuevos en la música como pueden ser [...] las instalaciones sonoras, el arte sónico y múltiples variantes**

en ocasiones, cobran gran fuerza y tienen su propia autonomía dentro del fenómeno general. No ocurre, sin embargo, lo mismo con otras culturas pese a que, de alguna manera, acepten elementos de Occidente. Por ejemplo, creo que se podría afirmar que Japón o Corea del Sur han adoptado de manera general los presupuestos de la civilización de Occidente, aunque sin embargo su cultura sigue siendo otra por más que se establezca una interacción con la occidental.

Como aquí lo que nos interesa son los fenómenos musicales, comenzaremos por explorar en qué medida América expande e influye en el desarrollo de la música occidental y cuál es su voz dentro de nuestra cultura común. De ahí pasaremos a estudiar los grados de influencia en nuestra música de las de Asia, por un lado, y también de las africanas, por otro.

Estos fenómenos inscritos en aspectos posmodernos de la globalización lo que marcan es un proceso intercultural que, por ahora, no tiene visos de detenerse, sino de ampliarse. Y se ha manifestado en un momento en el que en Occidente se producen los procesos de intertextualidad, de entre los que la interculturalidad puede, perfectamente, contemplarse como una singularidad. Esta intertextualidad va a producir además una serie de fenómenos nuevos en la música como pueden ser, entre otros, las instalaciones sonoras, el arte sónico y múltiples variantes. Y como nuestro interés primordial en este trabajo es la escucha, sus condiciones y la manera en que puede ser abordada, todo ello ha de ser cuando menos mencionado y descrito.

### **El flujo americano**

Comenzaremos por mencionar el papel jugado por la música americana en todo este proceso, ya que desde el primer momento del encuentro los europeos llevan su propia música y se relacionan también con otras existentes entre los diversos pueblos con los que interaccionan. El que la música culta occidental se estableciera no se debe solo a que los conquistadores europeos llevaron allí una cultura de Occidente

que acabó imponiéndose, como lo demuestran las lenguas, la religión o las formas de vida, sino porque llevaban una cultura musical (y también ocurre en otros ámbitos) que era única, mientras las músicas y culturas existentes en América eran fragmentadas.

Lo que se cantó en las catedrales de Lima, México o cualquier otro lugar resultó ser unitario, sin embargo, las músicas de los aztecas, mayas, incas, araucanos y otros pueblos eran no solo diferentes, sino que además apenas tenían puntos de contacto por más que se pueda hablar de ciertas escalas como la pentatónica, de algunos instrumentos, entre otros elementos. Y con más desventajas contaban los nativos de las zonas que hoy son los Estados Unidos, ya que eran civilizaciones más fragmentarias y primitivas.

No hay que olvidar que, de la misma manera que se conservan lenguas indígenas y muchos otros elementos culturales, asimismo se desarrolló después de la conquista no solo una música culta, sino también una música popular que estuvo influida por la música preexistente. Pero esencialmente, los folclores americanos que se crean no son una continuación de lo anterior, sino producto de un amplio mestizaje, pues también las músicas populares europeas se mezclaron en ese terreno y durante siglos hubo una influencia mutua *de ida y vuelta*. Puede que los frailes llevaran maestros de capilla que extendieron la polifonía en la música religiosa y que además las ceremonias de corte importaran maneras europeas, pero es que la soldadesca y los colonizadores de a pie también llevaron la música de sus tierras y esta interacción con la de las recién incorporadas.

En la música culta se dieron fenómenos interesantísimos como, por ejemplo, la acción musical de los jesuitas en las misiones del Paraguay; en la popular, un folclore que es perfectamente propio pero mestizo. Tanto que, cuando en el siglo xx algunos compositores se plantean resucitar la música precolombina, tendrán que inventársela, pues no quedan rastros directos de ella en los folclores, que se han convertido en otra cosa.



▲ Grabado de la sociedad azteca con sus músicos, mercaderes y su rey en el centro. Fragmento del manuscrito *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún (siglo xvi)

### 1 Pablo Garrido (1905-1982)

Violinista, compositor e investigador chileno. Introdutor del jazz y el futurismo en Chile.

### 2 Juan Carlos Paz (1897-1972)

Compositor argentino. Fundador de grupos de vanguardia. Introdutor del dodecafonismo en Sudamérica. Obras: *Primera composición dodecafónica* (1934), *Passacaglia* (1936), *Seis superposiciones* (1954), *Núcleos* (1964), etc. Libros: *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1955), *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* (1958) y *La música en Estados Unidos* (1959).



### 3 Alberto Ginastera (1916-1983)



Compositor y profesor argentino. Entre sus obras, dentro de su producción operística están *Don Rodrigo* (1964), *Bomarzo* (1967), *Beatrix Cenci* (1971). Entre su producción instrumental cabe destacar *Estancia* (1941), *Cantata para América mágica* (1960), dos conciertos para piano y orquesta, dos conciertos para violonchelo y orquesta, tres cuartetos o *Popol Vuh* (1975).

# “

**La adopción del dodecafonismo en Iberoamérica es relativamente temprana y tiene varios focos**

No podemos en estas páginas hacer una historia de la música americana desde la independencia de sus naciones, sobre la que ya existen buenos estudios. Sí mencionaremos sin embargo que, incluso antes de esa independencia, se puede hablar ya de músicas americanas con perfil propio. También es cierto que el primer camino para una música culta americana con características diferenciales se intenta, como ocurrió en los países europeos fuera del núcleo central, por la vía del nacionalismo. Ya hemos visto en capítulos anteriores la aportación en esa dirección de compositores como Heitor Villa Lobos, Carlos Chávez o Silvestre Revueltas (v. p. 46). Tal vez en general, con menor relieve, se podría citar una buena cantidad de compositores de calidad de esos mismos países. Pero como no estamos haciendo propiamente una historia lineal sino una aproximación a nuevas escuchas, lo que nos interesa primordialmente es el camino que en América se emprende desde los nacionalismos hacia la vanguardia.

La adopción del dodecafonismo en Iberoamérica es relativamente temprana y tiene varios focos, si bien suele citarse como pionero a un chileno bastante desconocido hoy, Pablo Garrido<sup>1</sup>, también interesado en el jazz, y como principal, la figura del argentino Juan Carlos Paz<sup>2</sup>. Su adopción del dodecafonismo es tan temprana como 1934, creando los conciertos de Nueva Música y convirtiéndose en un polemista que escribió libros muy influyentes incluso en España. En cuanto a su faceta de compositor, practica un dodecafonismo bastante ortodoxo en obras como sus dos cuartetos de cuerda o la pianística *Núcleos* (1964). Tuvo una expresa enemistad con Alberto Ginastera<sup>3</sup>, que curiosamente será quien, pese a todo, haga posible una amplia vanguardia sudamericana.

Ginastera se inició en un nacionalismo bastante personal con obras como *Estancia* (1941). Más tarde cultivaría un cierto expresionismo objetivo y en 1961 realizará una obra clave como es *Cantata para América mágica* (1960), para soprano y grupo de percusión, sobre textos de

las culturas precolombinas. Aquí aún lecciones de Stravinski y Varèse con un acercamiento al dodecafonismo. Ginastera también desarrolló un interesante papel como operista desde *Don Rodrigo* (1964) a *Bomarzo* (1967), su obra más conocida, expresionista con serialismo libre, y la final *Beatrix Cenci* (1971). Señalemos también dos importantes conciertos para violonchelo y orquesta.

Pero la gran labor en la vanguardia americana que realiza Ginastera se da en su dirección del sector musical del Instituto Torcuato di Tella, una fundación privada surgida en 1958 para la modernización de las artes argentinas. Crea, en 1962, el Centro de Altos Estudios Musicales y encomienda su dirección a Ginastera, quien realiza una enorme labor consiguiendo que enseñaran allí maestros como Messiaen<sup>4</sup>, Xenakis, Nono y otros muchos. La actividad no duró muchos años ya que en 1968 Ginastera tuvo que exiliarse por un conflicto<sup>5</sup> con la dictadura militar del general Onganía, quien acabó cerrando definitivamente el Instituto en 1970.

La influencia de Di Tella fue fundamental en el desarrollo de una vanguardia sudamericana, ya que allí acudieron como becarios lo más granado de la juventud musical del subcontinente. Evidentemente los argentinos fueron muy beneficiados y de allí surgieron compositores de la talla de Antonio Tauriello<sup>6</sup>, importante director de orquesta y autor de una música refinada sonoramente y avanzada de lenguaje como *Mansión de Tlaloc* (1970) o *Culebra de nubes* (1996). También Gerardo Gandini<sup>7</sup>, activo como pianista y autor de piezas como *Sonia Moria* (1974) o *Eusebius* (1985). Pasó del experimentalismo postserial a un *borrowing* de múltiples fuentes. Francisco Kröpfl<sup>8</sup> (1931) se especializó en música electroacústica, de la que fue uno de los pioneros.

Otro especialista argentino en música electrónica es Mario Davidovsky<sup>9</sup>, emigrado pronto a Estados Unidos donde participó en las primeras aventuras del laboratorio electroacústico de la Columbia-Princeton. Asimismo emigrado y nacionalizado canadiense, Alcides Lanza<sup>10</sup>, quien ha

#### 4 Messiaen



5 Se prohibió la representación de su ópera *Bomarzo*.

#### 6 Antonio Tauriello (1931-2011)

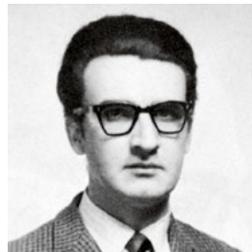
Compositor y director de orquesta argentino. Entre sus obras, *Obertura sinfónica* (1951), *Serenata* (1965), *Mansión de Tlaloc* (1970), *Culebra de nubes II* (1996) y la ópera *Las guerras picrocholinas* (1970), entre otras.

#### 7 Gerardo Gandini (1936-2013)

Pianista y compositor argentino. Óperas: *La pasión de Buster Keaton* (1978), *La casa sin sosiego* (1992). Instrumental: *Variaciones para orquesta* (1962), *Laberintus Jobannes* (1973), *Soria Moria* (1974), *Eusebius* (1985), etc.

#### 8 Francisco Kröpfl (1931)

Compositor y profesor argentino. Dirigió varios laboratorios de música electrónica en Argentina. Obras: la serie *Diálogos (I-IV)* (1965), *Mutación* (1968), *En el reino helado de Flash Gordon* (1968), *Música para sintetizador* (1970), etc.



#### 9 Mario Davidovsky (1934)

Compositor argentino naturalizado estadounidense. Uno de los pioneros del Columbia-Princeton Electronic Music Center. Su composición más significativa es *Synchronism*, de la que ha realizado una quincena de obras a lo largo del tiempo.

#### 10 Alcides Lanza (1929)

Pianista, compositor y profesor argentino naturalizado canadiense. Experimentalista musical en obras como *Interferences I* (1966), *Plectros IV* (1975), *Penetrations VII* (1975), *Ekphrasis V* (1979), *Acúfenos V* (1980), *Eidesis V* (1981), *Concierto para guitarra y sintetizador* (1988), entre otras.

## 11 Marlos Nobre (1939)



Pianista y compositor brasileño. Obras: *Concertino* (1959), *Ukrinmakinkrin* (1964), *Canticum instrumentale* (1967), *Rythmetron* (1968), *Desafío I a XVI* (1968), *Concerto breve* (1969), *Mosaico* (1970), *O canto multiplicado* (1972), *Yanomani* (1980), *Kabbalah* (2004), *Concerto para orquesta* (2011), *Concierto para percusión y orquesta n.º 3* (2001).

## 12 Edgar Valcárcel (1932-2010)

Compositor y pianista peruano. Obras: *Queñua* (1962), *Cantata para la noche inmensa* (1974), *Sinfonía* (1974), *Antimemorias* (1980), *Concierto indio* (2004), tres cuartetos de cuerda, entre otras.

## 13 Alberto Villalpando (1940)

Compositor boliviano. Obras: *La muerte* (1964), *Tamar y Armor* (1975), *La lagarta* (2002), *Los diálogos de Tunupa* (2011), etc.

## 14 Hans-Joachim Kollreutter (1905-2005)

Compositor alemán naturalizado brasileño. Introdutor del dodecafonismo en Brasil y profesor de varias generaciones. Con *Wu-li* (1990) realizó un plano experimental para organizar composiciones musicales.

## 15 Claudio Santoro (1919-1989)

Compositor brasileño. Entre sus obras cuenta con tres conciertos para piano y orquesta, siete cuartetos de cuerda, etc.

## 16 Jorge Antunes (1942)

Compositor brasileño. Ópera: *Qorpa santo* (1983), *A borboleta azul* (*La mariposa azul*, 1995), *Olga* (2006). Obras instrumentales y vocales.

## 17 Gilberto Mendes (1922-2016)



Compositor brasileño. Obras: *Santos Football music* (1969), *Concierto para piano y orquesta* (1981), *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), *Beba Coca Cola* (1968), *Ashmatour* (1971), *Nascemorre* (1963), *Obra abierta para soprano y halterofilista* (1970), *Finismundo* (1993) o *Alegres trópicos* (2006) son algunas.

18 Grupo de escritores fundado en São Paulo en 1952 que introdujo la poesía concreta. Algunos de sus miembros fueron internacionalmente muy relevantes como **Haroldo de Campos (1929-2003)** o **Décio Pignatari (1927-2012)**.

desarrollado música experimental con especial incidencia en la voz.

La importancia de Ginastera y el Instituto Di Tella sobre la siguiente generación argentina es innegable, pero se extiende también a entonces jóvenes compositores de otros países que acudieron allí. Entre ellos estaba Marlos Nobre<sup>11</sup>, seguramente el mejor compositor brasileño de su generación, que incorpora elementos indigenistas a la vanguardia en obras como *Ukrinmakinkrin* (1964) y realiza prospecciones rítmicas en *Rythmetron* (1968), las cuales alcanzan también a otras piezas en un catálogo variado que comprende conciertos para diversos instrumentos, obras de piano y canciones interesantes. También estuvieron en Di Tella un importante compositor peruano como fue Edgar Valcárcel<sup>12</sup>, quien pasa del serialismo integral a un *borrowing* sobre folclore, y el más notable de los músicos bolivianos: Alberto Villalpando<sup>13</sup>.

Si Juan Carlos Paz introduce el dodecafonismo en Argentina, la atonalidad y el serialismo fueron comenzados en Brasil por Hans-Joachim Kollreutter<sup>14</sup>, alemán aunque se afincó en Brasil y fue maestro de compositores de relieve en ese país como, por ejemplo, Claudio Santoro<sup>15</sup>, quien va oscilando del neoclasicismo al serialismo o la atonalidad. Cabe citar también a Jorge Antunes<sup>16</sup>, más tendente a la vanguardia aleatoria y a la electroacústica.

Fue asimismo alumno de Kollreutter una de las figuras más inquietas de la música brasileña, Gilberto Mendes<sup>17</sup>, quien practicó la música concreta y el serialismo integral, si bien es importante por su relación con la poesía concreta paulista del grupo Noigandres<sup>18</sup>, cuyos textos usa en un teatro experimental, *happenings* y música de acción, a veces intencionadamente política. Entre sus obras orquestales destacan la casi bruitista *Santos Football music* (1969) y el *Concierto para piano y orquesta* (1981), llamando mucho la atención obras corales como *Beba Coca Cola* (1968), *Nascemorre* (1963) o *Ashmatour* (1971) y la pieza *Obra abierta para soprano y halterofilista* (1970).

Aunque Chile tuvo compositores de importancia entre el nacionalismo y el neoclasicismo como Domingo Santa Cruz<sup>19</sup> o Pedro Humberto Allende<sup>20</sup>, no tiene un aglutinante generacional como los que acabamos de ver en Argentina o Brasil. Sin embargo, hay que mencionar la figura de Juan Orrego Salas<sup>21</sup> (1919), que se radica en 1961 en Estados Unidos como profesor de la Universidad de Indiana, Bloomington, donde crea el Centro Latinoamericano de Música<sup>22</sup>, de gran importancia para intentar coordinar un quehacer en el continente que suele estar bastante disperso.

Venezuela es conocida internacionalmente por su movimiento de orquestas juveniles que ha dado un gran impulso a la interpretación en América y de donde han salido figuras de relieve. Compositivamente destacan creadores en un nacionalismo lírico como Inocente Carreño<sup>23</sup> o Evencio Castellanos<sup>24</sup>, o el recuerdo de un compositor que pasa por francés como es Reynaldo Hahn. Pero tiene compositores de lenguaje avanzado como Alfredo del Mónaco<sup>25</sup>, pionero de la electroacústica y autor de obras de honda experimentación mixta, como *Tupac Amaru* (1977) y *Cantos de la noche alta* (1992), o Alfredo Rugeles<sup>26</sup>, también destacado director de orquesta. Rugeles posee un lenguaje en el que se dan cita las vanguardias y el *borrowing* en obras como *Somos nueve* (1979), *El ocaso del héroe* (1982) o *Hablan las estrellas* (2000).

En la parte norte del continente, México se erige como una potencia musical con excelentes compositores de algunos de los cuales ya hemos hablado (v. p. 46). El pensamiento musical de Carlos Chávez fue recurrente porque osciló siempre entre lo experimental y un trasfondo neoclasicista, a veces folclorizante, por lo que la introducción real del dodecafonismo la realiza el español exiliado Rodolfo Halffter. Autor de una obra influyente que mezcla el aliento folclórico con lo serial en el *Concierto para violín y orquesta* (1940), posteriormente se decanta por una música esencial de corte serial y trasfondo español como en la *Sonata n.º 3* (1967) o *Diferencias* (1972).

### 19 Domingo Santa Cruz (1899-2007)

Compositor chileno. Obras: *Víñetas* (1927), *Variaciones para piano y orquesta* (1943), etc.

### 20 Pedro Humberto Allende (1885-1959)

Compositor chileno. Obras de corte nacionalista.

### 21 Juan Orrego Salas (1919)

Profesor y compositor chileno. Obras como *Obertura festiva* (1947), *Primera sinfonía* (1949) o *El alba del albelí* (1950), entre otras.

22 Fundado en 1990, el CELAM nace como una propuesta de educación alternativa para la promoción y proyección de músicos latinoamericanos. Cuenta con cátedras de jazz, análisis y composición musical... Imparte clases, seminarios y diversas actividades.

### 23 Inocente Carreño (1919-2016)

Compositor venezolano. Estilo nacionalista con éxitos como *Margariteña* (1954).

### 24 Evencio Castellanos (1916-1984)

Pianista y compositor venezolano. Nacionalista, con obras como *Viejos vales de Venezuela* (1957).

### 25 Alfredo del Mónaco (1938-2015)

▶ 04

Compositor venezolano pionero de la electroacústica en su país. Obras como *Cromofonías II* (1968), *Metagrama* (1970), *Tupac Amaru* (1977), *Tientos de la noche imaginada* (1991), *Cantos de la noche alta* (1992), *Cánticos de la morada celeste* (2008), entre otras.

### 26 Alfredo Rugeles (1949)

▶ 05

Compositor y director de orquesta venezolano. Obra poliestilística como *Mutaciones* (1974), *Somos nueve* (1979), *El ocaso del héroe* (1982), *Sinfonola* (1988), *Hablan las estrellas* (2000), etc.

“

**En la parte norte del continente, México se erige como una potencia musical con excelentes compositores**



▲ El compositor y director Carlos Chávez fotografiado por Van Vechten en 1937

### 27 Manuel Enríquez (1926-1994)



Violinista y compositor mexicano. Pionero de la vanguardia en su país. Autor de obras como *Concierto para violín y orquesta* (1954), *Sinfonía II* (1962), *Trayectorias* (1967), *Ritual* (1973), *Raíces* (1977) o cinco cuartetos de cuerda, son algunas de sus más destacadas composiciones.

### 28 Héctor Quintanar (1936-2013)

Director de orquesta y compositor mexicano. Entre sus obras, *Fábula* (1964), *Galaxia* (1968), *Símbolos* (1969), *Aclamaciones* (1967), etc.

### 29 Mario Lavista (1943)



Compositor mexicano. Obras como la ópera *Aurá* (1988). Instrumentales: *Continuo* (1971), *Ficciones* (1980), *Marsias* (1982), *Reflejos de la noche* (1984), *Clepsidra* (1991), *Tres danzas seculares* (1994), *Cuarteto n.º 4* (2002), entre otras.

### 30 Federico Ibarra (1946)



Compositor mexicano. Operas como *Alicia* (1995), *El juego de los insectos* (2009). Instrumentales: *Sinfonía n.º 2*, *Las antesalas del sueño* (1993), *Cuarteto n.º 2* (1992), etc.

### 31 Marcela Rodríguez (1951)

Compositora mexicana. Ópera: *La sunamita* (1991), conciertos con diversos solistas, etc.

### 32 Gabriela Ortiz (1964)

Compositora mexicana. Obras: *Patios* (1988), *Concierto Candela* (1993), *Alta piedra* (2003), *Luz de lava* (2010), etc.

### 33 Eduardo Soto Millán (1956)

Compositor mexicano. Obras: *Música del interior* (1986), *Sentencia marina* (1988) o *Tloque* (1996), entre otras.



### 34 Harold Gramatges

(1918-2008)

Compositor cubano. Obras: *Dos danzas cubanas* (1949), *Sinfonietta* (1955), *Concierto para guitarra para «La dama duende»* (1974), *Discurso de la América Antigua* (1985), *Canto elegíaco* (1997), etc.

### 35 Juan Blanco

(1919-2008)

Compositor cubano. Pionero de la electroacústica en Cuba. Obras: *Música para danza* (1961), *Erotofonías* (1968), *Ensemble V* (1963), *Octogonales* (1971), *Tañido* (1985), etc.

Hay numerosos compositores mexicanos de lenguaje avanzado y fuerte personalidad. Entre los pioneros hay que mencionar a Manuel Enríquez<sup>27</sup>, importante violinista que rompió con el nacionalismo y se abrió a la vanguardia. El *Concierto para violín y orquesta* (1954) es politonal, aunque ya la *Sinfonía II* (1962) es serialista, y más tarde se interesa por las formas aleatorias. Su influencia sobre la música mexicana posterior es notable. También entre los pioneros de la vanguardia está Héctor Quintanar<sup>28</sup> (1936-2013), notable director de orquesta y músico comprometido con la vanguardia en obras como *Galaxia* (1968) o *Aclamaciones* (1967).

Uno de los más variados e importantes músicos mexicanos es Mario Lavista<sup>29</sup>, quien muestra un refinamiento especial en el tratamiento de las técnicas modernas que van desde el serialismo a la aleatoriedad y el *borrowing*, unificándolo todo a través de un sentido poético del sonido. Así, *Marsias* (1982), para oboe y ocho copas de cristal, la ópera *Aurá* (1988), la orquestal *Clepsidra* (1991), el *Cuarteto n.º 4* y una amplia y sugerente obra. Federico Ibarra<sup>30</sup> es un destacado operista con *Alicia* o en *El juego de los insectos*, si bien tiene obras orquestales tan concluyentes como la *Sinfonía n.º 2*, *Las antesalas del sueño* y camerísticas como el *Cuarteto n.º 2* (1992). Otros compositores de mucho interés son Marcela Rodríguez<sup>31</sup>, Gabriela Ortiz<sup>32</sup>, Eduardo Soto Millán<sup>33</sup> y un largo etcétera, pues la música mexicana actual es muy potente.

También Cuba, tras la generación de García Caturla y Roldán, muestra una vitalidad musical importante. Enlace entre ellos y la vanguardia es, sin duda, Harold Gramatges<sup>34</sup>, que parte del neoclasicismo hacia un sentido refinado del nacionalismo. Ambas tendencias las mezcla en su etapa final con el serialismo. Destaca su *Concierto para guitarra para «La dama duende»* (1974). Más arriesgado que Gramatges resulta Juan Blanco<sup>35</sup>, quien fue el pionero de la electroacústica en Cuba e intentó también la música espacializada y el multimedia. Entre sus obras destacan *Ensemble V* (1963) y *Erotofonías* (1968).

En la siguiente generación cubana destaca Carlos Fariñas<sup>36</sup>, también dedicado a la electroacústica y a la composición por ordenador. Entre sus obras, *Tientos* (1970), *In rerum naturam* (1972) o *El bosque se ha echado a andar* (1976).

Pero, sin ninguna duda, el compositor más celebrado de Cuba en las generaciones de vanguardia es Leo Brouwer<sup>37</sup> (1939) que fue guitarrista famoso y director de orquesta. Como compositor es plenamente posmoderno, integrando diversos materiales del *borrowing* que abarcan la historia musical, pero que tienen un trasfondo del son cubano. Sus obras para guitarra están a la cabeza de ese tipo de producción en el siglo xx, con creaciones significativas como *Elogio de la danza* (1964), *Estudios sencillos* (1973), *El Decamerón negro* (1981), *La espiral eterna* (1971), *Tarantos* (1974) y otras. Además es autor de nada menos que once conciertos para guitarra y orquestas algunos muy conocidos como el n.º 2 *De Lieja* (1981) o el n.º 3 *Elegiaco* (1986).

Sería un error, sin embargo, circunscribir su importancia a la guitarra, pues tiene piezas orquestales de peso como el *Triple concierto* (1995) o *Canción de gesta* (1981) y música de cámara como sus tres notable cuartetos de cuerda.

Un caso particular dentro de la música iberoamericana es el de un grupo de compositores que, procediendo de esos países, han realizado su carrera en los Estados Unidos y se han confrontado a la vez con dos realidades: su propia raíz compositiva y el ambiente de la música norteamericana. Independientemente de que se hayan nacionalizado o no, lo que los distingue es su esfuerzo de reubicación sin perder toda su idiosincrasia.

Ya el propio Ginastera pasó por una etapa norteamericana que le sirvió para evolucionar desde el primer folclorismo hacia una cierta objetividad, a partir de la cual comienzan otras etapas. Y tampoco la estancia americana deja de sentirse en Orrego Salas. Pero quiero referirme ahora a compositores de

### 36 Carlos Fariñas (1934-2002)

Compositor cubano. Obras: *Oda en memoria a Camilo* (1964), *Tientos* (1970), *Muros, rejas y vitrales* (1971), *In rerum naturam* (1972), *El bosque se ha echado a andar* (1976), *Concierto para laúd* (1986), entre otras.

### 37 Leo Brouwer (1939)

#### 09, 10, 11

Guitarrista, director de orquesta y compositor cubano. Obras: Tres cuartetos de cuerda, *Triple concierto* (1995), *Canción de gesta* (1981), *Concierto n.º 2, De Lieja* (1981), *Concierto n.º 3, Elegiaco* (1986), *Concierto n.º 11, De requiem* (2007). Obras para guitarra sola: *Canticum* (1968), *Elogio de la danza* (1964), *Estudios sencillos* (1973), *El Decamerón negro* (1981), *La espiral eterna* (1971), *Tarantos* (1974), *Viaje a la semilla* (2000), *Sonata del pensador* (2013), etc.

### 38 Roberto Sierra (1953)



12

Compositor portorriqueño. Obras: *Missa latina* (2006), *Folías* (2002), *Fandangos* (2000), *Júbilo* (1985), *Concierto Caribe* (1993), (1995), (1999), cuatro sinfonías, etc.

### 39 Tania León (1943)

Directora de orquesta y compositora cubana. Ópera: *Scourge of hyacinths* (*Azote de jacintos*, 1994). Obras instrumentales: *Ritual* (1987), *Carabali* (1991), *Para viola y orquesta* (1994), etc.

### 40 Jacinto Orlando García (1954)

Compositor cubano naturalizado estadounidense. Entre sus obras, *For Morton* (1987), *Treno para las Américas* (1988), *Voces celestiales* (1993), *Canciones en la distancia* (1995), *Silencios imaginados* (2001), *Vientos en la distancia* (2001), *Otro mundo sonoro* (2006).

### 41 Ricardo Lorenz (1961)



13

Compositor venezolano residente en Estados Unidos. Obras: *Delirio y descanso* (1984), *Sinfonietta concertante* (1987), *Concierto para violín y orquesta* (1990), *Pataruco* (1999), *Rumba sinfónica* (2007), *Canciones de Jara* (2010), *Olokun's awakening* (*Olokun despierta*, 2014), etc.

### 42 Sergio Cervetti (1941)

Compositor uruguayo residente en Estados Unidos. Óperas: *Elegy for a prince* (*Elegía para un príncipe*, 2005), *Yum!* (2008). Instrumental: *Plexus* (1970), *Madrigales de amor y muerte* (1995), *Candombe* (1996), *Descent* (2001), *Nazca* (2010).

generaciones más cercanas que nacen de la vanguardia, con sus peculiaridades iberoamericanas, y en el nuevo lugar intentan fundirlas con otras vivencias que estiman como suyas.

Quizá un caso espectacular sea el de Roberto Sierra<sup>38</sup> porque siendo portorriqueño posee pasaporte estadounidense, y sin ser técnicamente un inmigrante, procede al mismo tiempo de una isla del Caribe con fuerte personalidad. Sierra es capaz de integrar ritmos y colores caribeños en un contexto que parte de los lenguajes de vanguardia, y su intento no solo tiene interés, sino que le ha procurado amplios éxitos. Obras como *Missa latina* (2006), *Fandangos* (2000), *Folías* (2002) o las series pianísticas de *Boleros y Montunos* muestran un perfil muy personal. Apuntes similares podrían hacerse de varios cubanos afincados en Estados Unidos, entre los que retenemos a Tania León<sup>39</sup> (1949), también conocida directora de orquesta, con obras como *Ritual* (1987) o la ópera *Scourge of hyacinths*. A su vez de origen cubano, Jacinto Orlando García<sup>40</sup> muestra una exuberancia latina sin sacrificios aparentes al folclore, aunque con un perfil de vanguardia poco ortodoxo que brilla en obras como *For Morton* (1987), *Voces celestiales* (1993) o *Vientos en la distancia* (2001).

Pero no hace falta ser caribeño para adoptar ese tipo de posturas; así, un venezolano como Ricardo Lorenz<sup>41</sup> (1961) trata de cruzar la vanguardia con el folclore directo o incluso con los folclores urbanos norteamericanos incluido el rap. Lo demuestran obras como *Delirio y descanso* (1984), *Sinfonietta concertante* (1987), el *Concierto para violín y orquesta* (1990), *Pataruco* (1999), que es un curioso concierto para maracas solistas y orquesta o la *Rumba sinfónica* (2007). De una generación anterior, el uruguayo Sergio Cervetti<sup>42</sup> partió del serialismo y la electrónica hacia un minimalismo que acaba topando con lo étnico. Tiene óperas como *Elegy for a prince* (*Elegía para un príncipe*) (2005) o *Yum!* (2008) y obras orquestales como *Candombe* (1996).

Evidentemente se podrían añadir muchos más autores, pero tratamos de desbrozar tendencias y no de escribir una historia exhaustiva de creadores.

## Raíces europeas

En Europa, el problema de cruzar raíces con vanguardia se da de manera, quizás, más lateral. Hemos visto ya ejemplos de utilización del folclore en algunos españoles claramente vanguardistas, aunque es una temática que viene de atrás, y así el franco-yugoslavo Vinko Globokar<sup>43</sup>, en pleno serialismo estructural y formas aleatorias, ofrecía los curiosos *Étude pour folklore I y II* (1968). También hemos hablado de los *Folk songs* de Berio, si bien quizá convenga añadir algo más en España del fenómeno del flamenco, al cual se han acercado esporádicamente y en obras puntuales muchos autores.

Alfredo Aracil<sup>44</sup> usó un folclore imaginario de raíz andaluza en *Tientos* (1976) o *Alfaguara* (1976), Joan Guinjoan<sup>45</sup> en *Fondo* (1979) o Tomás Marco<sup>46</sup> en *Soleá* (1982), pero hay un compositor que, sin renunciar a un lenguaje vanguardista de complejidad centroeuropea, se ha dedicado una y otra vez a fundirlo con el flamenco en su versión directa. Se trata de Mauricio Sotelo<sup>47</sup>, que lo lleva a la ópera en *De amore, una maschera di cenere* (*Del amor, una máscara de cenizas*, 1999) o, más aún, en *El público* (2013).

Evidentemente, integrar a intérpretes flamencos, que no suelen leer música, con conjuntos amplios de vanguardia plantea muchos problemas no siempre resueltos, pero Sotelo ha ahondado en este terreno en múltiples piezas de interés como *Sonetos de amor oscuro* (2005), el concierto para guitarra y orquesta *Como llora el viento...* (2007), *Arde el alba* (2009) y bastantes más.

A veces, el intento de aunar raíces y vanguardia no se dirige directamente al folclore sino a otras tradiciones cultas pero propias. Así, varios compositores griegos se han acercado a las fuentes de la música ortodoxa. En Grecia,



**43 Vinko Globokar**  
(1934)



Trombonista y compositor yugoslavo naturalizado francés. Obras: *Traumedeutung* (*Interpretación de los sueños*, 1967), *Étude pour folklore I, II* (1968), *Larmonia drammatica* (1990), *Der Engel der Geschichte* (*El ángel de la Historia*, 2004), etc.

### 44 Alfredo Aracil (1954)

Compositor español. Ópera: *Francesca o el infierno de los enamorados* (1989), *Memoria de Próspero: escena* (1994), *Julietta en la cripta* (2009). Instrumental: *Alfaguara* (1976), *Tientos* (1976), *Sonata II, Los reflejos* (1981), *Punta altiva* (1983), *Las voces de los ecos* (1984), *Musica reservata* (1987), *Adagio* (1997), *Kerzenlicht* (*Luz de velas*, 2005), *Sonatas* (2013), cuatro cuartetos de cuerda, entre otras.



**45 Joan Guinjoan**  
(1931)



Compositor y director de orquesta español. Ópera: *Gaudi* (1992). Instrumental: *Miniaturas* (1965), *Células 1 y 2* (1966), *Bi-tematic* (1970), *Ab origine* (1974), *Acta est fabula* (1975), *El diari* (1977), *Fondo* (1979), *Homenaje a Carmen Amaya* (1986), *Trencadis* (1991), tres sinfonías, etc.

### 46 Tomás Marco



### 47 Mauricio Sotelo (1961)



Compositor español. Ha trabajado el flamenco mezclado con técnicas de vanguardia. Óperas: *De amore, una maschera di cenere* (*Del amor, una máscara de ceniza*, 1999), *El público* (2013). Instrumental: *Tenebrae responsoria* (1993), *Rose in fiamme* (1994), *Del infinito, universo e mondi* (1997), *Lecturas del libro de Job* (2000), *Si después de morir...* (2000), *Sonetos de amor oscuro* (2005), *Como llora el viento...* (2007), *Arde el alba* (2009), etc.



**48 Nikos Skalkottas (1904-1949)**

Violinista y compositor griego. Introdutor del atonalismo y el dodecafonismo en Grecia. Obras: *Octeto* (1931), *Concierto para violín y orquesta* (1938), tres conciertos pianísticos, *36 Danzas griegas* (1936-1949), *El retorno de Ulises* (1942), *Sinfonietta* (1949), etc.

**49 Argyris Kounadis (1924-2011)**

Compositor griego. Óperas: *Tiresias* (1972), *Lysistrata* (1981). Otras obras: *Epitymbion* (1965), *Heteroophonika Idiomela* (1967), *El ruiseñor* (1974), etc.

**50 Theodore Antoniou (1935)**

Compositor griego. Obras: *Skolion* (1986), *Concerto Fantasia* (1989), *Dexiotechnika idiomela* (1989), *Concierto para piano y orquesta* (1998), etc.

**51 Dimitri Terzakis (1938)**

Compositor griego. Ópera: *Circus universal* (1975), *Hermes* (1986). Otras obras: *Okeaniden* (1967), *Ikos* (1968), *Nomoi* (1974), *Erotikon* (1979), *Apokryphen* (1989), *Gesang des Bacchos (Canto de Baco)*, 1997), *Sappho-Zyklus* (2006), etc.



**52 Mikis Theodorakis (1925)**

Compositor griego. Músico conservador, autor de siete sinfonías y el ballet *Zorba el griego* (1988).

**53 Vangelis, nombre artístico de Evangelos Papathanasiou (1943)**

Compositor griego de música de cine especialmente conocido por la banda sonora de *Carros de fuego* (1981), dirigida por **Hugh Hudson (1936)**.

**54 Fausto Romitelli (1963-2004)**

Compositor italiano. Obras: *Acid dreams and Spanish queens (Sueños ácidos y reinas de España)*, 1994), *The nameless city (La ciudad sin nombre)*, 1997), *Amok Koma* (2001), *An index of metals* (2003), *Audiodrome* (2003), etc.



**55 Fazyl Say (1970)**



Pianista y compositor turco. Obras: *Silk road (Ruta de la seda)*, 1994), *Silencio de Anatolia* (2001), *Nazim* (2001), *1001 nights in a Harem* (2007), *Nirvana burning* (2010), *Water* (2010), tres sinfonías: 1. *Estambul* (2009), 2. *Mesopotamia* (2011), 3. *Universo* (2012), etc.

Nikos Skalkottas<sup>48</sup>, un compositor demasiado olvidado, había introducido el dodecafonismo y en generaciones posteriores hay varios compositores que evolucionan a la vanguardia serial y aleatoria mirando hacia la música ortodoxa.

No siempre es un espiritualismo directo ni, por supuesto, tiene que ver con el minimalismo místico de origen exsoviético.

Un Argyris Kounadis<sup>49</sup> compone piezas como *Heteroophonika Idiomela* (1967) o *Epitymbion* (1965), Theodore Antoniou<sup>50</sup> es más internacionalista y Dimitri Terzakis<sup>51</sup> cultiva el coro en *Ikos* (1968) o la orquesta en *Nomoi* (1974). Todos se alejan de la línea más conservadora y comercial de Mikis Theodorakis<sup>52</sup> o del autor de bandas sonoras Vangelis<sup>53</sup>.

En otros países europeos se tiende más hacia intentos de fusión con los folclores urbanos tratando de fundir vanguardia y músicas de consumo tipo *pop-rock*. La dificultad consiste en que estas últimas suelen estar muy ligadas a la tonalidad y ser muy elementales, por lo que algunos intentos se han fijado en tendencias que ya no están de moda, como el *heavy metal* y similares.

En esos intentos destacó un compositor prematuramente desaparecido, el italiano Fausto Romitelli<sup>54</sup> con espectáculos como *An index of metals* (2003) y otras obras como *Acid dreams and Spanish queens (Sueños ácidos y reinas de España)*, 1994) o *Audiodrome* (2003).

Como no vamos a hacer un largo catálogo, citaremos solo un intento más reciente y de bastante éxito que propone un autor turco al que tratamos como europeo por su formación en la música occidental realizada en Alemania. Este compositor es Fazil Say<sup>55</sup>, que ha desarrollado una importante carrera como pianista clásico. Say conoce bien la música occidental y además está interesado en el jazz. Todo ello, las técnicas de vanguardia y el folclore turco, lo integra en obras amplias que muestran gran originalidad. Así, el concierto

para piano y orquesta *Silencio de Anatolia* (2001), el concierto para violín *1001 Noches en un harén* (2007) o las tres sinfonías tituladas sucesivamente *Estambul* (2009) *Mesopotamia* (2011) y *Universo* (2012).

Todo lo hasta aquí tratado, tenga que ver con los folclores o con tradiciones musicales diferentes de la culta, se hace dentro de un concepto centrado en la cultura occidental, todo lo amplio que se quiera, pero sin salir de ella y con unos materiales sonoros y técnicos y con un haz de estéticas que tampoco abandonan ese círculo que, no por ser amplio o variado, está menos delimitado.

Sin embargo, la música occidental ha tenido siempre ocasiones para confrontarse con la de otras culturas, y si ello ha ocurrido en un pasado en el que las relaciones físicas eran más lejanas y esporádicas, con más razón en un momento de globalización en el que las influencias y conocimientos mutuos pueden multiplicarse y adoptar formas nuevas.

## Hacia Oriente

Los contactos generales entre Asia y Occidente no fueron excesivos a lo largo de siglos y se circunscribieron a los relatos de Marco Polo<sup>56</sup> y otros viajeros, aunque sí hubo cierto conocimiento mutuo de las músicas a través de la misión de los jesuitas. De la misma manera que se desarrolló un movimiento musical de importancia en las misiones de Paraguay, también se intentaron aventuras sonoras, aunque más restringidas, con las misiones asiáticas. Al jesuita Joseph Marie Amiot<sup>57</sup> le debemos el haber difundido durante el siglo XVIII europeo los conceptos de la música china en Europa e incluso la creación, recientemente exhumada, de una curiosa *Misa de Pekín* (1779), que resulta de una especie de mestizaje entre el barroco francés y la música china. Él mismo compuso varios *Divertimentos chinos* (1779) y escribió tratados sobre el particular que, creo, influyeron en lo que sabía de música china Rousseau<sup>58</sup> y que trasladó a la *Enciclopedia*.

### 56 Marco Polo (1254-1324)

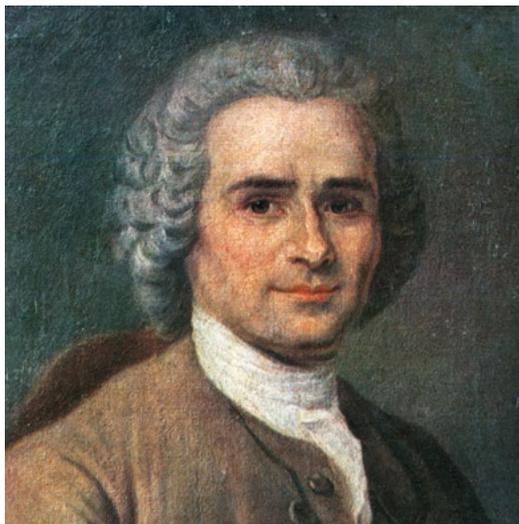
Comerciante y viajero italiano que viajó a la corte mongola de Kublai Khan (1215-1294) y relató sus aventuras en el libro *El millón*.



### 57 Joseph Marie Amiot (1718-1793)



Sacerdote jesuita y sinólogo francés. Fue el principal autor de la *Misa de los Jesuitas de Pekín*, de varios *Divertimentos chinos* (1779) y de tratados sobre la música en China.



### 58 Jean Jacques Rousseau (1712-1778)

Filósofo y compositor francés autor de tratados como *Discurso sobre la desigualdad de los hombres* (1755), *La nueva Heloisa* (1761), *Emilio* (1762),

*El contrato social* (1762), etc. Un *Diccionario de la música* (1767) y composiciones como la ópera *Le devin du village* (*El adivino de la aldea*, 1752) o el melodrama *Pygmalion* (1762). Autor de las referencias a la música china en la *Enciclopedia* (1751-1772).

59 Son dos, *L'île de feu I* y *L'île de feu II* pertenecientes a los cuatro estudios del ritmo para piano. Se completan con *Modos de valor e intensidad* y *Neumas rítmicos*.

“

**El conocimiento de las músicas asiáticas amplía el círculo de los intentos dieciochescos de los jesuitas con la expansión británica por la India, la francesa en Indochina y la holandesa en Indonesia**



### Gamelanes indonesios

Para muchos indonesios la música de gamelán es una parte integral de su cultura. Un gamelán es una agrupación musical en la que se reúnen metalófonos, xilófonos, gongs, flautas e instrumentos de cuerda. En ocasiones puede unirse un vocalista, el llamado *pesindhèn*. El gamelán utiliza la

escala pentatónica y se caracteriza por su ritmo pausado. Existen dos estilos, uno suave asociado con el canto y otro más fuerte asociado con la danza. Para la cultura occidental resultan igual de exóticos su sonido (que transporta el oyente directo a Bali o Java) y sus instrumentos, nada habituales. Algunos de ellos son el *saron*, el *sientem*, el *gender*, el *bonang* o el *kempul*.



▲ Intérpretes del South Bank Gamelan durante el Festival de Aldeburgh, junio de 2005

Con todo, será el siglo XIX el que de verdad comience a interesarse en la música asiática y en otras de culturas lejanas, en mayor medida con la llegada del nacionalismo y la explosión de un especie de *nacionalismo turístico* en el que muchos compositores emplean folclores que no tienen mucho que ver con los de su país; así las evocaciones de un Rimsky Korsakov verdaderamente turístico en el arabismo de su *Scherezade* o en el españolismo de su *Capricho español*. Por cierto que España fue una fuente de exotismo para multitud de compositores europeos del siglo XIX, mayoritariamente franceses, muchísimos secundarios, aunque otros de primera categoría.

El conocimiento de las músicas asiáticas amplía el círculo de los intentos dieciochescos de los jesuitas con la expansión británica por la India, la francesa en Indochina y la holandesa en Indonesia.

De la misma manera, las exposiciones universales importaron música exótica. No hay duda de que una de las grandes influencias de Debussy fue haber escuchado en la Exposición de 1889, que conmemoraba el centenario de la toma de la Bastilla y que erigió la torre Eiffel, los **gamelanes indonesios**.

En el siglo XX, un compositor de la talla de Olivier Messiaen estudia a fondo los ritmos y las escalas de la India y ese estudio fertilizará a fondo su obra, por ejemplo en *Cantéyodjayâ* (1949). Pero no se puede decir que Messiaen haga música hindú, ni siquiera un híbrido sonoro, sino música de vanguardia occidental que avanza con esas consideraciones pero sin plantearse la palabra mágica que más tarde analizaremos de *fusión*. Él mismo investiga en la música japonesa con piezas como *Sept Hai Kai* (1962), en la de Nueva Guinea con *La isla de fuego*<sup>59</sup> (1950), siempre con un resultado occidental.

También se ha hablado mucho de la influencia del pensamiento oriental, singularmente el japonés y el budismo zen en John Cage. Está claro que lo practicó, pero Cage trabaja con el pensamiento oriental, no con

la materialidad de su música. Pudo estar influido, antes de su adscripción al zen, en sus búsquedas sonoras con los pianos preparados, pero luego adopta el pensamiento oriental con materiales musicales occidentales o con la escucha del entorno sonoro que, en su caso, es el de la moderna sociedad norteamericana, esto es, plenamente occidental.

Un caso curioso puede ser el del norteamericano de origen armenio Alan Hovhaness<sup>60</sup>, quien se propuso hacer una música *no occidental*, por lo general de carácter místico y con influencias de diversas culturas. Tras un período *armenio* estudió música carnática y también fue a Japón a estudiar Gagaku<sup>61</sup>. Compuso torrencialmente más de quinientas obras incluyendo 66 sinfonías, aunque con no mucho reconocimiento, si bien su música tiene muchas veces un interés que va más allá del pintoresquismo, como en *Fantasia sobre xilografías japonesas* (1965), *Vishnu sinfonía* (la n.º 19) (1966), *Shambala* (1969), para violín, sitar y orquesta, y muchas otras. Seguramente es un autor por descubrir aunque fuera solo de manera parcial.

Interesado en la ampliación de la vanguardia con elementos orientales, el canadiense Claude Vivier<sup>62</sup> (1948-1983) se acercó tanto al Oriente próximo con *Buchara* (1981) como al lejano con *Paramirabo* (1978). También se aproximó a la música de Oriente, principalmente de Indonesia, el holandés Ton de Leeuw<sup>63</sup> que, en pleno serialismo integral, ofreció su *Hai Ku* (1968) para soprano y orquesta. Pero quizá quien más ha ahondado en este tema sea el siempre sorprendente Giacinto Scelsi, que estudia las técnicas del canto japonés en una obra para voz sola eventualmente acompañada en algún número por algún instrumento, *Los cantos del capricornio* (1962-1972), *Pranam* (1972) y otras obras se adentran en estos terrenos y posiblemente, además de sus méritos en otros campos sonoros, quizá sea el compositor occidental que más lejos ha llegado en la adopción de elementos de las culturas musicales asiáticas.



### 60 Alan Hovhaness (1911-2000)

▶ 22

Compositor estadounidense. Empleó en su música métodos de diversas culturas. Obras: *Sinfonía n.º 1 (Exilio)*, 1936), *Sinfonía n.º 8, Arjuna* (1947), *Montaña misteriosa* (1955), *Fantasia sobre xilografías japonesas* (1965), *Sinfonía n.º 19, Vishnu* (1966), *Lady of light (Señora de la Luz)*, 1969), *Shambala* (1969), *Sinfonía n.º 22, Ciudad de luz* (1970), etc.

61 Música japonesa de corte.

### 62 Claude Vivier (1948-1983)

▶ 23

Compositor canadiense. Interesado por los elementos orientales en música. Obras: *Siddharta* (1976), *Paramirabo* (1978), *Zipangu* (1980), *Buchara* (1981), *Tres arias para una ópera imaginaria* (1982), la ópera *Kopernikus* (1979), etc.

### 63 Ton de Leeuw (1926-1996)

Compositor holandés. Óperas: *Alceste* (1963), *Antígona* (1991). Otras obras: *Afrikán etudes* (1954), *Movimientos retrógrados* (1957), *Haiku II* (1968), *Cloudy forms* (1970), etc.

**64 José Evangelista (1943)**

Compositor español residente en Canadá. Obras: *Coros tejiendo, voces alternando* (1975), *Clos de vie* (1983), *Monodías españolas* (1989), *O Bali* (1989), *Spanish garland* (*Guirnalda española*) (1993), *Cantares* (2010), etc.

**65 Eneko Vadillo (1973)**

Compositor español. Obras: *Terral* (1999), *Mistral* (1999), *Zephyr* (2002), *Almur* (2006), *Prisma* (2007), *Metapoiesis* (2010), *Mantra* (2010), etc.

**66 Rafael Reina (1961)**

Compositor español residente en Holanda. Obras: *Ubanji Djembé* (1991), *Sistema caos* (1994), *Lamento de la tierra* (1995), *El cambio de la relojería del cielo* (2001), *Alquimia* (2002), *Sranang Tonggo* (2003), *The doors of perception* (*Las puertas de la percepción*, 2005), *Hesse India* (ópera 2007), etc.

“

**El camino para los orientales fue el de un esfuerzo continuo por alcanzar nuevas posiciones**

En España los compositores que, como después veremos, se han podido asomar al mundo árabe, sin embargo se han mantenido en general alejados de Extremo Oriente. Juan Hidalgo se interesó por el zen pero más como seguidor de Cage que por el uso sonoro.

Puede ser una excepción la fascinación que ejerció en José Evangelista<sup>64</sup> el descubrimiento de la música balinesa, que le llevó a componer *O Bali* (1989), obra episódica en su producción en la que también hay composiciones de raíz española.

Eneko Vadillo<sup>65</sup> en *Almur* (2006) se ha basado en diversas tradiciones orientales, mientras que quien más atención ha dedicado a estas cuestiones es Rafael Reina<sup>66</sup>, explorando las músicas del África negra en *Ubanji Djembé* (1991) o en *El cambio de la relojería del cielo* (2001), y que luego ha enseñado tradiciones no europeas para la composición, especialmente la música hindú, también empleada en sus obras.

### Desde Oriente

De momento hay que concluir que los compositores occidentales han conseguido notables avances en sus obras gracias al estudio de músicas orientales, aunque esa producción sigue siendo occidental y en casi ningún caso ha llegado a conseguir la interculturalidad que asoma en el próximo horizonte, algo que sí se puede afirmar, al menos en mayor medida, de algunos músicos orientales. La razón es bien clara, muchos compositores de Oriente conocen a fondo su propia música y han estudiado bien la occidental que se enseña en sus propios países, mientras que los compositores occidentales acaban por conocer la música oriental fuera de las aulas, por su propia experiencia y cuando están ya completamente formados como músicos y como artistas.

El camino para los orientales fue el de un esfuerzo continuo por alcanzar nuevas posiciones, ya que al principio su integración en la música de la vanguardia occidental no les distinguía demasiado de sus colegas de esta parte.

Es el caso del coreano Isang Yun<sup>67</sup>, que vivió en Alemania, donde fue un reconocido practicante del serialismo integral. Eso mismo ocurre con compositores japoneses que se acercan a la vanguardia europea, que practican con habilidad. Así Toshiro Mayuzumi<sup>68</sup>, Toshi Ichianagi<sup>69</sup>, Maki Ishii<sup>70</sup> o Kazuo Fukushima<sup>71</sup>, entre otros muchos.

Son compositores que hacen música de vanguardia occidental que, en ocasiones, puede estar coloreada por detalles japoneses o incluso por el empleo de algún instrumento étnico, pero que no sintetizan culturas, sino que operan desde Oriente de la misma manera que hemos visto en los compositores occidentales.

La primera excepción, y un caso que bien pudiera llamarse de fusión, nos la da un compositor japonés que se hizo muy célebre y cuya obra perdura. Se trata de Toru Takemitsu<sup>72</sup>, seguramente la figura musical japonesa de más relieve en el siglo xx. Su música está compuesta para instrumentos occidentales a los que muchas veces añade instrumentos orientales sin ningún complejo. Técnica y sonoramente toma elementos de la música japonesa y los mezcla muy bien con otros de compositores occidentales, sobre todo con los que más admira y que son Debussy, Messiaen y Webern.

De esta manera logra una música fascinada por la movilidad, el cambio y la fluidez. Encuentra esas cualidades en el aire o el agua, que aparecen en muchos de sus títulos, y los trata con una calidez poética que pertenece tanto a Oriente como a Occidente. Entre sus obras destacamos *A flock descends into the pentagonal garden* (1977), *Riverrun* (1984), *Rain tree sketches* (1982), *November steps* (1967), *Gémeaux* (1986) y otras. Quizá desapareció pronto, pero su influencia perdura y el aprecio a su valía sigue incrementándose.

Bastante más tarde que la japonesa, la música china se ha destapado en los últimos años con fuerza, aunque de momento son más numerosos sus grandes intérpretes de música occidental,

### 67 Isang Yun (1917-1995)

Compositor coreano residente en Alemania. Obras: Ópera: *El sueño de Liu Tung* (1965). Otras obras: *Réak* (1966), *Muak* (1978), *Konturen* (1989), cinco sinfonías, etc.

### 68 Toshiro Mayuzumi (1929-1997)

Compositor japonés. Obras: *Esfenogramas* (1951), *Sinfonía nirvana* (1958), *Bugaku* (1962), *Rapsodia para el siglo XXI* (1992), etc.

### 69 Toshi Ichianagi (1933)

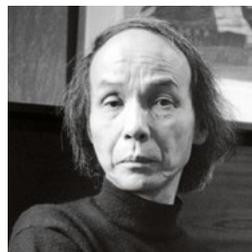
Compositor japonés. Obras: *Life music* (1965), *Time sourrounding* (1984), *Cosmos ceremony* (1993), *Bridgin* (2001), seis sinfonías, etc.

### 70 Maki Ishii (1936-2003)

Compositor japonés. Obras: *Osozeran* (1964), *Kyo-O* (1968), *Dipol* (1971), *Sbo-Ko* (1979), *Traslucent visión* (1982), *Ryu Kyo* (1988), *Concerto M-2000* (2000), etc.

### 71 Kazuo Fukushima (1930)

Compositor japonés. Obras: *Ekagra* (1957), *Rai* (1971), *Kashin* (1973), etc.



### 72 Toru Takemitsu (1930-1996)

▶ 24, 25

Compositor japonés, el más importante en la unión de la música occidental con la japonesa. Obras: *Requiem for strings* (*Réquiem para cuerda*, 1957), *Music of tree* (*Música de árbol*, 1961), *November steps* (*Pasos de noviembre*, 1967), *Winter* (*Invierno*, 1971), *Quatrain* (1975), *A flock descends into the pentagonal garden* (*Una bandada descende en el jardín pentagonal*, 1977), *Dream time* (*Tiempo de sueños*, 1981), *Rain coming* (*Viene la lluvia*, 1982), *Rain tree sketches* (*Esbozos del árbol de lluvia*, 1982), *Riverrun* (*Corriente del río*, 1984), *Gémeaux* (*Gemelos*, 1986), *Fantasma* (1991), *Spirit garden* (*Jardín del espíritu*, 1994), etc.

“

**Hacen música de vanguardia occidental que, en ocasiones, puede estar coloreada por detalles japoneses o incluso el empleo de algún instrumento étnico, pero que no sintetizan culturas**



▲ Lang Lang bajo de la dirección de Tan Dun en el ensayo del estreno británico del concierto para piano *Dun's*, en el Barbican Centre, Londres, Reino Unido

### 73 Lang Lang (1982)

Pianista chino de fama universal. Ha sido comparado con grandes nombres como Chopin o Liszt. Ha tocado con las principales orquestas del mundo, como la Sinfónica de Boston o la Filarmónica de Nueva York, y actúa como Embajador de Buena Voluntad de Unicef.

### 74 Tan Dun (1957)



Compositor y director de orquesta chino. Óperas: *Marco Polo* (1995), *Tea, a mirror of soul* (*Té, un espejo del alma*, 2001), *El primer emperador* (2006). Otras obras: *Concierto para guitarra y orquesta* (1996), *Concierto de agua* (1998), *A world symphony for the millenium* (*Una sinfonía mundial para el milenio*, 1999), *La Pasión del agua según San Mateo* (2000), *Concierto para orquesta* (2002), *Piano concerto*, *The fire* (*Concierto para piano*, *El fuego*, 2008), *Internet symphony: Eroica* (2009), *Passacaglia: secret of wind and birds* (*Passacaglia: el secreto del viento y los pájaros*, 2001), etc.

### 75 Cong Su (1957)

Compositor chino. Especializado en música filmica como *El último emperador* de Bernardo Bertolucci (1941).

### 76 Jian-Hua Zhuang (1959)

Compositor chino. Reside en Holanda.

como el famoso pianista Lang Lang<sup>73</sup>, también van apareciendo compositores de valía, algunos formados en Estados Unidos, más avanzados, y otros en la propia China, que si hasta hace poco eran considerados más conservadores, recientemente han adoptado la vanguardia occidental.

Asimismo, hay conocidos compositores que proceden de Hong Kong o Taiwan. No obstante, la mayoría componen a la occidental, por lo que no son útiles al propósito que ahora tenemos de indagar en la fusión sonora de Oriente y Occidente, si bien hay una notable excepción que ha venido, en cierto modo, a tomar el relevo de Takemitsu con una enorme difusión y no menor éxito: Tan Dun<sup>74</sup>.

Formado en China y en Estados Unidos, seguidor de los consejos de Takemitsu, Tan Dun ha desarrollado una música desprejuiciada que penetra tanto en las de Occidente como en la de China. Su ópera *Marco Polo* (1995), que emplea toda clase de técnicas de ambas culturas, llamó mucho la atención. Posteriormente ha escrito otras como la delicada *Tea, a mirror of soul* (2001) o *El primer emperador* (2006). En el terreno instrumental destacan *A world symphony for the millenium* (1999), *La Pasión del agua según San Mateo* (2000), *El fuego* (2008), para piano y orquesta, el *Concierto para guitarra y orquesta* (1996) además de otras obras y conocidas bandas sonoras para películas. Su éxito ha hecho que muchos compositores más jóvenes chinos emprendieran caminos similares. Citaremos de pasada a Cong Su<sup>75</sup> y a Jian-Hua Zhuang<sup>76</sup>.

## Oceanía y África

Quizá habría que señalar que en los continentes alejados de Europa y América se dan enclaves que pertenecen de lleno a la cultura occidental. Este es el caso, por ejemplo, de Australia o Nueva Zelanda, cuya música se inserta completamente en el panorama general de Occidente. Incluso han dado algunos compositores conocidos

como Peter Sculthorpe<sup>77</sup>, que sintetiza la música aborigen e influencias asiáticas con las técnicas tanto histórica como contemporánea de Occidente en obras como *Kakadu* (1988). Asimismo, un país situado en Asia como es Israel pertenece de lleno a la música occidental y ha producido notables intérpretes tras la masiva emigración de músicos judíos europeos y compositores, en general dentro de la tradición germánica, que han ido mezclando la vanguardia con la música histórica judía.

Algo parecido ocurre en África, donde países como la Unión Sudafricana ofrecieron un panorama compositivo de autores blancos totalmente a la occidental.

Las relaciones de África con la música occidental han sido distintas de las de Asia, puesto que la influencia occidental es en este continente mayor, aunque muy diluida, mientras que en la africana apenas se pueden citar compositores practicantes de una música a la occidental o mixta, como en el caso de algunos asiáticos.

Otro aspecto es el amplio avasallamiento que la música industrial y de consumo ha realizado en ese continente, como en general en todos, de manos de los medios de comunicación. De hecho, esto ha causado una difícil pervivencia a muchas músicas tradicionales no occidentales. Pero en el campo de la música culta, apenas si pueden mencionarse compositores a la occidental como no sean casos aislados que acaban teniendo una carrera francesa o británica.

África sí influyó en la música occidental, en un segundo grado, por los logros sonoros de las amplias poblaciones de esclavos que se fueron asentando en América. En realidad, no es tanto una influencia directa sino una auténtica fusión entre maneras de entender la música a la africana y realidades occidentales con las que se encuentran.

Hay bastante de África en el espiritual negro, en el góspel, en el *ragtime* y definitivamente en el jazz, pero no son formas de música africana, sino músicas americanas influidas por una población de origen africano.



**77 Peter Sculthorpe  
(1929-2014)**

Compositor australiano.

Obras: *The fifth continent* (*El quinto continente*, 1963), *Small town* (*Ciudad pequeña*, 1976), *Kakadu* (1988), *Memento mori* (1993), *Shining island* (*Isla resplandeciente*, 2011), etc.

“

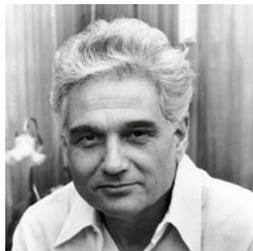
**Hay bastante de África en el espiritual negro, en el góspel, en el *ragtime* y definitivamente en el jazz, pero no son formas de música africana, sino músicas americanas influidas por una población de origen africano**

**78** Intertextualidad es la relación que un texto mantiene con otros textos contemporáneos o anteriores vinculándose con ellos en un contexto.



**79 Julia Kristeva**  
(1941)

Teórica de la Literatura, de origen búlgaro, que ha trabajado en Francia y Estados Unidos. Su obra se enmarca en el estructuralismo.



**80 Jacques Derrida**  
(1930-2004)

Filósofo francés. Introdutor del concepto *deconstrucción*, que toma de los conceptos de la obra de **Martin Heidegger** (1889-1976), *Sein und Zeit* (*Ser y tiempo*, 1927).

El jazz no es africano pese a su remoto origen, y de hecho África lo tuvo que importar como música de América.

Otro tanto podríamos decir de la influencia africana sobre muchas músicas populares surgidas de interacciones similares en los países del Caribe o en Brasil. El fenómeno se va diluyendo y desapareciendo a medida que descendemos hacia el sur, puesto que en Argentina, Chile y otros países la presencia esclavista fue menor.

Es a partir del siglo xx cuando los compositores occidentales comienzan a extraer de África enseñanzas musicales muy aprovechables, especialmente en el campo del ritmo. Ya hemos citado a Steve Reich y más aún a Ligeti, e incluso al español Rafael Reina, pero, evidentemente, hay otros muchos compositores que se han interesado en la música africana y la han aprovechado como enseñanza sobre todo rítmica.

### Intertextualidad

En realidad, todo lo descrito hasta aquí pertenece al dominio de la llamada *intertextualidad*<sup>78</sup>. Este es un término tomado del mundo literario posmoderno cuya formulación se atribuye a Julia Kristeva<sup>79</sup>. Se trata de ver cada texto no como una unidad independiente ni como una forma comunicativa, sino como una corriente continua de interrelación con otros textos.

Con el término *intertextualidad* no suelen designarse entidades unívocas, y en música ha servido para caracterizar desde la pura cita hasta el *borrowing* o la reestructuración de textos existentes o la llamada *deconstrucción*, un término introducido por Derrida<sup>80</sup> y que, utilizado en exceso y abusivamente por los medios de comunicación, ha terminado por ser un tic lingüístico.

Los primeros que en música se refirieron a la intertextualidad fueron los musicólogos semióticos aplicándola al empleo histórico de materiales ajenos. Pero como la composición

posmoderna ha usado esos materiales profusamente, lo que era un simple ejercicio de arqueología hermenéutica se convirtió en una herramienta difícil de abarcar por sus aspectos polimórficos.

De esta manera, muchas aventuras creativas modernas se salían del término original y se propusieron otras denominaciones como *intertextualidad*, para subrayar el efecto que eso tiene sobre las texturas.

Asimismo se ha propuesto hablar de *intermusicalidad* para trasladar el ámbito de los textos a la música, pero eso es superfluo porque, al menos desde principios del siglo xx, la música ha sido tratada seriamente como un lenguaje y se habla de textos musicales para las partituras e incluso para los resultados sonoros de las obras.

Lo que acabamos de decir sirve para muchos aspectos de lo que hemos tratado últimamente, pero en los momentos actuales en que la globalización nos lleva hacia mezclas antes poco frecuentes entre culturas, lo que quizá se impone y se adapta mejor a lo que hemos descrito es el término *interculturalidad*.

Por interculturalidad se entiende los productos que surgen del contacto entre dos culturas distintas, o incluso entre varias, aunque ello sea aún más difícil. Por eso deberíamos comenzar por apartar el considerar algo, muy en boga hoy en día, tan falso como que las mismas y pequeñas variantes locales de una misma cultura constituyan culturas distintas, sino que son simplemente variantes dialectales.

Hay que desechar las tendencias, a veces fuertemente arraigadas en los nacionalismos, de que pequeñas variantes en las costumbres o la simple diferencia lingüística constituyan por sí mismas culturas distintas.

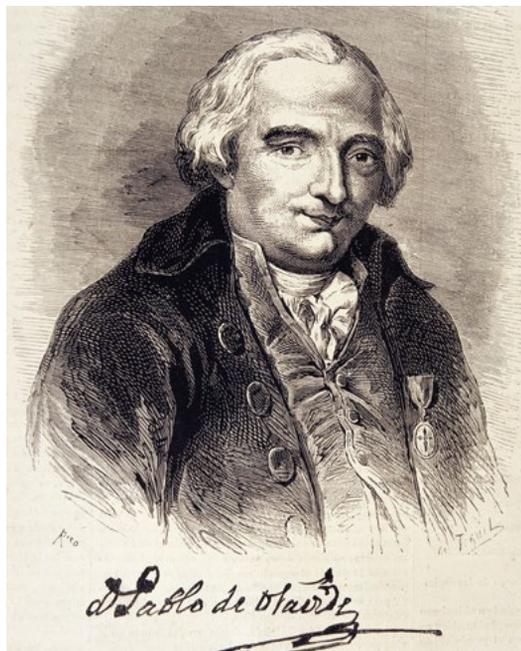
Por muchas variantes locales que existan, la cultura occidental, como la china o la árabe, es unitaria. Solo metafóricamente y en el estudio pormenorizado podemos hablar de

“

**Por muchas variantes locales que existan, la cultura occidental, como la china o la árabe, es unitaria**

“

**Desde principios del siglo xx, la música ha sido tratada seriamente como un lenguaje y se habla de textos musicales para las partituras e incluso para los resultados sonoros de las obras**



### **81 Pablo de Olavide**

**(1725-1803)**

Político español. Realizó, por orden de Carlos III, la repoblación de Sierra Morena. Perseguido por la Inquisición, se refugió en Francia.

cultura francesa, alemana, etc. Todas son parte de la cultura occidental, por lo que deberíamos referirnos en algunos casos a intertextualidad y en otros a interculturalidad, especialmente para las que se adivinan por venir.

Tengamos en cuenta dos factores nuevos que influyen decisivamente en la nueva interculturalidad: el primero es la mutación que, en el siglo XXI con algunos antecedentes en el XX, constituyen las migraciones; el segundo, los medios de comunicación globales.

Históricamente las migraciones tuvieron dos modelos: el asentamiento de pueblos vencedores en los territorios o poblados vencidos, o el traslado de poblaciones excedentes a nuevos territorios poco poblados que expanden la misma cultura, con o sin variantes locales, a otros lugares. Por supuesto que el primer modelo es, entre otros muchos, el de las invasiones bárbaras del siglo V o la dominación árabe de la península Ibérica. El segundo, el de la población de territorios como los Estados Unidos o Australia, o incluso la repoblación de Sierra Morena en tiempos de Carlos III según la acción ilustrada de Pablo de Olavide<sup>81</sup>. Estos modelos llegan incluso a las migraciones europeas al norte y Sudamérica hasta bien entrado el siglo XX. Pero las migraciones más recientes, en plena posmodernidad y posteriores, son de otro tipo. Son más masivas, menos vertebradas y, sobre todo, mucho menos integradas incluso en población que son de segunda o tercera generación. Ni qué decir tiene que ello influye tremendamente en los ámbitos culturales.

El segundo fenómeno, reciente, es el de la extensión de las comunicaciones a través de la televisión y la telefonía por satélite, o del fenómeno tan reciente como universalmente exitoso de internet y de las redes sociales.

Se acerca, efectivamente, la aldea global de la que ya hablara Mac Luhan, y esta globalización tiene efectos amplios sobre una

interculturalidad que no tiene más remedio que afectar de lleno a la creación artística y, por tanto, a la música.

## Interculturalidad

Un compositor español a quien podríamos haber citado en otros apartados, pero que tratamos aquí por su empeño intertextual, y que llega a interculturalidades, es José María Sánchez Verdú<sup>82</sup> (1968), quien ha interactuado con muchos aspectos de la música árabe en obras como *Maqbara* (2000), *Alquibla* (1998), *Taqsim* (2002) o la serie de *Kitab*, con resultados excelentes. No es tanto una fusión cultural como una ampliación de su propio lenguaje, que parte de la vanguardia de la nueva complejidad y se asoma a diversos mundos musicales; por ejemplo, al de la música medieval con su serie *Machaut-Architektur* (2005) o *Déploration sur la morte de Johannes Ockenghem* (2001). Importante es su aportación operística en obras como *Aura* (2009) o *El viaje a Simorgh* (2007), pero la más experimental es *GRAMMA (Jardines de la escritura)* (2004), necesitada de un montaje muy especial y que es una reflexión sobre el nacimiento de la cultura escrita. No creo que en él lo intercultural sea un objetivo prioritario, sino más bien una expansión de su lenguaje que, a veces, se suele describir como cercano al de Lachenmann, lo que no resulta acertado pues, aunque hay en su música un afán de llegar al límite instrumental, no existe una exigencia de feísmo sonoro sino, antes bien, una cualidad poética bien definida.

Con todo, estoy persuadido de que el compositor occidental tendrá que conquistar en el futuro el grado de interculturalidad ya logrado por orientales desde Takemitsu. El verdadero problema es lo que de verdad puede producir un encuentro entre dos culturas.

La palabra mágica suele ser *fusión*, pero nada más fácil ni más difícil que eso mismo. A un nivel epidérmico resulta, sin embargo, sencillo.



### Simorgh

El simorgh es una criatura mítica propia de la cultura irania que en ocasiones se compara con otros seres fantásticos como el grifo o el ave fénix. En parte es una elegante ave de enormes alas, capaz de transportar desde un león hasta una ballena, y en parte es mamífero, posee dientes y amamanta a sus crías (porque el simorgh es una hembra). Las leyendas iraníes cuentan que se trata de un animal tan antiguo que ha sido capaz de ver el fin del mundo tres veces. Este curioso animal

se hizo famoso por aparecer en el poema épico *Shahnameh (El libro de los reyes)*. En él se cuenta que el rey Saam abandonó a su hijo Zal nada más nacer a los pies del monte Alborz por ser albino. El simorgh lo escuchó llorar, se apiadó de él y lo cuidó como si fuese suyo, enseñándole durante años todos los conocimientos del mundo. En la actualidad, el simorgh sigue estando muy presente en la cultura de Oriente Medio, tanto así, que en Afganistán existe un club de fútbol llamado Simorgh Alborz.



▲ Mosaico enfrente de Nadir Divan Begi Madrasah, también conocido como Nadir Divan Beghi Madraza, Bukhara, Uzbekistán



### **Digeridoo**

El *digeridoo* es un instrumento muy peculiar, y no por lo que se refiere a su aspecto, tono, timbre o técnica para tocarlo (suena al hacer vibrar los labios en el interior), sino por una cuestión de fabricación: no lo fabrican los humanos, lo fabrican las hormigas. Los intérpretes de *digeridoo* deben recorrer el bosque tanteando los eucaliptos, golpeando su corteza y escuchado cómo suena hasta encontrar el árbol idóneo, que después talan. El instrumento en sí consiste en el tronco hueco del árbol que durante meses ha

sido vaciado por una colonia de hormigas. Consta de una única pieza que se desbasta para dejar la madera lisa. Se moldea y se endurece al calor del fuego, y por último se pinta. La tala, el moldeado y la decoración corren a cargo del intérprete que vaya a utilizar el *digeridoo*. Como se trata de un instrumento sagrado, que según las creencias nativas australianas sirve para comunicarse con los antepasados y tocar la música del universo, cada intérprete decora su *digeridoo* inspirándose en lo que él mismo siente o en lo que la música le inspira.

Si se toma a un gaitero escocés, a un saxofonista de Nueva Orleans y a un guitarrista flamenco y se les pone a tocar juntos es evidente que algo suena y que se puede grabar y vender, y de hecho se hace ya. Pero el ejemplo que hemos dado es el de acercamiento entre aspectos particulares que se dan dentro de la cultura occidental. No importa. Añadamos a un balafongista senegalés, un tañedor de koto japonés y a un practicante de *digeridoo* australiano. Los resultados también son comercializables, pero ¿hay interculturalidad?, por supuesto que no.

Son mundos yuxtapuestos de los que cada uno conoce el suyo y sabe poco de los otros, aunque intente interactuar con ellos. Pero si cada uno de ellos no domina el de los otros, difícilmente podrán encontrar lenguajes nuevos y formas estéticamente válidas y diferentes. Puede que con el tiempo algo se logre empíricamente, pero más valdría hacerlo de manera científica, sistemática e investigativa.

Por otra parte, aunque las fusiones funcionaran, ello no garantiza que no se arrasen algunas tradiciones, como está sucediendo con las músicas orales, cada vez más perjudicadas por la grabación y el conocimiento de cosas heterogéneas. Además es muy curioso que todo pase por una globalización que muchos de los que realizan estas prácticas dicen aborrecer en otros aspectos, aunque me temo que no se pueden separar unas cosas de otras tan fácilmente.

El obstáculo principal para fundir varias culturas está en que todas quieren sobrevivir, y además tienen el derecho a ello. Son utópicas las alianzas de culturas aunque solo fuera porque no hay nadie legitimado para firmar en nombre de cada una.

Para mayor complicación, creo que en música no hay hoy día ninguna cultura que no esté ya contaminada por los productos de la occidental y, desde luego, no por los mejores sino por los más industriales y comerciales. Hay elementos tan característicos de



▲ Intérprete de *digeridoo* tocando en las calles de Sidney, Australia

algunas culturas que son exclusivos, como en Occidente la escucha armónica o vertical, que no existe en ningún otro lugar, o en algunas culturas orientales, la creación puramente tímbrica del continuo sonoro.

Pero a lo mejor me equivoco y no acabemos marchando hacia la interculturalidad, sino a fenómenos muy diferentes que a continuación vamos a ver como característicos de la evolución de la música en los comienzos del siglo XXI y que son las distintas variedades de lo que, en general, se ha llamado *arte sónico*.

Para muchos observadores, la marcha de la música occidental en un próximo futuro se dirige inexorablemente hacia esa interculturalidad, algunos de cuyos aspectos acabamos de describir. Sin embargo, no deja de haber corrientes plenamente actuales que investigan en otros campos que son novedosos sin necesidad de salir de la propia evolución de Occidente y, por supuesto, hay que tenerlas muy en cuenta. De manera que tendremos que referirnos, antes de finalizar, a dos grupos al menos de tendencias no muy próximas: la de la música natural o ecologismo musical, y la del arte sónico y las instalaciones sonoras.

### **Música de la naturaleza**

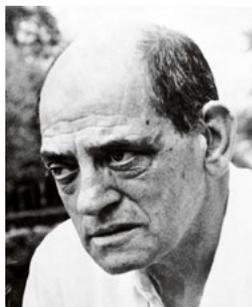
En un arte musical que ha desarrollado hasta límites insospechados la capacidad de los instrumentos musicales — que al fin y al cabo no debemos olvidar que son máquinas — y ampliamente la electroacústica musical, podría sorprender que, de repente, volvieran a irrumpir los sonidos de la naturaleza. Ciertamente, ellos estaban en la raíz de la música concreta, pero como un material básico que tenía que ser elaborado electrónicamente para conseguir un resultado musical. Sin embargo de lo que se trata ahora es del uso del sonido natural, entendiendo por tal todo sonido circundante, incluidos los producidos por la actividad humana sin elaborar, aunque recurriendo en la mayoría

“

**La marcha de la música occidental en un próximo futuro se dirige inexorablemente hacia esa interculturalidad, algunos de cuyos aspectos acabamos de describir**

“

**Los sonidos de la naturaleza [...] estaban en la raíz de la música concreta pero como un material básico que tenía que ser elaborado electrónicamente para conseguir un resultado musical**



“

**La música es un producto humano y forma parte de la naturaleza solo en la medida en que el propio hombre se integra en ella**

### **83 Luis Buñuel**

**(1900-1983)**

Cineasta español. Tras la Guerra Civil, activo en México. Algunos filmes: *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), *La edad de oro* (1930), *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), *Los olvidados* (1950), *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *Belle de jour* (*Bella de día*, 1967), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), etc.

de los casos a la grabación, algo que en mi opinión supone ya cierta intervención si no manipulación, o una descontextualización.

De todas maneras, reconozcamos que la idea de utilizar los sonidos naturales sin manipular como materia musical es relativamente nueva y lo que implica es modificar la relación entre el arte y la naturaleza.

El intentar imitar los sonidos de la naturaleza en la música, incluso cuando se reconoce que la música no es básicamente un arte representativo, se ha dado en todas las épocas, desde la polifonía renacentista al concierto barroco o incluso en la sinfonía romántica. Vivaldi puede intentar describir las estaciones, y Beethoven, en la *Sinfonía pastoral*, puede imitar el canto de los pájaros, el murmullo de los arroyos o el fragor de la tormenta. Pero a ninguno se le ocurre usar directamente los sonidos naturales.

Arte y naturaleza son, por tanto, y me temo que siempre, realidades separadas. La naturaleza no hace música en la misma proporción que no hace arquitectura, pintura o literatura. La música es un producto humano y forma parte de la naturaleza solo en la medida en que el propio hombre se integra en ella. Es decir, la música es un producto humano para los seres humanos, no un hecho que se dé espontáneamente en la naturaleza; al menos no más allá de una metáfora poética.

Desde los años setenta del siglo xx, algunos compositores comienzan a utilizar, más o menos esporádicamente, sonido natural no elaborado en la obra musical. El propio Mauricio Kagel utilizó ladridos de perro como separación de dos momentos en una obra musical que procedía de la que él mismo había utilizado para sonORIZAR la película de Luis Buñuel<sup>83</sup> *Un perro andaluz*, en la que, por cierto, no aparece perro alguno.

Pero la obra más célebre entre las que incorporan estos elementos tempranamente es el *Cantus arcticus*, de 1972, del finlandés

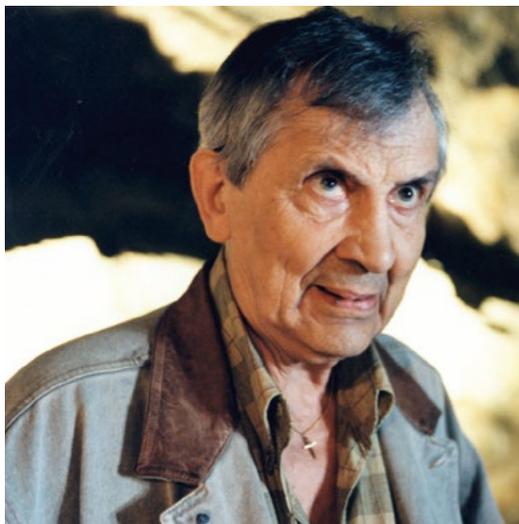
Einojuhani Rautavaara<sup>84</sup>, composición en tres movimientos en cada uno de los cuales se acompaña a la orquesta con una grabación de cantos naturales de pájaros árticos. Fue una obra de impacto en todo el mundo que tuvo imitadores. Rautavaara es un autor de amplio catálogo con óperas como *Alexis Kivi* y *Rasputin*, hasta ocho sinfonías y numerosos conciertos con solistas diversos, aunque su fama internacional se cimenta casi exclusivamente sobre el mencionado *Cantus arcticus*. Hay algunos ejemplos también de otros autores menos difundidos que este.

Por la misma época, un interesante compositor canadiense, Murray Schafer<sup>85</sup>, comenzó a perfilar el concepto musical de paisaje sonoro. Se trata de un acotamiento artístico de un trozo de realidad sonora natural. El concepto me parece legítimo por cuanto el paisaje pictórico, de tan larga y acreditada tradición, elimina tanto el sonido como el movimiento del paisaje natural.

Schafer realizó a lo largo del tiempo un experimento, hoy bastante conocido, que consistía en grabar en épocas sucesivas el sonido del puerto de Vancouver para poner de relieve sus cambios sonoros. A partir de ahí, realizó otras propuestas de paisajes sonoros y organizó visitas a diversos hábitats acústicos.

Hay que señalar que Schafer es también un notable músico instrumental con buen talento investigador a partir del estructuralismo postserial. Se han hecho muy conocidos su *Cuarteto n.º 2*, *Waves* o el *Cuarteto n.º 7*, que incorpora una mezzosoprano en movimiento; o sus conciertos para acordeón o viola, así como el teatro musical *El teatro negro de Hermes Trimegisto*, que forma parte del ciclo *Patria*, en el que trabajó cuarenta años, y que en este caso debe ser representado en un lugar cavernoso a medianoche.

Pero aún llaman más la atención sus experiencias sónicas en obras electroacústicas: *Okeanos* (1971), *The Vancouver soundscape* o el multimedia *Harbour symphony* (1983). Son muy influyentes sus libros sobre estos temas del paisaje sonoro.



#### **84 Einojuhani Rautavaara (1928-2016)**

▶ 29

Compositor finlandés. Óperas como *Aleksis Kivi* (1996) o *Rasputin* (2003), ocho sinfonías, varios conciertos con diversos instrumentos, cuatro cuartetos de cuerda, *Cantus arcticus* (1972), etc.

#### **85 Murray Schafer (1933)**

▶ 30, 31

Compositor canadiense. Creador de las músicas paisajísticas. Obras: Ciclo *Patria*, que incluye *The princess of stars* (*La princesa de las estrellas*, 1981), *El teatro negro de Hermes Trimegisto*. Instrumental: *Partita* (1961), *Threnody* (1966), *Okeanos* (1971), *Ko Wo Kiku* (1985), *Scorpius* (1990), doce cuartetos de cuerda, etc. Libros como *The new soundscape* (*El nuevo paisaje sonoro*, 1968), *The book of noise* (*El libro del ruido*, 1970), *The tuning of the world* (*La afinación del mundo*), entre otros.

“

Cuando el ruido de un reactor u otro interrumpe un paisaje sonoro, su manera de perturbar no es diferente de la que opera una tos en un concierto de cuarteto de cuerda

“

De la misma manera que un paisaje visual se convierte en arte cuando es pintado, esto es, manipulado por el hombre, un paisaje sonoro debería ser elaborado

Su experiencia más extrema es la ópera *The princess of the stars* (*La princesa de las estrellas*). La obra debe representarse en un entorno natural alrededor de un lago lo más alejado posible de la civilización. Estrenada en un lago de Toronto en 1981, se repitió allí para cinco mil personas en 1985. Otras representaciones en otro lugar, en 1997 y 2007, llegaron hasta muchos miles de personas.

La obra, que se basa en temas de la mitología ancestral americana, debe comenzar una hora antes del amanecer y calcular el momento en que los pájaros empiezan a cantar. La audiencia se coloca a la orilla del lago, y en otros lugares de la orilla se ocultan los intérpretes, algunos de los cuales aparecerán en canoas. El primer aria de la princesa, que canta sin que sea vista, resuena en ecos por el lago, y así sucesivamente. La obra es, además, el prólogo de una serie de doce piezas de teatro musical titulada *Patria*.

El cultivo del paisaje sonoro ha dado bastante de sí y ha permitido un limitado turismo sonoro que descubre paisajes acústicos, aunque hay que añadir que un paisaje sonoro en absoluto contaminado es cada vez más difícil de obtener, y que el propio espectador lo contamina visual y acústicamente.

Se suele argumentar que cuando el ruido de un reactor u otro interrumpe un paisaje sonoro, su manera de perturbar no es diferente de la que opera una tos en un concierto de cuarteto de cuerda. Otro argumento es que hay cada vez hay más paisajes sonoros que incorporan lo urbano considerando que es un sonido natural industrial. Esto parece más apto para la música, porque el sonido lo generan los humanos y la música es un hecho humano, no natural.

De la misma manera que un paisaje visual se convierte en arte cuando es pintado, esto es, manipulado por el hombre, un paisaje sonoro debería ser elaborado. Y para el paisaje sonoro natural no se debería perder de vista que es parcial con respecto a una realidad holística, porque el paisaje en sí es visual,

sonoro, táctil y muchas otras cosas, pero todas a la vez.

No estaría de más mencionar que esta tendencia ha sido comparada con la que en plástica se denomina *land art*. Se trata de la utilización, entre arquitectónica y escultórica, pero que puede usar también color, de la propia naturaleza o paisaje natural.

Surge a partir de los años sesenta con artistas como Robert Smithson<sup>86</sup>, Richard Long<sup>87</sup> o Milton Becerra<sup>88</sup>. Un ejemplo español del mismo puede ser *El bosque de Oma*<sup>89</sup>, de Agustín Ibarrola<sup>90</sup>.

### Arte sónico

Todo esto ha sido aprovechado de diversas maneras por muchos músicos que se han llamado a sí mismos artistas sonoros o artistas sónicos. Incluso alguno ha pretendido acotar para él una patente de arte sónico como en el caso de Trevor Wishart<sup>91</sup>, quien pretende ser el inventor.

Sin embargo el proceso es largo y nada reciente, ya que parte del momento en que la modernidad crea los espectáculos influidos por el *happening* y basados en la electrónica, además de los músicos poscagianos y los que se acercaron a Fluxus. En este último caso, hubo experiencias sonoras de artistas que no eran músicos. Así, el propio Maciunas claveteando pianos o la *Sinfonía para cuarenta aspiradoras* (1964), del pintor Wolf Vostell, realizador de otras experiencias sonoras rompiendo bombillas o golpeando martillos.

También en España se han realizado experiencias sónicas de la llamada música alternativa y, aparte de la labor de Zaj ya reseñada, se puede citar la aportación de Llorenç Barber<sup>92</sup> en obras como *Concierto de papel* (1991), *Alberomundo* (1995), *Tintinabula* (1990) o numerosas instalaciones de campanólogos en diversas ciudades. O el caso de obras con instrumentos no convencionales como artilugios de plástico, trompetillas... de Fernando Palacios<sup>93</sup>, quien

#### **86 Robert Smithson (1938-1973)**

Artista plástico estadounidense cuya obra más célebre es *Spiral Jetty*, realizada en el Lago Salado de Utah. Murió en accidente de aviación buscando emplazamiento a su última creación.

#### **87 Richard Long (1945)**

Artista plástico británico que practica el *land art*.

#### **88 Milton Becerra (1951)**

Artista plástico venezolano cultivador del *land art*.

**89** Obra artística realizada entre 1982 y 1985 en la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, en la desembocadura del río Oka. Ha sido objeto de algunos atentados.

#### **91 Trevor Wishart (1946)**

Compositor británico. Ha trabajado sobre sonido digital, arte sónico y multimedia, y realizado escritos teóricos.

#### **92 Llorenç Barber (1948)**

Compositor español. Fundador de grupos experimentales y autor de diversos proyectos de música alternativa.

#### **93 Fernando Palacios (1952)**

Compositor español. Obras: *Viaje arbóreo* (1976), *Variaciones estigma* (1997), *Calla trompetilla, calla* (1988), *La ópera de los sentidos* (2005), etc. Multitud de proyectos pedagógicos.



▲ *Omako basoa (El bosque de Oma)*, de Agustín Ibarrola, 1982-1985, Reserva de la biosfera de Urdaibai, Cortézubi, Vizcaya, España

#### **90 Agustín Ibarrola (1930)**

Pintor español. Autor de *El bosque de Oma* y un proyecto similar en Salamanca.

#### 94 Arsenije Jovanovic (1952)



Guionista y director teatral serbio. Obras de arte sónico como *Metropolis Beograd* (1989), *Faunopbonia Balcanica* (1990), *Aquagonia* (2007), *Okeanide* (2012), *Cathedral's fall war opera* (2015), etc.



#### 95 Gerhard Rühm (1930)

Escritor y artista visual austriaco conectado con Fluxus y con el arte sónico.

96 Poema sónico desarrollado por Kurt Schwitter entre 1922 y 1932. Publicado en 1932 en la revista *Merz* creada por él mismo.

#### 97 Kurt Schwitters (1887-1948)

Pintor y poeta alemán. Introdutor del *collage* y de la poesía sonora.



▲ *Ohne Titel (Sin título)*, de Kurt Schwitters, 1929, propiedad de Lisa Breimer

luego se ha especializado en obras pedagógicas instrumentales y en ingeniosos cuentos musicales con diversos medios.

Buena parte del moderno arte sónico se ha desarrollado gracias al impulso de las radios europeas, que incluso tienen un proyecto de colaboración internacional llamado *Ars Acustica*, y también premios con ese nombre que otorga la emisora WDR de Colonia. La razón puede estar en que las emisoras de radio fueron pioneras en la música concreta y electrónica, como ya se ha visto, y que durante la modernidad crearon una especie de docudrama radiofónico conocido por el nombre alemán de *Hörspiel*, creación radiofónica en la que han colaborado escritores muy conocidos.

Muchas obras de arte sónico apelan a muy diferentes fuentes sonoras y por ello han sido realizadas a veces por artistas que no son músicos. Así, ha ganado varios premios musicales el director de teatro y televisión Arsenije Jovanovic<sup>94</sup>, con obras como *Faunopbonia Balcanica* (1990), *Metropolis Beograd* (1989) u *Okeanide* (2012). Muy activo en este terreno es el escritor austriaco Gerhard Rühm<sup>95</sup>, que en tiempos colaborara con Fluxus. Es autor de docudramas radiofónicos y también de música sónica.

Una fuente común de casi todo el arte sónico son los textos, bien sea para explorar su significado o por su contenido fonético con los idiomas al uso, o inventando idiomas. Ya lo hicieron los futuristas rusos como en el caso del idioma creado para sus textos de Velimir Jlébnikov, o los dadaísta con el famoso poema *Ursonate (Sonata primigenia)*<sup>96</sup> del escritor y pintor Kurt Schwitters<sup>97</sup>, uno de los inventores del *collage*.

El uso fonético tiene el problema de que los sonidos del lenguaje son un material mucho más limitado que los sonidos musicales. Por eso se explotan los *collages* verbales y los contrastes de significado.

Hay artistas plásticos que, sin embargo, crean espacios sónicos por tener una

formación musical, como el famoso Bill Fontana<sup>98</sup>, que estudió con Phil Corner y ha construido esculturas y espacios arquitectónicos sonoros. También alumno de Corner es Malcolm Goldstein<sup>99</sup>, autor de *Zwischen (Zwei) Räume*. Joseph Celli<sup>100</sup>, intérprete de instrumentos de viento, realiza arte sónico con videoarte o instalaciones sonoras como *Windbag*. Andrew Yencken<sup>101</sup> explora espacios acústicos en lo que él llama «una forma hiperreal de música concreta» con *Carousel of light* (1996) o *Before the rain* (2002). Pero la más prestigiosa y conocida de este grupo de artistas sónicos es la alemana Christina Kubisch<sup>102</sup>, que fue influida por Kagel y Donatoni<sup>103</sup> y dejó su carrera de flautista para crear una música donde caben la electroacústica, las instalaciones y el vídeo. En *Tempo liquido* (1979) usa música y vídeo en una reflexión sobre el tiempo, mientras *On air* (1984) se realiza en espacios abiertos. En *Armonica* (2005) emplea los sonidos de la armónica de cristal, un instrumento olvidado desde el siglo XVIII. Se puede decir que sus intereses sonoros son variados y sus resultados brillantes.

En general, podría afirmarse que los resultados del arte sónico no tienen como objetivo la escucha en concierto y que uno de sus principales nichos es evidentemente la música radiofónica; pues han recibido, en cierta medida, gran apoyo por parte de algunas emisoras de radio. Aparte de la radio, se aplican a artes audiovisuales, multimedia y a instalaciones sonoras. Estas últimas tienen que ver tanto con una especialización de la música como con una forma de difusión que toma por modelo las exposiciones de artes plásticas, si bien su ejecución no interpretada coincide con un aspecto de la música electroacústica que se acerca notablemente al arte sónico.

## **Acusmática**

Un deseo apenas formulado en los comienzos de la electroacústica era el de poder crear una música que se liberara de la interpretación. Pero, aunque eso tenía un vehículo ideal en

**98 Bill Fontana (1947)**  
Artista plástico y músico estadounidense que ha trabajado en arte sónico y esculturas sonoras.

**99 Malcolm Goldstein (1937)**  
Compositor y artista sónico estadounidense.

**100 Joseph Celli (1944)**  
Oboísta, improvisador y compositor estadounidense.

**101 Andrew Yencken (1963)**  
Guitarrista y compositor australiano. Obras de arte sónico como *Metamorphosis* (1993), *Carousel of light (Carusel de luz)*, 1996), *Magnetic South (Sur magnético)*, 1998), *Boats of paper (Barcos de papel)*, 2000), *Before the rain (Antes de la lluvia)*, 2002), etc.

**102 Christina Kubisch (1948)**

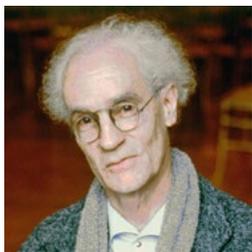


Flautista y compositora alemana. Ha destacado como artista sónica y de multimedia. Obras como *Tempo liquido* (1979), *On air (En el aire)*, 1984), *Night flights (Vuelos nocturnos)*, 1987), *Dreaming of a mayor third (El sueño de una tercera mayor)*, 1998), *Le jardin magnétique (El jardín magnético)*, 2001), *Armonica* (2005), *Five electrical walks (Cinco paseos eléctricos)*, 2007), *Dichte Wolken (Nubes compactas)*, 2012), etc.



**103 Franco Donatoni (1927-2000)**

Compositor y profesor italiano. Períodos serial y aleatorios que le llevan a una complejidad personal. Formó a varias generaciones de compositores de todo el mundo. Obras: la ópera *Atem* (1984). Instrumental: *For Grilly* (1960), *Puppenspiel (Juego de muñecos)*, 1961), *Quartetto IV Zrcadlo* (1963), *Erwas rubiger in Ausdruck (Algo más tranquilo de expresión)*, 1967), *Doubles* (1970), *Spresivo* (1974), *Cloches (Campanas)*, 1988), *Prom* (1999), etc. Libros teóricos como *Questo* (1970), o *In oltre* (1988).



**104 François Bayle**  
(1932)



Compositor francés. Concentrado en la electroacústica. Obras: *Jéïta* (1969), *Trois rêves d'oiseau* (*Tres sueños de pájaro*, 1971), *Erosphère* (1980), *Les couleurs de la nuit* (*Los colores de la noche*, 1982), *La forme du temps est un cercle* (*La forma del tiempo es un círculo*, 2001), *Loreille étonnée* (*La oreja asombrada*, 2009), entre otras.

**105 Horacio Vaggione**  
(1943)

Compositor argentino residente en Francia. Dedicado a la electroacústica. Obras como *Fractal C* (1984), *Nodal* (1997), *Taleas* (2004) o *Arches* (2013).



**106 Luc Ferrari**  
(1929-2005)



Compositor francés. Se inició en la música concreta con obras como *Tête et queue de dragon* (*Cabeza y cola de dragón*, 1960), *Hétérozygote* (*Heterozigoto*, 1964). Más tarde realizó muchas obras de arte sónico, entre ellas *L'escalier des aveugles* (*La escalera de los ciegos*, 1991).



**Música acusmática es, así, la que se oye sin que la distraigan los gestos y apariencias de los intérpretes**

la radio, los intentos de hacer conciertos electrónicos en los que solo se escuchaba a los altavoces revelaban carencias comunicativas graves. Pronto la electroacústica empezó a desarrollarse con los instrumentos y, además a poder ser manipulada en vivo, con lo que reintrodujo en cierto modo la interpretación. No obstante, quedaron núcleos que seguían postulando que había que liberar a la electroacústica de toda relación visual, y en tal sentido debemos citar a la llamada escuela acusmática.

El término acusmática viene nada menos que de Pitágoras, cuyos discípulos aseguraron que exigía un silencio absoluto en sus enseñanzas y, para evitar toda distracción, las impartía oculto detrás de una cortina. También empleaba este método para la escucha musical.

Música acusmática es, así, la que se oye sin que la distraigan los gestos y apariencias de los intérpretes.

El término fue, finalmente, acuñado por François Bayle<sup>104</sup> (1932), autor de obras como *Trois rêves d'oiseau* (*Tres sueños de pájaro*, 1971), *Erosphère* (1980), *La forme du temps est un cercle* (*La forma del tiempo es un círculo*, 2001), entre otras. En su entorno han trabajado otros compositores y entre ellos mencionaremos, por su relación con España, al argentino Horacio Vaggione<sup>105</sup> (1943), autor de piezas del tenor de *Nodal* (1987), *Gymel* (2003) o *Taleas* (2004).

Pero quizá el más difundido de los acusmáticos, que luego se pasa al arte sónico y a las instalaciones sonoras, sea Luc Ferrari<sup>106</sup> (1929-2005). Fue uno de los pioneros de la música concreta y trabajó con Schaeffer. De esa época son obras bien conocidas, como *Hétérozygote* (*Heterozigoto*, 1964) o *Tête et queue de dragon* (*Cabeza y cola de dragón*, 1960). Posteriormente se pasa al arte sónico con obras que tienen que ver con la grabación y montaje de sonido cotidiano, que culmina en una pieza como *L'escalier des aveugles* (*La escalera de los ciegos*).

## España: del arte sónico al multimedia

En España, el arte sónico ha tenido una representación bastante extensa, aunque sus primeros cultivadores proceden de la electroacústica y marchan hacia el multimedia.

Uno de los pioneros en la electroacústica y el arte sónico es Eduardo Polonio<sup>107</sup>, autor de una ópera electrónica como es *Uno es el cubo* (1995) y espectáculos como los dos *Hoy comemos con Leonardo* (1991). Alterna el multimedia con obras exclusivamente grabadas y es un músico de honda formación e indiscutible talento. Obras recientes son *Escena* (2008) o *Beyond us* (2010).

También procede de la electroacústica Julio Sanz<sup>108</sup>, con obras como *Piedra encantada* (1998) o el multimedia *Intususcepcion* (1991). José Manuel Berenguer<sup>109</sup> (1940) practica la electroacústica y pone en marcha muchos proyectos sónicos que no excluyen los instrumentos y el multimedia. Así, *On nothing (Sobre nada)* o *Expanded piano concerto*. Asimismo tiene larga trayectoria Emiliano del Cerro<sup>110</sup>, dedicado a la experimentación electroacústica y al arte sónico.

Otros cultivadores de la electroacústica y el arte sónico son Alfonso García de la Torre<sup>111</sup>, muy destacado enseñante de esta especialidad. Por su lado, José Luis Carles<sup>112</sup> se ha especializado en paisajes sonoros, y Pedro Elías<sup>113</sup>, en retratos sonoros de ciudades. Carlos Duque<sup>114</sup> lo ha hecho en medios audiovisuales con obras como *Audio-mosaico XX* (2011), *Liuba* (1996) y otras, pero también tiene un interesante catálogo instrumental. Juan Antonio Lleó<sup>115</sup> desarrolla proyectos audiovisuales y multimedia.

Un autor español de arte sónico reconocido internacionalmente es Francisco López<sup>116</sup>, quien realizó obras con grabaciones de insectos y muchos proyectos interdisciplinares. Muchas de sus obras son *Sin título*, seguido de un número, y algunas se realizan en la total oscuridad, llevando mucho más allá los ideales de la acusmática.

### 107 Eduardo Polonio (1941)



Compositor español pionero de la electroacústica y el arte que también realizó música instrumental. Obras: *Apólogos* (1968), *Para una pequeña margarita ronca* (1969), *Variaciones bajo fianza* (1977), *Valverde* (1981), *Cuenca* (1985), *Kepler, Tycho, Marte* (1987), *Hoy comemos con Leonardo* (1991), *Uno es el cubo* (1995), *Dispersión de la luz* (2005), *Escena* (2008), *Étoile de mer (Estrella de mar)*, 2009), *Beyond us* (2010), etc.

### 108 Julio Sanz (1965)

Compositor español especializado en música electroacústica y multimedia. Obras: *Intro versus* (1988), *Intususcepcion* (1991), *Mandándome callar* (1992), *Piedra encantada* (1998), etc.

### 109 José Manuel Berenguer (1955)

Compositor español. Ha realizado electroacústica y multimedia e instalaciones sonoras. Obras: *On nothing (Sobre nada)*, *Expanded piano concerto*, *Plasma waves (Olas de plasma)*, 2006), *Trenes alla fuga* (2009), etc.

### 110 Emiliano del Cerro (1951)

Compositor español autor de música electrónica y arte sónico.

### 111 Alfonso García de la Torre (1963)

Compositor español. Practicante y profesor de música electroacústica. Obras como *Xuxurla* (2004), *Danba II* (2014), etc.

### 112 José Luis Carles (1954)

Compositor español. Ha realizado trabajos de arte sónico y paisaje sonoro sobre el que también ha escrito ensayos.

### 113 Pedro Elías Mamou (1946)

Compositor francoespañol. Especializado en paisajes sonoros de ciudades bajo el título genérico de *Deriva*.

### 114 Carlos Duque (1966)

Compositor español. Autor de obras instrumentales y audiovisuales. Obras: *Liuba* (1996), *Iris* (2005), *Syntagma* (2008), *Poemes en prose (Poemas en prosa)*, 2009), *Audio-mosaico XX* (2011), etc.

### 115 Juan Antonio Lleó (1961)

Compositor español y artista multidisciplinar. Obras: *Tsunami* (2011), *Granular nature* (2012), *Foucault out Cage* (2014), además de vídeos, exposiciones, etc.

### 116 Francisco López (1964)



Compositor y artista sónico español. Obras: *Azoic zone* (1993), *La selva* (1998), *Wasp* (2003), *Hysechasterion* (2006), *Machines* (2010), *BioMechanica* (2012) y varias bajo el nombre *Untitled (Sin título)*.

### 117 José Iges (1951)



42

Compositor español. Autor de arte sónico e instalaciones. Obras: *Una cierta melodía* (1979), *Ritual* (1986), *Modos de contar* (1989), *Spoken Madrid (Madrid hablado)* (1992), *La ciudad del agua* (1994), *La isla de las mujeres* (1996), *El diario de Jonás* (1997), *La ciudad resonante* (1999), *Net-Opera* (2001), *Jardín de poetas* (2008) *Dentro afuera* (2009), *Fragments de diario* (2015), etc.

### 118 Concha Jerez (1941)

Artista plástica y multidisciplinar española.



### 119 María de Alvear (1960)



43

Compositora española residente en Alemania. Realiza arte sónico, teatro musical y multimedia. Obras: *Neandertal I* (1985), *Colorful penis* (2008), *Sky music 2* (2009), *Magna Mater* (2013), *Prime sounds* (2014), *George's odyssey* (2014), etc.

### 120 Jaime del Val (1974)

Pianista, compositor, artista multidisciplinar y activista español.

Con todo, la gran figura del arte sónico español es José Iges<sup>117</sup>, quien además realizó durante muchos años el programa radiofónico *Ars Sonora*, que ha contribuido mucho a la expansión local de este tipo de arte. Sus obras se plantean con textos, espacios, medios electroacústicos, vídeos y otros elementos visuales. En general se podrían calificar de multimedias, pero también tienen mucho en común con instalaciones sonoras o metasonoras. Se ha interesado, como otros colegas, por las ciudades en *Ciudad resonante* (1999), *Spoken Madrid* (1992) o *La ciudad del agua* (1994). Algunas se conciben para lugares concretos, como la brillante *El diario de Jonás* (1997), pero en otros casos se destinan a la radiodifusión, como ocurre con *Modos de contar* (1989). Muchos de sus proyectos se realizan con la artista plástica Concha Jerez<sup>118</sup>, y ambos son responsables de todos los elementos, siendo algunas de las obras ya citadas fruto de esta colaboración; otra obra conjunta es *Net opera* (2001).

Como se puede ver, el camino del arte sónico al multimedia es de ida y vuelta y sus fronteras difusas. Tampoco son estancias cerradas en las que permanezcan los compositores, que muchas veces también se dedican a otros tipos de música.

Ya hemos citado autores que se adentran en los multimedia variados, y aún deberíamos citar a María de Alvear<sup>119</sup>, de amplia ejecutoria en Alemania, donde fue alumna de Kage. De Alvear practica igual lo instrumental que lo electroacústico y los espectáculos multimedia con videoarte, como *George's odyssey* (2014), ceremoniales como *Neandertal I* (1985) o multimedia como *Prime sounds* (2014). Por su lado, Jaime del Val<sup>120</sup> (1974) es artista visual, sonoro (también musical) y de arte digital, con muchas propuestas a partir del Proyecto Reverso y una clara dirección reivindicativa y social. Él mismo se define como metacompositor y activista.

Si las más recientes corrientes que hemos examinado se refieren, por un lado, a la interculturalidad y, por otro, al arte sónico y el multimedia, se podría suponer que hay

dos corrientes enteramente diferentes y que se ignoran, lo que es completamente erróneo. Es verdad que algunos practicantes del arte sonoro creen haberse alejado de la música, pero eso es tan utópico como cuando los primeros autores de la electroacústica pensaron lo mismo.

Por otro lado, no son corrientes que se excluyan, aunque así lo crean algunos, porque tanto interculturalidad como multimedia y similares son hijos más o menos legítimos del pensamiento intertextual. Puede que un día ambos desaparezcan fundidos en una intertextualidad amplia, o puede que no. Es algo que pertenece al futuro y el futuro recomienza a cada instante.

Lo que hasta aquí hemos intentado aclarar es el cercano pasado, incluso etapas ya menos cercanas. Aprender cómo escucharlas es algo que nos ampliará los horizontes musicales y, desde luego, nos preparará para un futuro que nunca podremos controlar, aunque puede que sí disfrutar.

Vale de muy poco determinar «esto es música» o «esto no es música» ya que, a lo largo de los siglos, el concepto de lo que es música y de cuáles son sus materiales ha evolucionado enormemente. Lo que en realidad resulta más interesante es acercarse a todos los fenómenos sonoros musicales con oídos abiertos y ser capaces de sacar de cada uno de ellos lo que nos puede dar para enriquecer nuestra sensibilidad y experiencia. De cualquier música se puede disfrutar, pero será más fácil acceder a ellas si nos acercamos sin prejuicios y, más aún, si vamos teniendo las claves para poder realizar ese acercamiento sin que nos parezca que hay barreras infranqueables.

“

**A lo largo de los siglos, el concepto de lo que es música y de cuáles sean sus materiales, ha evolucionado muchísimo**

“

**De cualquier música se puede disfrutar, pero será más fácil acceder a ellas si nos acercamos sin prejuicios**



# Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.: *Disonancias*. Akal, 2009.  
— *Filosofía de la nueva música*. Akal, 2003.
- ALOYS MOOSER, R.: *Visage de la musique contemporaine*. Juillard (París), 1962.
- ATTALI, Jacques: *Bruits: Essais sur l'économie politique de la musique*. Presses Universitaires de France (París), 1977.
- BABBITT, Milton: *The function of set structures in twelve-tone system*. Princeton University (Estados Unidos), 1992.
- BARBER, Llorenç: *John Cage*. Círculo de Bellas Artes, 1985.  
— *Mauricio Kagel*. Círculo de Bellas Artes, 1987.
- BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*. Real Musical, 1985.
- BARRIÈRE, Jean-Baptiste: *Le timbre, métaphore pour la composition*. C. Bourgeois (París), 1991.
- BERGSON, Henry: *La evolución creadora*. Cactus, 2008.  
— *El pensamiento y lo moviente*. Cactus, 2013.
- CARTER, Elliott: *Collected essays and lectures 1937-1995*. University of Rochester Press, 1997.
- BÖHMER, Konrad: *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Tonos (Darmstadt), 1967.
- BORTOLOTTI, Mario: *Fase seconda*. Adelphi (Milán), 2008.
- BOSSEUR, Jean-Yves: *La musique du XXe siècle à la croisée des arts*. Minerve (París), 2008.  
— *Révolutions musicales*. Minerve (París), 2013.
- BOULEZ, Pierre: *Le pays fertile: Paul Klee*. Gallimard (París), 1989.  
— *Puntos de referencia*. Gedisa, 2009.  
— *La escritura del gesto*. Gedisa, 2009.  
— *Pensar la música hoy*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2010.
- BOWEN, Merion: *Gerhard on music: selected writings*. Ashgate (Gran Bretaña), 2000.
- BRELET, Gisèle: *Le temps musical*. Presses Universitaires de France (París), 1949.
- BUSONI, Ferruccio: *Esbozo de una nueva estética de la música*. S.L.U. Doble J, 2010.
- CADIEU, Martine: *Boulez*. Espasa, 1985.
- CAGE, John: *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999.  
— *Silencio*. Ardora, 2002.
- CARPENTIER, Alejo: *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas (La Habana), 2004.
- CARRILLO, Julián: *Sonido 13, el infinito en ks escalas y en los acordes*. Ediciones Sonido 13 (México), 1957.
- CASANOVAS, Josep: *Joaquim Homs*. Edicions Proa, 1996.
- CASARES RODICIO, Emilio: *Cristóbal Halffter*. Ethos-Música, 1980.
- CATALÁN, Teresa y FERNÁNDEZ VIDAL, Carme: *Música no tonal. Las propuestas de Falk y Krenek*. Universidad de Valencia, 2012.
- CAZABAN, Costin: *Temps Musical/Espace musical comme fonctions logiques*. L'Harmattan (París), 2000.
- CHION, Michel: *Pierre Henry*. Fayard (París), 2003.
- COPLAND, Aaron: *Copland on music*. Doubleday (Estados Unidos), 1960.
- COWELL, Henry: *Charles Ives and his music*. Oxford University Press, 1974.
- CRAFT, Robert: *Conversaciones con Ígor Stravinski*. Alianza, 2007.  
— *Ígor Stravinski: Memorias y comentarios*. El Acanalado, 2013.
- DALLAPICCOLA, Luigi: *Appunti, incontri, meditazioni*. Suvini Zerboni (Milán), 1970.
- DARIAS, Javier: *Lepsis I. Técnicas de organización y control en la creación musical*. Seemsa, 2006.  
— *Lepsis II. Hacia una teoría escalística unificada*. Seemsa, 2012.
- DEBUSSY, Claude: *El Señor Corchea y otros escritos*. Alianza Música, 2007.
- DIBELIUS: *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal, 2004.
- DUFOUR, Hugues: *Musique, Pouvoir, Écriture*. Delatour (París), 2014.  
— *La musique spectrale: un révolution épistémologique*. Delatour (París), 2014.

\* Se ha procurado que esta bibliografía resulte variada y completa aunque sin ser excesiva. Siempre que se haya constatado una traducción en idioma español, será esta la que se facilite. En el caso de ediciones sucesivas de una obra, se ofrece la que se considere más reciente.

- ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Lumen, 1984.  
— *Obra abierta*. Ariel, 1990.
- FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Espasa, 2004.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: *Pierre Boulez*. Círculo de Bellas Artes, 1985.  
— *Cuestiones de ópera contemporánea: Metáforas de supervivencia*. Gloria Collado Guevara, 2009.
- FERNÁNDEZ VIDAL, Carme: *Técnicas compositivas antitoniales*. Piles, 2010.
- FERNEYHOUGH, Brian: *Collected Writings*. Routledge (Reino Unido), 1995.
- FLOROS, Costantin: *György Ligeti*. Lafite (Alemania), 1996.
- FUBINI, Enrico: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Editorial, 2004.  
— *El siglo XX entre música y filosofía*. Universidad de Valencia, 2015.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Joan Guinjoan: testimonio de un músico*. Fundación Autor, 2001.  
— *Carmelo Bernaola, la obra de un Maestro*. Iberautor, 2003.  
— *Luis de Pablo: de ayer a hoy*. Iberautor, 2009.
- GARCÍA LABORDA, José María: *El expresionismo musical de A. Schönberg*. Universidad de Murcia, 1989.
- GARCÍA ROMÁN, José: *La otra música interior*. Junta de Andalucía, 2000.
- GENTILUCCI, Armando: *Guida a l'ascolto della música contemporánea*. Feltrinelli (Milán), 1990.
- GILMORE, Bob: *Harry Partch: A Biography*. Yale University Press (EE. UU.), 1998.
- GLADKOVA, Olga: *Galina Ustvol'skaja-Musik als magische Kraft*. Ernst Kuhn (Alemania), 2001.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto: *La música en España en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica de España, 2013.
- GRIFFITHS, Paul: *Stravinski*. Dent and sons (Reino Unido), 1992.  
— *Modern Music: The avant garde since 1945*. Oxford University Press (Reino Unido), 1995.  
— *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Faber & Faber (Reino Unido), 2008.  
— *La música del Novecento*. Einaudi (Milán), 2014.
- HALBREICH, Harry: *Loeuvre de Messiaen*. Fayard (París), 2008.
- HENZE, Hans Werner: *Canciones de viaje con quintas bohemias: Noticias biográficas*. Antonio Machado, 2004.
- HOMS, Joaquim: *Roberto Gerhard y su obra*. Ethos Musica, 1987.
- HONEGGER, Arthur: *Yo soy compositor*. Ricordi Americana (Buenos Aires), 1952.
- IGES, José: *Luigi Nono*. Círculo de Bellas Artes, 1988.  
— *Ars Sonora, 25 años*. Iberautor, 2012.
- IVES, Charles: *Essays before a Sonata*. Knickerbockerpress (Estados Unidos), 1920.
- JAMEUX, Dominique: *Pierre Boulez*. Fayard (París), 1984.
- JOHNSON, Tom: *The voice of New Music*. Apollohuis (Países Bajos), 1989.  
— *Self-Similars Melodies*. Two Eighteen Press (Estados Unidos), 1996.
- KAGEL, Mauricio: *Worte über Musik*. Piper-Schott (Alemania), 1991.
- KANDINSKY, Vasili: *Sobre lo espiritual en el arte*. Andrómeda, 1997.
- KOSTELANETZ, Richard: *Writing on Glass*. University of California Press (Estados Unidos), 1999.
- KRENEK, Ernst: *Autobiografía y estudios*. Rialp, 1965.
- KRISTEVA, Julia: *Semiótica*. Fundamentos, 1978.  
— *El lenguaje, ese desconocido*. Fundamentos, 1999.
- KURTZ, Michael: *Stockhausen, Eine Biographie*. Bärenreiter (Alemania), 1988.  
— *Sofia Gubaidulina, Eine Biographie*. Urachhaus Verlag (Alemania), 2003.
- LANZA, Andrea: *Il secondo novecento*. EDT (Milán), 2014.
- LEIBOWITZ, René: *Introduction a la Musique de douze sons*. L'Arche (París), 1949.  
— *La evolución de la música de Bach a Schönberg*. Nueva Visión (Buenos Aires), 1957.
- LENDVAI, Ernő: *Béla Bartók: un análisis de su música*. Idea, 2003.
- LÉVI STRAUSS, Claude: *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica (México), 1972.
- LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*. Contrechamps (Suiza), 2001.  
— *Écrits sur la musique et les musiciens*. Contrechamps (Suiza), 2014.
- LÓPEZ, Julio: *La música de la posmodernidad*. Anthropos, 1988.
- LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel: *Stockhausen*. Círculo de Bellas Artes, 1989.
- LUNEL, Armand: *Mon ami Darius Milhaud*. Edisud (Aix en Provence), 1992.
- MACONIE, Robin: *The Works of Karlheinz Stockhausen*. Clarendon Press (Reino Unido), 1990.
- MADERUELO, Javier: *Una música para los ochenta*. Garsi, 1981.  
— *Edgard Varese*. Círculo de Bellas Artes, 1985.  
— *Charels Ives*. Círculo de Bellas Artes, 1986.
- MAFFINA, G. F.: *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*. Martano (Turín), 1978.  
— *Caro Pratella*. Edizione del Girasole (Ravenna), 1980.
- MANZONI, Giacomo: *A. Schönberg. Luomo, l'opera, i testi musicali*. Feltrinelli (Milán), 1975.
- MANION, Martha: *Writings about Henry Cowell, an annotated biography*. Institute for Studies in American Music (Estados Unidos), 1982.

- MARCO, Tomás: *Historia de la música española: el siglo XX*. Alianza, 1985.
- *Historia de la música occidental en el siglo XX*. Alpuerto, 2002.
- *Pensamiento musical y siglo XX*. Fundación Autor, 2002.
- *La creación musical en el siglo XXI*. Universidad Pública de Navarra, 2007.
- *Historia cultural de la música*. Iberautor, 2008.
- MARI, Pierrette: *Olivier Messiaen*. Seghers (París), 1965.
- MASSIN, Brigitte: *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*. Alinéa (París), 1989.
- MEDINA, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*. Ethos, 1983.
- *Josep Soler, música de la pasión*. Iberautor, 1998.
- MESSIAEN, Olivier: *Technique de mon langage musical*. Leduc (París), 1944.
- *Traité du rythme, de couleur et d'ornithologie*. Leduc (París), 2002.
- MILA, Massimo: *Maderna musicista europeo*. Einaudi (Turín), 1999.
- MILHAUD, Darius: *Ma vie hereuse*. Belfond (París), 1974.
- MİYAMOTO, Kenjiro: *Klang in Osten. Der Komponist Toru Takemitsu*. Pfau (Alemania), 1996.
- MOLDENHAUER, Hans: *Anton Webern, a chronicle of his life and work*. Random House (Reino Unido), 1979.
- MONTSALVATGE, Xavier: *Papeles autobiográficos*. Fundación Banco Exterior, 1988.
- NATTIEZ, Jean Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. UGE (París), 1975.
- NÚÑEZ, Adolfo: *Informática y electrónica musical*. Paraninfo, 1993.
- NYMAN, Michael: *Experimental music. Cage and beyond*. Cambridge University Press (Reino Unido), 1999.
- PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Ciencia Nueva, 1968.
- *Una historia de la música contemporánea*. Fundación BBVA, 2009.
- PARDO, Carmen: *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- PAZ, Juan Carlos: *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*. Nueva Visión (Buenos Aires), 1958.
- PÉREZ I TREVIÑO, Oriol: *Josep María Mestres Quadreny: de Cop de Poam a Trànsit Boreal. Música, art, ciencia i pensament*. Angle, 2010.
- PÉREZ MASEDA, Eduardo: *Alban Berg*. Círculo de Bellas Artes, 1985.
- PERLE, George: *Serial composition and atonality*. University of California Press (Estados Unidos), 1991.
- PIERRET, Marc: *Entretiens avec Pierre Schaeffer*. Belfond (París), 1969.
- POIRIER, Alain: *Toru Takemitsu*. Michel de Maule (París), 1999.
- POTTER, Keith: *Four musical minimalists*. Goldsmiths (Reino Unido), 2002.
- POUSSEUR, Henri: *Musique, Sémantique, Société*. Casterman (Bélgica), 1972.
- PRIETO, Laura: *Claudio Prie, notas para una vida*. Fundación Autor, 2006.
- RAMOS, Francisco: *La música en el siglo XX: una guía completa*. Turner, 2013.
- REVUELTAS, Silvestre: *Cartas íntimas y escritos*. Fondo de Cultura Económica (México), 1982.
- ROGNONI, Luigi: *Espressionismo e dodecafonía*. Einaudi (Torino), 1954.
- ROMERO, Justo: *El piano*. Alianza, 2014.
- ROSS, Alex: *El ruido eterno*. Seix Barral, 2009.
- *Escucha esto*. Seix Barral, 2012.
- RUSSOLO, Luigi: *El arte de los ruidos*. Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1998.
- RUVIRA, Josep: *Compositores Contemporáneos Valencianos*. Alfons el Magnànim, 1987.
- *Javier Darías: obras de composición e investigación musical*. Generalitat Valenciana, 1990.
- SATIE, Eric: *Memorias de un amnésico*. Ardora, 1994.
- SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música, 2003.
- SCHNEBEL, Dieter: *Denkbare Musik*. Du Mont Schauberg (Alemania), 1972.
- SCHÖNBERG, Arnold: *Cartas*. Turner, 1987.
- *El estilo y la idea*. Idea books, 2005.
- SCHWARTZ, K. Robert: *Minimalist*. Phaidon (Reino Unido), 2008.
- SKELTON, Geoffrey: *Paul Hindemith: The man behind the music*. Gollanc (Reino Unido), 1975.
- SLONIMSKY, Nicolas: *Repertorio de vituperios musicales*. Taurus, 2016.
- SMITH BRINDLE, Reginald: *The New Music*. Oxford University Press (Reino Unido), 1987.
- SOHM, Hans: *Happening & Fluxus: Materialien*. Kölnischer Kunstverein, 1970.
- SOLER, Josep: *Escritos sobre música y dos poemas*. Boileau, 1994.
- *Últimos escritos*. Libros del Innombrable, 2014.
- SOPENA, Federico: *Historia de la música española contemporánea*. Rialp, 1976.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Texte zur Musik 1963-1984 (I-VI)*. DuMont (Alemania), 1991.
- *Texte zur Musik 1984-2007 (VII-XVII)*. Stockhausen Stiftung (Alemania), 2014.
- STORNI, Eduardo: *Ginastera*. Espasa-Calpe, 1983.
- STRAVINSKI, Ígor: *Poética musical*. El Acantilado, 2006.
- TAMPIERI, Domenico: *Francesco Balilla Pratella: edizioni, scritti, manoscritti musicale e futuristi*. Longo (Ravenna), 1995.

- TARUSKIN, Richard: *Stravinsky and the Russian Tradition*. University of California Press (Estados Unidos), 1996.
- VARESE, Edgard: *Écrits*. Bourgeois (París), 1983.
- VILLA ROJO, Jesús: *El clarinete y sus posibilidades*. Alpuerto, 1984.  
— *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Iberautor, 2003.
- VILLASOL, Carlos: *Jesús Villa Rojo. Diálogos/Memoria*. Orquesta Filarmónica de Málaga, 2010.
- VINAY, Gianfranco: *Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*, EDT (Torino), 1991.
- WEBERN, Anton: *El camino hacia la nueva música*. Nortesur, 2009.
- XENAKIS, Iannis: *Musiques formelles*. Richard Masse (París), 1963.  
— *Musique et originalité*. Séguier (París), 1996.  
— *Música de la arquitectura*. Akal, 2009.
- YOUNG, La Monte: *Selected Writings*. Ubuclassics (Estados Unidos), 2004.
- ZIMMERMANN, Walter: *Desert Plants: Conversations with 23 american musicians*. University of California Press (Estados Unidos), 1976.

# Índice alfabético

- 1001 nights in a Harem  
(1001 Noches en un harén),  
p. 162
- 3 piezas para orquesta  
op. 6, p. 63
- 4' 33", pp. 84, 131
- 4 de Julio, *El*, pp. 64, 72
- 4 factorial, p. 87
- A**
- a.Babel, p. 127
- a capela, pp. 67, 213
- A través del espejo, p. 115
- Ab origine, p. 161
- abandon d'Ariane, L'  
(El abandono de Ariadna),  
p. 96
- Abecedario para guitarra,  
p. 114
- Abestiak, p. 114
- abierta, Forma, pp. 87-88
- Abraxas, p. 106
- Accanto, pp. 125-126
- Acid dreams and Spanish  
(Sueños ácidos y reinas de  
España), p. 162
- Aclamaciones, p. 158
- acorazado Potemkin, *El*,  
p. 104
- Acta est fabula, p. 161
- Acte préalable, p. 124
- Acuario, p. 32
- Acúfenos V, p. 155
- acusmática, pp. 181-183
- acústica, pp. 58-59
- Ad terram, at ritum, p. 148
- Adagio, p. 161
- Adagio para cuerdas, p. 108
- ADAMS, John, pp. 116, 136, 150
- ADÈS, Thomas, pp. 110, 146
- Adorno, v. Wissengrund  
Adorno, Theodor
- Aeolian harp, p. 57
- afinación, pp. 14-15, 24, 29
- African winds, p. 122
- Afrika, p. 114
- Afrikan etudes, p. 165
- Afrique d'après Tiepolo, La  
(África según Tiepolo), p. 26
- Agnus Dei, pp. 83, 142
- Agregados, p. 124
- Ainsi la nuit (Así la noche),  
p. 110
- Aiôn, pp. 64, 73
- Air, p. 126
- Akhnaton, p. 135
- A la memoria de un ángel,  
p. 21
- À la recherche d'une  
musique concrète  
(En busca de una música  
concreta), p. 33
- À la recherche du temps  
perdu (En busca del  
tiempo perdido), p. 20
- Alaró, p. 149
- alba del alhelí, *El*, p. 157
- alba sería, *La del*, p. 125
- ALBÉNIZ, Isaac p. 124
- Alberomundo, p. 179
- Albert Herring, pp. 93, 109
- Alceste, p. 165
- Alea, p. 73
- aleatoriedad, pp. 50, 58, 66,  
73, 80-83, 86, 88-89, 118, 132,  
139, 147
- Aleatorio, p. 87
- Alegres trópicos, p. 156
- Aleksandr Nevski, p. 104
- Aleksis Kivi, p. 177
- Aleph, p. 122
- Alfaguara, p. 161
- Alice symphony, *An*, p. 115
- Alicia, p. 158
- Alicia en el país de las  
maravillas, p. 115
- ALLENDE, Pedro Humberto  
p. 157
- Alnur, p. 166
- Alquibla, pp. 127, 173
- Alquimia, p. 166
- Alta piedra, p. 158
- Alter Klang, p. 125
- ALVEAR, María de, pp. 150,  
184
- Amahl y los visitantes  
nocturnos, p. 108
- Amen, p. 141
- América, p. 113
- American festival  
ouverture, p. 108
- americano en París, *Un*,  
p. 107
- americano perfecto, *El*,  
p. 135
- Ameriques, pp. 30, 72
- AMJOT, Joseph Marie  
pp. 150, 163
- Amok Koma, p. 162
- amor brujo, *El*, p. 42
- amor de las tres naranjas, *El*,  
pp. 32, 104
- Amore e Psiche, p. 126
- AMY, Gilbert p. 78
- Anaklasis, pp. 64, 83
- Anamorfosis, p. 124
- Anatta, p. 122
- ANCHIETA, Juan de, p. 113
- Ancient voices of children  
(Antiguas voces de niños),  
pp. 116, 146-147
- Anders, Günther p. 79
- Andrés, Elena p. 79
- Anemos C, p. 123
- ángel de fuego, *El*, p. 32
- ángel exterminador, *El*, p. 176
- Angels in America (Ángeles  
en América), p. 126
- Angelus novus, p. 130
- Angelus novus (mahleriana),  
p. 113
- Anihila, p. 148
- anillo del nibelungo, *El*, p. 17
- Anillos, p. 87
- Anna Karenina, p. 105
- Anna Nicole, p. 146
- Antar Atman, p. 123

- Antara*, p. 146
- Ante las ruinas de Oradour sur Glane*, p. 125
- antesalas del sueño*, *Las*, p. 158
- ANTHEIL, George, p. 31
- Anthropologie structurale (Antropología estructural)*, p. 80
- antífona, p. 67
- Antígona*, p. 165
- Antimemorias*, p. 156
- ANTONIOU, Theodore, p. 162
- ANTUNES, Jorge, p. 156
- Anunciación a María*, *La*, p. 94
- año de gracia*, *El*, p. 146
- Apalachian spring (Primavera apalache)*, p. 107
- APERGHIS, Georges, pp. 129-130
- Apokryphen*, p. 162
- Apólogos*, p. 183
- Apoteosis del fandango*, p. 113
- apoteosis nocturna de Andoar*, *La*, p. 146
- Appels*, p. 122
- Aquagonia*, p. 180
- ARACIL, Alfredo, pp. 149, 161
- arbre des songes*, *L' (El árbol de los sueños)*, p. 110
- Arcana*, pp. 30, 64, 72
- ArcAngels*, p. 134
- Arches*, p. 182
- Architectura celestis*, p. 145
- arco enarmónico*, p. 31
- Arde el alba*, p. 161
- AREZZO, Guido de, p. 15
- Arganchulla*, *arganchulla*, *Gallac*, p. 130
- Ariadne en Naxos*, p. 93
- armari en el mar*, *L'*, p. 87
- armonía, pp. 16-17, 19-21, 29, 40, 42, 54, 71, 74, 96-97, 102, 108, 112, 119, 142, 148
- armonia drammatica*, *L'*, p. 161
- armonía tonal, pp. 17-18, 20-22, 119, 142
- Armonica*, p. 181
- Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*, p. 154
- arpa, pp. 25, 68
- arpa y la sombra*, *El*, p. 149
- Arrano beltza (Águila negra)*, pp. 116, 128
- Art Magazine*, p. 133
- art nouveau*, p. 76
- arte conceptual, p. 213  
— multimedia, pp. 85, 122, 130, 158, 177, 179, 181, 183-184  
— musical, pp. 67, 89, 151, 175  
— sónico, pp. 179, 213
- arte de los ruidos*, *El*, p. 31
- artes plásticas, pp. 37, 48, 101, 123, 181
- Aschermittwoch (Miércoles de ceniza)*, p. 128
- Asdrúbila*, p. 130
- ASHLEY, Robert, p. 130
- Ashmatour*, p. 156
- Así habló Zarathustra*, p. 93
- asincronía, p. 213
- At first light (A primera luz)*, pp. 110, 146
- Atem*, p. 181
- atematismo, p. 213
- Atlántico*, p. 148
- Atlántida*, pp. 42, 97
- Atlantis*, p. 126
- Atlas eclipticalis*, pp. 50, 64, 84
- Atmosphères*, pp. 36, 49, 63
- atonalidad, p. 213
- Audio-mosaico XX*, p. 183
- Audiodrome*, p. 162
- aulos, pp. 36, 66
- Aura*, pp. 75, 127, 158, 173
- Aura (Cuarteto n.º 1)*, pp. 116, 143
- AURIC, Georges, p. 95
- Aus den sieben Tagen*, p. 88
- Ausklang*, p. 125
- Available forms I*, p. 86
- Available forms II*, p. 86
- Aventures*, p. 49
- aviador Dro*, *El*, p. 31
- Azahar-A*, p. 114
- Azoic Zone*, p. 183
- B**
- BABBITT, Milton, p. 121
- bacantes*, *Las*, pp. 90, 110
- BACARISSE, Salvador, p. 97
- BACH, Carl Philipp Emanuel, p. 69
- BACH, Johann Sebastian, pp. 52, 68-69
- Bachianas brasileiras*, p. 46
- Bahkti*, p. 26
- bajo continuo, pp. 67-69, 112
- BALADA, Leonardo, p. 114
- Balcánicas*, p. 146
- balcon*, *Le (El balcón)*, p. 126
- Bali*, *O*, p. 166
- BALILLA PRATELLA, Francesco, p. 31
- BALLA, Giacomo, p. 31
- Ballet mecánico*, p. 31
- Ballets Rusos, pp. 40-41, 54, 96
- Ballets Suecos, p. 96
- balsa de la Medusa*, *La*, pp. 90, 110
- BARBER, Llorenç, p. 179
- BARBER, Samuel, p. 108
- barbero de Sevilla*, *El*, p. 62
- Barbican Centre de Londres, p. 168
- BARCE, Ramón, pp. 79, 131-132
- Barroco, pp. 17, 22, 52, 61, 67-69, 89, 92, 163, 176
- BARSHÁI, Rudolf, p. 103
- BARTÓK, Béla, pp. 36, 44-45, 47, 56-57, 64, 73-74, 76, 83, 90, 99, 144, 147
- Batalla imperial*, p. 113
- BATTISTA DONI, Giovanni, p. 15
- BATTISTELLI, Giorgio, pp. 116, 129
- Bauhaus, pp. 23, 98, 133
- BAUTISTA, Julián, p. 97
- BAUTISTA CABANILLES, Juan, p. 113
- BAYLE, François, pp. 150, 182
- Beatrix Cenci*, pp. 154-155
- Beba Coca Cola*, pp. 150, 156
- bebop*, p. 67
- Becerra, Milton, p. 179
- Beck, Julian, p. 84
- Beckett, Samuel, pp. 85, 113
- BEETHOVEN, Ludwig van, pp. 17, 20, 29, 53, 62, 65, 80, 123, 176
- Before the rain (Antes de la lluvia)*, p. 181
- Begehren*, p. 126
- BEHRMAN, David, p. 130
- Béjart, Maurice, p. 34
- bella y la bestia*, *La*, p. 135
- Belle de jour (Bella de día)*, p. 176
- Benedictus qui venit*, p. 141
- BENJAMIN, Georges, pp. 110, 116, 145-146
- Bennu*, p. 149
- Bérard, Christian, p. 96
- BERENGUER, José Manuel, p. 183
- BERG, Alban, pp. 21, 23-24, 42, 63, 74, 99
- Berge, Claude, p. 26

- Bergkristall (Cristal de roca)*, p. 129
- Bergson, Henri, p. 42
- BERIO, Luciano, pp. 75, 79, 90, 113-114, 161
- BERLIOZ, Hector, pp. 22, 29, 36, 53
- Bernanos, Georges, p. 96
- BERNAOLA, Carmelo, pp. 79, 113-114
- BERNSTEIN, Leonard, pp. 90, 108
- Bethge, Hans, p. 94
- Beuys, Joseph, p. 131
- Beyond us*, pp. 150, 183
- bianca notte*, *La*, p. 126
- biches*, *Les (Las ciervas)*, p. 96
- Bidule en ut*, p. 33
- Billy Budd*, p. 93
- Billy the Kid (Billy el Niño)*, p. 107
- BioMechanica*, p. 183
- Bi-tematic*, p. 161
- BIZET, Georges, p. 105
- Black angels (Ángeles negros)*, pp. 116, 146-147
- BLANCO, Juan, p. 158
- Blaue Reiter, Der (El Jinete Azul), p. 20
- Blok, Aleksandr, p. 101
- Boats of paper (Barcos de papel)*, p. 181
- Boccherini, Luigi, pp. 53, 113
- Boccioni, Umberto, p. 30
- bodas*, *Las*, pp. 19, 36, 41, 56, 127
- bodas de Figaro*, *Las*, p. 17
- boeuf sur le toit*, *Le (El buey sobre el tejado)*, p. 96
- Bohdí Mandala*, p. 26
- Bolero*, pp. 28, 54
- Bolívar*, p. 96
- Bomarzo*, pp. 154-155
- bombo, pp. 29-30
- bone Jesu*, *O*, p. 143
- Bonhoeffer oratorium*, p. 137
- Bonito Oliva, Achille, pp. 108-109
- book of noise, The (El libro del ruido)*, p. 177
- borboleta azul*, *A (La mariposa azul)*, p. 156
- Boreas*, p. 124
- borrowing*, pp. 112, 213  
— folclórico, p. 114
- bosque de Diana*, *El*, p. 125
- bosque de Oma*, *El*, p. 179
- bosque se ha echado a andar*, *El*, p. 159
- BOTELLA, Jaime, p. 148
- Boulevard Solitude*, p. 110
- BOULEZ, Pierre, pp. 35, 58, 77-78
- BRAHMS, Johannes, pp. 20, 74
- Brahmsiana*, p. 114
- BRANDMÜLLER, Theo, p. 145
- Bridgín*, p. 167
- Brisas*, p. 114
- BRITTEN, Benjamin, pp. 90, 93, 109, 145
- BROUWER, Leo, pp. 150, 159
- BROWN, Earle, pp. 84-85
- bruitismo, pp. 30, 125
- Buchara*, pp. 150, 165
- Büchner, Georg, p. 74
- Buckminster Fuller, Richard, p. 84
- Bugaku*, p. 167
- Buñuel, Luis, p. 176
- BUSONI, Ferruccio, p. 25
- BUSSOTTI, Sylvano, p. 129
- Butes*, p. 127
- Byron, Lord George Gordon, p. 99
- Byzantium*, p. 110
- C**
- caballero de la rosa*, *El*, p. 93
- caballero de la triste figura*, *El*, p. 113
- caballito jorobado*, *El*, p. 105
- cadencia, p. 213
- CABEZÓN, Antonio de, p. 113
- CAGE, John, pp. 36, 50, 57, 64, 80-81, 83-87, 107-108, 130-132, 134, 164, 166
- caída de la casa Usher*, *La*, p. 135
- Calder, Alexander, pp. 85-86
- Calla trompetilla*, *calla*, p. 179
- Calvino, Italo, p. 26
- Cámara Musical del Reich, p. 105
- CAMARERO, César, p. 124
- cambio de la relojería del cielo*, *El*, p. 166
- campo musical, p. 138
- Campos, Haroldo de, p. 156
- Canarias*, pp. 32, 116, 148
- Canción de gesta*, p. 159
- Canción de la tierra*, pp. 18, 94
- Canciones de Jara*, p. 160
- Canciones de la ciudad*, p. 79
- Canciones en la distancia*, p. 160
- Canciones y danzas*, p. 28
- Candide*, pp. 90, 108
- Candombe*, p. 160
- CANO, César, p. 149
- Cantares*, p. 166
- cantata, p. 68
- Cantata para América mágica*, pp. 150, 154
- Cantata para la noche inmensa*, p. 156
- Cantata symposium*, p. 75
- Cantata Yes speak out*, p. 75
- Cantatas*, p. 52
- Canti della tenebra*, p. 126
- Canti di Prigionia*, p. 23
- Canti di vita e d'amore: sul ponte di Hiroshima (Cantos de vida y amor: sobre el puente de Hiroshima)*, p. 79
- Cánticos de la morada celeste*, p. 157
- Canticum*, p. 159
- Canticum instrumentale*, p. 156
- canto, pp. 15, 129, 164  
— fúnebre, p. 66  
— gregoriano, pp. 38, 64, 67, 213  
— griego, p. 67  
— hablado, p. 127  
— japonés, p. 165  
— jubiloso, p. 66  
— llano, p. 214  
— popular, p. 114  
— procesional, p. 67
- Canto elegíaco*, p. 158
- Canto de amor y muerte del corneta Christoph von Rilke*, p. 106
- Canto de los adolescentes*, pp. 12, 34, 139
- canto multiplicado*, *O*, p. 156
- canto sospeso*, *II (El canto suspendido)*, p. 78
- Cantor, Georg, p. 121
- Cantos de la noche alta*, p. 157
- Cantos del pozo artesiano*, p. 130
- Cantus arcticus*, pp. 150, 176-177
- Cañones hacia las estrellas*, p. 27
- CAP-KO, p. 126
- Capricho español*, pp. 100, 164
- Caprichos*, p. 117

- Carabalí, p. 160
- Carceri d'invenzione cycle, p. 121
- CARDEW, Cornelius, p. 86
- Cardillac, p. 97
- Carillon, p. 145
- CARLES, José Luís, p. 183
- Carmina burana, p. 106
- Carousel of Light (Carrusel de Luz), p. 181
- Carré, p. 78
- CARREÑO, Inocente, p. 157
- CARRILLO, Julián, pp. 12, 25
- Carrol, Lewis, p. 115
- Carros de fuego, p. 162
- Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario, p. 20
- CARTER, Elliott, pp. 36, 48-49
- casa de Bernarda Alba, La, p. 144
- casa sin sosiego, La, p. 155
- CASABLANCAS, Benet, p. 125
- CASAVOLA, Franco, p. 31
- CASELLA, Alfredo, pp. 90, 97
- Casi un espejo, p. 73
- CASTELLANOS, Evencio, p. 157
- castillo, El, p. 144
- CASTILLO, Manuel, pp. 109, 111
- castillo de Barba Azul, El, p. 44
- Cástor y Pólux, p. 17
- CATALÁN, Teresa, p. 114
- catalogo è questo, Il, p. 129
- Catedral de Toledo, p. 111
- Cathedral's fall war opera, p. 180
- Catro poemas galegos, p. 97
- Caurga, p. 79
- cave, The (La cueva), p. 135
- caza del snark, La, p. 115
- Cecilia Vergine romana, p. 142
- Celebración del sonido, p. 115
- Celestial excursions, p. 130
- Celestina, La, p. 79
- CELLI, Joseph, p. 181
- Celtic réquiem, p. 143
- Células 1 y 2, p. 161
- Cenci, Les, p. 129
- Cendrars, Blaise, p. 96
- Centaurio marino, p. 126
- Centro de Altos Estudios Musicales, p. 155
- Centro Latinoamericano de Música, p. 157
- Centro Pompidou, p. 35
- Cerha, Friedrich, pp. 36, 63
- CERRO, Emiliano del, p. 183
- CERVETTI, Sergio, p. 160
- Cesuras, p. 79
- Cette étoile enseigne à s'incliner, p. 78
- Chácaras blancas, p. 115
- Chacona para piano, p. 105
- Chagall, Marc, p. 95
- Char, René, p. 78
- CHÁVEZ, Carlos, pp. 46, 154, 157
- Chiche Itza, p. 23
- chien andalou, Un (Un perro andaluz), p. 176
- Chigaday, p. 124
- child of our time, A (Un chico de nuestro tiempo), pp. 90, 110
- Chimères, p. 145
- Chinese opera, p. 126
- choéphores, Les (Las coéforas), p. 96
- Chôros, p. 46
- Christophe Colomb (Cristóbal Colón), p. 96
- Chronochromie, pp. 64, 73
- ciego de Bagnolet, El (L'aveugle de Bagnolet), p. 129
- cierta melodía, Una, p. 184
- cimarrón, El, pp. 90, 110
- Cinco lieder napolitanos, p. 110
- Cinco piezas para orquesta op. 16, p. 54
- Cinco sonetos lorquianos, pp. 109, 111
- Circuito/s musical/es, p. 101
- Circus Universal, p. 162
- Cirrocumulus, p. 137
- Ciudad de luz, p. 165
- ciudad del agua, La, pp. 150, 184
- ciudad resonante, La, p. 184
- Clameur de la nuit, p. 114
- Clanivers Teo, p. 148
- Clapping music, p. 135
- Clara y las sombras, p. 124
- clarinete, pp. 21, 23, 39, 54, 79, 96, 98, 106
- clarinete y sus posibilidades, El, p. 88
- clasicismo, pp. 17, 40, 42, 53, 61, 69-70
- Claudiel, Paul, pp. 94, 96-97
- Clementina, La, p. 53
- Clepsidra, p. 158
- Clinamen, p. 149
- Cloches (Campanas), p. 181
- Clos de vie, p. 166
- Cloudy Forms, p. 165
- clúster, p. 214
- Cocteau, Jean, pp. 94-96
- coda, p. 214
- Colección de haikus, p. 146
- collage, p. 214
- color del cuarzo, El, p. 148
- Colorful Penis, p. 184
- Coma Berenices, pp. 116, 123-124
- Como cierva sedienta, p. 142
- Cómo llora el viento, p. 161
- Como una ola de fuerza y luz, p. 77
- Compañía de Danza del Teatro Real de la Moneda, p. 34
- complejidad, p. 120
- composición musical, pp. 35, 49, 51, 77, 118-119, 157
- concepto musical, p. 177
- Concerti, p. 121
- Concerti grossi, p. 105
- Concertini, p. 125
- Concertino, p. 156
- Concerto breve, p. 156
- Concerto de outono, p. 87
- Concerto Fantasia, p. 162
- Concerto grosso, p. 68
- Concerto M-2000, p. 167
- Concerto para orquesta, p. 156
- Concerto per viola d'amore e orchestra, p. 126
- Concerto-Mystery, p. 142
- Concerto-Sacra, p. 142
- Concierto a cuatro, p. 114
- Concierto a la memoria de un ángel, p. 75
- Concierto aguediano, pp. 90, 111
- Concierto andaluz para el final de un milenio, p. 114
- Concierto atlántico para piano y orquesta, p. 148
- Concierto campestre, pp. 90, 96
- Concierto Candela, p. 158
- Concierto Caribe, p. 160
- Concierto de agua, p. 168
- Concierto de la senda n.º 4, p. 114
- Concierto de las tierras altas, p. 111
- Concierto de los sentidos, p. 149

- Concierto de papel, p. 179
- Concierto de Soria, p. III
- Concierto en fa, p. 107
- Concierto fúnebre, p. 75
- Concierto indio, p. 156
- Concierto mudéjar, p. III
- Concierto n.º 3, Elegiaco, p. 159
- Concierto op. 24, pp. 23, 76
- Concierto para cinco percussionistas y orquesta, p. 32
- Concierto para acordeón y orquesta, p. 124
- Concierto para arpa, p. 87
- Concierto para clarinete y orquesta, p. 107
- Concierto para cuatro saxofones y orquesta, p. 135
- Concierto para dos pianos y orquesta, p. 75
- Concierto para guitarra para «La dama duende», p. 158
- Concierto para guitarra y orquesta, pp. 97, 150, 168
- Concierto para guitarra y sintetizador, p. 155
- Concierto para la mano izquierda, p. 28
- Concierto para laúd, p. 159
- Concierto para marimba, p. 124
- Concierto para oboe, pp. 124, 141
- Concierto para oboe y dos grupos orquestales, p. 114
- Concierto para órgano y orquesta, p. 145
- Concierto para órgano, cuerda y timbales, p. 96
- Concierto para orquesta, pp. 44, 73, 90, 97, 99, 108, 148, 168
- Concierto para percusión y orquesta n.º 3, p. 156
- Concierto para piano, pp. 75, 168
- Concierto para piano n.º 3, p. 99
- Concierto para piano y orquesta, pp. 48, 73, 84, III, 122, 124, 128, 156, 162
- Concierto para piano y orquesta n.º 1, pp. 53, 148
- Concierto para piano y orquesta n.º 2, p. 93
- Concierto para piano y orquesta n.º 3, p. 93
- Concierto para piano, coro y orquesta, p. 25
- Concierto para saxofón y orquesta, p. 136
- Concierto para viola y orquesta, pp. 90, 93, 99
- Concierto para violín, pp. 75, 122, 124, 137
- Concierto para violín y orquesta, pp. 23, 36, 49, 92, 97, 108, 113-114, 116, 122, 124, 135-136, 145, 149-150, 157-158, 160, 162
- Concierto para violonchelo n.º 2, p. 75
- Concierto para violonchelo y orquesta, pp. 92-93, 128, 146
- Concierto plateresco, p. 88
- Conciertos de Lizara, p. 79
- Concret PH, p. 34
- condenación de Fausto, La, p. 22
- conductus, p. 214
- consagración de la primavera, La, pp. 19, 36, 41, 44, 54
- conservatorio, pp. 31, 33-34, 101
- Conservatorio de París, p. 33
- Conservatorio de Rávena, p. 31
- Consolation I, p. 125
- consonancia, p. 214
- cónsul, El, pp. 90, 108
- constructivismo, p. 214
- continuidad, pp. 91-92, 94, 109
- Continuo, p. 158
- Contracturas, p. 128
- contrasujeto, p. 68
- contrato social, El, p. 163
- COPLAND, Aaron, p. 107
- Coral hablado, p. 79
- Cordovano, II, p. III
- Cori di Didone (Coros de Dido), p. 79
- CORIGLIANO, John, pp. 90, 115
- CORNER, Phil, pp. 137, 181
- Coro di morti, p. III
- corona de la India, La, p. 92
- coronación de Popea, La, p. 52
- Coros tejiendo, voces alternando, p. 166
- Corvo branco, p. 135
- Cosmos ceremony, p. 167
- couleurs de la nuit, Les (Los colores de la noche), p. 182
- COWELL, Henry, pp. 50, 56-57, 81, 107
- Cristóbal Colón, p. 96
- création du monde, La (La creación del mundo), p. 96
- cromático, pp. 21-22, 56, 98
- Cromofonías II, p. 157
- crótalos, p. 29
- Crucifixus, p. 149
- CRUMB, George, p. 146
- CRUZ DE CASTRO, Carlos, pp. 32, 116, 147
- CRUZ GUEVARA, Juan, p. 114
- CRUZ, Zulema de la, p. 148
- Cuaderno del jardín, p. 115
- Cuarteto de cuerda, pp. 64, 87
- Cuarteto de cuerda n.º 5, p. 73
- Cuarteto de cuerda n.º 8, p. 90
- Cuarteto de cuerdas n.º 2, p. 127
- Cuarteto n.º 2, pp. 50, 85, 149, 158, 177
- Cuarteto n.º 3, pp. 36, 81
- Cuarteto n.º 4, pp. 90, 97, 150, 158
- Cuarteto n.º 7, p. 158
- Cuarteto n.º 8 en do menor op. 110, p. 103
- Cuarteto para el fin de los tiempos, p. 106
- Cuatro estudios del ritmo, p. 77
- Cuatro piezas sobre una sola nota, p. 54
- Cuatro últimas canciones, p. 93
- Cuatro últimos lieder, p. 94
- cubismo, pp. 42, 95
- Cuenca, p. 183
- Culebra de nubes, p. 155
- Culebra de nubes II, p. 155
- Cum palmis et ramis, p. 115
- Curlew River, pp. 90, 93, 109
- Curso de lingüística general, p. 80
- Cuts, p. 145
- Cygnus X-1, p. 124

## D

- D. Q. (Don Quijote en Barcelona), pp. 113, 149
- D'un espace déployé, p. 78
- dadaísmo, pp. 30, 31, 84
- DALLAPICCOLA, Luigi, p. 23
- Danba II, p. 183
- Dance figures, p. 110
- Dance patterns, p. 135
- Dances, p. 115
- Daniel variations, p. 135
- danza, pp. 29, 33-34, 37, 39-41, 43, 67-68, 134, 164
- Danza de la princesa, p. 114
- Danza del sable, p. 103

- Danzas griegas, p. 162
- Danzón cubano, pp. 90, 107
- DARIAS, Javier, pp. 28, 116, 148
- dark backward of time, *The*, p. 125
- DAVIDOVSKY, Mario, p. 155
- De amore, una maschera di cenere (*Del Amor, una máscara de ceniza*), p. 161
- De Civitate aquae, p. 125
- De Forest, Lee, p. 32
- De la belleza inhabitada, p. 148
- De la nature de la gravité (*De la naturaleza de la gravedad*), p. 129
- De las canciones tristes, p. 116
- De natura sonoris, p. 83
- De requiem, p. 159
- De Stijl, p. 23
- Dea Kará, p. 148
- DEBUSSY, Claude, pp. 12, 19, 24, 31, 36, 40-42, 53-55, 64, 70-71, 78, 93, 105, 118, 147, 164, 167
- decamerón negro, *El*, pp. 150, 159
- deconstrucción, pp. 113, 170
- decreación del mundo, *La* (*Die Erschöpfung der Welt*), p. 129
- Del tiempo y la memoria, p. 113
- DEL TREDICI, David, p. 115
- Delacroix, Eugène, p. 53
- Delirio y descanso, p. 160
- délivrance de Thésée, *Le* (*La liberación de Teseo*), p. 96
- demoiselles d'Avignon, *Les* (*Las señoritas de Avignón*), pp. 42, 55
- demonios de Loudun, *Los*, pp. 83, 140
- DENISOV, Edison, pp. 90, 105, 141
- densidad, pp. 62-63, 72, 121
- Dentro afuera, p. 184
- Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem, p. 127
- Deriva, p. 183
- Derives, p. 122
- Derives 2, p. 35
- Derrida, Jacques, p. 170
- Desafío I a XVI, p. 156
- desarrollo, p. 214
- Descent, p. 160
- Deutung des Melos (*Significado de melos*), p. 22
- devin du village, *Le* (*El adivino de la aldea*), p. 163
- Dexiotechnika idiomela, p. 162
- Di Tella, v. Instituto Torcuato di Tella
- Diáguilev, Serguéi, p. 94
- Diálogos (I-IV), p. 155
- diálogos de Tunupa, *Los*, p. 156
- Dialogue de carmélites (*Diálogo de carmelitas*), p. 96
- diapasón, p. 15
- diari, *El*, p. 161
- diario de Jonás, *El*, p. 184
- días felices, *Los*, p. 85
- DÍAZ JEREZ, Gustavo, p. 124
- DÍAZ, Rafael, p. 114
- Diccionario de la música, p. 163
- Dichte Wolken (*Nubes compactas*), p. 181
- Dido y Eneas, p. 92
- Dies irae, pp. 83, 116, 141
- Diferencias, p. 157
- Different trains, pp. 116, 135
- Dilatación fonética, p. 128
- DILLON, James, p. 146
- dinámica, pp. 60-62, 71
- Dipol, p. 167
- discreto encanto de la burguesía, *El*, p. 176
- Discurso de la América Antigua, p. 158
- Discurso sobre la desigualdad de los hombres, p. 163
- disonancia, p. 18
- Dispersión de la luz, p. 183
- Divertimentos chinos, p. 163
- Divinas palabras, p. 111
- Doble concierto, p. 48
- Doctor Atomic, p. 136
- doctor de Myddfai, *El*, p. 110
- doctrine of similarity, *The*, p. 121
- dodecafonismo, pp. 19-24, 26-27, 75-76, 78, 94, 96-99, 101, 104
- Doktor Faust, p. 25
- Dom Perlimpín, p. 75
- Don Giovanni, p. 17
- Don Juan, p. 93
- Don Lindo de Almería, p. 97
- Don Quijote, pp. 75, 93
- Don Quijote velando las armas, p. 79
- Don Rodrigo, pp. 154-155
- Dona nobis pacem, p. 141
- DONATONI, Franco, p. 181
- Donde mueren las palabras, p. 146
- Donn, Jorge, p. 34
- donna serpente, *La* (*La mujer serpiente*), p. 97
- doo wop, p. 67
- doors of perception, *The* (*Las puertas de la percepción*), p. 166
- Dos danzas cubanas, p. 158
- Doubles, p. 181
- Dracula, p. 115
- Dramma per música, p. 145
- Dream time (*Tiempo de sueños*), p. 167
- Dreaming of a mayor third (*El sueño de una tercera mayor*), p. 181
- Drumming, p. 135
- Dualismos, p. 114
- Dublo, p. 125
- Duchamp, Marcel, p. 84
- Duenna, *The*, p. 23
- DUFOURT, Hugues, pp. 26, 122
- DUQUE, Carlos, p. 183
- DURÁN-LORIGA, Jacobo, p. 149
- Durations, p. 85
- DUREY, Louis, p. 95
- DUTILLEUX, Henri, pp. 90, 110
- E**
- ECCA, p. 148
- Echoes of time and the river (*Ecos del tiempo y del río*), pp. 146-147
- Echoi, p. 113
- Éclat, p. 35
- ecologismo musical, p. 175
- Ecuatorial, pp. 30, 33
- edad de oro, *La*, p. 176
- Edipo, p. 42
- educación musical, pp. 25, 101
- Efebo con radio, p. 126
- Effet de nuit, p. 141
- Egk, Werner, p. 106
- Eichendorff, Joseph von, p. 94
- Eidesis V, p. 155
- Eight songs for a mad king (*Ocho cantos para un rey loco*), p. 110
- EIMERT, Herbert, p. 34
- Ein Traumspiel (*Fantasmagoría*), p. 144

- Einstein on the beach* (*Einstein en la playa*), pp. 116, 135, 150
- Einstein, Albert, p. 20
- Eisenstein, Serguéi, p. 104
- Ejercicios de rebeldía*, p. 115
- Ekagra*, p. 167
- Ekphonesis V*, p. 155
- Elatio*, p. 46
- elegía*, p. 66
- Elegía para Anna Franck*, p. 113
- Elegía para jóvenes amantes*, p. 110
- Elegías a la muerte de tres poetas españoles*, pp. 64, 75
- Elegy for a prince (Elegía para un príncipe)*, p. 160
- Elektra*, p. 93
- Elektrochronik*, p. 126
- Eléphants Ivres I-IV*, p. 73
- Eleven echoes of autumn (Once ecos de otoño)*, p. 146
- ELGAR, Edward, p. 92
- Elogio de la danza*, p. 159
- Elogio del aire*, p. 127
- Emilio*, p. 163
- emperador de Atlantis, El*, p. 106
- Enciclopedia*, p. 163
- ENESCU, George, p. 42
- Engel der Geschichte, Der (El ángel de la Historia)*, p. 161
- enlèvement d'Europe, L' (El rapto de Europa)*, p. 96
- ENRÍQUEZ, Manuel, pp. 150, 158
- Ensemble V*, p. 158
- Entre chien et loup (Entre perro y lobo)*, p. 129
- Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Esbozo de una nueva estética de la música)*, p. 25
- EÖTVÖS, Péter, p. 126
- Episódios*, p. 87
- Epitafio para Aikichi Kuboyama*, p. 34
- Epitymbion*, p. 162
- Erewhon*, p. 26
- ERKOREKA, Gabriel, p. 114
- Eroberung von Mexico, Die (La conquista de México)*, pp. 144-145
- Erosphère*, p. 182
- Erotikon*, p. 162
- Erotofonías*, p. 158
- Erwartung (La espera)*, pp. 12, 20, 118
- escala cromática, p. 214
- diatónica, pp. 14-15
- temperada, p. 214
- escalas exatónicas, p. 14
- escala de Jacob, *La*, p. 22
- escalier des aveugles, Le (La escalera de los ciegos)*, pp. 150, 182
- Escena*, p. 183
- Escorial*, p. 113
- escucha analítica*, p. 63
- estadística, pp. 63, 82, 120-121
- escuela americana, p. 106
- cagiana, p. 146
- de Mannheim, pp. 53, 61, 64, 69
- de Notre Dame, pp. 39, 67
- de Nueva York, p. 85
- de Viena, pp. 21, 23-24, 27, 42, 74, 76, 95, 98, 118,
- dodecafónica, pp. 76, 119
- espectralista, p. 122
- Esfenogramas*, p. 167
- esfera de Pascal, La*, p. 130
- Espacio de espejo*, p. 113
- espacio musical, p. 82
- Espacios variados*, p. 79
- Espartaco*, p. 103
- espectralismo, pp. 12, 26, 54, 122
- Esperando a Godot*, p. 85
- espiral eterna, La*, pp. 150, 159
- Esquilo, pp. 66, 96
- Essai sur les données immédiates de la conscience (Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia)*, p. 42
- Estambul*, pp. 162-163
- Estancia*, p. 154
- Esther de Carpentras*, p. 96
- estocástica, p. 120; v. *tb.* música estocástica
- estro aleatorio, L'*, p. 87
- estructuralismo, pp. 82, 137, 139, 170, 177
- Estructuras para dos pianos*, pp. 35, 86
- Estudios de contrapunto*, p. 99
- Estudios para piano*, pp. 36, 49
- Estudios sencillos*, p. 159
- eterófono, pp. 32; v. *tb.* *theremin*
- Étoile de mer (Estrella de mar)*, p. 183
- Étude pour Folklor a I, II*, p. 161
- Etwas ruhiger in Ausdruck (Algo más tranquilo de expresión)*, p. 181
- Europeas*, p. 50
- Eusebius*, p. 155
- EVANGELISTA, José, p. 166
- EVANGELISTI, Franco, p. 87
- Evocación de Miguel Hernández*, p. 124
- Evolution créatrice, La (La evolución creadora)*, p. 42
- Exergo*, p. 146
- Expanded piano concertó*, p. 183
- Experimentum mundi*, pp. 116, 129
- Exploration*, p. 137
- expresionismo, pp. 21, 41, 97, 154
- expresionismo abstracto, pp. 85, 134
- Ezpatadantz*, p. 114
- F**
- Fábula*, p. 158
- Façade*, pp. 90, 93, 109, 116, 128
- fairy queen, The (La reina de las hadas)*, p. 92
- FALCÓN, Juan José, p. 115
- FALLA, Manuel de, pp. 42, 97, 116, 128
- Fama*, p. 126
- Famara*, p. 114
- Fandango*, p. 113
- Fandangos*, pp. 150, 160
- Fanfarria para el hombre común*, p. 107
- Fantasia que contrahace la arpa en la manera de Ludovico*, p. 113
- Fantasia sobre Don Giovanni*, p. 149
- Fantasia sobre Greenleaves*, p. 93
- Fantasia sobre una fantasia de Alonso de Mudarra*, p. 113
- Fantasia sobre una sonoridad de Händel*, p. 113
- Fantasia sobre xilografías japonesas*, p. 165
- Fantasma*, p. 167
- fantasma de Canterville, El*, p. 142
- fantasmas de Versailles, Los*, p. 115
- FARIÑAS, Carlos, p. 159
- Faunophonia balcánica*, pp. 150, 180
- Faust et Rangda*, p. 129
- Faustball*, p. 114
- fauvismo (o fovismo), p. 55

- FELDMAN, Morton, pp. 50, 64, 84-85, 132, 142  
 FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge, p. 130  
 FERNEYHOUGH, Brian, pp. 116, 121, 123, 125, 127, 146  
 FERRARI, Luc, pp. 150, 182  
 Ferrer, Esther, p. 132  
*Festina lente*, p. 142  
 Festival de Aldeburgh, p. 164  
 Festival de Bayreuth, p. 35  
 Festival de Otoño de Varsovia, p. 105  
 Festival ONE, p. 130  
*Fiammen*, p. 106  
 Fibonacci o Leonardo da Pisa, p. 123  
*Ficciones*, p. 158  
*Figaro, Le*, p. 31  
*figón de la reina Patoja, El*, p. 94  
*Filosofía de la nueva música*, p. 42  
*Final Alice*, p. 115  
*Final de partida*, p. 85  
*Finismundo*, p. 156  
*Finlandia*, p. 92  
*Finnegans Wake (El despertar de Finnegans)*, p. 21  
*fifth continent, The (El quinto continente)*, p. 169  
*Five electrical walks (Cinco paseos eléctricos)*, p. 181  
*Flamenco 1 a 13*, p. 114  
*flauta*, pp. 21, 38, 51, 54, 121, 164  
*flauta mágica, La*, p. 17  
*Flock descends into the pentagonal garden, A (Una bandada descendiendo en el jardín pentagonal)*, pp. 150, 167  
*Flos florum*, p. 126  
*Fluorescences*, p. 83  
*Fluxus*, pp. 50, 84, 88, 130-131, 179-180  
 Fokine, Michel, p. 40  
*folclore*, pp. 41, 43-46, 107, 114, 153, 156, 160-164  
*Folías*, p. 160  
*Folio*, p. 85  
*Folk songs*, pp. 75, 90, 114, 161  
*follia di Orlando, La*, p. 111  
*Font aux chèvres*, p. 97  
*Fontana mix*, p. 50  
 Fontana, Bill, p. 181  
*For 1, 2 or 3 people (Para 1, 2 o 3 personas)*, p. 86  
*For Grilly*, p. 181  
*For Morton*, p. 160  
*For Philip Guston*, pp. 50, 85  
*For pianist*, p. 86  
*Forion*, p. 143  
 forma de bloques, p. 71  
 — musical, pp. 40, 71, 89  
 — sonata, pp. 69-70, 215  
 formas aleatorias, p. 80  
 — históricas, p. 66  
 — móviles, pp. 64, 86-87  
*Formas y fases*, p. 88  
*forme du temps est un cercle, La (La forma del tiempo es un círculo)*, p. 182  
 Foss, Lukas, pp. 90, 113  
*Foucault out Cage*, p. 183  
*Four organs*, p. 135  
*Four saints in three acts (Cuatro santos en tres actos)*, p. 108  
*Four systems*, p. 85  
 fractal, pp. 123-124  
*Fractal C*, p. 182  
*Fragmento de Orfeo*, p. 124  
*Fragmentos de diario*, p. 184  
 France, Anatole, p. 94  
*Francesca o el infierno de los enamorados*, p. 161  
*Frankenstein Frau (Frankenstein mujer)*, p. 129  
*Fratres*, pp. 116, 142  
 FRESCOBALDI, Girolamo, p. 97  
 Fry, Christopher, p. 140  
*fuga*, pp. 68-69  
 FUKUSHIMA, Kazuo, p. 168  
*fundación de acero, La*, p. 32  
*Fünf See-Bilder (Cinco cuadros marinos)*, p. 145  
 FURRER, Beat, p. 126  
*fusión*, pp. 151, 164, 167-169, 173-174  
 futurismo, p. 215  
**G**  
 Gabo, Naum, p. 101  
 GABRIELI, Giovanni, p. 61  
 GALÁN, Carlos, pp. 116, 127  
*Galaxia*, p. 158  
 Galilei, Vincenzo, p. 14  
*gallo de oro, El*, p. 100  
*gamelán*, p. 164  
 GANDINI, Gerardo, p. 155  
*ganxo, El*, p. 87  
 GARCÍA, Jacinto Orlando, p. 160  
 GARCÍA ABRIL, Antón, pp. 90, 111  
 GARCÍA CATURLA, Alejandro, pp. 46, 158  
 GARCÍA DE LA TORRE, Alfonso, p. 183  
 García Lorca, Federico, pp. 75, 111, 147  
 GARCÍA ROMÁN, José, p. 125  
 GARRIDO, Pablo, p. 154  
*Gaudí*, p. 161  
*Gayaneh*, p. 103  
*Gebrauchsmusik*, p. 98  
*Gejagte form (Forma cazada)*, pp. 144-145  
*Gémeaux (Gemelos)*, p. 167  
*George's odyssey*, p. 184  
 GERHARD, Roberto, pp. 12, 23  
 GERSHWIN, George, pp. 90, 107  
*Gesang des Bacchos (Canto de Baco)*, p. 162  
 Gesellschaft der Musikfreunde de Viena, p. 21  
*Gesungene Zeit (Tiempo cantado)*, p. 144  
*giara, La (La tinaja)*, pp. 90, 97  
 Gide, André, p. 94  
*gigante Golia, II (El gigante Goliath)*, p. 129  
 GINASTERA, Alberto, pp. 150, 154-156, 159  
 Ginsberg, Allen, p. 136  
*giornale della necropoli, II*, p. 126  
 GLASS, Philip, pp. 116, 135, 150  
 GLOBOKAR, Vinko, pp. 150, 161  
*Gloria*, p. 96  
*Glosas a Sebastián Durón*, p. 88  
*Glossolalie*, p. 128  
 Gluck, Christoph Willibald, p. 69  
*Gnossiennes*, p. 31  
 Gógol, Nikolái, p. 103  
 GOLDSTEIN, Malcolm, p. 181  
 GOMBAU, Gerardo, p. 79  
*Gondwana*, pp. 26, 116, 122, 150  
*gong*, p. 164  
 GONZÁLEZ ACILU, Agustín, pp. 116, 128  
 GÓRECKI, Henryk, pp. 116, 140  
 GORLI, Sandro, p. 26  
 GOULD, Morton, p. 107  
 Goya, p. 108  
 Gozzi, Carlos, p. 104  
 grafías musicales, p. 88  
 grafismo, pp. 83, 85, 129  
 GRAMATGES, Harold, p. 158  
*GRAMMA (Jardines de la escritura)*, pp. 127, 173

- gran amistad, La*, p. 103
- gran macabro, El*, p. 49
- Gran nada*, p. 127
- Gran torso*, p. 125
- Grande aulodía*, p. 75
- Granular nature*, p. 183
- Greek*, p. 146
- Grimorios*, p. 114
- GRISEY, Gérard, pp. 12, 26, 122
- Gritos del silencio*, p. 127
- Gropius, Manon, p. 75
- Gropius, Walter, pp. 23, 75
- Grundlagen der Musikalischen Reihentechnik (Fundamentos musicales de la técnica serial)*, p. 34
- Grünewald, Matthias, p. 98
- Grupo Cosmos 21, p. 127
- Grupo de los Cinco, p. 100
- Grupo de los Seis, *Groupe des Six*, pp. 32, 94-95
- Grupo Lev, p. 23
- Grupos tímbricos*, p. 79
- Gruppen*, pp. 64, 78
- GUBAIDULINA, Sofía, pp. 105, 116, 141-142
- Guernica*, pp. 42, 114
- Guerra y paz*, p. 32
- guerras picrocholinas, Las*, p. 155
- GUERRERO, Francisco, pp. 116, 123-124, 147
- Guillermo Tell*, p. 62
- GUINJOAN, Joan, pp. 150, 161
- Guiraud, Albert, p. 21
- Gurre Lieder*, p. 20
- Guston, Philip, p. 85
- Gutenberg galaxy, The (La galaxia de Gutenberg)*, p. 84
- Gymnopédies*, p. 31
- H**
- H.P.*, p. 46
- HÁBA, Alois, p. 25
- Hablan las estrellas*, p. 157
- Hacia*, p. 127
- Hacia una teoría escalística unificada*, p. 28
- Haiku II*, p. 165
- HALFFTER, Cristóbal, pp. 64, 75, 79, 87-88, 90, 113
- HALFFTER, Ernesto, pp. 90, 97
- HALFFTER, Rodolfo, pp. 97, 157
- Halprin, Anna, p. 134
- Hamletmaschine, Die (La máquina Hamlet)*, p. 144
- HÄNDEL, Georg Friedrich, pp. 69, 113
- Hangman! Hangman!*, p. 114
- happening*, pp. 130-131, 215
- Harbour symphony*, p. 177
- Harmonielehre (Tratado de armonía)*, pp. 116, 136, 150
- HARRIS, Roy, p. 108
- Hartleben, Otto Erich, p. 21
- HARTMANN, Karl Amadeus, p. 75
- HARVEY, Jonathan, p. 26
- HAUER, Josef Matthias, p. 22
- HAYDN, Franz Josef, pp. 17, 53, 69-70, 129
- Heidegger, Martin, p. 170
- Hemeroscopium*, p. 111
- HENRY, Pierre, pp. 12, 33-34
- HENZE, Hans Werner, pp. 75, 90, 110, 144
- Heraldos*, p. 97
- Herbstmusik (Música de otoño)*, p. 145
- hercio o hertzio, p. 13
- Hermes*, p. 162
- Hernández, Miguel, p. 75
- Hesse India*, p. 166
- Hesse, Hermann, p. 94
- Hetereophonika Idiomela*, p. 162
- heterofonía, pp. 16, 49, 63
- Heterofonías*, p. 79
- Heterophonie*, p. 78
- Hétérozygote (Heterozigoto)*, pp. 150, 182
- hexacordal, p. 22
- HIDALGO, Juan, pp. 79, 131-132, 166
- HIDALGO, Manuel, p. 127
- HIGGINS, Dick, p. 131
- hija del cielo, La*, p. 115
- hijos terribles, Los*, p. 94
- Hilarriak*, p. 114
- Himno a la vida*, p. 31
- Hin und zurück (Ida y vuelta)*, p. 97
- HINDEMITH, Paul, pp. 90, 97-98
- Hipólito y Aricia*, p. 17
- Historia de lobos (Histoire de loups)*, p. 129
- historia del Dr. Johann Faustus, La*, p. 105
- Historia del soldado*, pp. 36, 55
- Hitzaurre bi*, p. 114
- Hofmannsthal, Hugo von, p. 93
- Holiday symphony*, p. 72
- Hombre aterrorizado-dor*, p. 130
- hombre que confundió a su mujer con un sombrero, El*, p. 137
- Homenaje a Carmen Amaya*, p. 161
- Homenaje a García Lorca*, p. 46
- Homenaje a T. S. Eliot*, p. 105
- homofonía, p. 16
- HOMS, Joaquim, p. 23
- HONEGGER, Arthur, pp. 32, 90, 95-97
- Hoppenot, Henri, p. 96
- HOVHANESS, Alan, pp. 150, 165
- Howl (Aullido)*, p. 136
- Hoy comemos con Leonardo*, p. 183
- HUBER, Klaus, p. 121
- Hudson, Hugh, p. 162
- Hurdes, tierra sin pan, Las*, p. 176
- Huxley, Aldous, p. 140
- Huygens, Christiaan, p. 24
- Hyperprisme*, p. 30
- Hysechasterion*, p. 183
- I**
- I am sitting in a room (Estoy sentado en una habitación)*, p. 130
- I Ching (Libro de los cambios)*, p. 83
- I semi di Gramsci (Las semillas de Gramsci)*, p. 129
- IBARRA, Federico, pp. 150, 158
- Ibarrola, Agustín, p. 179
- IBARRONDO, Félix, p. 114
- Ibemia*, p. 87
- Iberia*, p. 124
- ice break, The (El rompehielos)*, p. 110
- ICHYANAGI, Toshi, p. 167
- IGES, José, pp. 150, 184
- Ignis noster*, p. 146
- ikon of Eros, The*, p. 143
- Ikos*, p. 162
- îles déchaînées, Les (Las islas desencadenadas)*, p. 87
- Illún*, p. 114
- Ilunkor*, p. 114
- IMA, p. 126
- Imágenes de una isla*, p. 114
- Imaginario II*, p. 73
- Imago mundi*, pp. 90, 115

- impresionismo, p. 70
- Impressioni dal vero (Impresiones de la realidad)*, p. 97
- In C (En do)*, pp. 116, 134-135
- In paradisum*, p. 114
- In rerum naturam*, p. 159
- Incontri di fasce sonori*, p. 87
- index of metals, An*, p. 162
- indian queen, The (La reina india)*, p. 92
- indias galantes, Las*, p. 17
- Infinito nero*, p. 126
- infinito, universo e mondi, Del*, p. 161
- informalismo, p. 215
- inmoralista, El*, p. 94
- innombrable, El*, pp. 85, 113
- Inori*, p. 139
- Insolence*, p. 124
- Instituto Torcuato di Tella, pp. 155-156
- instrumentos de cuerda, pp. 25, 31, 38, 52, 57-58, 164
- de percusión, pp. 29-30
- de viento, pp. 39, 53, 96, 181
- eléctricos, pp. 29, 32
- musicales, pp. 38, 67, 175
- tradicionales, pp. 29, 55
- intensidad, pp. 37-38, 51, 60-62, 76-77
- interculturalidad, pp. 115, 119, 127, 149, 152, 166, 171-175, 184-185
- Interferences I*, p. 155
- interfonismos*, p. 128
- Internet symphony: Eroica*, p. 168
- intertextualidad, pp. 170, 172, 185
- intervalo, pp. 14, 16, 18-19, 24
- Inti Wata*, p. 127
- Intolleranza*, p. 77
- Introducción a la música de nuestro tiempo*, p. 154
- Introitus*, p. 142
- Introversus*, p. 183
- Intususcepción*, p. 183
- Ionisation*, pp. 12, 30, 55
- IRCAM*, pp. 35, 383, 122, 124
- Iris*, pp. 130, 183
- Irrintz*, p. 114
- Iruñeako Taldea, p. 114
- ISANG Yun, p. 167
- ISHII, Maki, p. 167
- isla de fuego, La (L'île de feu I y L'île de feu II)*, p. 164
- isla de las mujeres, La*, p. 184
- isla de los pingüinos, La*, p. 94
- Isorritme*, p. 146
- It's gonna rain (Va a llover)*, p. 135
- italiana en Argel, La*, p. 62
- Iván el Terrible*, p. 104
- IVES, Charles, pp. 25, 36, 56, 64, 72, 81, 107
- Izarbil*, p. 114
- J**
- Jabberwocky*, p. 130
- JACHATURIAN, Aram, p. 103
- Jacques el Fatalista (Jacques le Fataliste)*, p. 129
- Jakob Lenz*, p. 144
- Jardín de poetas*, p. 184
- jardín magnétique, Le (El jardín magnético)*, p. 181
- Jardín mecánico*, p. 124
- jazz*, pp. 28, 37, 47, 67, 99, 107, 146, 154, 162, 169-170
- Jeanne d'Arc au bûcher (Juana de Arco en la hoguera)*, p. 97
- Jeanneret-Gris, Charles-Édouard, p. 34
- Jefferson, Thomas, p. 107
- Jeïta*, p. 182
- Jerez, Concha, p. 184
- Jerusalén libertada*, p. 52
- Jeux*, pp. 54, 64, 71
- Jeux vénitiens*, pp. 64, 73, 87
- JIAN-HUA ZHUANG, p. 168
- Jlěbnikov, Velimir, pp. 101, 180
- Joan von Zarissa*, p. 106
- JOHNSON, Tom, p. 137
- JOMMELLI, Niccolò, p. 69
- Jondo*, pp. 124, 150, 161
- Jonny spielt auf (Jonny empieza a tocar)*, p. 99
- Jotatell*, p. 114
- Jovanovic, Arsenije, pp. 150, 180
- joven Lord, El*, p. 110
- Joyce, James, p. 21
- Jrushchov, Nikita, p. 104
- Juana de Arco en la hoguera*, pp. 32, 94, 97
- Júbilo*, p. 160
- Judd, Donald, p. 134
- juego de los insectos, El*, p. 158
- Juegos gráfico-musicales*, p. 88
- Jules Verne*, p. 129
- Julietta en la cripta*, p. 161
- JURADO, Pilar, p. 146
- K**
- Kabbalah*, p. 156
- Kaddisch*, p. 136
- KAGEL, Mauricio, pp. 78, 116, 128, 130, 176, 181
- Kakadu*, p. 169
- Kammerkonzert (Concierto de cámara)*, pp. 99, 149
- Kammermusik*, p. 97
- KANCHELI, Giya, p. 114
- Kandinski, Vasily, pp. 20, 23
- Kaprow, Allan, p. 130
- Karelia*, p. 92
- Karl V (Carlos V)*, p. 99
- Karsávina, Tamara, p. 40
- Kashin*, p. 167
- KASPÁROV, Yuri, p. 141
- Katak*, p. 114
- Katerina Ismailova*, p. 103
- Kepler*, p. 135
- Kepler, Tycho, Marte*, p. 183
- Kerzenlicht (Luz de velas)*, p. 161
- KILAR, Wojciech, p. 114
- Kinesis 2*, p. 148
- King Priam (El rey Príamo)*, p. 110
- Kiu*, p. 73
- Klangwehr*, p. 129
- Klavierstück XI*, pp. 64, 86
- Klee, Paul, p. 78
- Kleines Requiem für Heinrich Böll (Pequeño réquiem para Heinrich Böll)*, p. 121
- Kluge, Die (La lista)*, p. 106
- KNAIFEL, Alexander, p. 142
- knot garden, The*, p. 110
- Knowles, Alison, p. 131
- Ko Wo Kiku*, p. 177
- Kollreutter, Hans-Joachim, p. 156
- König Hirsch (El rey ciervo)*, p. 110
- Kontrakadenz*, pp. 116, 125-126
- Kontrapunkte*, p. 77
- Konturen*, p. 167
- Konx-Om-Pax*, p. 73
- Kopernikus*, p. 165
- Körpersprache (Lenguaje del cuerpo)*, p. 128
- KOUNADIS, Argyris, p. 162
- Kremer, Gidon, p. 142
- KRENEK, Ernst, p. 99

- Kristeva, Julia, p. 170
- KRÖPFL, Francisco, p. 155
- Krzesany, p. 114
- KUBISCH, Christina, pp. 150, 181
- Kyo-O, p. 167
- Kyros, p. 115
- L**
- Laberinto de la noche*, p. 124
- laberinto de Lorna, El*, pp. 116, 148
- Laberynthus Johannes*, p. 155
- LACHENMANN, Helmut, pp. 116, 125-127, 145, 173
- Lachmann, Hedwig, p. 93
- Lady Macbeth de Mtsensk*, pp. 102-103
- Lady of light (Señora de la Luz)*, p. 165
- Lady Sarashina*, p. 126
- Lagarta, La*, p. 156
- Lamentatio Jeremiae prophetae*, p. 99
- Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, p. 121
- Lamento de la tierra*, p. 166
- land art*, pp. 179, 216
- Landowska, Wanda, p. 96
- Lang Lang, p. 168
- LANZA, Alcides, p. 155
- LARRAURI, Antón, p. 114
- laúd, pp. 38, 68
- Laudatio pacis*, p. 142
- LAVISTA, Mario, pp. 150, 158
- Lázaro, p. 75
- Lear*, p. 144
- Lecturas del libro de Job*, p. 161
- LEEUW, Ton de, p. 165
- légende d'Eer, La*, p. 34
- Léger, Fernand, p. 31
- LEÓN, Tania, p. 160
- Leskov, Nikolái, p. 103
- LEVINAS, Michaël, p. 122
- Levi-Strauss, Claude, pp. 80, 113
- LeWitt, Sol, p. 134
- leyenda de G.B., La*, p. 127
- libertad guiando al Pueblo, La*, p. 53
- Libro de las estancias*, p. 127
- Libro de los proverbios*, p. 128
- Libro de los secretos*, p. 124
- Libro del destierro*, p. 127
- Libro del frío*, pp. 122, 127
- Libro tibetano de los muertos*, p. 33
- Licht (Luz)*, pp. 34, 139
- Lichtes Spiel (Juego de luz)*, p. 144
- Lichtung*, p. 125
- Lichtzwang (Impulso de luz)*, p. 144
- Lied von der Erde, Das (La canción de la tierra)*, p. 18
- Lieja, De*, p. 159
- Life Music*, p. 167
- Ligazón*, pp. 113, 149
- LIGETI, György, pp. 36, 49-50, 63, 82, 120-121, 131, 170
- Lighthouse, The (El faro)*, p. 110
- Lincoln, Abraham, p. 107
- Líneas de fuerza*, p. 124
- Lisitski, El, p. 101
- LISZT, Franz, pp. 22, 43, 53, 56, 117, 168
- Litany II*, p. 142
- Liturgia fractal*, p. 124
- Liuba*, p. 183
- LLEÓ, Juan Antonio, p. 183
- Logos*, p. 141
- Long, Richard, p. 179
- Longa noite de pedra*, p. 125
- Lontano*, pp. 36, 49, 63
- LÓPEZ, Francisco, pp. 150, 183
- LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel, p. 122
- López Pacheco, Jesús, p. 79
- LORENZ, Ricardo, pp. 150, 160
- Lorenzaccio*, p. 129
- LOURIÉ, Arthur, p. 101
- Luce miei traditrice*, pp. 116, 126
- LUCIER, Alvin, p. 130
- Ludwig van*, p. 78
- Lulú, p. 75
- Lunacharski, Anatoli, p. 101
- LUTOSLAWSKI, Witold, pp. 64, 73, 83, 87
- Lux Illuxit*, p. 137
- Luz de lava*, p. 158
- Lysistrata*, p. 162
- M**
- Macbeth*, p. 126
- Machado, Antonio, p. 75
- Machaut, Guillaume de, p. 36
- Machaut-Architektur*, pp. 127, 173
- Machina mundi*, p. 125
- Machines*, p. 183
- MACÍAS, Enrique, p. 125
- Maciunas, Georges, pp. 131, 179
- MACMILLAN, James, pp. 116, 143
- Mädchen mit Schwefelhölzern, Das (La pequeña cerillera)*, pp. 125-126
- MADERNA, Bruno, pp. 75, 79
- Madrigales*, p. 52
- Madrigales de amor y muerte*, p. 160
- Madrigals*, pp. 146-147
- maestros cantores de Nüremberg, Los*, p. 17
- MAGER, Jörg, p. 33
- Magma*, pp. 116, 127
- Magna Mater*, p. 184
- Magnetic South (Sur magnético)*, p. 181
- Magnificat*, p. 142
- MAHLER, Gustav, pp. 9, 12, 18, 20, 63, 70, 74-75, 93, 113
- Maisons noires*, p. 121
- Makrokosmos*, pp. 146-147
- Maktub*, p. 114
- malentendu, Le*, p. 122
- MALÉVICH, Kazimir, pp. 23, 101
- Malinas, Judith, p. 84
- MALIPIERO, Gian Francesco, p. 97
- Mallarmé, Stéphane, pp. 54, 70
- mamelles de Tiresias, Les (Los pezones de Tiresias)*, p. 96
- MAMOU, Pedro Elías, p. 183
- Mandala*, p. 122
- Mandándome callar*, p. 183
- Mandelbrot, Benoît, p. 123
- Manhattan abstraction*, p. 137
- Manifiesto Futurista*, p. 31
- Manifiesto matérico*, p. 127
- Manifiesto realista*, p. 101
- MANOURY, Philippe, p. 122
- Mansión de Tlaloc*, p. 155
- Mann ohne Eigenschaften, Der (El hombre sin atributos)*, p. 21
- Mantra*, p. 166
- Maqbara*, pp. 127, 150, 173
- maquinismo, pp. 30-32, 97
- Marbre*, p. 129
- MARCHETTI, Walter, p. 131
- Marco Polo*, p. 168
- MARCO, Tomás, pp. 113, 130, 132, 143, 161
- Mare Nostrum*, pp. 78, 129

- Maré, Rolf de, p. 96
- Margariteña, p. 157
- María Sabina, p. 114
- MARINÉ, Sebastián, p. 115
- Marinetti, Filippo Tommaso, p. 31
- Márkov, Andréi, p. 120
- MARRERO, Juan Manuel, p. 124
- Marsias, p. 158
- marteau sans maître, *Le (El martillo sin dueño)*, pp. 35, 78
- Martenot, Ginette, p. 33
- Martenot, Maurice, p. 33
- MASCAGNI, Pietro, p. 31
- máscara de la muerte roja, *La*, p. 124
- máscara negra, *La*, p. 83
- mask of time, *The (La máscara del tiempo)*, p. 110
- Massine, Leónide, p. 94
- matanza de Quíos, *La*, p. 53
- Match, pp. 78, 128
- matemáticas, pp. 81, 116, 120, 123
- materia musical, pp. 35, 176
- matérica, p. 127
- Mathis der Maler (*Matías el pintor*), pp. 90, 98
- Matisse, Henri, pp. 55, 95
- Maulwerke, p. 128
- MAXWELL DAVIES, Peter, pp. 90, 110
- Mayakovski, Vladímir, p. 101
- Mayuzumi, Toshiro, p. 167
- McLuhan, Marshall, p. 84
- Medea, pp. 108, 144
- medida de las cosas, *En la*, p. 124
- médium, *La*, p. 108
- medium is the massage, *The (El medio es el masaje)*, p. 84
- melodía, pp. 16, 21, 29, 40, 43-44, 63, 65, 67-68
- Melusina, p. 144
- Memento mori, p. 169
- Memoria de Próspero: *escena*, p. 161
- Memoria del blanco, p. 127
- Memorias de un amnésico, p. 31
- Menaje, p. 32
- MENDES, Gilberto, pp. 150, 156
- MENOTTI, Gian Carlo, pp. 90, 108
- Menschen, *Die (Los hombres)*, p. 145
- mer, *La (El mar)*, pp. 19, 71
- Merz, p. 180
- Mesopotamia, pp. 162-163
- MESSIAEN, Olivier, pp. 12, 27-28, 33, 35, 47-48, 64, 72, 76-77, 96, 106, 110, 114, 139, 145, 155, 164, 167
- MESTRES-QUADRENY, Josep María, p. 87
- Métaboles, pp. 90, 110
- Metagrama, p. 157
- metalófono, p. 164
- Metamorfosis, pp. 90, 93-94
- Metamorfosis sinfónica sobre temas de Carl Maria von Weber, p. 97
- métamorphose, *La*, p. 122
- Metamorphosis, p. 181
- Metapoiesis, p. 166
- Metástasis, pp. 34, 36, 63, 82
- métrica, pp. 19, 38, 47-49, 63, 133
- Metropolis Beograd, p. 180
- Metropolitan Opera House, p. 18
- Meyerhold, Vsévolod, p. 101
- MÍASKÓVSKI, Nikolái, p. 103
- Microexercices, p. 86
- Microformas, pp. 75, 79
- Microludios, p. 127
- microproceso, pp. 81-82, 120, 147
- microtonalismo, pp. 24-26, 32
- MILHAUD, Darius, pp. 90, 95-98
- millón, *El*, p. 163
- Milton, John, pp. 140, 147
- Miniaturas, p. 161
- minimalismo independiente, p. 143
- místico, p. 138
- repetitivo, p. 134
- Minning II, p. 137
- Misa de Andalucía, p. 114
- Misa de Berlín, p. 142
- Misa de los Jesuitas de Pekín, p. 163
- Misa de los pobres, p. 31
- Misa de Nuestra Señora, p. 36
- Misa para el tiempo presente, p. 33
- Miserere, p. 142
- Missa, p. 128
- Missa duodecim tonorum, p. 99
- Missa latina, p. 160
- Missa Papae Marcelli, p. 106
- Missa solemnis pro pace, p. 97
- Mistral, p. 166
- Mistral, Gabriela, p. 105
- Mit einen gewissen sprechenden Ausdruck (*Con una cierta expresión hablada*), p. 129
- Modos de contar, p. 184
- modos de transposición limitada, p. 27
- Modos de valor e intensidad, pp. 77, 164
- Módulos, p. 87
- Molloy, p. 85
- MOMPOU, Federico, pp. 12, 28
- MÓNACO, Alfredo del, pp. 150, 157
- Mond, *Der (La luna)*, p. 106
- Mondrian, Piet, p. 23
- monederos falsos, *Los*, p. 94
- monodia, pp. 16, 63, 77
- Monodías españolas, p. 166
- Montaña misteriosa, p. 165
- Monteux, Pierre, p. 41
- MONTEVERDI, Claudio, pp. 36, 52, 97
- Moog Music, p. 34
- Moog, Robert, p. 34
- Moorman, Charlotte, p. 131
- moradas, *Las*, p. 114
- Morax, René, p. 97
- Morte dell'aria, p. 111
- Mosaico, pp. 81, 156
- MOSÓLOV, Aleksandr, p. 32
- motete, pp. 17, 67
- Motetes, p. 52
- mother of all us, *The (La madre de todos nosotros)*, p. 108
- motivo musical, p. 65
- Movimientos retrógrados, p. 165
- MOZART, Wolfgang Amadeus, pp. 9, 17, 53, 62, 64, 70, 123
- Muak, p. 167
- MUDARRA, Alonso de, p. 113
- muerte, *La*, p. 156
- muerte de Klinghoffer, *La*, p. 136
- muerte de Sardanápalo, *La*, p. 53
- Muerte y transfiguración, p. 93
- Mujer y pájaros, p. 105
- MÜLLER-SIEMENS, Detlev, p. 145
- multifónico, p. 58
- multimedia, pp. 158, 177, 179, 181, 183-185
- MUMMA, Gordon, p. 130

- MURADELI, Vano, p. 103
- MURAIL, Tristan, pp. 26, 116, 122, 150
- Murillo, p. 23
- Muros, *rejas y vitrales*, p. 159
- Murphy, p. 85
- Museo de Arte Moderno de Nueva York, pp. 20, 55
- Museo de la Ópera Nacional de París-Garnier, p. 40
- Museo del Louvre, p. 53
- Museo Whitney de Arte Americano, p. 133
- Music of changes*, pp. 50, 83
- Music of tree (Música de árbol)*, p. 167
- Music with roots in the aether (Música con raíces en el éter)*, p. 130
- música aborigen, p. 169
- africana, pp. 169-170
  - aleatoria, p. 81
  - alemana, pp. 15, 145
  - alternativa, p. 179
  - americana, pp. 90, 107, 152, 154
  - anglosajona, p. 15
  - aplicada, pp. 112, 133
  - árabe, p. 173
  - artística, p. 29
  - asiática, p. 164
  - balinesa, p. 166
  - brasileña, p. 156
  - británica, pp. 92, 109
  - carnática, p. 165
  - china, pp. 163, 167
  - comercial, p. 33
  - conceptual, p. 131
  - contemporánea, p. 80
  - culta, pp. 35, 43, 106-107, 151-154, 169
  - de acción, pp. 130-132, 156
  - de ambiente, p. 134
  - de cabaret, p. 31
  - de cámara, pp. 23, 54, 66, 70, 102-103, 145, 159
  - de concierto, pp. 43-112
  - de Java, p. 56
  - de la Alemania nazi, p. 105
  - de mobiliario, p. 98
  - de Occidente, pp. 14, 17, 24, 28-30, 35, 39-40, 47, 50, 53, 67, 81, 151-152, 162-163, 167-169, 175
  - de Oriente, pp. 135, 137, 165, 166-168
  - del siglo XX, pp. 23, 100
  - del siglo XXI, p. 175
  - didáctica, p. 98
  - electrónica, p. 35
  - espectral, p. 26
  - estocástica, pp. 81, 120
  - europea, pp. 44, 70
  - exótica, p. 164
  - experimental, p. 156
  - filmica, p. 137
  - folclórica, p. 44
  - francesa, p. 54
  - gráfica, p. 129
  - griega, pp. 14, 39, 66
  - hindú, pp. 47, 164, 166
  - histórica, p. 37
  - histórica judía, p. 169
  - iberoamericana, pp. 45, 159
  - indonesia, p. 49
  - industrial, pp. 35, 169
  - instrumental, pp. 39, 61, 67-68, 81, 126, 129-130
  - japonesa, pp. 164, 167
  - matérica, p. 127
  - medieval, pp. 39, 173
  - mexicana, p. 158
  - microtonal, p. 25
  - moderna, pp. 53, 58
  - natural, p. 175
  - negra, p. 46
  - neorromántica, p. 107
  - norteamericana, p. 159
  - orquestal, p. 109
  - ortodoxa, pp. 161-162
  - policoral, p. 61
  - posmoderna, p. 58
  - precolombina, p. 153
  - radiofónica, p. 181
  - religiosa, pp. 16, 96, 140, 142, 153
  - rusa, p. 105
  - sacra, p. 67
  - serial, p. 121
  - sinfónica, p. 136
  - sobre músicas, p. 112; v. *borrowing*
  - soviética, pp. 90, 92, 99-100, 103-104, 106
  - teatral, p. 109
  - tonal, pp. 18, 35, 74
  - utilitaria, p. 98
  - victoriana, p. 93
  - vocal, pp. 61, 67, 112
  - wagneriana, p. 105
- música/s oral/es, p. 174
- popular/es, pp. 44, 107, 153, 170
  - tradicional/es, p. 169
- Música 3+1*, p. 79
- Música callada*, pp. 12, 28
- Música del interior*, p. 158
- Música del somni (Oniri)s*, p. 148
- Música em agua e marmore*, p. 87
- música en Estados Unidos, La*, p. 154
- Musica ex lingua*, p. 113
- Música fúnebre*, pp. 64, 83
- Música para cuerda, percusión y celesta*, pp. 64, 73, 83
- Música para danza*, p. 158
- Música para instrumentos del Renacimiento*, p. 78
- Música para otros sentidos*, p. 149
- música para percusión, p. 30
- Música para sintetizador*, p. 155
- Música para voces e instrumentos*, p. 79
- Musica reservata*, p. 161
- Música romántica*, p. 105
- Musil, Robert, p. 21
- Musiques formelles (Músicas formales)*, p. 34
- musiquette, La*, p. 140
- Mutación*, p. 155
- Mutaciones*, p. 157
- Mysteria*, p. 143
- N**
- Nachtmusik I*, p. 125
- NAM JUNE PAIK, p. 131
- nameless City, The (La ciudad sin nombre)*, p. 162
- NANCARROW, Conlon, pp. 36, 49-50, 57
- Narayana's cows (Las vacas de Narayana)*, p. 137
- nariz, La*, pp. 90, 102-103
- Nascemorre*, p. 156
- Nattiez, Jean-Jacques, p. 80
- naturaleza del agua, La*, p. 129
- Nazarín*, p. 176
- Nazca*, p. 160
- Nazim*, p. 162
- Neandertal I*, p. 184
- Nebmaat*, p. 124
- Nébula*, p. 146
- Nebulosa*, p. 111
- Neither*, p. 85
- neoclasicismo, pp. 94-98
- dodecafónico, pp. 98-99
  - germánico, p. 97
- Net-Ópera*, p. 184
- Neumas rítmicos*, p. 164
- new soundscape, The (El nuevo paisaje sonoro)*, p. 177
- Night flights (Vuelos nocturnos)*, p. 181
- Night of the four moons (Noche de las cuatro lunas)*, pp. 146-147
- Nijinska, Bronislava, pp. 41, 96
- Nijinski, Vaslav, pp. 41, 54
- Nine bells (Nueve campanas)*, p. 137

- niño y los sortilegios, *El*, p. 28
- Nirvana burning*, p. 162
- Nixon en China*, p. 136
- No queda más que el silencio*, p. 75
- Nobilissima visione*, p. 125
- NOBRE, Marlos, pp. 150, 156
- noche de los mayas, La*, p. 46
- Noche pasiva del sentido*, p. 87
- Noche transfigurada*, pp. 12, 20
- noche y la palabra, La*, p. 122
- Nocturnal*, p. 30
- Nocturnos de la Antequeruela*, p. 111
- Nodal*, p. 182
- Noigandres, p. 156
- Nomoi*, p. 162
- Nomos Alpha*, p. 34
- Nomos Gamma*, p.
- NONO, Luigi, pp. 64, 77-78, 80, 125, 139, 155
- Nonsense*, p. 111
- Nosferatu*, p. 127
- Nostalgia de un pasaje futuro*, p. 124
- notación, pp. 38-39
- Notación y grafía en el siglo XX*, p. 88
- Notations*, p. 35
- Noticias del planeta*, p. 136
- Nova*, p. 148
- November steps (Pasos de noviembre)*, pp. 150, 167
- novios de la torre Eiffel, Los*, p. 94
- Núcleos*, p. 154
- nueva Heloisa, La*, p. 163
- Nueva Música*, p. 154
- Nueva simplicidad*, p. 132
- nuit de Gutenberg, La (La noche de Gutenberg)*, p. 122
- Nunc et nunc*, p. 137
- NUNES, Emmanuel, p. 125
- Nusantara*, p. 124
- NYMAN, Michael, p. 137
- O**
- Obertura festiva*, pp. 125, 157
- Obertura fonética*, p. 79
- Obertura Hispania*, p. 148
- Obertura para una fiesta extraña*, p. 122
- Obertura sinfónica*, p. 155
- ОБУКHOV, Nikolái, p. 33
- oboe, pp. 39, 141
- obra concertante, p. 75
- instrumental, p. 53
- musical, pp. 65, 82, 87, 89, 144, 176
- de orquesta, p. 112
- orquestal, pp. 110-111
- para piano, p. 86
- serial, p. 76
- sinfónica, p. 111
- Obra abierta para soprano y halterofilista*, p. 156
- ocaso del héroe, El*, p. 157
- Océano, p. 114
- Ocho piezas para orquesta*, p. 146
- Ocnos, pp. 113, 149
- Octandre*, p. 30
- octava, pp. 14, 16
- Octeto*, pp. 90, 95, 162
- octofónica, pp. 19, 27, 41
- Octogonales*, p. 158
- Octubre*, p. 104
- Oda a Napoleón Bonaparte op. 41*, p. 99
- Oda en memoria a Camilo*, p. 159
- Oda plutoniana*, p. 136
- Oedipus et locasta*, p. 23
- Oedipus rex*, pp. 12, 19
- Ofanim*, p. 114
- Offertorium*, pp. 105, 116, 142
- Ogelala*, p. 106
- Ojos verdes de luna*, p. 113
- Okeanide*, p. 180
- Okeaniden*, p. 162
- Okeanos*, pp. 150, 177
- Olam Aba*, p. 124
- Olavide, Pablo de, p. 172
- Oldenburg, Claes, p. 84
- Olga*, p. 156
- Olokun's Awakening (Olokun despierta)*, p. 160
- oltre, In*, p. 181
- olvidados, Los*, p. 176
- Omaggio a P.P. Pasolini*, p. 128
- Ommaggio a Vedova*, p. 77
- On air (En el aire)*, p. 181
- On nothing (Sobre nada)*, p. 183
- ondas, p. 13
- ondas Martenot, p. 33
- Onganía, general, p. 155
- Oniris*, p. 148
- Ópera de París, p. 95
- Ópera de Viena, p. 18
- ópera de cuatro notas, La*, p. 137
- ópera de los sentidos, La*, p. 179
- Óperas-minuto*, p. 96
- Oratorio de los Reyes Magos*, p. 114
- Oratorio panlingüístico*, p. 128
- ORE, Cecilie, p. 137
- oreille étonnée, L' (La oreja asombrada)*, p. 182
- Orfeo*, pp. 34, 52
- ORFF, Carl, p. 106
- organum*, pp. 67, 217
- Orient-Occident*, p. 34
- Orkney wedding, with sunrise (Boda en las Orcadas con amanecer)*, p. 110
- Orquesta Filarmónica de Nueva York, p. 35
- orquesta sinfónica, pp. 20, 107, 135
- Orquesta Sinfónica de Boston, pp. 41, 72, 96
- ORREGO SALAS, Juan, pp. 157, 159
- ORTIZ, Gabriela, p. 158
- Osozeran*, p. 167
- Otra vuelta al tornillo*, p. 93
- Otra vuelta de tuerca*, p. 109
- Otro mundo sonoro*, p. 160
- Oulipo, p. 26
- P**
- PABLO, Luis de, pp. 64, 73, 79, 87, 90, 114
- Pacific 231*, pp. 32, 90, 97
- padres terribles, Los*, p. 94
- PAGANINI, Niccolò, p. 117
- página en blanco, La*, p. 146
- paisaje acústico, p. 178
- sonoro, pp. 177-178, 183
- pájaro de fuego, El*, pp. 19, 40
- Pájaros exóticos*, p. 27
- palabras de la música, Las*, p. 79
- PALACIOS, Fernando, p. 179
- Palestrina*, p. 106
- PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da, p. 106
- Pandoemonium*, p. 129
- PANISELLO, Fabián, p. 122
- pantera imperial, La*, p. 130
- Pappenheim, Marie, p. 118

- Para una pequeña margarita ronca*, p. 183
- Para viola y orquesta*, p. 160
- Parade*, p. 31
- Paradise lost (El paraíso perdido)*, p. 140
- paraíso perdido, El*, pp. 83, 140, 147
- Paramirabo*, p. 165
- Parsifal*, p. 17
- PÄRT, Arvo, p. 142
- PARTCH, Harry, p. 32
- Partita*, pp. 111, 177
- Pasión del agua según San Mateo, La*, p. 168
- pasión de Buster Keaton, La*, p. 155
- Pasión según San Juan, La*, p. 105
- Pasión según San Juan, La*, p. 143
- pasión selon Sade, La (La pasión según Sade)*, p. 129
- Pasiones*, p. 52
- Paso de acero*, p. 32
- Pasodoble*, p. 88
- Passacaglia*, p. 154
- Passacaglia: secret of wind and birds (Passacaglia: el secreto del viento y los pájaros)*, p. 168
- Pataruco*, pp. 150, 160
- Patios*, p. 158
- Patria*, pp. 177-178
- pauvre matelot, Le (El pobre marinero)*, p. 96
- Pavese, Cesare, p. 79
- pays fertile-Paul Klee, Le (El país fértil-Paul Klee)*, p. 35
- PAZ, Juan Carlos, pp. 154, 156
- peán*, p. 66
- PEIXINHO, Jorge, p. 87
- Péleas et Mélisande*, p. 19
- PENDERECKI, Krzysztof, pp. 64, 83, 140
- Penetrations VII*, p. 155
- pensamiento musical, pp. 94, 138, 157
- pensé sauvage, La (El pensamiento salvaje)*, p. 80
- Penser la musique aujourd'hui (Pensar la música hoy)*, p. 35
- Pentaphone*, p. 122
- Pentimento*, pp. 113, 149
- percusión, pp. 12, 28-30, 38, 43, 45, 55-56, 83, 141, 147, 154
- Perec, Georges, p. 26
- performance*, p. 217
- PERGOLESI, Giovanni Battista, p. 95
- Perseo e Andromeda*, p. 126
- Persephassa*, p. 34
- Persepolis*, p. 34
- Peter Grimes*, pp. 90, 93, 109
- Petrarca, Francesco, pp. 23, 98
- PETRASSI, Goffredo, p. 111
- Petruchka*, pp. 19, 40, 54, 56
- Pevsner, Antoine, p. 101
- PFIZNER, Hans, p. 106
- Philomel*, p. 121
- Philomela*, p. 146
- Phrase à trois (Frase para tres)*, p. 129
- Piano concerto*, p. 126
- Piano concerto, The fire (Concierto para piano, El fuego)*, p. 168
- Piano phase*, p. 135
- piano preparado, p. 147
- Picasso, Pablo Ruiz, pp. 42, 55, 94-95
- Piccolo concertó*, p. 79
- Piedra encantada*, p. 183
- Pierrot Lunaire*, pp. 12, 20-21, 116, 118
- Pignatari, Décio, p. 156
- PISTON, Walter, p. 108
- Pitágoras, pp. 14-15, 182
- Pithoprakta*, p. 116
- Planck, Max, p. 20
- Plasma Waves (Olas de plasma)*, p. 183
- plague, The (La peste)*, p. 23
- plátillos, p. 29
- Plectros IV*, p. 155
- Plexus*, p. 160
- Pli selon pli*, pp. 35, 64, 78, 86
- Plomer, William, p. 109
- pluma de Hu, La*, p. 122
- Plus minus*, p. 88
- Poema coral del Atlántico*, p. 115
- Poema del éxtasis*, pp. 12, 19
- Poema para cien metrónomos*, p. 131
- Poèmes en prose (Poemas en prosa)*, p. 183
- polifonía, pp. 16, 40, 50, 63-64, 67, 85, 106, 112, 142, 153, 176
- polifonía X*, p. 77
- Polifónica, monodia, rítmica*, pp. 64, 77
- polirritmia, pp. 49, 131, 135
- politonalidad, pp. 56, 96
- Pollock, Jackson, p. 85
- Polo, Marco, p. 163
- OLONIO, Eduardo, pp. 150, 183
- Polytope de Cluny*, p. 34
- Pompa y circunstancia*, p. 92
- Ponce de León*, p. 114
- pop-rock*, p. 162
- Popol Vuh*, p. 154
- Porgy and Bess*, p. 107
- POSADAS, Alberto, p. 124
- POULENC, Francis, pp. 90, 95-96
- Pour les oiseaux (Para los pájaros)*, p. 50
- POUSSEUR, Henri, p. 87
- Powder her face (Empolva su cara)*, p. 110
- Prácticas de pasión*, p. 149
- Pravda*, p. 103
- Prélude à l'après midi d'un faune (Preludio a la siesta de un fauno)*, pp. 19, 54
- preludios, Los*, p. 22
- Premio Nacional de Música, p. 97
- Pri em hru*, p. 124
- PRIETO, Claudio, p. 111
- PRIETO, María Teresa, p. 23
- Prime sounds*, pp. 150, 184
- primer emperador, El*, p. 168
- Primera composición dodecafónica*, p. 154
- Primera sinfonía*, p. 157
- princess of stars, The (La princesa de las estrellas)*, p. 177
- príncipe de Homburg, El*, p. 110
- Prisma*, p. 166
- PROKÓFIEV, Serguéi, pp. 32, 90, 100, 103-104
- Prom*, p. 181
- Prometeo, poema del fuego*, pp. 12, 19
- Prometeo, tragedia dell'ascolto (Prometeo, tragedia de la escucha)*, p. 77
- Prose collection*, p. 86
- Proserpina*, pp. 144-145
- protecting veil, The (El velo protector)*, pp. 116, 143
- Proust, Marcel, p. 20
- público, El*, p. 161
- PUERTO, David del, p. 124
- Pulcinella*, pp. 90, 94
- pulso, pp. 38-39, 49
- Punta altiva*, p. 161
- Puppazzetti (Caricaturas)*, p. 97

- Puppenspiel (Juego de muñecos)*, p. 181
- PURCELL, Henry, p. 92
- Pygmalion*, p. 163
- Q**
- Qdlibet libet*, p. 148
- Qorpa santo*, p. 156
- Quadrivium*, pp. 75, 119
- Quálibet libet*, p. 148
- QUANTZ, Johann Joachim, p. 69
- Quartet de Catroc*, p. 87
- Quartetto IV Zrcadlo*, p. 181
- Quasar*, p. 148
- Quatrain*, p. 167
- Quattro versioni originali e sovrapposte della «Ritirata notturna di Madrid» di Luigi Boccherini*, p. 113
- Queneau, Raymond, p. 26
- Queñua*, p. 156
- Questo*, p. 181
- quinta, pp. 14, 16, 18, 22, 67
- QUINTANAR, Héctor, p. 158
- Quinteto a la memoria de Webern*, p. 87
- Quinteto de viento op. 26*, p. 98
- R**
- Raabe, Peter, p. 105
- Radial*, p. 79
- radio art*, pp. 35, 217
- Rai*, p. 167
- Raíces*, p. 158
- Rain coming (Viene la lluvia)*, p. 167
- Rain tree sketches (Esbozos del árbol de lluvia)*, p. 167
- RAJMÁNOV, Serguéi, pp. 93, 100, 104
- RAMEAU, Jean Philippe, p. 17
- Ramuz, Charles Ferdinand, p. 55
- Rapsodia para el siglo XXI*, p. 167
- Rapsodia portuguesa*, p. 97
- Rapsodia rumana*, p. 42
- Rapsodia sobre un tema de Paganini*, p. 93
- Rapsody in blue*, pp. 90, 107
- rapto de Europa, El*, p. 114
- Rara requiem, The*, p. 129
- Rasputin*, p. 177
- Rational melodies*, p. 137
- Rauschenberg, Robert, p. 84
- RAUTAVAARA, Einojuhani, pp. 150, 177
- RAVEL, Maurice, pp. 28, 33, 54, 95-96, 116
- Ray, Man, p. 31
- raya en el agua, La*, p. 149
- re in ascolto, Un (Un rey a la escucha)*, p. 75
- Réak*, p. 167
- realismo socialista, pp. 100-104, 106, 141
- rebambaramba, La*, p. 30
- rebelión de los ángeles, La*, p. 94
- Recordando a Bartók*, p. 88
- reexposición, p. 217
- Reflejos de la noche*, p. 158
- Refrain*, p. 140
- REICH, Steve, pp. 116, 135, 170
- REIMANN, Aribert, p. 144
- REINA, Rafael, pp. 166, 170
- reina verde, La*, p. 33
- Reinhardt, Ad, p. 133
- reino helado de Flash Gordon, En el*, p. 155
- Reisebuch aus den österreichischen Alpen op. 62 (Libro de viaje de los Alpes austriacos)*, p. 99
- Relevés d'apprenti (Relevados de aprendizaje)*, p. 35
- Renacimiento, pp. 17, 52, 61, 67
- Renard*, p. 55
- Rendering*, pp. 75, 113
- Réquiem*, pp. 26, 63, 125
- Réquiem de guerra*, pp. 93, 109
- Requiem for strings (Réquiem para cuerda)*, p. 167
- Réquiem polaco*, pp. 83, 140
- Réquiem por la libertad imaginada*, p. 75
- Réquiem por Larisa*, p. 105
- RESPIGHI, Ottorino, p. 31
- retablo de Maese Pedro, El*, pp. 42, 116, 128
- retorno de Ulises, El*, p. 162
- Retrato de Lincoln*, pp. 90, 107
- Retrato de Mallarmé*, p. 78
- revolución armónica, pp. 24, 98
- escalística, p. 24
- mexicana, p. 46
- musical, p. 41
- rítmica, pp. 30, 40-41
- soviética, p. 24
- teatral, p. 134
- REVUELTAS, Silvestre, pp. 46, 154
- rey ciervo, El*, p. 110
- rey David, El*, pp. 32, 97
- Ricardo y Elena*, p. 130
- Richard III*, p. 129
- Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz (Recuerda lo que te han hecho en Auschwitz)*, p. 77
- RIHM, Wolfgang, pp. 116, 144-145
- RILEY, Terry, pp. 116, 134-135
- Rimas para diferentes fuentes sonoras*, p. 87
- Rimbaud, Arthur, p. 70
- RIMSKI-KÓRSÁKOV, Nikolái, pp. 40, 100
- Rip van Winkle*, p. 115
- Ritirata notturna di Madrid*, p. 113
- Rítmicas*, pp. 12, 30
- ritmo, pp. 30, 37-50, 52, 54-55, 60, 70-79, 85, 95
- Ritratto di Don Chisciotte*, p. 111
- Ritual*, pp. 158, 160, 184
- Rituel in memoriam Maderna*, p. 35
- Riverrun (Corriente del río)*, p. 167
- Roaratorio*, p. 85
- ROCHBERG, Georg, pp. 90, 115
- Ródchenko, Aleksandr, pp. 23, 101
- Rodeo*, pp. 90, 107
- RODRÍGUEZ, Marcela, p. 158
- roi David, Le (El rey David)*, p. 97
- ROLDÁN, Amadeo, pp. 12, 30, 46, 158
- Romance del rey Rodrigo*, p. 97
- Romeo y Julieta*, pp. 32, 90, 104
- ROMITELLI, Fausto, p. 162
- Rondó para un mayorazgo*, p. 114
- Rosa-Rosae*, p. 143
- Rose in fiamme*, p. 161
- ROSLAVETS, Nikolai, p. 101
- ROSSINI, Gioachino, p. 62
- Roth, Ernst, p. 94
- Rothko, Mark, p. 85
- Rothko Chapel, The*, p. 85
- Rousseau, Jean Jacques, p. 163
- Royal Festival Hall, p. 89
- Rubinstein, Ida, p. 54
- RUDERS, Poul, pp. 116, 137
- RUEDA, Jesús, p. 124

- Ruf, p. 125
- RUGELES, Alfredo, pp. 150, 157
- Rühm, Gerhard, p. 180
- ruido, pp. 18, 28-29, 31-33, 35, 56, 59, 63, 125, 177
- ruiseñor, El, p. 162
- RUIZ, Juan Manuel, p. 146
- Rumba sinfónica, p. 160
- Rupturas, p. 88
- Russolo, Luigi, p. 31
- Ruwet, Nicolas, p. 80
- Ryoan, p. 127
- Ryoanji, pp. 50, 64, 106
- Rythmetron, pp. 150-156
- Ryu Kyo, p. 167
- S**
- Sables, p. 122
- Sacher, Paul, p. 73
- Sac-Xib-Chac, p. 114
- Sahara, pp. 123-124
- SAINT-SAËNS, Camille, p. 53
- Salambô, p. 31
- Salomé, p. 93
- Salome dances for peace (Las danzas de Salomé por la paz), p. 134
- Salomón y Balkis, p. 107
- SALONEN, Esa-Pekka, p. 26
- Sama samaruck suck suck, p. 130
- San Francisco de Asís, p. 27
- SÁNCHEZ VERDÚ, José María, pp. 127, 150, 173
- Sándwiches de realidad, p. 136
- sangre del poeta, La, p. 94
- Sankt-Bach Passion, p. 78
- Sansón y Dalila, p. 53
- Sansueña, p. 146
- SANTA CRUZ, Domingo, p. 157
- santa de Bleeker Street, La, p. 108
- SANTACREU, Javier, p. 148
- SANTORO, Claudio, p. 156
- Santos football Music, p. 156
- SANZ, Julio, p. 183
- Sappho-Zyklus, p. 162
- SARDÀ, Albert, p. 146
- SATIE, Erik, pp. 31, 95, 98, 117
- SATUÉ, Carlos, p. 124
- Saturne, p. 122
- Satyagraha, p. 135
- Satyricon, p. 75
- Saudades do Brazil, p. 96
- Saudades novas, p. 148
- Saussure, Ferdinand de, p. 80
- SAY, Fazyl, pp. 150, 162
- SCELSI, Giacinto, pp. 54, 64, 73, 141, 165
- SCHAEFFER, Pierre, pp. 12, 33-34, 182
- SCHAFER, Murray, pp. 150, 177
- Scheherezade, p. 100
- Scherzo sinfónico, p. 114
- SCHNEBEL, Dieter, p. 128
- SCHNITKE, Alfred, pp. 105, 141
- SCHÖNBERG, Arnold, pp. 12, 20-24, 50, 54, 62, 74-76, 90, 98-99, 116, 118, 127, 136
- SCHULHOFF, Erwin, p. 106
- SCHULLER, Gunther, p. 107
- SCHUMANN, William, p. 108
- Schwannedreher, Der (El asador de cisnes), p. 97
- Schwitters, Kurt, p. 180
- SCIARRINO, Salvatore, pp. 116, 126-127
- Scorpius, p. 177
- Scourge of hyacinths (Azote de Jacintos), p. 160
- SCRIABIN, Alexander, pp. 12, 19, 24
- SCULTHORPE, Peter, p. 169
- SECO DE ARPE, Manuel, p. 114
- Segismundo (Soñar el sueño), p. 113
- Sein und Zeit (Ser y tiempo), p. 170
- Seis propuestas para el próximo milenio, p. 146
- Seis superposiciones, p. 154
- Selene, p. 113
- selva, La, p. 183
- semitono, pp. 14, 24-25, 27-28
- Senderos de libertad, p. 113
- Senderos del aire, p. 73
- Sensemaya, p. 46
- sensible, pp. 16, 79
- Sentencia marina, p. 158
- señorita Cristina, La, p. 73
- Sept Hai Kai, pp. 150, 164
- Sequenza, p. 75
- Serenade op. 24 (Serenata), p. 98
- Serenata, pp. 23, 98, 155
- serialismo integral, pp. 34-35, 48, 58-59, 62, 73, 75-81, 86-87, 89, 99, 118-119, 121, 128, 131-132, 139, 144, 156
- SERLY, Tibor, p. 99
- Serra, Richard, p. 134
- serva padrona, La, p. 95
- Serynade, p. 126
- SESSIONS, Roger, p. 108
- Sette fogli (Siete hojas), p. 129
- Seven last words from the cross (Las siete últimas palabras en la cruz), p. 143
- Severini, Gino, p. 31
- sexta, pp. 15, 17
- Sextronique, p. 131
- Shadowtime (Tiempo de sombra), p. 121
- shadows of time, The (Las sombras del tiempo), p. 110
- Shaker loops, pp. 116, 136, 150
- Shambala, p. 165
- SHCHEDRIN, Rodión, pp. 90, 105
- Shining Island (Isla resplandeciente), p. 169
- Sho-Ko, p. 167
- Short ride in a fast machine (Corto paseo en una máquina rápida), p. 136
- SHOSTAKÓVICH, Dmitri, pp. 90, 102-104, 141
- Si después de morir..., p. 161
- SIBELIUS, Jean, pp. 92, 93
- Siddharta, p. 165
- SIERRA, Roberto, pp. 150, 160
- Siete escenas de Hamlet, p. 125
- siete últimas palabras en la cruz, Las, p. 143
- siete puertas de Jerusalén, Las (Sinfonía n.º 7), p. 140
- Silence, p. 50
- Silencio de Anatolia, pp. 150, 162-163
- silencio va más deprisa al revés, El, p. 124
- Silencios imaginados, p. 160
- Silk road (Ruta de la seda), p. 162
- silver tassie, The, p. 146
- SILVESTROV, Valentin, p. 105
- Símbolos, p. 158
- símbolos de Picasso, Los, p. 141
- simplicidad, pp. 118, 127, 132-133, 143, 145-146
- Simplicius Simplicissimus, p. 75
- Sin demonio no hay fortuna, p. 130
- Sindone, La, p. 142
- sinfonía, pp. 66, 70
- Sinfonía breve, p. 97
- Sinfonía cantábil, p. 23
- Sinfonía clásica, p. 32

- Sinfonía de cámara n.º 1, opus 9*, pp. 12, 20
- Sinfonía de la danza prima*, p. 23
- Sinfonía de los salmos*, pp. 19, 36, 41
- Sinfonía de primavera*, p. 93
- Sinfonía en do*, p. 79
- Sinfonía en fa*, p. 87
- Sinfonía en tres movimientos*, pp. 19, 36, 136
- Sinfonía fantástica*, pp. 22, 36
- Sinfonía Fausto*, p. 22
- Sinfonía II*, p. 158
- Sinfonía india*, p. 46
- Sinfonía n.º 1*, pp. 32, 90, 102, 111, 115, 124, 140, 148
- Sinfonía n.º 1 (Exilio)*, p. 165
- Sinfonía n.º 10*, p. 103
- Sinfonía n.º 2*, pp. 90, 93, 105, 111, 113, 124, 150, 158
- Sinfonía n.º 22*, p. 165
- Sinfonía n.º 3, con órgano*, p. 53
- Sinfonía n.º 3, De las canciones tristes*, p. 140
- Sinfonía n.º 3, Frühbeck Symphonie*, p. 111
- Sinfonía n.º 3, Litúrgica*, p. 97
- Sinfonía n.º 3, Poemas de luz*, p. 111
- Sinfonía n.º 4*, pp. 72, 103, 141
- Sinfonía n.º 4, Deliciae basiliensis*, p. 97
- Sinfonía n.º 5*, p. 103
- Sinfonía n.º 5, Amén*, p. 141
- Sinfonía n.º 5 en do menor*, p. 65
- Sinfonía n.º 6*, p. 136
- Sinfonía n.º 7*, p. 140
- Sinfonía n.º 8*, p. 136
- Sinfonía n.º 8, Arjuna*, p. 165
- Sinfonía n.º 9 en re mayor*, p. 18
- Sinfonía nirvana*, p. 167
- Sinfonía op. 21*, pp. 12, 75
- Sinfonía para 15 solistas*, p. 87
- Sinfonía para cuarenta aspiradoras*, p. 179
- Sinfonía para tres grupos instrumentales*, p. 79
- Sinfonía para tres orquestas*, p. 48
- Sinfonía para un hombre solo*, pp. 12, 33-34
- sinfonía pastoral, La*, pp. 94, 176
- Sinfonía ricordiana*, p. 97
- Sinfonía trágica*, p. 75
- Sinfonía Turangalila*, pp. 12, 27, 72
- Sinfonía urbana*, p. 115
- Sinfonías para instrumentos de viento*, pp. 12, 19
- Sinfonietta*, pp. 90, 97, 158, 162
- Sinfonietta a Manuel de Falla*, p. 109
- Sinfonietta concertante*, p. 160
- Sinfonola*, p. 157
- sintetizador, pp. 34, 58
- Sistema caos*, p. 166
- SKALKOTTAS, Nikos, p. 162
- Skolion*, p. 162
- Sky Music 2*, p. 184
- Small town (Ciudad pequeña)*, p. 169
- Smithson, Robert, p. 179
- Snefru*, p. 124
- Sobre la piedra blanca*, p. 94
- Sobre los ángeles*, p. 149
- Socrate, p. 31
- Soleá*, pp. 150, 161
- Soledad*, p. 148
- soleil des Incas, Le (El sol de los Incas)*, pp. 90, 105
- SOLER, Antonio, p. 113
- SOLER, Josep, p. 23
- SolTierraLuna*, p. 134
- Sombra de Ailanto*, p. 149
- sombrero de tres picos, El*, p. 42
- Sometime voices (Algunas veces, voces)*, p. 146
- Somos nueve*, pp. 150, 157
- Sonante*, p. 46
- Sonata 3*, p. 86
- Sonata del pensador*, p. 159
- Sonata en trío para flauta, violín y continuo*, p. 52
- Sonata II, Los reflejos*, p. 161
- Sonata n.º 2, Concord, Mass., 1840-60*, pp. 36, 56
- Sonata n.º 3*, p. 157
- Sonata para piano n.º 2*, p. 77
- Sonatas*, p. 161
- Sonatas e interludios*, pp. 36, 50, 57
- Sonatas para cuarteto*, p. 121
- Sonatina*, p. 97
- Sonetos de amor oscuro*, pp. 111, 150, 161
- Sonia Moria*, p. 155
- Sonic Art Union, p. 130
- sonido musical, pp. 18, 23, 125
- Soria Moria*, p. 155
- sótanos del Vaticano, Los*, p. 94
- SOTELO, Mauricio, pp. 150, 161
- SOTO MILLÁN, Eduardo, p. 158
- Sound and fury (El sonido y la furia)*, p. 122
- sound art*, pp. 35, 130
- Sous l'emprise d'une ombre*, p. 114
- Spa*, p. 149
- Spanish garland (Guirnalda española)*, p. 166
- Spazio a cinque*, p. 87
- Specific objets (Objetos específicos)*, p. 134
- Spiegel I-VII*, pp. 36, 63
- Spiral Jetty*, p. 179
- Spirit Garden (Jardín del Espíritu)*, p. 167
- Spoken Madrid (Madrid hablado)*, p. 184
- Sprechgesang*, pp. 21, 127
- Sprechstimme*, p. 21
- Spresivo*, p. 181
- Sranang Tongo*, p. 166
- Staatstheater*, pp. 78, 129
- Stabat Mater*, pp. 90, 95-96, 142, 146
- Stein, Gertrude, p. 108
- Stella, Frank, p. 134
- Sternklang (Sonido de las estrellas)*, p. 139
- Stimmung*, pp. 116, 139
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, pp. 12, 34, 64, 77-78, 86, 88-89, 116, 122, 126, 131, 139-140, 145
- Stratonicea*, p. 148
- STRAUSS, Richard, pp. 90, 93-94, 105
- STRAVINSKI, Ígor, pp. 12, 19, 23, 30, 36, 40-44, 46-47, 54-56, 71-72, 76, 90, 94-95, 97-100, 104, 107, 136, 144, 155
- Su, Cong, p. 168
- subdominante, pp. 16, 79
- sueño de Jacob, El*, pp. 83, 140
- sueño de Liu Tung, El*, p. 167
- sueño de Neire, El*, p. 149
- Suite*, pp. 64, 68
- Suite lírica*, pp. 12, 21, 23, 75
- Suite op. 29*, pp. 90, 98
- Suite para flauta en la menor*, p. 64
- Suite provençale (Suite provenzal)*, p. 96
- sujeto, pp. 68, 218
- Sum fluxae pretium spei*, p. 48
- Sun colors*, p. 148

- sunamita, *La*, p. 158
- Superficie n.º 1, p. 79
- superviviente de Varsovia, *Un*, pp. 20, 99
- Sur scène, pp. 78, 128
- SVEINSSON, Atli Heimir, p. 137
- swing, pp. 47, 218
- Sylvia y Bruno, p. 115
- Symphonia germanica, p. 106
- Syncronism, p. 155
- Syntagma, p. 183
- T**
- Tabula rasa, p. 142
- TAGLIAFERRE, Germaine, p. 95
- TAKEMITSU, Toru, pp. 150, 167-168, 173
- Talea, pp. 12, 26
- Taleas, p. 182
- Tamaragua, p. 149
- tambor, pp. 29-30
- TAN DUN, pp. 150, 168
- Tañido, p. 158
- Tapiola, p. 92
- Taqsim, pp. 127, 173
- Tarantos, p. 159
- TARTINI, Giuseppe, p. 69
- Tasso, Torcuato, p. 52
- TAURIELLO, Antonio, p. 155
- TAVERNER, John, pp. 116, 143
- Te Deum, pp. 83, 149
- Tea, a *Mirror of Soul (Té, un espejo del alma)*, pp. 150, 168
- teatro musical, pp. 78, 106-107, 110, 127-130, 149, 177-178, 184
- teatro negro de Hermes Trimegisto, *El*, p. 177
- Técnicas de organización y control en la creación musical, p. 28
- Tehillim, p. 135
- teléfono, *El*, p. 108
- temA, p. 125
- tempestad, *La*, p. 110
- tempo, pp. 38, 47-50, 85
- Tempo liquido, pp. 150, 181
- Temporum fine comoedia, *De*, p. 106
- Tempus praesens, p. 105
- Tenebrae, pp. 114, 121
- Tenebrae responsoria, p. 161
- Teoría de la música atonal, p. 34
- tercera vía, pp. 107
- Termen, Lev, p. 32
- Terpandro, p. 15
- terra e la compagna, *La (La tierra y la compañera)*, p. 79
- Terral, p. 166
- Terre d'ombre (*Tierra de sombra*), p. 26
- TERZAKIS, Dimitri, p. 162
- testament of freedom, *The (El testamento de la libertad)*, p. 107
- testamento de Orfeo, *El*, p. 94
- Tête et queue de dragon (*Cabeza y cola de dragón*), p. 182
- tetracordio, p. 14
- Teufel von Loudun (*Los demonios de Loudun*), p. 140
- texto/s musical/es, p. 171
- textura musical, p. 63
- Thais, p. 94
- THEODORAKIS, Mikis, p. 162
- Theremin v. Termen, Lev
- theremin, pp. 32, 218
- Thérèse, p. 143
- THOMPSON, Randall, p. 107
- THOMSON, Virgil, p. 108
- Threnody, p. 177
- Tiamat, p. 124
- tibia, p. 39, 218
- tiempo musical, p. 82
- Tiento de primer tono, p. 113
- Tientos, pp. 159, 161
- Tientos de la noche imaginada, p. 157
- Tierkreis (*Círculo zodiacal*), p. 139
- Till Eulenspiegel, p. 93
- timbal, p. 29
- timbre, pp. 37, 51
- Time sourrounding, p. 167
- Timón de Atenas, p. 149
- tintinabula, p. 142
- Tintinabula, p. 179
- TIPPETT, Michael, pp. 90, 110
- Tiresias, p. 162
- Tloque, p. 158
- Tocata vieja en tono nuevo, p. 148
- Tombeau, pp. 64, 73
- tonalidad, pp. 19-21, 23, 69-70, 96-97, 99
- tono, pp. 14, 16, 19, 25, 27-29, 58
- torno al sur, *En*, p. 148
- Torquemada, p. 114
- TORRES, Jesús, p. 124
- totémisme aujourd'hui, *Le (El totemismo en la actualidad)*, p. 80
- Totus tuus, p. 140
- Tout un monde lointain (*Todo un mundo lejano*), pp. 90, 110
- tradición musical, pp. 67, 109, 112
- tragedia del demonio, *La*, p. 126
- Traité des objets musicaux (*Tratado de los objetos musicales*), p. 33
- Tramesa a Tàpies, p. 87
- Tramuntana tremens, p. 130
- Transatlantic, p. 31
- transfiguración, *La*, p. 27
- Tránsito, pp. 124-125
- transvanguardia, pp. 91, 108
- Traslucent visión, p. 167
- Tratado de armonía reducida a sus principios naturales, p. 17
- Traumdeutung (*Interpretación de los sueños*), p. 161
- Trautwein, Friedrich, p. 33
- Travesía sonora, p. 146
- Trayectorias, p. 158
- Tremens, pp. 78, 116, 129
- Trencadís, p. 161
- Trenes alla fuga, p. 183
- treno, p. 66
- Treno para las Américas, p. 160
- Treno por las víctimas de Hiroshima, pp. 64, 83
- Tres arias para una ópera imaginaria, p. 165
- Tres bagatelas, p. 131
- Tres cánones en homenaje a Galileo, p. 87
- Tres cuadros de Paul Klee, p. 105
- Tres danzas seculares, p. 158
- Tres desechos en forma de pera, p. 130
- Tres epitafios para coro, p. 97
- Tres hermanas, p. 126
- Tres palíndromos, p. 149
- Tres piezas para orquesta de cuerda, p. 97
- Tres poemas de Henri Michaux, p. 87
- Tres sonetos de Michelangelo, p. 114
- triodo, p. 32
- Triple concierto, p. 159
- Tristán e Isolda, p. 17

- Tristes tropiques (Tristes trópicos)*, pp. 80, 129
- Trois rêves d'oiseau (Tres sueños de pájaro)*, pp. 150, 182
- Trois visions de Liège (Tres visiones de Lieja)*, p. 87
- TROJAHN, Manfred, p. 145
- trompeta, p. 54  
— alemana, p. 59  
— normal, p. 59  
— *piccolo*, p. 59
- troyanas, *Las*, p. 144
- troyanos, *Los*, p. 22
- Tsoundami*, p. 183
- tuning of the world, The (La afinación del mundo)*, p. 177
- Tupac Amaru*, pp. 150, 157
- TURINA, José Luis, pp. 113, 116, 149
- TURNAGE, Mark-Anthony, p. 146
- Tutuguri*, pp. 116, 144-145
- Tuyo*, p. 115
- TV bra for living sculpture*, p. 131
- Tycho*, p. 137
- U**
- Ubanji Djembé*, p. 166
- Über Klanfarbe (Sobre el timbre)*, p. 22
- Ubu rey*, p. 83
- Ukanga*, p. 79
- Ukrinmakrinkrin*, p. 156
- Ulisse*, p. 23
- ULLMANN, Viktor, p. 106
- último emperador, El*, p. 168
- Ulysses (Ulises)*, p. 21
- Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, p. 156
- Understanding media (Entender a los medios)*, p. 84
- UNGARETTI, Giuseppe, p. 79
- Unión de Compositores Soviéticos, pp. 102, 105
- Unity capsule*, pp. 116, 121
- Universo*, pp. 162-163
- Uno es el cubo*, p. 183
- Untitled (Sin título)*, p. 183
- Upupa, L'*, p. 110
- Ur loak*, p. 114
- Ursonate (Sonata primigenia)*, p. 180
- USTVÓLSKAYA, Galina, pp. 116, 141
- V**
- VADILLO, Eneko, p. 166
- VAGGIONE, Horacio, p. 182
- VAL, Jaime del, p. 184
- VALCÁRCEL, Edgar, p. 156
- Vals triste*, p. 92
- Valverde*, p. 183
- Vancouver soundscape, The*, p. 177
- VANGELIS (Evangelos Papathanasiou), p. 162
- Vanishing point*, p. 124
- Vanitas con chaconas y folías*, p. 113
- VARÈSE, Edgard, pp. 12, 30, 33, 43, 46, 55-56, 64, 72, 141, 155
- Variaciones*, pp. 23, 84
- Variaciones bajo fianza*, p. 183
- Variaciones barrocas*, pp. 90, 113
- Variaciones enigma*, p. 92
- Variaciones estigma*, p. 179
- Variaciones para orquesta*, p. 155
- Variaciones para orquesta op. 31*, pp. 12, 20, 22
- Variaciones para piano y orquesta*, p. 157
- Variaciones para una puerta y un suspiro*, p. 34
- Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini*, p. 113
- Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell: guía de orquesta para jóvenes*, p. 93
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph, p. 93
- Veda a lasdú*, p. 149
- VEGA, Laura, p. 114
- Veintitrés op. 23, El vivir de un latido*, p. 127
- velo del templo, El*, p. 143
- Veni, veni Emmanuele*, p. 143
- vera storia, La (La historia verdadera)*, p. 75
- VERDÚ, Carmen, p. 149
- Verlaine, Paul, p. 70
- Verwandlung I (Transformación I)*, p. 144
- Verwirrungen des Zöglings Törless, Die (Las tribulaciones del estudiante Törless)*, p. 21
- Vía sacra*, p. 146
- Viaje a la semilla*, p. 159
- viaje a Simorgh, El*, pp. 127, 173
- Viaje arbóreo*, p. 179
- viaje circular, El*, p. 113
- Vicmar*, p. 148
- vida con un idiota, La*, p. 105
- vida de María, La*, p. 97
- Vidres*, p. 148
- Viejos vales de Venezuela*, p. 157
- Vientos en la distancia*, p. 160
- VILLA LOBOS, Heitor, pp. 46, 154
- VILLA ROJO, Jesús, pp. 88, 130
- VILLALPANDO, Alberto, p. 156
- Villanesca*, pp. 79, 113
- Viñetas*, p. 157
- viola en mi vida I-IV, La*, p. 85
- viola in my life, The*, p. 50
- violín mágico, El*, p. 106
- violín rojo, El*, p. 115
- Viridiana*, p. 176
- Vishnu (Sinfonía n.º 19)*, pp. 150, 165
- visitation, The*, p. 107
- Víspera de mí*, p. 124
- Vitae mysterium*, p. 146
- VITRY, Philippe de, p. 39
- VIVALDI, Antonio, pp. 53, 68, 176
- VIVIER, Claude, pp. 150, 165
- vivir de un latido, El*, p. 127
- Voces celestiales*, p. 160
- voces de los ecos, Las*, p. 161
- voix humaine, La (La voz humana)*, p. 96
- VOLKONSKI, Andrei, p. 105
- Volo di notte*, p. 23
- Vom Melos zum Pauke (Del melos al timbal)*, p. 22
- Vortex temporum*, p. 26
- Vostell, Wolf, pp. 130, 179
- Votre Faust (Vuestro Fausto)*, p. 87
- Vox aeterna*, p. 146
- Vox balaenae*, p. 146
- vuelo de Volland, El*, p. 130
- W**
- WAGNER, Richard, pp. 17-18, 20, 22
- WALTON, William, pp. 90, 93, 109, 116, 127
- War requiem (Réquiem de Guerra)*, pp. 90, 93
- Wasp*, p. 183
- Water*, p. 162
- Waves (Cuarteto n.º 7)*, p. 177

- Webern, Anton, pp. 12, 21-24, 64, 71, 75-76, 85, 99, 119, 133, 167
- Werner Henze, Hans, pp. 75, 110
- West Side story, p. 108
- whale, *The (La ballena)*, p. 143
- Wilde, Oscar, p. 93
- Wilson, Bo, pp. 134-135
- Winter (*Invierno*), p. 167
- Wishart, Trevor, p. 179
- WISSENGRUND ADORNO, Theodor, pp. 42, 95
- WOLFF, Christian, p. 86
- Wollheim, Richard, p. 133
- Wonderland, *In*, p. 115
- world symphony for the millenium, *A (Una sinfonía mundial para el milenio)*, p. 168
- Wozzek, pp. 21, 74
- Written on skin (*Escrito en la piel*), pp. 110, 146
- Wu-li, p. 156
- WYSCHNEGRADSKI, Ivan, p. 25
- X**
- XENAKIS, Iannis, pp. 34, 36, 63, 81-82, 116, 120-123, 141, 144, 155
- xilófono, pp. 29, 53, 169
- Y**
- Yamar y Armor, p. 156
- Yanomani, p. 156
- YENCKEN, Andrew, p. 181
- Ymarxa, p. 124
- YOUNG, La Monte, pp. 50, 84, 86, 88, 131-132, 134, 137
- Yum!, p. 160
- Z**
- Zaj, pp. 79, 131, 179
- Zapata, p. 114
- zapato de raso, *El*, p. 94
- zar Saltán, *El*, p. 100
- ZAVALA, Mercedes, p. 146
- Zayin I a VII, p. 123
- Zefiro e Pan, *Di*, p. 126
- Zeitmasse, p. 78
- Zephyr, p. 166
- Zhdánov, Andréi, p. 103
- ZHÚKOV, Serguéi, p. 142
- Zipangu, p. 165
- Zorba el griego, p. 162
- Zuhaitz, p. 114
- Zurezko Olerkía (*Poema de madera*), pp. 90, 114
- Zwischen (*Zwei*) Räume, p. 181



# Glosario

## A

### **a capella**

Composición vocal sin acompañamiento instrumental alguno.

### **abierta**

Se dice de diversas formas musicales aleatorias que llevan al máximo extremo la indeterminación de los diversos componentes compositivos.

### **abstracción**

Concepto artístico que utiliza lo esencial de los aspectos formales y estructurales sin referencias externas. En principio, toda música sería en sí abstracta.

### **acorde**

Conjunto de tres o más notas que suenan simultáneamente y constituyen una unidad armónica.

### **acusmática**

Tipo de audición musical en el que el oyente no ve las fuentes sonoras. Aunque el concepto se remonta a Pitágoras, se aplica sobre todo a una escuela de música electroacústica.

### **afinación**

Proceso por el que se ajustan las notas a la frecuencia teórica que deben tener.

### **aleatoriedad**

Proceso cuyo resultado no es predecible por intervenir algún tipo de azar.

### **antífona**

Forma musical, generalmente litúrgica, en la que dos grupos se responden sucesivamente.

### **armonía**

En música, la armonía es el uso y estudio de los acordes. El sistema armónico tonal funcional fue un entramado de reglas para el uso de los acordes en el que se basó la música occidental a partir del Barroco.

### **arte conceptual**

Tendencia artística que concede más interés a la conceptualización de la obra que a su objeto o representación. Lo importante son las ideas sobre la obra y no sus aspectos sensibles o formales.

### **arte sónico**

Tipo de arte musical basado en distintas fuentes que plasma sonoramente los postulados de las vanguardias mixtas creando un tipo de obra en el que pueden participar otras artes.

### **asincronía**

Falta de correspondencia temporal entre distintos elementos que se producen conjuntamente.

### **atematismo**

Tipo de proceso musical en el que no se usan temas sino que se emplean otros procesos sonoros.

### **atonalidad**

Sistema musical en el que los tonos de la escala no dependen de la distinta relevancia que cada uno tiene en el contexto armónico tonal. Los acordes dejan de tener enlaces funcionales.

### **aulos**

Instrumento musical griego que era una especie de oboe doble. Su tañedor se llama auleta.

### **aumentado/a**

Se llama así a los intervalos que son mayores (generalmente un semitono más) que el intervalo justo.

## B

### **bajo continuo**

Bajo ininterrumpido que sirve de acompañamiento y sobre el que se improvisan las armonías. Se confiaba generalmente a instrumentos capaces de generar acordes. Si tiene indicaciones numéricas para la realización de los acordes, se llama bajo cifrado.

### **bloque**

Complejo sonoro interiormente relacionado que es en sí mismo una unidad compositiva.

### **borrowing**

Uso o *préstamo* de elementos de una composición musical para generar otra.

### **bruitismo**

Empleo de los ruidos como elemento musical.

## C

### **cadencia**

Función armónica que encadena los acordes para concluir en el acorde de tónica. En el sistema tonal funcional se emplea para concluir una obra o una sección de la misma.

### **canto gregoriano**

Tipo de canto llano monódico usado por la Iglesia católica romana. Se asocia desde el siglo IX al papa Gregorio I Magno aunque no fue ni siquiera su recopilador sino que fue producto de un largo proceso.

### **canto llano**

Música litúrgica cristiana de carácter monódico y cantada a capella.

### **clúster**

Tipo de acorde complejo en el que se *arraciman* las notas superpuestas sin clarificación armónica.

### **coda**

Pasaje final añadido, como si fuera el epílogo de una composición o una sección de la misma, que expande armónicamente la cadencia.

### **collage**

Técnica artística por la que se juntan en un todo unitario fragmentos heterogéneos de materiales diversos.

### **conductus**

En la música medieval, forma musical inicialmente monofónica que evolucionó más tarde polifónicamente.

### **consonancia**

Se aplica a los sonidos que tienen una relación matemática más cercana y por ello resultan más agradables al oído. En la armonía funcional hay intervalos que se consideran consonantes y otros disonantes.

### **constructivismo**

Movimiento artístico que incide especialmente sobre los aspectos estructurales de la obra. También fue un movimiento específico del arte ruso de vanguardia.

### **contrasujeto**

Es el contrapunto que responde al sujeto (por ejemplo, en la fuga). Si se emplea con regularidad es un verdadero contrasujeto, si no, un contrapunto libre.

### **cromático**

El cromatismo indica el uso de los semitonos de la escala. En la escala diatónica hay dos cromatismos, mientras que en la escala cromática se emplean los doce semitonos.

### **cuarta**

Intervalo de cuatro grados entre dos notas de la escala. Como en todos los intervalos existen cuartas justas, que son las que responden a esa definición, pero también aumentadas y disminuidas.

### **cubismo**

Movimiento plástico de comienzos del siglo XX que rompió con la representación tradicional analizando de otra manera los objetos.

## **D**

### **dadaísmo**

Movimiento artístico iniciado en 1916 por Tristan Tzara que propugna luchar contra los modos tradicionales de expresión y construcción para hacer un arte totalmente libre. Toma su nombre de la onomatopeya del balbuceo infantil «da-da».

### **deconstrucción**

Término introducido por Jacques Derrida, basándose en Heidegger, para realizar un análisis textual basado en la paradoja que no lleva tanto a la destrucción como al desmontaje conceptual.

### **densidad**

En música se aplica a la cantidad de información sonora por unidad de tiempo.

### **desarrollo**

Proceso formal por el que se estructuran las relaciones y evoluciones del tema o temas de una composición.

### **diapasón**

Sonido de altura fija sobre el que se realiza la afinación de los demás. Se aplica el mismo nombre al instrumento —una barra metálica capaz de vibrar— que lo produce.

### **diatónico**

Se aplica a la escala musical de siete intervalos producidos por segundas, cinco mayores y dos menores.

### **dinámica**

Término aplicado a la intensidad de los sonidos y su diferente graduación.

### **disminuido/a**

Intervalo con un semitono menos que el justo.

### **disonancia**

Los sonidos que se escuchan con más tensión por estar matemáticamente más alejados.

### **dodecafonismo**

Técnica introducida por Schönberg en la que se usan los doce sonidos de la escala cromática establecidos en una serie que debe exponerse por completo antes de repetir alguno de ellos.

### **dominante**

En el sistema tonal hace referencia al quinto grado de la escala que es la nota de mayor fuerza atractiva después de la tónica.

## **E**

### **enarmónico**

Se aplica a dos sonidos que poseen distintos nombres aunque la entonación sea similar o incluso, en la escala temperada, igual. Por ejemplo, do sostenido y re bemol.

### **escala**

Conjunto de sonidos ordenados sucesivamente en un entorno determinado (tonal o no).

### **escala cromática**

Escala formada con los doce semitonos.

### **escala diatónica**

V. *th.* diatónico

### **escala temperada**

Escala que se divide matemáticamente en doce distancias iguales. Es aquella con la que se afinan los pianos y, por extensión, la que se usa habitualmente.

### **escucha estadística**

Manera de escuchar la música en la que no se procede por análisis de los elementos, sino por síntesis general de lo que simultáneamente suena. Es la escucha común en fragmentos muy complejos.

**espectralismo**

Movimiento musical originado en Francia que descompone espectralmente el sonido musical para generar nuevos sonidos y timbres.

**estocástica**

Se emplea el término para sistemas cuyos comportamientos no son deterministas ya que la continuidad depende tanto de acciones predecibles como de otras que son aleatorias.

**estructura**

Conjunto de relaciones que organizan las partes de un todo que se considera unitario.

**estructuralismo**

Consideración del proceso artístico como una estructura o conjunto de relaciones.

**eterófono**

Nombre que Lev Theremin dio al instrumento inventado por él y que luego se ha conocido como theremin.

**exatónica**

Una escala hexatónica o hexáfona es la sucesión de seis sonidos diferentes dentro de la escala. Su expresión más obvia es la escala de tonos enteros en la que las notas distan todas dos semitonos.

**exposición**

Momento inicial de una obra en la que se establecen los temas y relaciones principales. Precede al desarrollo.

**expresionismo**

Movimiento artístico de principios del siglo XX, desarrollado sobre todo en los países germánicos, que se caracteriza por subrayar especialmente las sensaciones, sentimientos y emociones.

**expresionismo abstracto**

Corriente pictórica norteamericana de mediados del siglo XX que quería expresar emociones a través de la abstracción.

**F****fauvismo (o fovismo)**

Movimiento pictórico surgido en el París de principios del siglo XX en el que se insistía en el empleo del color puro.

**Fluxus**

Movimiento artístico nacido en los años sesenta que pretende una vanguardia interdisciplinar de plena libertad, que retoma algunos elementos del dadaísmo pero los expande en la realidad cotidiana.

**forma**

En filosofía se refiere a la figura espacial de los cuerpos. En música es la estructura general que permite percibir una obra como una unidad sonora.

**forma sonata**

Forma más común del primer tiempo de una sonata, sinfonía o concierto desde el Clasicismo. Comienza por una exposición que suele tener dos secciones, una en la tonalidad principal y otra en una relativa, generalmente unidas por un puente. Sigue un desarrollo en el que se elaboran de manera modulante los elementos de la exposición. La reexposición vuelve a utilizar el material de la exposición con modificaciones. Puede constar también de una introducción previa y una coda final.

**fractal**

Objeto geométrico que posee una estructura capaz de replicarse a diversas escalas incluso aunque sea de manera fragmentaria o irregular.

**fuga**

Forma polifónica y contrapuntística basada en la imitación y que parte de un sujeto.

**futurismo**

Movimiento artístico italiano liderado por Tommaso Marinetti a principio del siglo XX que se proclamaba antiacadémico y se interesaba por la espacialidad, el dinamismo y el ruido. También hubo una corriente futurista rusa.

**G****Gebrauchsmusik**

Música utilitaria que no existe por sí misma, sino en función de su aplicación a otras cosas.

**grafismo**

Corriente musical que antepone el diseño de la escritura a otros elementos para conseguir un sonido característico.

**H****happening**

Manifestación artística pluridisciplinar en la que se busca la participación —espontánea o condicionada— del público. Aunque está influido por Cage, se atribuye su creación a Allan Kaprow.

**hercio o hertzio**

Unidad de frecuencia en el sistema internacional de unidades. Un hertzio equivale a un ciclo por segundo.

**heterofonía**

Superposición de líneas musicales relacionadas entre sí pero no coordinadas por un sistema unitario.

**heterometría**

Superposiciones métricas que no se basan todas en la misma medida.

**hexacordal**

Sistema de seis notas superpuestas con distancias de dos tonos inferiores y superiores y un semitono central. Deriva de los tetracordios griegos y se usa desde el siglo XI.

**hiperrealismo**

Corriente artística que se basa en la reproducción casi fotográfica de la realidad.

**homofonía**

Movimiento de varias voces musicales con el mismo contenido melódico armónico. Puede ser o no también homorrítmica.

**I****informalismo**

Tendencia artística que, partiendo de la abstracción, abandona las formas definidas.

### **intensidad**

Fuerza energética con la que se produce el sonido.

### **interculturalidad**

Interacción de elementos de diversa procedencia cultural.

### **intertextualidad**

Relación entre textos diversos pero dentro de la misma cultura.

### **intervalo**

Es la diferencia de altura (frecuencia) entre dos notas musicales. Se mide habitualmente en tonos o semitonos.

### **inversión**

Para intervalos se habla de inversión cuando uno continúa fijo y el otro sube o baja una octava. Para acordes, se trata de, a partir de la posición fundamental de cada uno, ir variando la colocación vertical de cada nota.

### **irracionales**

Uso de elementos, especialmente métricos, que no son exactamente divisibles.

## **L**

### **land art**

Corriente artística que usa directamente los elementos de la naturaleza.

## **M**

### **maquinismo**

Utilización o imitación de la máquina en materia artística.

### **matérica**

Corriente musical que enfatiza la potencialidad expresiva del sonido. Practicada en España por Carlos Galán.

### **melodía**

Sucesión lineal de sonidos musicales que se organizan de manera coherente y ordenada como una unidad expresiva.

### **métrica**

Estructura que aparece periódica regular de acentuaciones musicales. Está íntimamente relacionada con el ritmo, pero es un concepto diferente.

### **microproceso**

Pequeño proceso musical que puede ser de distinto carácter y que se produce dentro de otro más amplio o general.

### **microtonalismo**

Corriente que trabaja con intervalos musicales más pequeños que el semitono.

### **minimalismo**

Tendencia artística que tiende a utilizar lo esencial despojándose de elementos secundarios.

### **minimalismo místico**

Tipo de minimalismo musical que se centra en aspectos religiosos o parareligiosos desarrollando un proceso esencialista de composición.

### **minimalismo repetitivo**

Tendencia minimalista musical, nacida en Estados Unidos, que introduce procesos repetitivos que solo cambian gradual y lentamente.

### **modo**

Tipo de escala musical que mantiene una ordenación de sonidos con determinados intervalos. Tanto la música griega como la eclesiástica occidental, antes de la tonalidad, usaron un sistema modal.

### **monodia**

Música desarrollada en una sola línea melódica.

### **motete**

Composición polifónica de carácter religioso que a partir del siglo XII es la principal forma de música religiosa.

### **móvil**

Música basada en módulos que pueden colocarse de diversas maneras para dar variedad formal a cada interpretación.

### **multifónico**

Sonidos que se producen a la vez. Se suele aplicar a las nuevas técnicas que han permitido que instrumentos anteriormente considerados monódicos puedan producir esa simultaneidad.

### **multimedia**

Corriente artística que mezcla elementos de diversa procedencia —visual y sonora— y, en general, aplica nuevas tecnologías.

### **música concreta**

Nombre dado por Pierre Schaeffer y Pierre Henry a las experiencias realizadas después de la Segunda Guerra Mundial con grabaciones de sonidos exteriores que luego se montaban en el estudio.

### **música degenerada**

Denominación dada por la propaganda nazi a las músicas de las vanguardias (atonal, dodecafónica, etc.).

### **música de mobiliario**

Música para escuchar como un decorado sonoro de fondo. Fue ensayada por Erik Satie y Darius Milhaud y está relacionada con la *Gebrauchsmusik* alemana y la posterior música utilitaria.

### **música electroacústica**

Término omnicomprendivo con el que actualmente se conocen todas las experiencias de música concreta, electrónica, sintetizadores, etc.

### **música electrónica**

Nombre con el que se conoció a la experiencia alemana de posguerra en la que se crea música en laboratorio a partir de generación de sonido electrónico.

### **música sobre músicas**

Tendencia moderna por la que a partir de músicas preexistentes se crean otras nuevas. *V. tb.* borrowing

### **música utilitaria**

Música cuyo fin es servir a intenciones específicas no musicales o ser escuchada de manera secundaria. *V. tb.* Gebrauchsmusik y música de mobiliario

## N

### **neoclasicismo**

Corriente surgida en los años veinte que se enfrenta tanto al romanticismo como al impresionismo y pretende reutilizar elementos barrocos o anteriores para crear una nueva música.

### **neotonalismo**

Tendencia que propugna la vuelta a una composición tonal.

### **nota**

Sonido musical cuya vibración de frecuencia es constante. También se aplica al signo que en el pentagrama determina la altura y dirección de un sonido.

## O

### **octava**

Intervalo de ocho grados en la escala musical. Es el intervalo que separa dos sonidos cuya relación es de 2 a 1: el doble de vibraciones si es hacia arriba, la mitad si es hacia abajo.

### **octofónica**

Escala organizada sobre una sucesión alternada de segundas menores y mayores (o mayores y menores). Es utilizada por Stravinski.

### **ondas Martenot**

Instrumento electrónico inventado en 1928 por Maurice Martenot con un teclado, un altavoz y un generador de baja frecuencia. Es un instrumento monofónico.

### **organum**

Forma primitiva de polifonía musical desarrollada desde el siglo XI por el Ars Antiqua.

## P

### **paisaje sonoro**

Consideración acústica de las características sonoras de un entorno natural o humano.

### **pentatónico/a**

Escala de cinco notas. También llamada pentáfona.

### **performance**

Acción artística, de naturaleza teatral, con ciertos factores de improvisación y materiales diversos.

### **piano preparado**

Piano cuyo sonido se altera tímbricamente por la introducción de diversos materiales entre las cuerdas. Fue establecido por John Cage.

### **polifonía**

Música que combina varias líneas melódicas superpuestas.

### **polirritmia**

Sucesión simultánea de varios ritmos diferentes.

### **politonalidad**

Uso simultáneo de dos o más tonalidades. Si solo son dos se llama a veces bitonalidad.

### **pulso**

Unidad básica de la medida del tiempo musical.

## Q

### **quinta**

Intervalo de cinco grados en la escala musical. En el ámbito tonal la quinta es la dominante del tono de que se trate.

## R

### **radio art**

Arte sónico producido principalmente para su emisión radiofónica.

### **realismo socialista**

Corriente estética que introduce en el arte los problemas sociales. Fue la tendencia impuesta oficialmente por la Unión Soviética.

### **reexposición**

En la forma sonata, tras la exposición y el desarrollo, viene la reexposición, que retoma los elementos de la exposición generalmente con algunas modificaciones.

### **retrogradable**

Proceso por el que una línea musical se puede leer de atrás a adelante.

### **retrogradación**

Utilización motivica de la lectura desde atrás del fragmento.

### **ritmo**

Manera de suceder en el tiempo de una serie de sonidos repetidos con periodicidad.

### **ruido**

Sonido complejo no analizable directamente, sino por descomposición de sus elementos integrantes.

## S

### **segunda**

Intervalo de dos grados entre dos notas de la escala musical.

### **semitono**

Intervalo que es la mitad de un tono y es el más pequeño utilizable en la escala habitual.

### **sensible**

Es el séptimo grado de la escala musical que se constituye en sensible al tender hacia la octava.

### **séptima**

Intervalo de siete grados de la escala musical.

### **serialismo integral**

Aplicación del concepto de serie no solo a las notas sino a otros elementos de la música como ritmo, intensidad, timbre, etc.

### **serie**

Organización de los doce sonidos cromáticos de la escala en una sucesión determinada. Por extensión se pueden concebir series de ritmos, intensidades, timbres, etc., de manera que el concepto de serie ha ido más allá del inicial de serie dodecafónica.

### **sexta**

Intervalo de seis grados de la escala musical.

**sincronía**

Coincidencia temporal de dos o más acontecimientos sonoros cuyos ritmos se adaptan.

**sintetizador**

Instrumento musical electrónico que genera señales eléctricas que se convierten en sonidos.

**sonata**

Composición musical para uno o varios instrumentos formada por varios movimientos de diferente carácter. *V. tb.* forma sonata

**sound art**

*V.* arte sónico

**Sprechgesang**

Canto hablado consistente en un recitativo entonado pero no cantado.

**subdominante**

Cuarto grado de la escala musical y función del acorde que se forma sobre la misma.

**suite**

Composición musical integrada por varios movimientos breves originados en diversos tipos de danza barroca. Básicamente lleva alemanda, corrente, zarabanda y giga pero se pueden añadir otros como rondó, pavana, gavota, chacona, etc. Recientemente se han realizado otras suites con fragmentos de danzas nacionales. También se denomina Suite a recopilaciones básicas de obras más amplias como ballets, etc.

**sujeto**

Se denomina así a la idea o ideas musicales básicas de una fuga.

**suprematismo**

Movimiento plástico ruso que se basa en las formas geométricas fundamentales. Fue introducido por Maléovich.

**surrealismo**

Movimiento artístico que se basa en las teorías del subconsciente fuera del control racional. Se desarrolla en Francia desde la Primera Guerra Mundial con otra oleada tras la Segunda.

**swing**

Manera especial de concebir la forma de tocar y el ritmo en una de las tendencias del Jazz.

**T****tercera**

Intervalo de tres grados entre dos notas de la escala musical.

**tercera vía**

Sistema de composición introducido por Gunther Schuller que intenta mezclar sinfonismo con jazz.

**tema**

Idea musical constituida por una serie de motivos interválicos y métricos con capacidad para ser desarrollada en una estructura formal.

**tempo**

Velocidad a la que debe interpretarse un pasaje musical.

**tetracordio**

Secuencia de cuatro notas ordenadas que, en su interior, genera tres intervalos. Una octava comprende dos tetracordios separados entre sí por un intervalo de tono.

**textura**

Cualidad sonora de un pasaje musical según la combinación de sus materiales rítmicos, interválicos, armónicos y tímbricos.

**theremin**

Instrumento musical electrónico inventado en 1919 por Lev Theremin al que primero llamó eterófono. Consiste en una caja electrónica con dos antenas que se manejan sin contacto físico con ellas.

**tibia**

Nombre romano del aulos.

**timbre**

Cualidad que permite distinguir un sonido de otro aunque tengan la misma altura. Su característica le viene de los armónicos secundarios.

**tonalidad**

Organización armónica de una escala en función de su nota principal o tónica. Establece la jerarquía tanto horizontal como vertical de los sonidos que la integran.

**tono**

Intervalo musical que equivale a un sexto de la octava en el sistema temperado. Se compone de dos semitonos. También se aplica esta palabra a la tonalidad principal en que está compuesta una pieza o pasaje musical.

**transvanguardia**

Movimiento posmoderno del arte plástico italiano que se opone a lo conceptual y acentúa el subjetivismo. En música se aplica a autores y tendencias que conocen la vanguardia pero la aplican restrictivamente y en paralelo a las técnicas tradicionales.

**triodo**

Válvula electrónica de amplificación que consta de tres electrodos en el interior de una cápsula de vidrio en la que se ha hecho el vacío. Hizo posible la radio, la telefonía y la televisión.

# Créditos de ilustraciones

- Cubierta (Anto Rabzas); página 13: Thinkstok images;
- p. 14 (Pitágoras): Album / De Agostini / G. Dagli Orti; p. 15 (Guido de Arezzo): Album / akg-images; p. 17 (Rameau): Album / akg-images; p. 18 (Mahler): Album / akg-images; p. 19 (Stravinski): Album / akg-images; p. 20 (Schönberg): Album / akg-images; p. 20 (Kandinski): Album / De Agostini / V. Pirozzi; p. 21 (Alban Berg): Album / DEA / A. Dagli Orti; p. 22 (Berlioz): Album; p. 24 (Escuela de Viena): Album / akg-images / Ehrt; p. 26 (Grisey): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 27 (Messiaen): Album / Neil Libbert / Lebrecht Music & Arts; p. 28 (Ravel): Album / akg-images; p. 29 (percusión): Album / Daniel González Acuña / Lebrecht; p. 30 (Vàrèse): Album / Granger, NYC; p. 32 (Prokófiev): Album / culture-images / fai; p. 33 (Schaeffer): Album / Marion Kalter / Lebrecht Music & Arts; p. 33 (Pierre Henry): Album / Marion Kalter / Lebrecht Music & Arts; p. 34 (Béjart): Album / Rue des Archives / Bridgeman Images / AGIP; p. 34 (Stockhausen): Album / akg-images / Niklaus Stauss; p. 35 (Pierre Boulez): Album / akg-images / Marion Kalter; p. 37 (actuación en un estudio de televisión en Copenhague): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 39 (Apolo y Marsias): Erich Lessing / Album; p. 40 (Tamara Karsávina): Album / Granger, NYC; p. 41 (Performance Consagración de la primavera): Album / akg-images / Niklaus Stauss; p. 42 (Picasso): Album; p. 42 (Manuel de Falla): Album / Documenta; p. 44 (Béla Bartók): Album / Lebrecht Music & Arts Photo Library; p. 45 (Sueño de una tarde dominical): Album / Mockford & Bonetti / Eye Ubiquitous; p. 46 (Silvestre Revueltas): Album / akg-images; p. 48 (Elliott Carter): Album / Neil Libbert / Lebrecht; p. 49 (György Ligeti): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 50 (John Cage): Album / George Newson / Lebrecht; p. 52 (Bach): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 53 (Vivaldi): Album; p. 54 (Vaslav Fomich Nijinski): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 55 (*Las señoritas de Avignon*): Album / akg-images / André Held; p. 56 (Henry Cowell): Album / Lebrecht Music & Arts Photo Library; p. 59 (tipos de trompetas): Album / Wladimir Polak / Lebrecht; p. 61 (partitura): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 62 (Rossini): Album / De Agostini / E. Polidori; p. 63 (Cerha): Album / akg-images / Marion Kalter; p. 66 (La música griega conoció las formas en el mismo sentido que nosotros podemos hablar de la fuga o la sonata): Album / akg-images; p. 68 (Página de apertura de la *Partita n.º 4 BWV 828* de Johann Sebastian Bach): Album / BB / Lebrecht Music & Arts; p. 69 (Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Giuseppe Tartini, Johann Joachim Quantz, Christoph Willibald Gluck y Niccolò Jommelli): Album / culture-images / fai; p. 70 (Paul Verlaine): Album / Rue des Archives / Bridgeman Images / RDA; p. 70 (Rimbaud): Album / dpa; p. 71 (retrato del compositor Claude Debussy (1862-1918)): Album / culture-images / fai; p. 73 (Luis de Pablo): Album / T. Martinot / Lebrecht; p. 73 (Lutosławski): Album / Suzie Maeder / Lebrecht; p. 74 (partitura del acto primero de la ópera *Wozzek* de Alban Berg): Album / De Agostini / A. Dagli Orti; p. 75 (Cristóbal Halffter): Album / akg-images / Marion Kalte; p. 77 (Luigi Nono): Album / T. Martinot / Lebrecht Music & Arts; p. 78 (Gilbert Amy): Album / Alvaro Yanez / Lebrecht; p. 78 (Mauricio Kagel): Album / akg-images / Doris Poklekowski; p. 80 (Saussure): Album / akg-images / Archive Photos; p. 80 (Levi-Strauss): Album / akg-images / Marion Kalter; p. 82 (Iannis Xenakis trabajando en su estudio): Album / Marion Kalter / Lebrecht Music & Arts; p. 84 (Richard Buckminster Fuller): Album / Rue des Archives / Bridgeman Images / Tallandier; p. 85 (Samuel Beckett): Album; p. 86 (Christian Wolff): Album / Kate Mount / Lebrecht; p. 87 (Henri Pousseur): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 87 (Josep María Mestres-Quadreny): Album / Pilar Aymerich; p. 88 (La Monte Young, compositor americano): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 89 (Karlheinz Stockhausen en el Royal Festival Hall): Album / Jim Four / Lebrecht; p. 92 (Sibelius): Album / akg-images; p. 92 (Elgar): Album / T.P. / Lebrecht Music & Arts; p. 93 (Britten y Walton): Album / Brian Seed / Lebrecht; p. 93 (Strauss): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 94 (Boceto de uno de los escenarios del ballet *Pulcinella*): Album / akg-images; p. 95 (El grupo de los seis): Album / akg-images; p. 96 (Caricatura de Milhaud): Album / John Minnion / Lebrecht; p. 97 (Casella): Album / Lebrecht Music & Arts Photo Library; p. 99 (Krenek): Album / akg-images; p. 100 (Kórsakov): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 102 (Shostakóvich): Album / Photo Ingi Paris / akg-images; p. 103 (Prokófiev, Shostakóvich y Jachaturián): Album / akg-images; p. 104 (Tamara Rojo y Carlos Acosta): Album / Laurie Lewis / Lebrecht Music & Arts; p. 105 (Gubaidulina): Album / Sputnik; p. 106 (Schulhoff): Album / Lebrecht Music & Arts Photo Library; p. 107 (Gershwin): Album; p. 107 (Copland): Album / akg-images; p. 108 (Menotti): Album / Marion Kalter / Lebrecht; p. 108 (Bernstein): Album / picture-alliance / dpa; p. 109 (Davies): Album / G. MacDomnic / Lebrecht Music & Arts; p. 110 (Petrassi): Album / Misha Donat / Lebrecht; p. 113 (Foss): Album / akg-images / Marion Kalter; p. 113 (Marco): Ignacio Evangelista; p. 115 (Rochberg): Album / Lebrecht Music & Arts Photo Library; p. 115 (Corigliano): [www.johnorigliano.com](http://www.johnorigliano.com); p. 117 (Paganini): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 118 (*Erwartung*): Album / akg-images; p. 120 (Markov): Album / Sovfoto / Universal Images Group; p. 121 (Ferneyhough): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 122 (Maonoury): Album / T. Martinot / Lebrecht Music & Arts; p. 122 (López): Album / Marion Kalter / Lebrecht Music & Arts; p. 124 (Albéniz): Album / Kurwenal / Prisma; p. 126 (Sciarrino): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 128 (Schnebel): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 129 (Bussotti): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 131 (Paik): Album / akg-images;

- p. 131 (Moorman): Album / akg-images / Angelika Platen;  
 p. 132 (*S de la serie: los números primos*): Album / akg-images; p. 133 (Obra 17): Universal Images Group; p. 134 (Riley): Album / Kate Mount / Lebrecht; p. 135 (Reich): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 135 (Glass): Album / Marion Kalter / Lebrecht; p. 136 (Adams): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 137 (Ruders): Album / Nigel Luckhurst / Lebrecht; p. 139 (Karl Heinz Stockhausen's *Donnerstag Aus Licht*): Album / Laurie Lewis/Lebrecht; p. 140 (Gorecki): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 142 (Pärt): Album / Alexandra Kremer-Khomassouridze / Lebrecht Music & Arts; p. 143 (Tàvener): Album / Richard H Smith / Lebrecht; p. 143 (MacMillan): Album / Richard Smith / Lebrecht; p. 144 (Rihm): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 146 (Crumb): Album / Betty Freeman / Lebrecht; p. 147 (Federico García Lorca): Album / akg-images; p. 153 (Grabado de la sociedad azteca): Album / De Agostini Picture Library; p. 154 (Ginastera): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 155 (Davidovsky): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 157 (Chávez): Album / Granger, NYC; p. 158 (Gramatges): Album / Sputnik; p. 161 (Globokar): Album / Nigel Luckhurst / Lebrecht; p. 161 (Guinjoan): Album / Ramon Manent; p. 162 (Skalkottas): Album / T.P / Lebrecht Music & Arts; p. 162 (Theodorakis): Album / akg-images / Binder; p. 162 (Say): Album / T. Martinot / Lebrecht Music & Arts; p. 163 (Amiot): Album / akg-images / Pictures From History; p. 163 (Rousseau): Album / Lebrecht Music & Arts; p. 164 (Intérpretes de Gamelán): Album / Nigel Luckhurst / Lebrecht; p. 165 (Hovhaness): Album / Lebrecht Music & Arts Photo Library; p. 167 (Takemitsu): Album / akg-images / Marion Kalter; p. 168 (Lang Lang a las órdenes de Tan Dun): Album / Laurie Lewis / Lebrecht Music & Arts; p. 169 (Sculthorpe): Album / Kate Mount / Lebrecht; p. 170 (Kristeva): Album / akg-images / Marion Kalter; p. 170 (Derrida): Album / Rue des Archives / Bridgeman Images / Monier; p. 172 (Olavide): Album / sfgp; p. 173 (Mosaico): Album / akg-images / Mel Longhurst; p. 174 (Intérprete de *digerido*): Album / Eye Ubiquitous / Isabella Tree; p. 176 (Buñuel): Album; p. 177 (Rautavaara): Album / Matti Kolho / Lebrecht; p. 179 (*El bosque de Oma*): Album / Miguel Raurich; p. 180 (Rühm): Album / akg-images / Udo Hesse; p. 180 (*Ohne Titel*): Album / akg-images; p. 181 (Donatoni): Album / Misha Donat / Lebrecht Music & Arts; p. 182 (Bayle): Album / akg-images / Marion Kalter; p. 182 (Ferrari): Album / akg-images / Marion Kalter; p. 184 (Alvear): Album / akg-images / Harald Fronzeck.

# Nota sobre el autor

Tomás Marco Aragón (Madrid, 1942) estudió Violín y Composición, formación musical que amplió en Francia y Alemania con maestros como Bruno Maderna, Pierre Boulez, György Ligeti, Theodor Adorno o Karlheinz Stockhausen, de quien fue ayudante en 1967. Cursó también estudios de Derecho, Psicología, Sociología y Artes Escénicas.

Ha sido profesor de Nuevas Técnicas en el Conservatorio Superior de Madrid y, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Historia de la Música. Además de su dedicación a la docencia, ha trabajado en los Servicios Musicales de Radio Nacional de España y ha sido director gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España (1981-1985), de cuyos conjuntos ha sido asimismo su director técnico (1991-1995). Ha dirigido el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (1985-1995), donde creó su Laboratorio de Electroacústica y el Festival Internacional de Alicante. Ha sido también consejero de la SGAE (1977-1996), director de los Festivales de la Comunidad de Madrid (1996) y director general del INAEM (1996-1999).

Entre las numerosas distinciones recibidas, cabe destacar el Premio Nacional de Música (1969), el de la Fundación Gaudeamus (Holanda, 1969 y 1971), el Premio de Honor en la VI Bienal de París, el del Centenario de Casals, el Arpa de Oro o el de la Tribuna de Compositores de la Unesco. Obtuvo además el Premio Nacional de Radiodifusión y el Premio Ondas, y ha sido galardonado con el Premio Nacional de Música por el conjunto de su obra compositiva (2002)

y el Premio de Música de la Comunidad de Madrid (2003). Ha recibido la Medalla de Oro del Conservatorio Superior de Madrid (2013) y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2014), y recientemente el Premio Tomás Luis de Victoria (2016). Es asimismo miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1993) y doctor *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid (1998).

Como compositor es autor, entre otras, de seis óperas, un ballet, diez sinfonías, música coral, de cámara, música para teatro y audiovisual. En la actualidad su actividad está centrada principalmente en la composición y en la escritura sobre temas musicales. Como autor y musicólogo ha publicado varios libros y dictado cursos en instituciones y universidades de Europa y América, a la vez que ha ejercido también la crítica musical en distintos medios.





# Tomás Marco

## Escuchar la música de los siglos XX y XXI

La música puede ser una fuente de goce sonoro o incluso de entretenimiento, al tiempo que una reflexión cultural o filosófica desde el sonido, un medio de completar la sensibilidad y de abrir horizontes sensoriales y emotivos a la percepción de las personas. De ahí que el disfrute de las músicas ya plenamente aceptadas aumente con la posibilidad de extenderlo a otras más recientes y, por ello, distintas. No se trata de elegir entre unas y otras ni tampoco de oponerlas, sino de considerar que las músicas, desde su origen a la actualidad, son un producto cultural que los hombres han practicado para su propia realización como seres sensibles e inteligentes. El objetivo básico de este libro es contribuir a integrar en ello los últimos tramos del arte musical.

Esta obra se plantea como una ayuda a la escucha de la música de los siglos XX y XXI explicada de manera transversal a lo largo del tiempo, en lugar de una historia lineal de la música de este período como las obras al uso. Cada uno de los seis capítulos del libro recorre lo más significativo de la historia del período contemplado, siempre desde la perspectiva abordada en cada sección. De esta manera, los autores que se citan son una referencia con el fin de ilustrar tendencias, técnicas y estéticas más generales.



más información en  
[Contrapunto-fbbva.es](http://Contrapunto-fbbva.es)

