1
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

EL REPERTORIO CONTEMPORANEO DE LA GUITARRA A TRAVES DE SEIS PIEZAS REPRESENTATIVAS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA
GUITARRA

P R E S E N T A:

PABLO José GOMEZ CANO

MEXICO, D. F. 1996

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres
y hermanas
Por su paciencia y apoyo incondicional

Asesor: Marco Antonio Anguiano

Agradecimientos especiales:

Gonzalo Macías
Elsa Cano
Marcela Rodríguez
Federico Bañuelos
Emil Awad
Alán Ibarra

Contenido

Introducción 1

I. Nocturnal After John Dowland, Benjamin Britten
1. En torno a la música 8
2. Nocturnal para guitarra 11

II. Tellur, Tristán Murail
1. La música espectral 19
2. Orígenes e historia 20
3. Naturaleza del material 26
4. Tellur para guitarra 27
5. Apuntes complementarios 35

III. Nocturno II, Marcela Rodríguez
Entrevista 37

IV. Changes, Elliot Carter
1. En torno a la música 44
2. Changes para guitarra 48
-La armonía 49
-El tiempo 52
3. Cuatro apuntes complementarios 60

V. Algo, Franco Donatoni
1. En torno a la música 62
2. Algo para guitarra 67

VI. Pasing away on to strings, Uros Rojko
1. Música y otras artes 76
2. Pasing away para guitarra 81

Conclusión 89

Bibliografía musical 93

Referencias bibliográficas 99

Introducción

En estas páginas intento acercarme a algunos de los aspectos que conforman el repertorio contemporáneo de la guitarra. Se debe entender por este el compuesto después de la segunda mitad del siglo XX. Trataré de explicar cuál es la importancia de este nuevo repertorio en el desarrollo que la guitarra, como un instrumento de concierto, ha tenido en este siglo.

La guitarra ha tenido un renacimiento muy particular en el siglo XX. Muchos guitarristas con grandes personalidades se han encargado de promover su instrumento de manera que muchos compositores no-guitarristas le han escrito diversas obras. Se han escrito conciertos para guitarra y orquesta, los guitarristas han tenido acceso a importantes salas de concierto. Hace treinta años eran muy pocas las escuelas profesionales de música en el mundo donde se pudiera cursar una carrera como guitarrista. En la actualidad, en cambio, no existe prácticamente ninguna escuela profesional donde no exista la carrera de guitarra. El carácter de la guitarra se transformó completamente, a los ojos del mundo, de ser un instrumento meramente folklórico o popular a un instrumento de música culta, con un alto grado de desarrollo técnico y una refinada expresividad musical.

Sin embargo, a pesar de este resurgimiento, la guitarra ha tenido y tiene problemas que dificultan su libre transcurrir en el mundo de la música. El principal problema es el repertorio. A diferencia de otros instrumentos como el piano, el violín, el cello, por ejemplo, que tienen tradiciones musicales muy grandes e ininterrumpidas, que los ha dotado de un repertorio extraordinariamente vasto. La guitarra tiene una historia peculiar que nos habla de una disociación del instrumento con los círculos musicales importantes en los siglos pasados, que abstuvo a los compositores destacados de componer para este instrumento, dejando la labor creadora únicamente en manos de guitarristas.

La guitarra es la heredera musical del laúd y la vihuela (solo heredera de su tradición musical, muchos organólogos están convencidos que la forma de la guitarra no desciende de estos instrumentos). En la época renacentista de la música eran precisamente la vihuela y el laúd los instrumentos dominantes. - *Esto por supuesto, no*

considerando a la voz que en todas las épocas ha sido el instrumento musical por excelencia - Incluso, entre los músicos más importantes del siglo XVI estaban los laudistas y los vihuelistas. John Dowland, Luis de Narváez, Francesco da Milano, entre muchos otros, son un buen ejemplo de esto.

En el período barroco el panorama cambió un poco para los antepasados de la guitarra. Ya no tuvieron un papel tan preponderante como en el período anterior aunque no fueron excluidos de ninguna manera. J.S. Bach, A. Vivaldi, G.P. Telemann escribieron piezas para laúd solo, pero además, estos instrumentos formaban parte importante en las obras de ensamble. El laúd, la teorba siempre fueron considerados esenciales en la ejecución del bajo continuo de cualquier obra grupal. En esta época no estaba tan diferenciada como ahora la función de un compositor y de un ejecutante, normalmente se desempeñaban ambas funciones. Los laudistas de aquel tiempo no eran la excepción y además de tocar eventualmente la obra de un compositor no laudista, componían la música que ellos mismos tocaban.

Por la naturaleza del lenguaje musical de aquella época, no existía una gran diferencia musical y estilística entre la música que los laudistas escribían y la que componían los compositores más importantes de aquel período. Dicho esto en otras palabras: la música que los laudistas compusieron era tan de "vanguardia" como aquella de Bach, Vivaldi o Händel en su época.

El siglo XVIII trajo consigo cambios no muy favorables para los instrumentos con trastes. La evolución del lenguaje musical se vio directamente reflejada en los instrumentos musicales que sufrieron transformaciones importantes. El bajo continuo cayó en desuso, los ensambles se hicieron más grandes e inclusive los conciertos dejaron de tener lugar en las pequeñas cámaras aristocráticas y las primeras grandes salas de concierto aparecieron. El clavecín fue sustituido por el piano-forte, los instrumentos de cuerda vieron modificado el arco y el diapasón y así sucesivamente todos los instrumentos. La práctica del laúd, la teorba y demás instrumentos con trastes fue completamente abandonada. Todo indicó que las nuevas necesidades musicales prescindían por completo de los antepasados de la guitarra.

A finales del setecientos, aparecieron los primeros guitarristas que intentaron ocupar el lugar dejado por la tradición del laúd. La guitarra que se tocaba era diferente en tamaño y forma al instrumento actual, pero ya tenía seis cuerdas y usaba la misma afinación. Fernando Sor y Mauro Guliani fueron los exponentes más importantes. Ellos pretendieron recobrar la tradición clásica de Mozart y Haydn. También

influenciados por Paganini quisieron darle a su música dimensiones de virtuosismo. El resultado fue un amplio repertorio (el primero escrito realmente para la guitarra) muy rico que le dió a sus intérprete-compsitores un gran prestigio y reconocimiento en Europa. Beethoven, por ejemplo, mostró una gran admiración al escuchar un recital de Guliani, sin embargo, a pesar de estos comentarios de los cuales se sienten orgullosos lo guitarristas actuales, ningún compositor importante de esta época mostró un interés particular por componer para la guitarra. [1] Existen algunas pequeñas obras de cámara de varios compositores no-guitarristas de la época (Boccherini, Diabelli, Kreutzer) pero no representan algo determinante en cuanto a repertorio se refiere.

El transcurrir del siglo XIX fue el acabose de la guitarra. La evolución de la armonía en este siglo, así como la naturaleza acústica de las agrupaciones musicales alejaron a la guitarra por completo de los círculos de mayor importancia de aquella época. Ciertas tonalidades le son muy afines a la guitarra: Mi (mayor o menor), La,Re, Sol; otras en cambio son prácticamente imposibles: Mi Bemol, La Bemol, y todas aquellas que no utilicen cuerdas "al aire" (sueltas) en sus funciones tonales principales. Esto hace muy difícil la ejecución de obras compuestas con armonía cromática. La guitarra siempre ha sido un instrumento de poca sonoridad, comparado con los instrumentos tradicionales de orquesta y el piano, por lo cual fue poco requerido en la música de cámara. Más aún, las guitarras de aquella época utilizaban cuerdas de tripa que las hacia todavía menos sonoras comparadas con las actuales.

Los guitarristas nunca desaparecieron por completo pero sus composiciones se redujeron a géneros más ligeros completamente alejados de cualquier corriente filosófica o estética de la época. Sus obras se quedaron en un estilo post-clásico o un romántico muy simple. Francisco Tárrega, Dionisio Aguado, J.K. Mertz entre otros, fueron los guitarristas más importantes de este periodo. La música de la guitarra se redujo a un carácter puramente ornamental.

El siglo XX recibió en la guitarra a un instrumento solitario, marginado de poco interés para los compositores importantes. Había sido el resultado de una tradición interrumpida que la había alejado de los círculos importantes de la composición.

En la segunda década del presente siglo, el primer síntoma de recuperación fue la primera pieza escrita por un compositor no-guitarrista: *Homenaje a la tumba de*

---

[1] Se dice que una obra inédita de Beethoven la cual no tiene especificación de instrumento, fue compuesta para la guitarra. Esto no es del todo aceptado y en todo caso en una obra menor del compositor.

Debussy de Manuel de Falla, escrita al guitarrista español M. Llobet. A esta obra le siguieron otras que comenzaron a perfilar un futuro diferente al instrumento.

De gran relevancia resultó la labor del guitarrista español Andrés Segovia quien dedicó gran parte de su vida a motivar a compositores para que escribieran para la guitarra. Manuel M. Ponce y Heitor Villa-lobos fueron sin duda los de mayor relevancia. Los doce estudios de Villa-lobos se han convertido en la piedra angular en la formación técnica y musical de los guitarristas actuales. El repertorio de Segovia lo conformaron las obras nuevas dedicadas a él, transcripciones de obras originales para el laúd o la vihuela, transcripciones de Bach, Scarlatti y otros grandes músicos del pasado. Revivió la tradición clásica de la guitarra (Sor,Guliani, etc), realizó unas muy venturosas transcripciones de compositores españoles como I. Albéniz y E. Granados. Su repertorio así como sus interpretaciones tuvieron una tendencia claramente romántica, pero su presencia en los circuitos internacionales de conciertos, el impulso a la composición y su labor pedagógica fueron fundamentales en el desarrollo de la guitarra en este siglo.

España fue la sede del renacimiento de la guitarra. En parte quizá a que la tradición flamenca siempre estuvo viva en ese país. Compositores como Joaquin Rodrigo, con su concierto de Aranjuez, que a pesar de ser música evidentemente romántica cargada de flokclorismo español, dió a la guitarra dimensiones sin precedentes. Hace cuarenta años el único lugar del mundo donde se podía estudiar la guitarra de concierto era España. Cientos de guitarristas de todo el mundo fueron a estudiar con los maestros españoles. Estos guitarristas son ahora los maestros de guitarra en todas las escuelas del mundo. Algunos brotes en sudamérica como el Barrios Mangoré, Alirio Díaz y Abel Carlevaro crearon una escuela latinoamericana pero sin duda el centro de la actividad guitarrística hasta 1960 fue España.

El mundo de la guitarra es muy grande actualmente. Muchos países en todo el mundo hacen festivales de guitarra, hay un número importante de jóvenes interesados en convertirse en guitarristas. Desde Japón y Korea hasta Australia pasando por toda América y Europa hay festivales importantes de guitarra. Sin embargo, el número de guitarristas ha crecido en forma desigual al repertorio de la guitarra. Este repertorio no es muy grande y como hemos visto no es de las más alta calidad. Hace algunos años todavía era posible para los guitarristas tener acceso al repertorio del laúd, pero con el resurgimiento de la interpretación de la música antigua con instrumentos originales, han surgido laudistas y vihuelistas que han tomado su repertorio dejando a la guitarra

muy limitada.[2] Es frecuente que los guitarristas hagan muchísimas transcripciones de música escrita originalmente para otros instrumentos, esto, salvo en muy contados casos (Albéniz y Granados, quizá), no tiene un resultado musical completamente satisfactorio. Por si fuera poco, la escasa música de cámara lo han convertido en un instrumento muy solitario.

El mundo de la guitarra es grande, pero se ha marginado, aislado, de otros círculos musicales. Los guitarristas tocan para guitarristas y se desenvuelven entre guitarristas. Incluso han vuelto a surgir guitarristas-compositores o compositores que escriben únicamente para la guitarra, su música se vuelve más una búsqueda de ciertas sonoridades en la guitarra que el desarrollo de un lenguaje musical artístico. Leo Brouwer, guitarrista y compositor cubano, parecía ser la excepción de esta costumbre, su música en un principio muy influenciada de las corrientes vanguardistas europeas de las años sesenta, incorporó a la guitarra un lenguaje hasta entonces ajeno que parecía resolver muchos de los problemas inherentes de la guitarra. Por desgracia, su lenguaje no evolucionó al igual que el resto de la música en general. Cayó en los manierísmos de la música guitarrística y no pudo consolidar un lenguaje musical trascendente. Su labor como guitarrista y promotor de la guitarra ha sido, sin embargo, muy importante.

Es muy importante aclarar que el hecho de que menosprecie el trabajo de los compositores guitarristas, no es porque considere que el ser guitarrista sea automáticamente sinónimo de mal compositor. La tradición ha demostrado que el hecho de que los guitarristas se hayan desarrollado en círculos independientes ha ocasionado que su música se acomode más a la naturaleza idiomática del instrumento que ha una corriente de pensamiento estético. Es mi convicción que cuando se escribe música incorporada a una corriente de vanguardia, ligada a tradiciones evolutivas de la música, se transforma la naturaleza de los instrumentos que se unen a esta evolución musical transformando su técnica y en todo aspecto el sentido de interpretación del ejecutante. El presente trabajo solo menciona a compositores que pertenecen de una manera u otra a corrientes de pensamiento musical del siglo XX que, en su relación con la guitarra, han sido determinantes en su desarrollo.

A lo largo de este siglo se han desarrollado dos grandes tradiciones musicales, por un lado, la música que se desarrolla en la capitales europeas: Viena, París, Berlín, que es la tradición del modernismo que incluye compositores como Schoenberg, Bartok,

---

[2] El hecho de que los laudistas actuales toquen este repertorio no excluye la posibilidad de que los guitarristas lo sigan tocando, pero resulta imposible realizar ahora una carrera de guitarrista dedicada por completo a este repertorio.

Webern, Stravinsky. Esta es la continuación directa de la tradición musical europea, que en ellos tomó diversos caminos pero todos parten de la evolución del lenguaje musical en el siglo XIX. Esta corriente tomó poco en cuenta a la guitarra quizá por su cercanía a la naturaleza acústica y armónica de la música romántica que resultó tan ajena a la guitarra, o porque tal vez no había guitarristas interesados en esta música a principios de este siglo.[3]

Por el otro lado, se desarrolló la tradición "experimental", la cual ha buscado el rompimiento total con el pasado europeo. Su interés se centra en el sonido, por si mismo, es decir, el sonido arrancado de su contexto cultural e histórico. Se rompen las barreras entre la música y las demás artes. De aquí surgieron la música concreta y la música electrónica (páginas adentro en este trabajo) que investigaron nuevas posibilidades de producción de sonido. En un principio tampoco consideraron a la guitarra pero su influencia en otros compositores por buscar nuevas fuentes sonoras y tímbricas abrieron las puertas para que otros compositores vieran en la guitarra un nuevo instrumento lleno de posibilidades musicales.

En este siglo se establece una división clara entre compositores y ejecutantes (no en todos los casos pero en general). Los compositores en su búsqueda por nuevas posibilidades expresivas se ven en la necesidad de trabajar conjuntamente con los intérpretes para buscar soluciones a sus inquietudes musicales. De aquí que nuevas posibilidades de ejecución en los instrumentos se hayan encontrado y muchos instrumentos hasta antes secundarios adquirieron nueva o renovada importancia, entre ellos: la guitarra, el contrabajo, las percusiones y el acordeón.

La guitarra, como ya se mencionó, empezó a ser tomada en cuenta en la segunda década del siglo XX. Pero no fue hasta después de la segunda guerra mundial, particularmente hasta los sesentas, cuando los compositores de vanguardia comenzaron a convertir esto en realidad. Esto gracias también a la labor de algunos guitarristas destacados.

La guitarra encontró en la música contemporánea una salida al círculo vicioso que su historia en los últimos cien años le imponía. Gracias a esta música se ha podido recuperar parte de la tradición perdida en el romanticismo y se ha vuelto a tener acceso al círculo de compositores importantes de la época. Los medios electrónicos han

---

[3] Webern, Shoenberg ,Stravinsky escribieron pequeños ensambles de cámara que tomaron en cuenta a la guitarra. De estos sobresale el trío para clarinete, voz (soprano) y guitarra de A. Webern.

permitido ahora que la guitarra se amplifique y sea posible escribir ambiciosas partituras para ensamble con la guitarra, así como conciertos con orquesta.

Como veremos adelante, los compositores en el siglo XX se caracterizan por ser muy diferentes unos de otros, "un mundo en sí mismos". Resulta muy difícil hablar de estilos o corrientes representativas. Sin embargo, el grupo de compositores que escogí para este trabajo, representa un panorama general muy completo desde el punto de vista de la ejecución de la música de nuestros días. Britten, Murail, Donatoni, Carter, Rojko y Rodríguez escribieron música completamente diferente unos de otros, pero tomados juntos representan un muestrario completo de los problemas que se enfrentan comúnmente en la interpretación de la música contemporánea.

Mi intención es mencionar todos los elementos necesarios para acercarse a esta música, y para realizar una interpretación correcta. Al mismo tiempo quiero enfatizar la importancia de que compositores comprometidos con planteamientos estéticos, artísticos y humanos hacen posible que se escuche, a través de la guitarra, música de trascendencia.

I. NOCTURNAL AFTER JOHN DOWLAND, Benjamin Britten

1. *En torno a su música*

Benjamin Britten, es probablemente el compositor inglés más reconocido en este siglo. Su música se desarrolla completamente independiente a las corrientes vanguardistas centroeuropeas, se puede decir que reúne las características necesarias para considerarla típica inglesa. Su prolífica obra abarca todos los géneros: música instrumental, de cámara, conciertos, sinfonías; también música incidental y arreglos, pero sobre todo ópera.

Para ubicar su música estilísticamente tenemos que referirnos a la música británica del siglo XIX.

El siglo XIX, fue para la Gran Bretaña, una época de rezago. Comparado con las glorias de su período renacentista y barroco, la época romántica no alcanzó las alturas por las que pasaba el centro de Europa. Esto resulta extraño si comparamos la importancia que Inglaterra tenía en otros aspectos, desde su política y economía, hasta otras áreas artísticas como la literatura. La música se redujo durante mucho tiempo a un carácter meramente funcional; coros eclesiásticos, música de salón, cantatas de conmemoración, oratorio, etc. Difícilmente un compositor publicaría o sería interpretado con obras que se apartasen de los géneros tradicionales.

> "La idea de un "sinfonista" inglés no solo parecía, como mínimo, excéntrica, sino que incluso la figura del compositor "puro", del profesional que vivía enteramente de su música, sin un papel concreto en las prácticas de consumo musical, de la enseñanza o de la música sacra, resultaba socialmente poco concebible o, al menos, extraña a las tradiciones británicas". [1]

La composición sinfónica, la ópera y en general, cualquier otro trabajo que aspirase a metas más ambiciosas seguían siendo, en la mayor parte de los casos, actividades esporádicas, incapaces de transformarse en una escuela o de dar vida a un movimiento

[1] Andrea Lanza, Historia de la Música vol. 12. El Siglo XX tercera parte, TURNER MUSICA

capaz de competir con el centro de Europa. De ello, la disposición al **eclecticismo estilístico** y la dependencia de los modelos extranjeros (Mendelssohn, Schuman y Brahms), que inspiraron directamente a los compositores más importantes de aquella época: George Macfarren, William Bennett, Arthur Sullivan, entre otros todavía menos conocidos.

El panorama comenzó a cambiar a finales del siglo XIX con la llegada de compositores como Fredrik Delius y Edward Elgar (1897-1934). Elgar, en un principio, no difiere en gran medida de otros ingleses contemporáneos suyos: piezas de salón, obras para piano y violín o pequeños conjuntos de cámara. La novedad es su condición de compositor de tiempo completo, cien por ciento profesional. Ello significó a la larga, una concepción más comprometida a la música, considerándola un lenguaje complejo, al que hay que traducir íntegramente el propio pensamiento, así como una coherencia rigurosa en la elección de los medios expresivos que ya no es dictada por puras consideraciones de género o de función , sino por una más compleja exigencia comunicativa. De todo esto surgió también un ensanchamiento de los horizontes estilísticos, añadiéndose a los modelos de Mendelssohn y Brahms los de Liszt, Wagner y posteriormente Richard Strauss. Esta nueva dimensión del lenguaje, y de los medios expresivos, encontraron su desarrollo en la producción instrumental y sinfónica.

Otra característica de finales del ochocientos, fue el intento de los compositores de redescubrir y revivir tradiciones inglesas antiguas, o exaltar algunas expresiones folklóricas, en un intento de crear una escuela nacional. Cantos Celtas, cantos rurales antiguos, melodías populares, fueron objeto de atención de estos músicos.

El redescubrimiento y utilización de las tradiciones antiguas, cultas o campesinas, constituyeron la nueva respuesta al problema de la creación de una música nacional. Pero desde un punto de vista más general de la orientación estilística, el eclecticismo siguió siendo la actitud predominante en la música inglesa de principios del siglo XX. Por una parte, el retorno al pasado contribuyó a mitigar la influencia alemana con una cauta apertura a las corrientes del modernismo francés, del simbolismo, del neomodalismo, y del arcaísmo raveliano, por otra siguieron activas algunas de las tendencias del romántico tardío, de ascendencia wagneriana o straussiana. Por el contrario, la vanguardia vienesa no tuvo ninguna influencia y su problemática fue del todo ajena a la música inglesa del novecientos. De los compositores de principios de siglo ingleses destacan entre otros: Ralph Vaugham Williams (1872-1958) y Gustav Holst (1874-1934).

Algunos otros compositores ingleses como William Walton (1902-1983) fueron influenciados también por el jazz, que en los años veinte había llegado de París, y por compositores como Stravinsky o Hindemith. -Por cierto, William Walton escribió cinco Bagatelas para guitarra.-

Finalmente llegamos a Benjamin Britten (1913-1977) que es sin duda, el mayor exponente de la nueva generación. El eclecticismo es también la característica estilística de su música. Desde muy joven demostró su gran capacidad musical; vemos que sus primeras obras conocidas *Fantasy Quartet* y la *Sinfonía Simple* de 1932 y 34, fueron escritas cuando solo tenía 17 y 19 años respectivamente. Como ya se había hecho tradición en su país, se interesó mucho por las tradiciones antiguas de su cultura. Una simpatía por Purcell, el uso frecuente de formas y módulos de la tradición (la variación, la fuga, la passacaglia) no se agotan en una dimensión neoclásica, están subordinados a un agudo sentido de la comunicación en música, a una hábil capacidad de aprovechar cada posibilidad (del barroco a Berg o a Verdi) que el lenguaje musical le ofrece para sus fines inmediatos.

Britten tiene como constante la reafirmación de la tonalidad, confiada no tanto a la armonía (casi carente de función estructural) como a la clara definición de una línea temática, la claridad de una atmósfera determinada o a la precisión expresiva de algún pasaje.

En la música de Britten podemos encontrar cualquier tipo de recurso musical. Desde una armonía barroca, típica de Purcell, hasta una serie de doce notas, pasando por armonía cromática modal, diatónica, etc. Todo lo que pueda enfatizar la expresión de una obra. Sin embargo, el uso de ciertos recursos dodecafónicos en su armonía, pueden dar un nivel alto de disonancia, pero la cualidad de la disonancia en Britten es que siempre resolverá a una consonancia, esto es una propiedad típica de su lenguaje.

También es de gran importancia la relación entre estructuras poético-verbales y musicales" : son muy significativos en este sentido los ciclos de canciones sobre textos en varias lenguas, como *Les illuminations* (A. Rimbaud,1939), *Serenade* para tenor, trompeta y cuerdas (poetas ingleses del siglo XV hasta Keats, 1943).

La versatilidad estilística y la capacidad de sacar partido de los temas más heterogéneos hacen de Britten un autor fundamentalmente teatral. Ya en *Peter Grimes* (1945), su primera ópera importante, se delinean con claridad las peculiaridades de su

relación música-teatro: hay una precisa adherencia de la música a los valores semánticos y al ritmo interno de la palabra; absoluta preeminencia de las partes vocales, articuladas en una trama muy clara de arias y ariosos concertados (claras influencias de Verdi y de Berg); y un relieve dramático de los preludios e interludios orquestales y corales.

Estas peculiaridades se confirmarían en obras maestras posteriores: la ópera de cámara *The Rape of Lucretia*, 1946 (traducido al español como *El Rapto de Lucrecia*, cuando debía ser *La violación de Lucrecia*. Mucho más apropiado); *Albert Herring*, una de las pocas óperas cómicas escritas en el siglo XX (1947); *Billy Budd* (1951, basada en la obra de H. Melville), *The Turn of the Srew* (*Otra vuelta de tuerca*, basada en la obra de H. James, 1954). *Muerte en Venecia*, basada en la novela de Thomas Mann entre muchas otras.

2. *Nocturnal para guitarra*

Nocturnal after John Dowland, op 70, fue compuesta por Britten en 1963. Está escrita y dedicada al guitarrista inglés Julian Bream. Su génesis fue inspirada por una profunda admiración que el autor tenía por la música de John Dowland, quien fue un muy afamado laudista en Inglaterra a finales del siglo XIV. Este interés por la música de Dowland ya lo había llevado en 1950 a componer *Lachrymae*, para violín y piano, en donde el clímax de la obra llega cuando se escucha la segunda parte de una aria, con todo y su armonía, después de que 10 variaciones previas desarrollarán la primera parte del aria compuesta por el compositor isabelino.

La obra de guitarra está basada en el aria completa *Come Heavy Sleep* (1597). No es extraño que Britten haya regresado a Dowland, ya que la guitarra es el descendiente directo del Laúd y J. Bream fue el primero en revivir la música de Dowland en este siglo.[2]

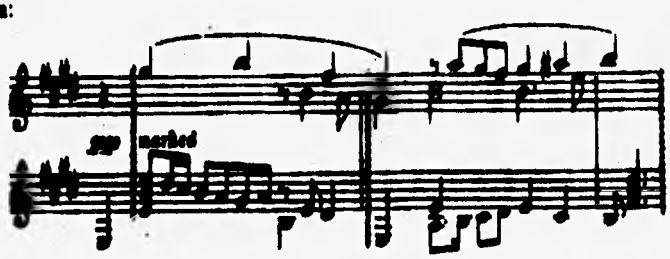
[2] Bream ha dedicado mucho tiempo a tocar el Laud, pero esta pieza fue concebida desde un principio para la guitarra

La estructura formal de esta pieza es en realidad la de un tema con variaciones, solo que el tema aparecerá hasta el final, en una transcripción completa con todo y el acompañamiento original. No hay a lo largo de la pieza una definición temática pero cada uno de los ocho movimientos incorpora una versión distorsionada de la melodía de Dowland, incluyendo los perfiles del acompañamiento. Cuando al final escuchamos el tema, simple, puro y llano, comprendemos que los movimientos anteriores fueron sucesiones de estados de ánimo, a veces tormentosos, por los que el poeta ha transitado para llegar a la calma, al reposo o al sueño. El aria tiene dos partes (motivos), de las cuales la segunda debe ser repetida. Esto se deja incompleto en cada una de las variaciones, entonces, cuando se escucha la repetición del segundo motivo en la transcripción final, llegamos a la conclusión de toda la obra, dando por alcanzada la meta de nuestra travesía.

La armonía de la pieza revela toda la intención programática del compositor. A lo largo de los movimientos, aparece siempre disimulada la armonía de mi mayor, siempre con elementos que conflictuan la resonancia tonal. A esta armonía escondida, Britten agrega acordes formados por intervalos de cuarta justa de gran sonoridad (adecuados a la afinación natural de la guitarra). Frecuentemente los acordes deben de ser arpegiados, en una remembranza al llamado *"Style Brisé"* (estilo roto), a la manera en que los laudistas lo hacían en la época de Dowland. Solo al final de la Passacaglia, después del turbulento clímax, se escucha por primera vez la sonoridad perfecta de un acorde de Mi mayor, cuya resolución nos dará paso al aria final.

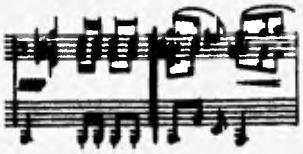
La primera variación, abre la obra con unas figuras rítmicas que sugieren una improvisación . Se alteran y varían las líneas de Dowland, de tal manera que no pertenecen a tonalidad o modalidad alguna. Sin embargo, el segundo motivo mantiene intacto el ritmo y su densidad homofónica. Solo la calidad de los acordes es variada, haciendo una alución directa al canto (ver ejemplo).

Tema:



variación 1:

Tema, segunda estrofa:



Variación 1, segunda estrofa:

La segunda variación abandona la introspección de la primera por figuras repetitivas y compulsivas en una especie de "molto perpetuo", interrumpidas por acordes muy sonoros, tocados violentamente en cuerdas "al aire". El segundo motivo es ahora tocado con las figuras repetitivas pero en arpegios, se establece un conflicto entre las tonalidades de Mi Y Fa. Es interesante ver como une esta segunda variación con la siguiente. Las figuras repetitivas son tresillos que se desaceleran al final para convertirse en un pulso ternario que será el acompañamiento de la siguiente variación.

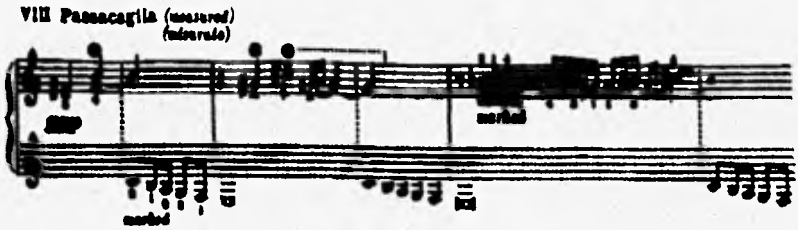
La variación tres empieza con estos acordes en un pulso de tres, que acompañan a una melodía que se mueve arriba y abajo a una proporción de cuatro contra tres (cuatro en la melodía y tres en el acompañamiento). Hay un uso de frases invertidas, de particular interés en las reiteradas cuartas que acompañan a una imitación en espejo del segundo motivo del aria. La variación cuatro es muy tensa y ansiosa, con acordes violentos, ráfaga de notas que desaceleran con trémolos. Es un movimiento fragmentario que busca a través de gestos abruptos y contrastantes dar la necesaria tensión a la estructura dramática de la obra.

En contraste, la variación cinco tiene un efecto de distensión quizá porque sus elementos son muy definibles, a diferencia de la variación anterior. Hay una constante rítmica en cuerdas "al aire", basada en el segundo motivo del tema de Dowland. Esta constante rítmica ya se había escuchado al final de la variación anterior, y como ya lo había hecho antes , lo usa como un recurso musical que sirve de hilo conductor entre las variaciones. A esta constante rítmica se le agrega una melodía a dobles octavas que es una inversión de la melodía del aria.

El "hilo conductor" hace ahora que un acorde de cuatro sonidos en cuerdas al aire que se había tocado muy articulado al final de la variación anterior, se suelta en un arpegiato lento y dulce para abrir la variación seis. En este movimiento hay dos secciones; la primera es una especie de coral con acordes de dos a cinco notas. Es una sección cerrada porque empieza y termina con el mismo acorde. Esta parte se alterna con algunas frases variadas del aria tocadas con armónicos octavados que le dan un ambiente onírico-fantástico. La variación termina con la sección de armónicos octavados, al final uno de estos sonidos se convierte en un trémolo sutil y piano que comienza la siguiente sección.

La variación siete es un contraste entre una melodía tocada en notas repetidas (trémolo), muy sutil y tenue que simula un arrullo suave, con notas al aire que acompañan y colorean a la melodía. Estos dos elementos están compuestos en planos tonales opuestos que continúan conflictuando la tonalidad de Mi mayor. Esta variación es como "la calma que antecede a la tormenta", pues esta variación nos guía a la última, la passacaglia.

El bajo principal de esta passacaglia está inspirado en la primera frase del acompañamiento original de Dowland (ver ejemplo 2), solo que va de un do a un mi, sin ninguna alteración como si estuviéramos en Do Mayor, creando un conflicto entre "tónica" y el "final", que prepara el terreno para un conflicto aún más grande que se dará más adelante. Es como invertir toda esta gran ambigüedad tonal en la decisiva calidad del acorde de Mi mayor final, que ya he mencionado.



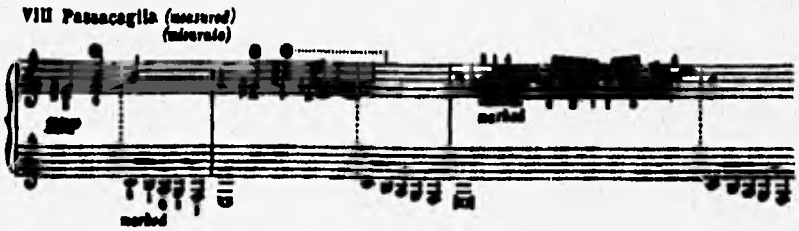
Ejemplo 2

Este último movimiento es como un resumen de todo lo que habíamos escuchado hasta entonces, porque todos los elementos de las variaciones anteriores están incluidas de alguna manera en este final. Normalmente las passacaglias son ejercicios de

El "hilo conductor" hace ahora que un acorde de cuatro sonidos en cuerdas al aire que se había tocado muy articulado al final de la variación anterior, se suelta en un arpegiato lento y dulce para abrir la variación seis. En este movimiento hay dos secciones; la primera es una especie de coral con acordes de dos a cinco notas. Es una sección cerrada porque empieza y termina con el mismo acorde. Esta parte se alterna con algunas frases variadas del aria tocadas con armónicos octavados que le dan un ambiente onírico-fantástico. La variación termina con la sección de armónicos octavados, al final uno de estos sonidos se convierte en un trémolo sutil y piano que comienza la siguiente sección.

La variación siete es un contraste entre una melodía tocada en notas repetidas (trémolo), muy sutil y tenue que simula un arrullo suave, con notas al aire que acompañan y colorean a la melodía. Estos dos elementos están compuestos en planos tonales opuestos que continúan conflictuando la tonalidad de Mi mayor. Esta variación es como "la calma que antecede a la tormenta", pues esta variación nos guía a la última, la passacaglia.

El bajo principal de esta passacaglia está inspirado en la primera frase del acompañamiento original de Dowland (ver ejemplo 2), solo que va de un do a un mi, sin ninguna alteración como si estuviéramos en Do Mayor, creando un conflicto entre "tónica" y el "final", que prepara el terreno para un conflicto aún más grande que se dará más adelante. Es como invertir toda esta gran ambigüedad tonal en la decisiva calidad del acorde de Mi mayor final, que ya he mencionado.



Ejemplo 2

Este último movimiento es como un resumen de todo lo que habíamos escuchado hasta entonces, porque todos los elementos de las variaciones anteriores están incluidas de alguna manera en este final. Normalmente las passacaglias son ejercicios de

contrapunto, ya que el bajo contínuo de la pieza se toca simultaneamente con diferentes melodías, diferentes armonizaciones, y diferente tipos de ritmos que se desarrollan arriba de él. En este caso es diferente, pues es más bien un dialogo entre este bajo contínuo y el desarrollo de una melodía. Nunca se tocan simultáneamente, solo se alternan. Da la impresión de que el bajo interrumpiera el flujo de la melodía que es cada vez más compleja, dándole un dramatismo muy especial a esta sección.

Ya no hay una paráfrasis línea por línea de la melodía de Dowland, sino un desarrollo en cinco etapas (variaciones dentro de una misma variación) donde el intervalo de cuarta de la anacrusa del primer al segundo compás del segundo motivo del tema original parece tener especial importancia, pues inicia casi todas estas etapas. El acorde de Mi mayor aparece en el clímax de la cuarta sección, pero se inhibe por la presencia de un do en el bajo. El bajo recorre todo el diapasón de la guitarra al tocarse octavado y doblemente octavado. Una serie de escalas rápidas nos dejan escuchar por primera vez la resonancia del arcode de Mi mayor, hasta que llegamos a un momento muy intenso cuando escuchamos por última vez el bajo descendiendo en ralentando para conducirnos al aria original de Dowland.

Para entender esta obra en su totalidad, es necesario un análisis de la estructura dramática, que como veremos es en realidad la generadora de toda la obra.

Britten, en todo su hacer musical, ha mostrado un profundo interés por aludir al estado de "inocencia" del ser humano. El conflicto entre lo puro y lo impuro, entendiendo por puro ese estado de inocencia que la humanidad ha perdido. Esto es evidente sobre todo en sus óperas.

> "Hay un alto grado de consistencia en los temas de las óperas de Britten, los cuales son tomados de fuentes muy diferentes. Que conecta historias de Henry James, Guy de Maupassant y Thoman Mann, un poema de Crabbe y una biografía histórica de Lytton Strachey. Una obra de Shakespeare, una de André Obey y una historia de la biblia Lo que une todo esto es un interés profundo por personajes como "el rechazado", "el inocente", "el desadaptado vulnerable", "la corrupción", "la tentación"... [3]

[3] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (Britten)* Macmillan, London 1980

Salvo dos o tres excepciones, todas sus óperas abordan de alguna manera estos temas. Sus óperas más representativas a este respecto son: *Peter Grimes, The Rape of Lucretia,* The Turn of the Screw, *Billy Budd* y su última ópera, *Muerte en Venecia.* Todas estas óperas tienen en común ese conflicto que surge de la pérdida de la inocencia: culpa, arrepentimiento, maldad y desarrollan temas como una violación, un asesinato, un suicidio. La lucha interna de los personajes por encontrar una solución a los conflictos morales y psicológicos.

En *La violación de Lucretia,* el personaje femenino principal (Lucrecia) es violada o seducida (nunca queda claro y es parte del desarrollo del conflicto), al verse impura, infiel, se desata un conflicto que la lleva al suicidio. *Otra vuelta de Tuerca* por su lado, desarrolla la historia de una institutriz al cuidado de unos niños que han sido poseídos por una influencia maligna. Ella al verlos desposeídos de su inocencia, los mata. Otra interpretación dice que cuando la institutriz ve reflejada su propia maldad en la inocencia de los niños siente un conflicto tan grande que los mata.

> "*La ceremonia de la inocencia es coartada*; palabras de W.B. yeats, conjuradas por Britten en "Otra Vuelta de Tuerca", reflejan la obsesión del compositor con la inocencia y el difícil recorrido que debe realizar entre las rocas y corrientes del cínico mundo moderno. Ningún compositor en este siglo ha estado tan profundamente preocupado con la tarea de mantener su infancia viva junto al él, y hacer su presencia audible en su música"[4]

En efecto, Britten siempre tuvo una gran añoranza por su infancia, y por la vida en el campo lejos de los conflictos que acarrean la vida mundana de la ciudades.

Lo impresionante es ver cómo une a la música con las tramas de sus óperas. Encontramos melodías, temas, armonías que identifican a los personajes o a sus pasiones. Los ambientes o los conflictos siempre encuentran un adecuado respaldo musical.

> "Música y trama trabajan juntos muy eficientemente en las óperas de Britten a nivel de respaldo psicológico, es precisamente en su última ópera *Muerte en Venecia* que esto se hace del todo evidente. Esta obra no está concentrada tanto en la pederastia o en la falta de creatividad, como en las causas y consecuencias: culpa, duda, resignación masoquista." [5]

---

[4] Roger Nichols, CD Britten's Young Persons Guide to the Orchestra, 417 509-2 DECCA

[5] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (Britten)*
Macmillan, London 1980

Nocturnal para guitarra está basado, como ya mencioné, en el aria "Come Heavy Sleep", de 1597. Esta a su vez recita el poema del mismo nombre:

Come, heavy Sleep, the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes,
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries.
Come and possess my tired thought-worn soul,
That living dies, till thou on me be stole.

Ven, sueño profundo, imagen de la muerte misma,
Y cierra estos mis ojos llorosos,
cuyas lágrimas detienen mi aliento de vida,
Y parte mi corazón con suspiros y sollozos de sufrimiento.
Ven y posee my agobiada alma pensativa,
que viviendo muere, hasta que me sea robada.

Sin tomar en serio esta indigna traducción, nos damos cuenta que el poema habla del sufrimiento del alma que puede ser redimido por el sueño. Considero el nombre de cada uno de los movimientos en la obra de guitarra:

Musingly (meditativo)
Very agitated (muy agitado)
Restless (inquieto)
Uneasy (ansioso)
March-Like (como una marcha)
Dreaming (soñando)
Gently Rocking (arrullando)
Passacaglia

Si se toma en cuenta que todos los movimientos deben ser tocados uno después del otro sin interrupción, resulta evidente que se trata de una de historia que habla de un camino hacia la resolución de un conflicto. Esta historia tiene lugar en un sueño (o a través del sueño se puede redimir el conflicto) y es una búsqueda de aquella melodía original (Dowland) que representa la paz, la tranquilidad del alma, la inocencia. La

armonía que en toda la obra esconde el acorde de Mi mayor, hasta que llegamos a la melodía que representa el fin del camino y la llegada a la consonancia final.

Tenemos que *Nocturnal* para guitarra es una pequeña ópera bien articulada y definida en sus personajes y trama. Comienza con la calma, o con el dormir. Continua con un movimiento muy agitado que podría ser la representación tempestuosa del conflicto, para seguir con un inquieto, ansioso, soñando y un movimiento final que reúne todos estos momentos, nos lleva a un clímax que desemboca en el fin del conflicto.

Es necesario, por lo tanto, concebir esta obra en la totalidad que su estructura exige, en los quince minutos de duración. Es común error de interpretación de esta pieza, tocarla movimiento por movimiento desarticulando toda la secuencia y descuidando los tempos de cada movimiento que deben ser considerados en relación a su intención programática ("muy agitado" debe ser tocado lo más rápido posible y así sucesivamente).

No es posible hablar de obras similares a ésta dentro del repertorio de la guitarra, ya que también es imposible hablar de música similar en el repertorio de música del siglo XX. Lo común en nuestra época es que entre compositores no haya nada en común. Aunque sí podemos hablar de algunas corrientes o estilos en la música escrita después de la segunda guerra mundial; cada compositor se desarrolla de maneras muy diferentes, aún dentro de una misma corriente. *Nocturnal* es pues, única en su género y es una obra medular del repertorio de la guitarra en siglo XX.

Es importante, sin embargo, resaltar el trabajo del guitarrista inglés Julian Bream. Gracias a su labor e interés por enriquecer el repertorio de guitarra obras de compositores muy diferentes entre ellos, muy importantes, han sido escritas para guitarra. Además del *Nocturnal* de Britten, ha comisionado y estrenado obras de compositres como: **Hans Werner Henze, Reginald Smith-Brindle, Stephen Dodgson, Lenox Berkley, William Walton** entre muchos otros. Cabe señalar aquí que gracias a la obra de guitarristas como Julian Bream, el repertorio de la guitarra se ha enriquecido notablemente en los últimos 30 años.

II. TELLUR, Tristán Murail

1. *La Música Espectral*

Los musicólogos y críticos musicales siempre han querido etiquetar a los compositores para reunirlos en un estandarte común, muy a pesar a veces de lo que digan los mismos compositores, Tristán Murail y Gèrard Grisey han sido descritos junto con otros compositores contemporáneos, como los protagonistas de la música espectral. Este término fue ideado por Murail y lo considero adecuado como explicaré más adelante.

¿ Qué es la música espectral ?

En su forma pura, la música espectral es una música en la cual su material está derivado de las propiedades acústicas del sonido. La manera más simple de conocer estas propiedades es obteniendo, gracias a diferentes aparatos de análisis de frecuencia (actualmente se utilizan computadoras especializadas), una lista completa del conjunto de frecuencias presentes en cada momento en el sonido con sus intensidades respectivas, este análisis corresponde a lo que se llama el espectro del sonido. El más simple y el más común de los espectros sonoros es el "espectro armónico", compuesto de una frecuencia fundamental y sus múltiplos enteros: ***los Armónicos***. La mayor parte de los instrumentos de la orquesta, con excepción de las percusiones, poseen un espectro armónico. Las campanas, los instrumentos de percusión y el piano entre otros, poseen por el contrario espectros caracterizados por un número más o menos importante de resonancias extranjeras, sus espectros son designados por esta razón como "inarmónicos".

En la música espectral, un espectro o un ensamble de espectros ocupan el lugar en el que antes estaba la armonía, la melodía, el ritmo, la orquestación y las formas en cualquiera de los niveles en que éstas se encontraban. Un espectro nunca es un fenómeno completamente estático. Aún el espectro instrumental, el más simple, evoluciona y se modifica en el tiempo. La composición con espectros implica, por lo tanto, tomar en cuenta las transformaciones de los espectros sonoros en el tiempo, las cuales tienen mucho que ver con la concepción del ritmo y los procesos formales.

La armonía, el timbre, la melodía, la intensidad y la forma dejan de existir como entidades separadas, organizadas de acuerdo a esquemas distintos (como ocurre en la

música serial). Son consideradas ahora como si formaran parte de un fenómeno sonoro global. Una concepción de esta manera es más cercana a lo que uno percibe cuando se escucha la música, que a lo que se puede encontrar analizando la partitura en el papel.

Además la música espectral tiende a acentuar el continuo sonoro que liga al ritmo con la nota, a la nota con el timbre, al timbre con la armonía, etc. Creando un juego de ambigüedades sutiles, entre los parámetros que estaban considerados distintos. Por esta razón, la música espectral está también, profundamente ligada, no sólo al sonido, sino también a su percepción. Más adelante abundaré sobre este respecto. Ahora hablaré un poco sobre sus orígenes e historia.

2. *Orígenes e Historia*

El origen de la música espectral lo podemos abordar desde la música de Varèse y Messiaen.

Varèse definía la música como "La corporificación de la inteligencia que se encuentra en los sonidos". Para él, la música no consistía solamente en notas dispuestas sobre el papel. Varèse insistía, por el contrario, en que el timbre y las notas eran inseparables. Es por eso que las características acústicas de los instrumentos le parecían tan importantes como las notas que estos instrumentos producen. El compositor canadiense Gilles Tremblay, que estudió como Varèse en los años cincuenta, cuenta que el maestro le decía *"no olvidemos que para nosotros músicos, el sonido es uno de nuestros mejores maestros, es por ésto que hay que observarlo y estudiarlo, sus lecciones son inagotables."* [1] Para Varèse, el espectro armónico era un *"problema de base, el fenómeno armónico que trasciende a nuestra época"*. [2] Tremblay ha intentado con buenos resultados de analizar a la vez las complejidades individuales de los sonidos y las vastas organizaciones formales de la música de Varèse, sirviéndose de consideraciones acústicas: superposiciones de armónicos, espectros, distorsión de espectros, etc.

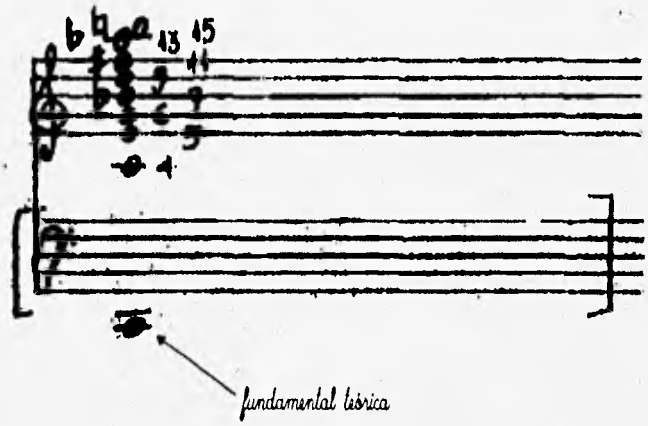
---

[1] Gilles Tremblay "Acoustique et forme chez Varèse", La Revue Musicale, n.383-85 1985,citado por Julian Anderson en su artículo *Dans le Contexte* de la revista parisina Entretemps.

[2] Entrevista con Gilles Tremblay. Salabert Actuel, nov-dic 1988, también citado por Julian Anderson en su artículo *Dans le Contexte* de la revista parisina Entretemps.

En realidad numerosos análisis de este tipo serían necesarios antes de que se pudiera llegar a una conclusión real. A parte del artículo de Tremblay existe muy poca literatura analítica de la música de Varèse, y la que se puede encontrar, suele ser inadecuada.[3]

Es en la música de Messiaen donde se encuentra el primer paso hacia un uso musical explícito de la acústica, en particular aquello que él mismo llama el "*acorde de la resonancia*", un acorde formado por los sonidos comprendidos entre el 14vo. y el 15to. grado de una fundamental teórica: ejemplo



Se encuentran igualmente en los importantes pasajes de la obra "*Los Colores De La Ciudad Celeste*" (1963) de Messiaen, transformaciones en las sonoridades de los pedales que tocan los trombones, escritos fortíssimo, agregando notas agudas en el piano y tres clarinetes. Estas resonancias son obtenidas, ya sea a través de una selección de los armónicos de los trombones; gracias a sonidos que entran deliberadamente en contradicción con la resonancia natural primer acorde. En el primer caso las sonoridades del clarinete se van a fundir con el timbre de los trombones, mientras que éstas se oponen a los mismos en el segundo acorde, provocando una fuerte distorsión acústica.

[3] Comentarios de esta naturaleza me fueron sugeriodos a través de una asesoría que tuve para la realización de este capítulo con el compositor Gonzalo Macías.

Messiaen tuvo que haber recurrido igualmente a medios acústicos en sus transcripciones de cantos de pájaros, para poder dar el timbre exacto a cada uno de ellos. *"Cuando yo reproduzco un canto de pájaro, cada nota está provista de un acorde, no como un acorde clasificado, sino como un complejo de sonidos que está allí, para dar el timbre exacto a esa nota"* [4]

El carácter de estos acordes originales, su relación con "la voz principal del pájaro" (se distribuye de acuerdo a una escala que va de muy consonante, a muy disonante), la dinámica finalmente organizada con respecto a la voz principal que articula los acordes: Todos estos elementos son determinados por el timbre de base de cada pájaro y sirven para asegurar una transcripción fiel (que finalmente los instrumentos tradicionales sean capaces de realizarla).

Estamos aquí en presencia de uno de los primeros ejemplo de fusión entre la armonía y el timbre, fenómeno destinado a convertirse en uno de los componentes más importantes de la música espectral.

Entre los fundadores de la música espectral, la personalidad más importantes es la del compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988). Las piezas más radicales de Scelsi en esta dirección, son el *Trío de cuerdas* (1957), primera pieza de este tipo), las cuatro piezas para orquestas sobre una sola nota (1953) y los *cuartetos de cuerdas n. 2,3 y 4* (1961-64). Construidas sobre una sola sonoridad o grupo de sonoridades, estas obras obligan al oyente a focalizarse sobre sonoridades diferenciadas, armónicos y timbres como principales soportes del discurso musical. El material de alturas es mínimo, una nota con fluctuaciones de un semitono. Se puede decir que en estas piezas no hay nada que se parezca a un material de alturas como tal. Se ve una verdadera realización del concepto, de Varèse, donde los instrumentos son más importantes que las notas que éstos tocan. La persona percibe un solo sonido moviéndose, fluctuando con desplazamientos graduales de intensidad en una rara riqueza espectral.

Las "texturas musicales", mucho más recientes, de György Ligeti y de Friedrich Cerha, tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la música espectral. Se encuentran texturas, de este tipo en las obras *Atmosphéres* (1961) y *Lontano* (1967) de Ligeti, así como en los *Siete Spiegel* (1960-61) de Cerha. Estas piezas sin embargo, descansan demasiado en el sonido en sí mismo, y las formas tradicionales de contraste:

---

[4] Olivier Messiaen. *Musique et couler*. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel. Belfond, 1986; citado por Julian Anderson en su artículo *Dans le Contexte* de la revista parisina Entretemps.

Grave-agudo, fuerte-piano, lento-rápido, etc. Su interés musical es, por lo tanto, menos radical y consecuente en su realización que las obras de Scelsi, lejos de seguir las consecuencias de estas innovaciones originales Cerha y Ligeti dieron un paso atrás, en este respecto, considerando sus propios proyectos iniciales.

La etapa siguiente hacia la música espectral, fue realizada en Estados Unidos por La Monte Young (nacido en 1935). Después de una serie de tentativas extremas como las famosas *Compositions 1960 No. 7*, que consisten en dos largas notas tenidas, mi y La Monte Young se consagró a escribir música que reposa exclusivamente en el espectro armónico. En la obra titulada *The Tortoise, his Dreams and his Journeys*, se pide a los cantantes dar con una perfecta exactitud, los armónicos de un sonido fundamental, tenido en forma de pedal por un sintetizador. Además los intérpretes deben obtener armónicos, a partir de los propios sonidos que ellos emiten, variando las formas de las vocales cantadas. La extrema duración de una pieza como ésta o como *The Well-Tuned Piano* (la ejecución se pueden prolongar por más de cinco horas, permite a los procesos musicales desarrollarse con lentitud y naturalmente.

Estas obras prepararon de manera determinante, la etapa siguiente de este tipo de música que empezó a partir de la obra Stimmung de Stockhausen (1967), para seis cantantes). Los nueve primeros armónicos de un Mi bemol grave fundamental ejecutado por un generador de sonidos senosoidales grabados, son vocalizados por los intérpretes, que como en la pieza La Monte Young, varían su postura vocal, con el fin de obtener ciertos armónicos de las notas que están cantando. El resultado consiste en un espectro armónico que se mueve muy estratificado y de gran variedad.

El primer compositor que intentó profundizar más en esta dirección musical, fue el danés Per Norgaard, quien frecuentemente ha mostrado su predilección por las aglomeraciones de sonidos, densas y delicadas. Es el caso de piezas como *Iris y Luna* (1967), escritas para gran orquesta. En el primer movimiento de la obra titulada *Voyage into the Golden Screen* (1968), para orquesta de cámara), dos espectros armónicos son utilizados. Establecido sobre un sol y el otro sombra en La bemol, bajado un cuarto de tono. Estos espectros son esencialmente producidos por las cuerdas, lo que requiere de una **scordatura** (cambiar la afinación original de las cuerdas en los instrumentos). Las maderas, los metales, el arpa y las percusiones, colorean estos dos espectros con sus armónicos relativos multifónicos, explosiones de sonido y ruidos blancos. En el prefacio de la partitura Norgaard escribe: "*Es indispensable que la entonación de las cuerdas sea suficientemente precisa, para hacer posible la percepción de los diferentes complejos armónicos en constante interacción.*

En esta pieza, el director debe poner especial atención a la producción de interferencia (batimentos)"[5] .

Las sonoridades de esta música, son remarcablemente cercana a la de Scelsi, aunque Norgaard no conocía en aquella época las obras del italiano, en ese momento poco conocido. Se vislumbra aquí una extraña premonición de la música de Grisey, Murail y Radeluscu.

La música espectral tal como la conocemos ahora, es fruto de una serie de compositores más jóvenes nacidos después de 1940. Los más importantes son: los alemanes Johannes Fritsch y Mesias Maiguaschca, los franceses Gérard Grisey Tristan Murail, Hughes Dufour y Horatiu Radulesco, este último de origen rumano: los canadienses Giles Tremblay y Claude Vivier y el inglés Jonathan Harvey.

Maiguascha y Fritsch, fueron alumnos de Stockhausen, fundaron los Feedback Studios de Köln en 1970, mientras que Grisey, Murail y Dufourt formaron desde 1973 el grupo **L'Itinéraire.** Este grupo es en parte responsable actual de la difusión de la música espectral. Es por esto que se les ha considerado como fundadores de una corriente musical.

Parece difícil encontrar una lista de compositores que formen un ensamble más contrastante, que aquellos que acaban de ser citados. Aunque la música de cada uno revela una serie de actitudes similares con respecto a la composición, todos ellos poseen algo muy suyo que es particular. A tal punto que sería difícil de creer, si uno so supiera los antecedentes, en una filiación común. Esto se explica en parte en que todos estos grupos tuvieron muy poco contacto entre ellos. Todos llegaron a técnicas y puntos de vista similares con respecto a la composición de manera completamente independiente. Veamos un poco todo aquello que los opone.

Murail y Grisey, entre los cuales siempre ha existido una proximidad debido a un constante intercambio de ideas, tienden ambos hacia una concepción muy dinámica y móvil de la música, en relación a comprender la música de una forma evolutiva. Esta proximidad se marca por numerosas convergencias; utilización de técnicas tales como la modulación de frecuencias, o la modulación en anillo que permiten producir "campos armónicos de timbre sonoros"; concepción muy particular del espectro armónico, utilizado como punto de referencia perceptivo, permitiendo al oyente, orientarse al interior del flujo musical. La combinación de esta técnica con la

[5] Notas en la partitura

utilización igualmente de periodicidad. Estos dos aspectos, sin embargo aparecen más marcados en Murail que en Grisey. No obstante en estas similitudes, la extrema continuidad en la superficie de la música de Murail, forma un conjunto de contraste muy fuerte con las oposiciones abruptas, marcadas, la rudeza y la repentina violencia de aquellas de Grisey. Entre las obras más importantes de Murail están *Teritoires de l'oubil, Ethers ou Gondwana* para orquesta. Y las equivalentes de Grisey *Derives, Pèriodes et Partiels.*

Estas dos músicas son muy diferentes a aquéllas de Dufourt, con sus repeticiones obstinadas, obtenidas por las transformaciones lentas, por manipulaciones formales; también no se podrá situar en una estética común, la música de Maiguascha, brillantemente coloreada, que utiliza de manera extensiva la modulación de frecuencias, enriquecido ésto con la vida rítmica de los motivos populares ecuatorianos que utiliza, en particular en obras como *Fmelodies* y *Monodias* e *Interludios.*

Johan Fritsch, quien está muy marcado por sus estudios con Stockhausen, utiliza después de 1970, espectros armónicos que combina con un material más melódico, como en su cuarteto de cuerdas.

La obra de Gilles Tremblay, revela un sentido de rigor que no está muy alejado del del Pierre Boulez o como el de ciertas obras de Xenakis. Encontramos frecuentes contrastes con las zonas de tensión y discontinuidad, alternando con momentos más contínuos de consonancia. Como sucede en su concierto para piano, *Envoi,* de 1983.

La música de su alumno, Claude Vivier, es esencialmente monódica y melódica. Más que cualquier otro compositor después de Messiaen, Vivier demuestra saber construir melodías de gran interés para el canto. Las redes estratificadas de espectros tan complejas, como coloreadeas que él teje alrededor de estas lmelodías, crean armonías de timbres alternativamente rudas y sedosas. Como es el ejemplo de las obras *Lonely Child, Prologue for a Marco Polo* o su obra *Tres Arias para una ópera imaginaria.*

En contraste con todos los compositores la música de Horatiu Radulescu, muestra una predilección por un estado de estacionamiento y los cambios graduales casi imperceptibles. Esta música necesita aquello que Radulescu llama un "Estado especial" (esta música suele tener duraciones promedio de más de 50 minutos), en el cual, hay que idealmente entrar y perderse uno mismo, durante la audición. Es el caso de las obras *Doruid* para 48 voces y *Thirty Dreams Ago* para cuerdas.

Finalmente Johathan Harvey, se ha formado en las más estrictas disciplinas del serialismo con Stockhausen y después con Milton Babbit, comenzó combinando la serie con las búsquedas enfocadas en el timbre y la acústica. En 1972, *Inner Light* (para instrumentos y cinta magnética), insistía ya en una inclinación hacia la música espectral que lo llevó finalmente a abandonar el serialismo. Sus piezas más características son: *Mortuos Plango* , *Vivos Voco* , una de las realizaciones clásicas de la música para computadora y *Songs Offering* .

3. *Naturaleza del Material*

El hecho de que compositores tan diferentes tengan tantos puntos en común, se puede explicar primero, por el tipo de acercamiento a su composición. Harry Halbreich, uno de los críticos más atentos a la evolución de la música espectral dice: "En tanto que la música serial proviene de un método de organización, la música espectral implica un tipo de material" (4). Este material, siendo el sonido en sí mismo, es suficientemente general y amplio que le permite a los compositores explorar sus dimensiones particulares para privilegiarlo después con sus personalidades.

Las condiciones que la investigación científica rigurosa, el tipo de disección de los sonidos escogidos, determinan una descripción objetiva que trasciende las decisiones personales y gustos del compositor, al mismo tiempo sugieren procesos formales o de búsquedas ulteriores, que de otra manera no le hubieran sido accesibles. De esta manera, hay una interacción entre la intuición del compositor, con todos sus prejuicios, su formación cultural y técnica, el aspecto psicológico y sus emociones individuales. Con la información objetiva proporcionada por el análisis del material.

En el curso de estos últimos años, un factor ha entrado en juego. La Psicoacústica. Esta parece ocupar un lugar intermediario, entre la información neutra acústica del sonido, que nos informa solamente de lo que existe en la naturaleza y la reacción enteramente subjetiva del compositor. Esta ofrece una serie de informaciones objetivas, como la estructura del oído humano o del cerebro y de hipótesis más especulativas, concernientes por ejemplo, en la manera en que un sonido o una secuencia sonora son percibidos y por qué razones. Todas las consideraciones pueden inspirar en el compositor, nuevas relaciones creativas. Al mismo tiempo le pueden sugerir modificaciones. Es precisamente el campo de las especulaciones que trata

Grisey en su obra teórica. *Tempus ex Machina* , donde se encuentra el límite de la percepción entre la periodicidad de una parte que se acelera y otra parte que desacelera (especulaciones en el grado de preaudición). Es afortunado que la aparición de la psicoacústica como estudio serio haya coincidido con el desarrollo de la música espectral.

El serialismo con el tiempo llegó a crear lo que se conocía como un "estilo internacional", lo que llevó a la imposibilidad de distinguir (no en todos los casos) entre la música escrita por un japonés, un finlandés y un norteamericano. La música espectral por el contrario, ha mostrado poder diversificarse en estilos muy diversos. Tanto es así, que es sabido que muchos de los compositores espectrales hablan con cierto disgusto sobre la música de sus colegas. La mezcla de idiosincrasias musicales que se encuentra en los compositores de música espectral, es un fenómeno positivo.

Muchos compositores más jóvenes, han encontrado una fuente de inspiración en los nuevos acercamientos sugeridos por la música espectral. Cabe destacar a los finlandeses Kaija Saariaho y Jukka Tiensuu, al rumano Calin Lochinescu, a los franceses Marc-Andre Dalbavic y Philippe Huret y al inglés George Benjamín. Muchas personalidades que aunque comparten su interés por esta música, no podemos aún situarlos dentro de una misma tendencia musical.

La larga difusión de la música espectral en el curso de los últimos diez años, ha sido tal, que no es exagerado considerarla como una de las corrientes musicales dominantes en la música contemporánea.

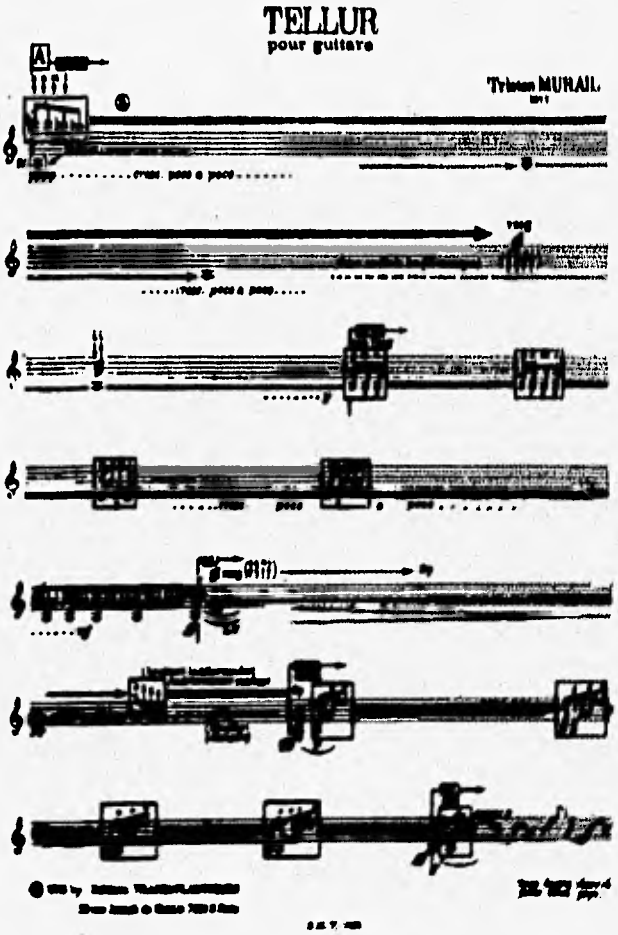
4. *Tellur para guitarra*

Esta obra fue escrita en 1977 por Tristan Murail. Fue la primera obra de la música espectral escrita para la guitarra y hasta donde yo entiendo, la más importante al momento.

> "En TELLUR, métodos especiales de ejecución son utilizados. Muchas de estas técnicas fueron inspiradas por la guitarra flamenca. El rasgueado es ampliamente usado en varias formas. El rasgueado debe de ser ejecutado de manera tal que se produzca un efecto de continuidad.

La música muestra muchos efectos de continuidad y de ambigüedad: transformaciones de sonido evolucionan lentamente, técnicas de ejecución se sustituyen unas a otras de manera imperceptible.

TELLUR debe ser ejecutado con un amplio rango de expresión, con violencia y brillantez cuando la música es fuerte y acentuada, con dulzura cuando es piano. Todos los sonidos deben dejarse resonar lo más posible, incluso en las pausas. En su totalidad, el sonido debe recordarnos más a una guitarra flamenca, que a una clásica"[6]



[6] Murail: notas en la partitura

Hay muchas formas de hacer un análisis de esta música. Yo enfocaré únicamente los aspectos relevantes para la interpretación, y haré una breve mención de algunos otros.

La obra utiliza una scordatura. La sexta y cuarta cuerda son afinadas medio tono arriba, de tal manera que de sexta a primera cuerda quedan así: Fa, la mi bemol,sol, si, mi. En el transcurso de la pieza, la sexta cuerda se baja del Fa a un Do #.

En la música espectral, existen algunos principios básicos para determinar los sonidos de una pieza: las notas son obviamente determinadas por el espectro de una nota fundamental, que en el caso de TELLUR es un La (el que se encuentra en la quinta cuerda de la guitarra). El orden de los sonidos puede estar determinado o por el orden natural en que aparecen en el espectro o por una selección arbitraria que el compositor determina. El caso de Tellur es el segundo. El espectro puede ser distorsionado por ciertos procedimientos que dan una serie de sonidos que no pertenecen al mismo y que sirven para dar tensión, como elementos extraños a la pieza. Otro proceso es el de octavización. Se octavan los armónicos más agudos para dar una textura más tensa. Este último recurso es ampliamente utilizado en Tellur, entre otras razones para adecuar el espectro al registro de la guitarra. Por ultimo, se puede modular de un espectro a otro a través de parciales comunes. En esta pieza al final se modula al espectro de Fa. (un análisis más profundo de las notas, requiere de un estudio más especializado que rebasa los objetivos de este trabajo).

Para hacer un análisis de la forma de cualquier pieza espectral, tenemos que entender qué es **música de proceso**. Esta música podemos decir que es la más alejada a cualquier tipo de obra fragmentaria o puntillista, es un recorrido en el cual todo forma parte de un gran proceso o varios procesos simultáneos que ininterrumpidos, transforman y desarrollan el material sonoro.

Debido a la detallada descripción que haré de la obra, no es posible poner esquemas descriptivos. Es necesario leer este análisis junto con la partitura.

La partitura se encuentra dividida por letras mayúsculas. Estas letras no indican diferentes secciones en la estructura de la pieza, sino tendencias en el movimiento. Las letras A,C,E,G, indican un movimiento ascendente y las letras B,D,F, muestran al contrario una tendencia descendente. El cambio entre estas secciones debe ser imperceptible. Las letras solo funcionan como una especie de guía para el intérprete, acerca de la tendencia en los procesos que está tocando.

Este proceso comienza en TELLUR con lo que se conoce como un *"Objeto sonoro"*. Este término se utiliza desde la música concreta y es ampliamente utilizado en la música espectral y la electroacústica. Pierre Schaeffer fue quien designó este término en los años cincuenta y lo definía como una entidad sonora, que podía estar caracterizada de varias maneras y que no es ni una melodía, ni un tema, ni una armonía, aunque musicalmente podía tener la función de alguno de éstos.

La obra empieza, por lo tanto, con un objeto sonoro, que es un trémolo (rasgueado) de sonidos apagados, que más tarde se transformará. A esta entidad sonora lo denominaremos, ***número 1***, porque veremos que es un proceso que es adelante evolucionará en varias formas, pero siempre representará el movimiento de continuidad de la obra. Será la superficie donde sucederán los demás acontecimientos.

Escuchando este objeto sonoro, nos damos cuenta que el generador La, está presente pues el sonido se toca apagado es precisamente esta nota, aunque en estos primeros segundos sólo escuchamos los sonidos percutivos. A partir de aquí se da un proceso de ***filtraje***. Este es otro término adquirido nuevamente de la música electroacústica. En un estudio, a través de varios aparatos, se filtra un sonido o un cuerpo sonoro de manera que pasen solo aquellas frecuencias que interesan. En este caso se dejará oír poco a poco el sonido fundamental que cada vez más se escuchará con mayor claridad.

Una vez que el La está presente en su totalidad, se tocará utilizando diversas técnicas de la mano derecha (varias formas de rasgueo u trémolo) con el objeto de darle movimiento interno a la nota fundamental. Se empieza a escuchar después por primera vez el sonido *sol* (séptimo armónico del espectro), este proceso se acelera haciéndose cada vez más presente este Sol, hasta que llegamos al primer acorde, que es un La y Sol que se toca fuerte y resalta porque es la primera interrupción a este proceso de movimiento contínuo que habíamos escuchado hasta entonces. A este acorde lo llamaré **número 2**, porque al igual que al uno, éste continuará desarrollándose. Entenderemos como la proceso 2, todo aquello que se manifieste en forma vertical (notas simultáneas), o todo aquello que se toque acentuado y sobresalga del movimiento contínuo.

Inmediatamente después de este acorde regresamos a la figura 1, esta vez con el Sol y de nuevo el filtraje hacia sonidos apagados, cambiando el timbre hacia un sonido metálico. Se escucha un acorde de La, unísono, en esforzando como parte de la figura

2. Y a partir de aquí se inicia un proceso de densificación, que enriquecerá al elemento uno.

En este proceso de densificación se irán agregando sonidos, enriqueciendo cada vez más la armonía. Dentro de este movimiento, se utilizan también (como sucederá en toda la pieza) formas diferentes de tocar, alternando arpegios irregulares, con rasgueados y trinos que tienen por objeto dar movimiento interno a la armonía.

Es importante insistir, que la armonía en esta música, no está entendida como algo estático. Al contrario, es una armonía que revela todo el movimiento al interior del sonido mismo. Ese movimiento nos lo podemos imaginar, como si viéramos a través de un microscopio la vida interna del sonido. Por ésto, al ejecutar los arpegios y los trinos, no podemos hacerlo como tradicionalmente se hace, sino irregularmente como si fueran las interferencias y batimentos del sonido.

En esta parte comienza un doble proceso, por un lado la figura uno se densifica y la figura dos se acelera con apariciones cada vez más frecuentes del armónico de La, hasta que desaparece en una especie de "fade out" una vez que ha alcanzado su máxima velocidad.

En el proceso 1, cuando ha alcanzado su máxima densidad e intensidad, el arpegio pasa de irregular a regular (cambiando de técnica en la mano derecha de arpegio a rasgueado). Tenemos otra vez un filtraje, pues en ese momento se apagan por completo los sonidos del acorde produciendo sonidos percutivos, cambiando también el timbre al tocar "sul ponticello", (letra "B" en la partitura).

Lo que en este momento denominamos como la figura 1, es en realidad muy diferente a lo que llamábamos lo mismo en un principio. Sería muy difícil nombrados igual sino observáramos el proceso que lo ha transformado en lo que tenemos en este momento. Pero es gracias a este desarrollo gradual, que lo podemos seguir considerando el mismo personaje.

Al final de esta sección hay una convivencia de los dos procesos que se han presentado hasta ahora. Por un lado el elemento uno con su trémolo contínuo de sonidos apagados y por el otro, el dos con notas repetidas en el bajo. Es interesante ver cómo juega con el timbre de dos notas al unísono, pero todas en cuerdas diferentes. Para terminar los dos procesos se diluyen; La figura 1, a través de un proceso de

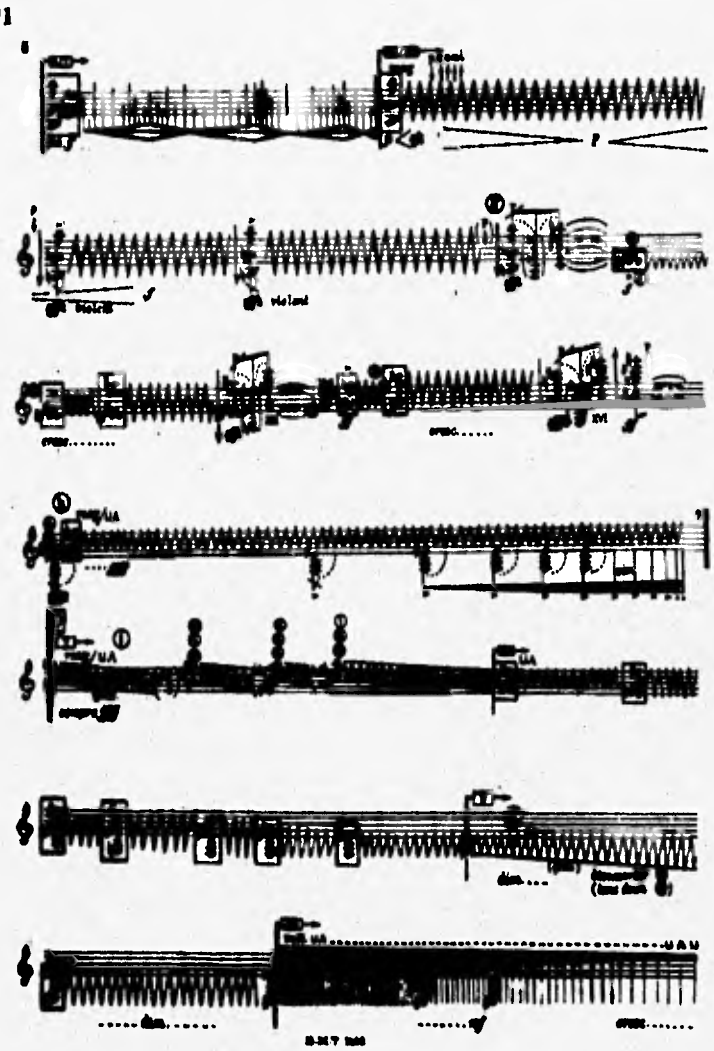
eliminación, va desapareciendo primero por arpegio que poco a poco se vuelve en notas aisladas, y la figura 2, que simplemente ralenta hasta que se detiene.

Llegamos aquí a la página cuatro de la partitura (letra "C"), con una sección completamente nueva. El elemento 2, a través de un proceso de acumulación se convierte en una melodía. A esta melodía la llamaremos **número 3**, Observemos entonces que como parte del proceso de la figura 2, obtenemos la 3. Esta figura 3 convertirá, lo que en un principio parece ser una melodía, a cúmulos de sonidos de resonancia que Iannis Xenakis llamaría "Nubes de sonido".

Con la aparición del personaje 3, tenemos todos los elementos que forman los procesos de esta obra. En resumen, la figura 1, representa el movimiento contínuo, el movimiento interno de la armonía, o el suelo sonoro. La figura 2, es todas las interrupciones abruptas, los acordes o cualquier sonido que interrumpe el movimiento contínuo. Por último la 3, es cualquier cúmulo de notas que tienen función de resonancia.

Vemos que el proceso 3, empieza a acumularse y acelerarse a lo largo de esta sección. Al final de cada cúmulo aparece un trino como consecuencia natural de la resonancia, pero que es a la vez una reminiscencia del personaje 1. En el último de estos grupos, cuando la acumulación ha llegado al máximo y se ha acelerado al máximo, la figura 3, se transforma a la 1. *Las nubes de resonancia, al acelerarse se transforman en movimiento contínuo.*

A partir de aquí, los tres procesos van a convivir continuamente de diversas formas(*1). El elemento I va a pasar de regular a irregular y va a tener interrupciones abruptas de la figura 2, a través de acordes violentos. Un elemento nuevo aparece, cuando a uno de estos acordes violentos se le hace resonar al transformarlo inmediatamente en un armónico. Evidente resulta la combinación de los personajes 2 y 3. Para terminar esta sección, hay una precipitación de la figura 2, con acordes en esforzando. Todo ésto con La objeto 1 en el fondo.



En la sección que el autor denomina con la letra "D", va a haber un corrimiento a la parte grave del espectro. Primero a través de un glisando descendente y luego por medio de un acorde que aumenta y disminuye. En esta parte la sexta cuerda es descendida hasta un Do#. Todo este proceso lo lleva a cabo el proceso 1.

Una vez que la sexta cuerda ha sido reafinada, se inicia un proceso que convertirá a la figura 1, en la 2 cuando el Do# se desacelera y se toca como notas incisivas en creciendo y ralentando, al que poco a poco se le agregarán más sonidos hasta formar acordes de seis sonidos. Con estos acordes se iniciará un triple proceso, pues por un lado tenemos el acorde, tocado muy fuerte (2); la mano derecha hará un efecto percutivo contínuo sobre la sexta cuerda (1), y una vez que es pulsado el acorde, la mano izquierda hace un glisando rápido para dar una resonancia diferente, que nos recuerda la figura 3.

El proceso anterior continuará de esta manera, sólo que la figura uno se densifica al hacer el trino más contínuo (incluso se hacen dos trinos simultáneos con la mano izquierda) y la mano derecha hace otro trino más lento al golpear las cuerdas en la trastiera. Este efecto tiene como finalidad, que los golpes de la mano derecha sirvan de interferencia al contínuo armónico que está tocando la izquierda.

En la página ocho de la partitura, tenemos un proceso que ya habíamos escuchado: la figura uno aparece con un movimiento más regular, debido al rasgueado y es interrumpida por fuertes acordes acompañados de una pequeña pausa. Como ya había sucedido, estos acordes se precipitan acelerándose al máximo. Al término de ésto, el elemento uno crece hasta un fortísimo, tocando acordes consecutivos muy rápido, para después volver al proceso que nos llevará del uno al dos, esta vez por medio de una horizontalización, pues acordes completos se transforman en un arpegio, que va de rápido a lento para llegar al final a armónicos sueltos (que nos recuerdan a la figura dos en la primera sección de la obra), acompañados de notas repetidas al unísono como reminiscencia del personaje uno.

En la última de estas notas repetidas, se inicia otra vez un proceso de filtraje, que transformará el Mi a Re#. Una vez más el proceso de uno a dos, y cuando llegamos a este Re, se hace una reminiscencia directa de la sección "E" de la partitura, porque se empiezan a acumular notas a la vez que se alargan en el espacio.

La última sección de la obra, marcada con la letra "G", inicia la conclusión de la obra. Empieza con un pequeño filtraje, solamente de variación tímbrica entre un Mi y un Fa. Se hace clara referencia al principio con los sonidos apagados (convivencia entre los personajes uno y dos). El armónico en el bajo nos muestra que el espectro a esta altura, ha cambiado de fundamental esta vez a Fa. Al igual que al principio, los sonidos percutivos se transforman en la fundamental que se mueve con un trémolo. El elemento dos vuelve a aparecer en forma de acorde y se vuelve a precipitar. Al final,

tenemos al proceso uno que va de piano a fortísimo con un arpegio regular. Esto culmina con un acorde que se convierte en armónico, con mucha resonancia a la manera de la figura 3.

Desde una perspectiva más amplia, se puede hablar de tres grandes secciones en esta pieza. la primera es la presentación del material sonoro que encuentra en las tres primeras páginas de la partitura. Hasta que lo que denominamos como figura 3 aparece. Desde aquí, hasta la letra "G", lo considero como un desarrollo, porque aquí hay una *focalización* del material. Esto quiere decir, que se analizan más de cerca, ciertos procesos que ya habían sido presentados. Como si acercáramos la lente de nuestro microscopio y lo enfocáramos a ciertos procesos específicos. Además en esta sección, los tres procesos de la obra transcurren simultáneamente, aunque en ciertos momentos predomina alguno u otro. Es en la letra "G" cuando encontramos la última sección cuando los elementos de la presentación se hacen presentes de nuevo y la pieza concluye.

5. *Apuntes complementarios*

El primer acercamiento a la notación de esta pieza puede resultar problemático, si no se está acostumbrado a tocar música contemporánea.

El tipo de notación que utiliza TELLUR, ya había sido utilizada en parte por la música aleatoria; los recuadros con notas que se deben repetir irregularmente al juicio del intérprete, las gráficas que sugieren un tipo de movimiento y las indicaciones en el tiempo que debe durar cada evento sonoro. Sin embargo, la música aleatoria suele ser fragmentaria y dividida en episodios muy diferenciados. Esta pieza debe tocarse en un solo movimiento articulado, como si fuera un gran gesto. Las indicaciones de tiempo sólo indican la proporción temporal de cada proceso, y no deben ser entendidas como secciones diferentes. Como sugerencia a este respecto; una vez que se tenga cierta fluidez en la ejecución de la pieza, debe estudiarse en algunas ocasiones, con un cronómetro para tener una idea clara de la duración de cada sección, pero después se debe soltar (sin coronómetro) para que tenga un movimiento orgánico.

En algunas partes valores rítmicos tradicionales son empleados, por lo demás, la partitura viene con una clara explicación de la simbología empleada.

Creo ha quedado claro cuáles son las necesidades interpretativas de la pieza, solo me queda sugerir en lo que respecta al área de todos los fenómenos progresivos de timbre, dinámica y acelerandos, que deben ser estudiados con mucho cuidado, ya que se extienden en largos períodos de tiempo y es muy fácil perder la proporcionalidad en estos procesos.

La música espectral, en lo que respecta a la concepción del sonido, resulta más cercana a las tradiciones musicales orientales (la música hindú, por ejemplo) que a cualquier tradición europea desarrollada hasta ahora. Sin embargo, la música oriental está estructurada a base de formas muy libres de improvisación. La música espectral en cambio, define su forma a través de procesos muy definidos que devienen en estructuras muy cerradas y definidas, lo cual ubica a esta música dentro de las tradiciones estéticas occidentales.

Sólo existen dos piezas (por desgracia) escritas para guitarra solo en esta tradición: TELLUR de Murail y una pieza para guitarra tocada con arco de violonchelo del rumano Horatiu Radulescu. La guitarra ha sido utilizada también en algunos ensambles de varios instrumentos, pero no en demasiados. Es labor de los guitarristas, motivar a compositores de esta música a que escriban más para la guitarra, ya que a juzgar por el resultado en las piezas de Murail y Radulescu, la guitarra responde muy bien a las necesidades musicales de esta tendencia artística.

III. NOCTURNO II, Marcela Rodríguez

Para hablar acerca de la música de Marcela Rodríguez decidí ir directo a las fuentes y solicité una entrevista con la compositora misma, quién muy amablemente aceptó mi petición.

- *Háblanos por favor de tu formación como músico. Yo sé que tú eres guitarrista en principio. ¿Cómo fue que te dedicaste a la composición, fueron estudios paralelos o cómo fue ?*

- Yo estudié la carrera de guitarrista con Manuel López Ramos. Estuve seis años en el estudio y me sirvió muchísimo, sobre todo como disciplina. Estudiar con el instrumento cinco o seis horas diarias fue muy útil. Lo que me pasó a mí con la guitarra, fue que por un lado el repertorio me desesperó un poco. Me refiero al repertorio compuesto por compositores guitarristas, Gulianni, F. Sor,Carulli. No tenemos un repertorio clásico muy rico en la guitarra. No es un instrumento que se preste para grandes despliegues clásicos, no tenemos un Mozart o un Haydn.

Una época me dediqué mucho a la música antigua (renacentista). Esa parte del repertorio me encanta. Aunque no fue escrito propiamente para la guitarra, se pueden tocar obras de Narváez, da Milano etc. Esto sí me entusiasmó mucho y descubrí la música contemporánea.

Al repertorio romántico y clásico no le hice mucho caso porque es más común, siempre lo tocan los guitarristas y la verdad me hartó. Entonces le tomé un odio al instrumento a causa del repertorio.

Por otro lado, empecé a coquetear con la composición y naturalmente comencé a escribir para mi instrumento, pero me di cuenta que era poco para todas las ideas que yo quería expresar, fue entonces cuando poco a poco dejé la guitarra para meterme con otros instrumentos, pequeños ensambles, etc. Así fue como me fui alejando de ella. No volví a ver a la guitarra hasta diez años después.

Descubrí la composición a través de leo Brouwer y me encontré con un mundo maravilloso. Nunca tuve una educación formal de composición, es decir en una escuela. Cuando dejé la guitarra, viví un año en París y a mi regreso, estudié cuatro

años con María Antonieta Lozano. Ella me dio un panorama desde el barroco hasta Schoenberg. Aquí empecé a escribir música para teatro. El teatro fue para mí una gran escuela y escribí mis primeras obras. Más adelante cuando viví en Alemania, asistí al taller de composición de Freiburg; aunque no como alumna regular. Este taller era más de discusión y análisis que de creación.

- *En la música de nuestros días cada compositor es " un mundo en si mismo ", resulta difícil establecer corrientes o estilos, porque aunque los hay, cada compositor tiene un desarrollo propio e individual. A pesar de ésto, ¿Cómo consideras tu música? ¿Crees que pertenece a algún estilo determinado? ¿Cuáles son tus principales influencia*

- Mi música es muy emocional, es parte de la emoción humana. Mi trabajo no es intelectual; tengo influencias en general de todos los compositores, porque siempre influye en algo la música que escuchamos. En particular, Ligeti siempre ha sido una persona que me ha llamado muchísimo la atención; ese tipo de minimalismo por llamarlo de alguna manera. Utilizar pocos recursos y llevarlos al máximo grado de expresión. Mi composición es trabajar con pocos elementos de una manera que podríamos llamar minimalista, pero con una visión muy emocional, pensar que esa música tiene que llegar al alma. No me encierro en mí para hacer una música muy complicada. La música compleja no me llama mucho la atención. Me refiero al resultado final, porque puedo escribir algo complejo y que el resultado sea transparente. Para mí es una preocupación constante, que mi música sea transparente, que por lo menos algo de lo que quiero decir sea entendido.

- *Se considera la música mexicana contemporánea más representativa aquella que involucra elementos folklóricos o nacionales. ¿Crees que en parte ésto es cierto? ¿Cómo ubicas tu música con respecto a esta tradición?*

- Definitivamente no. Menos en este momento, en que tenemos información de todas partes. Ya no podemos recluirnos en un mundo chiquito y decir que tiene que sonar a mariachi o a salsa. Es muy válido que se sigan utilizando ciertos elementos, siempre y cuando sean parte de uno, porque hay mexicanos que no soportan un mariachi o que simplemente no les gusta la música folklórica. La música debe ser parte de tu historia personal. Si la música de tu país no está incluida en tu propia historia, sería muy superficial utilizarla. He llegado a utilizar algunos elementos porque hay cierta música mexicana que me llega al alma, que es parte de mi vida íntima y de mi historia. No es una posición, no es que la quiera utilizar porque yo sea mexicana. Tenemos que estar más abiertos en el arte, porque no nada más en música, a usar cualquier cosa

que nos sirva para expresarnos. Realmente somos multiculturales, estamos influenciados por todas las culturas, sobre todo ahora los artistas hemos tenido más oportunidad de viajar por el mundo. Antes era mucho más difícil.

Lo que sí es importante, es que no nos dejemos llevar tampoco por el centroeuropeismo, porque eso si es un problema muy grave. Europa central siempre ha sido muy observada y copiada. Eso me parece un error fatal, no podemos estar copiando lo que hacen ellos. Más bien nos tenemos que investigar a nosotros mismos y sacar nuestra propia música. Claro que a todos nos sirve lo que hayamos escuchado, visto o discutido por allá. Pero no por eso voy a escribir como ellos. Europa no es el centro del mundo, hay que buscar una identidad propia en el país donde te encuentres.

- *Vayamos a la guitarra. Prácticamente todos los compositores que conozco se quejan de que es muy difícil escribir para la guitarra. ¿Porqué crees que dicen ésto? ¿Es más fácil para ti que eres guitarrista? ¿Por qué?*

- Es muy difícil ponerse en la posición de alguien que no sabe nada de guitarra. Podríamos decir entonces lo mismo del arpa, es un instrumento que no tocamos y que no conocemos. Lo importante es penetrar en cada instrumento. Particularmente la guitarra no es fácil. El problema de la guitarra es que no pertenece a la orquesta. El compositor está acostumbrado a escribir para los instrumentos de la orquesta. El diagrama del diapasón de la guitarra no es muy familiar, en cambio el del violín sí.

- *Se dice que uno de los problemas, es que la guitarra no es un instrumento completamente melódico como el violín o la flauta, ni tampoco completamente armónico, como puede ser un instrumento de teclado.*

- Efectivamente se debe conocer el rasgueo. Hay muchas posibilidades de rasgueo que si no conoces bien el instrumento es muy complicado saber cómo puedes utilizar la guitarra armónicamente. Hay que saber cuál es el alcance de la mano para determinados acordes. Creo que hay que publicar más el diapasón entre compositores. Esto es básico, fundamental.

Melódicamente también tiene muchas posibilidades en este instrumento. No es que no se pueda, pero sí requiere más energía para penetrar en las posibilidades de la guitarra.

- *Háblame de tu obra para la guitarra.*

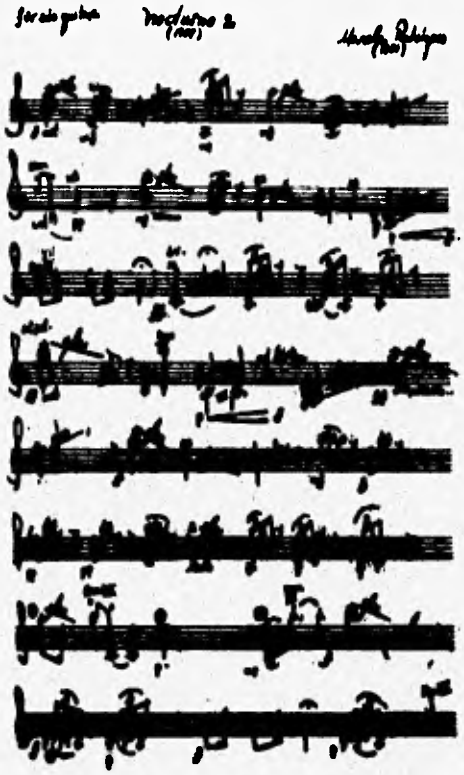
- La primera obra que escribí para guitarra se llama *El Paso del Tiempo*, que son cuatro movimientos en guitarra sola. Después compuse dos dúos; *Madrugada y Senderos que se Bifurcan* Estas, por ser mis primeras obras, son de una corte mucho más tradicional.

Cuando retomé la guitarra, después de más de diez años, escribí dos nocturnos y un dúo que se llama *Amigas de los Ojos*: Estas ya son obras de un corte mucho más moderno. Este dúo a pesar de que ya lo estrené con Juan Carlos Laguna, todavía lo tengo que revisar. En esta relación amor-odio que tengo con la guitarra, todavía hay obras que he dejado y que estoy retomando poco a poco. Lo último que escribí para este instrumento, es un concierto para guitarra y orquesta que fue estrenado en el Festival Cervantino de 1995.

- *¿Existe alguna diferencia entre tu música escrita para guitarra y el resto de tu obra, o musicalmente es indiferente para qué instrumento escribes?*

- Esta es una pregunta muy interesante. Yo creo que es muy diferente. No se si sea porque es mi instrumento y lo manejo a mis anchas. Definitivamente mi música para guitarra, es la menos representativa de toda mi obra. Puede ser que este *Nocturno II*, se acerque más a mi obra en general. Las otras obras son muy guitarrísticas y pensadas como en otro mundo. Para mí son como dos mundos, el mundo guitarrístico y el mundo de la composición, que es un poco absurdo porque yo misma caí en la trampa que yo siempre critico. Los guitarristas vivimos en un mundo aparte.

- *Háblame del Nocturno II ¿Por qué Nocturno?*



- El desarrollo de esta pieza es muy visceral. Los glisandos metálicos son gritos de un ser humano. Es como una angustia nocturna, el grito y luego notas largas y silencios que son el reposo. Hay algunas notas contínuas, que pueden ser como una reflexión muy rápida para caer otra vez en la angustia. Estos son los tres elementos que se manejan en otras piezas, angustia, reflexión y reposo.

- *Cuando doy un concierto de música contemporánea, siempre trato de hacer una pequeña explicación antes de tocar alguna pieza para facilitar su audición. Cuando interpreté tu pieza en Suecia dije lo siguiente, "....esta pieza no tiene armonía, ni melodía, tiene gestos. Es como una bailarina que da un paso y se detiene, da otro paso y se detiene, y poco a poco crea toda una coreografía. ¿Qué opinas de ésto?*

- Yo creo que está bien. Tengo visión de la pieza, pero cada quien lo puede representar como quiera. No importa en realidad lo que el compositor diga, sino lo que puede recibir la gente o en este caso un intérprete como tú. Incluso, se podría bailar de esa manera.

- *¿Cuál es el problema más común, al cual te has enfrentado cuando los músicos te interpretan?*

- Es difícil decirlo, porque en general soy muy abierta. Me gusta mucho recibir propuestas. No soy rígida en pedir que se toque exactamente lo que escribí. También me puedo equivocar. Hay veces que quiero decir algo y el intérprete lo sabe decir de otra manera mejor, ésto me ha ayudado mucho. En la música contemporánea, los intérpretes tienen una participación muy activa y nos ayudan mucho. También nos pueden echar a perder una obra, pero cuando trabajas con un buen intérprete te ayuda mucho a arreglar una obra. Últimamente hemos tenido mucha suerte los compositores en México, porque hemos podido trabajar con buenos intérpretes. Incluso llegamos a componer expresamente para una determinada persona. Por ejemplo, mi concierto para flautas y orquesta que trabajé con Horacio Franco. El me daba ideas. Yo de repente quería escribir algo y él proponía algo más, como una articulación especial, a mí me gustaba y la dejaba. Yo crecí muchísimo así.

- *La guitarra es un instrumento de mucha tradición en México. En la gran mayoría de las casas en México, hay por lo menos una guitarra. Incluso, en el extranjero, la guitarra es vinculada como símbolo de lo mexicano. A partir de ésto, ¿cómo vez el repertorio mexicano para la guitarra?.*

- En la música tradicional Manuel M. Ponce representa el gran repertorio de la guitarra en México. Incluso Ponce es conocido en todo el mundo por la guitarra. Revueltas y Chávez se tocan en las orquestas de todo el mundo, pero nada en comparación como se toca Ponce. En la música contemporánea no hay un gran repertorio, son pocos los compositores, no-guitarristas que han compuesto para este instrumento. Algunos de éstos han compuesto obras para dos guitarras como *Cante* de Mario Lavista la cual es una pieza muy bonita. Es una obra inteligente en cuanto a saber usar pocos recursos, utiliza dos elementos; las cuerdas cruzadas y los armónicos. Manuel Enríquez tiene varias obras para guitarra con partes muy interesantes. He escuchado algunas piezas muy buenas de jóvenes compositores como Heber Vázquez.

Están también los compositores guitarristas que en su gran mayoría componen música muy tradicional, están influenciado por el repertorio clásico de la guitarra. Aunque de repente surgen cosas interesantes, en general es música muy conservadora. Yo diría en conclusión que después de Ponce, no hay todavía un gran repertorio contemporáneo de la guitarra.

- *¿Cuál es la situación de la música contemporánea en México?*

- En este momento es muy buena. Hay una producción como nunca en la vida lo ha habido. La gente está escribiendo compulsivamente. Hay una cantidad enorme de piezas orquestales, solos y ensambles. Hay como una fiebre de composición. Puede ser que haya ayudado mucho el sistema de las becas. Ha funcionado en cuanto a que estamos escribiendo. Es algo muy elitista, porque muchos que deberían tenerla y no la tienen, pero hay un a producción impresionante. Nunca había habido tanta mujer compositora; somos como cinco que estamos en actividad constante. Antes era únicamente Alicia Urreta. Había otras, pero que no eran muy constantes en su producción. En mi generación hay muchos compositores hombres y mujeres que están haciendo obra importante. Obras que se tocan. Las orquestas están dedicando más atención a la música nueva, a veces no es fácil porque no están acostumbradas a tocar música nueva, sin embargo, está el esfuerzo de hacerlo. Dentro de los intérpretes tenemos músicos de primera, arpistas, flautistas, clarinetistas, pianistas, en general, solistas tenemos muy buenos. Quizá los ensambles todavía no han llegado a ser de primer orden. Está la Camareta, pero no es estrictamente música contemporánea. No hay un grupo que se dedique por completo a esta música. Pero esto se dará poco a poco. Ya los grupos que hay como el trío Neos, el cuarteto Latinoamericano, le dedican gran parte de su tiempo a la música nueva.

Dentro de la composición hay muchas corrientes, está la corriente europea, la corriente liberal. Hay gente muy interesada en la técnica europea, hay gente que no le importa tanto. Esto creo yo que es muy saludable.

IV. CHANGES, Elliott Carter

1. *En torno a la música*

> "Elliott Carter hace música a partir de oposiciones simultáneas. Un piano se acelera hacia un trémolo intenso, mientras un clavecín disminuye su tempo hasta el silencio. Segundo violín y viola, la mitad de un cuarteto, tocando un sonido frío con un pulso mecánico, mientras la otra mitad toca apasionadamente con mucha expresión. Dos, tres o cuatro orquestas chocan, se interponen unas a otras con sonidos sin relación alguna. Un bajo declama líricamente en griego clásico mientras una mezzosoprano lo hace abruptamente en la más pura jerga americana. Estas oposiciones evidentes nos reflejan una profunda polaridad estructural y estética. La música es apolínea y dionisíaca al mismo tiempo, pero no porque los diferentes aspectos de la composición pertenezcan a alguna de estas categorías, como cuando decimos que las melodías de Brahms son románticas y sus estructuras clásicas, sino porque cada aspecto de la composición articula valores opuestos. La música suele ser al mismo tiempo, altamente estructurada e improvisada, fragmentada y unitaria "[1]

> "Carter tiene un gusto por los opuestos. No está interesado en reconciliarlos, como muchos compositores románticos lo estarían, pero tampoco decide ignorarlos. Se regocija en ellos. Su imaginación crea contrastes que generan patrones de una complejidad imprecedente"[2]

Elliott Carter nació el 11 de diciembre de 1908, en Nueva York, E.U.A. Es considerado en todo el mundo como uno de los compositores más importantes de este siglo. Su música posee un indiscutible lenguaje propio que ha sido tomado como modelo por generaciones más jóvenes de compositores. Su música emerge de la más pura tradición musical occidental, aunque ha permeado elementos ajenos que le han dado un estilo propio que muchos consideran el paradigma de la música contemporánea norteamericana.

---

[1] **Schiff, David** *The Music of Elliott Carter.*
Eulenburg Rocks, London

[2] **Ibid.**

A lo largo de este siglo, se han desarrollado dos grandes tradiciones musicales. Una de ellas es la tradición "experimental", la cual ha buscado el rompimiento total con el pasado europeo. Su interés se centra en el sonido por sí mismo, es decir, el sonido arrancado de su contexto cultural e histórico. Se rompen las barreras entre la música y las demás artes, (esto se explica más detalladamente en el último capítulo de este trabajo). Rechazando la tradición centroeuropea, el movimiento experimental florece en lugares donde la tradición era más débil; Nueva York en los años veinte, es un buen ejemplo.

Por otro lado, la música que se desarrolla en las capitales: Viena, París, Berlín, es la tradición del modernismo que incluye compositores como Schoenberg, Bartok, Webern, Stravinsky. Aunque estas personalidades desarrollan estilos muy diferentes, la perspectiva histórica nos muestra cómo comparten un pensamiento progresista más profundo, que va más allá de las diferencias de estilo entre el serialismo, el neoclasicismo y el folklorismo. La música de estos compositores buscaba un lenguaje musical autónomo, no referencial (sin aludir a ningún otro lenguaje artístico).. Si la meta de los compositores experimentales era la trascendencia, la meta de los modernistas era la inminencia.

La madurez estilística de Carter surge de una profunda consideración del mundo sonoro, libre del avant-garde de Nueva York, y el discurso musical no, referencial de los modernistas europeos. Carter es uno de los pocos compositores, que ha podido convivir con estas dos tradiciones simultáneamente. Su formación musical se centra en dos figuras que son representantivas de cada una de estas tendencias. Charles Ives y Nadia Boulanger.

Nueva York en los años 20, era un centro musical avant-garde al cual el joven compositor se sentía muy atraído. Escuchó ejecuciones de obras de Ives, Varèse, Ruggles, Cowel, Rudhyan entre otros. Esta música causó un impacto muy grande en Carter, él mismo reconoce la importancia de estas experiencias en la decisión de dedicarse por completo a la composición. Por esta razón, algunos teóricos han querido ubicar histórica y musicalmente a Carter, como "post-avant-garde" (estas clasificaciones siempre resultan difíciles y cuestionables.

Los polirítmos de Scriabin, la exploración en la percusión de Varèse, y muchos de los procedimientos rítmicos e interválicos propuestos en el libro "New Musical Resources" de Henry Cowell, habrían de convertirse en elementos esenciales en el

estilo de Carter, aunque realmente la influencia más personal y penetrante fue sin duda de Charles Ives.

¿Dónde está la herencia musical de Ives a Carter? resulta evidente, con la más superficial audición, porque sus composiciones son completamente diferentes. En la música de Carter, jamás se escuchará un himno, un ragtime, o una marcha de football. Ives utilizó polirítmos y la superposición de materiales contrastantes, al igual que Carter, pero los usos expresivos de estos recursos son completamente diferentes en ambos compositores. Por caracterizar de alguna manera estas dos músicas, podríamos decir que la de Ives es "fotográfica", y la de "Carter es "filosófica". La diferencia de sus mundo expresivos la encontramos hasta en algunos títulos de sus obras, mientras Ives tiene una obra para orquesta llamada *El Cuatro de Julio* (The Fourth of July), Carter nombre una de sus piezas orquestales *Pregunta sin Respuesta* (Unanswered Question).

Carter recibió de Ives algo más que efectos sonoros o técnicas de composición, recibió un sentido crítico hacia la música Ives, solía criticar a la música de sus contemporáneos como de muy simple, muy primitiva, etc. Carter se ha quejado en más de una ocasión, que la música de los compositores jóvenes, suele ser muy simple, primitiva e inmadura. Para ambos compositores, cualquier pieza que se reduzca a un limitado número de trucos o efectos, no desarrollará todo el potencial expresivo de la música. La música tiene que tener la complejidad de los fenómenos naturales, tiene que haber un reto intelectual tan grande como el de la mejor filosofía o poesía.

Aunque Ives era un fuerte partidario del avant-garde de Nueva York, su crítica musical inspiró a Carter a buscar lenguajes musicales más sofisticados a los sugeridos en el *New Musical Resources*. Esto lo llevó a Europa a estudiar con Nadia Boulanger.

Boulanger era, por decirlo de alguna manera, el sustituto pedagógico de Stravinsky. El maestro ruso nunca enseñó, pero sus últimas obras eran analizadas e interpretadas antes de los estrenos oficiales por los alumnos de esta maestra. Carter escuchó *Perséphone* y *Dúo Concentrat* en uno de estos preestrenos, considerando estas sesiones como privilegiadas.

Muchos compositores que a la postre llegarían a ser reconocidos, estudiaron con Boulanger: Aarón Copland, Walter Píston, Astor Piazzola e inclusive el mexicano Carlos Chávez, entre otros. Durante sus estudios en París, Carter compuso muchas obras, pero las destruyó después considerándolas solo estudios de composición. Su

principal interés era el estudio del contrapunto estricto. Reconoce en Boulanger a la persona que lo convirtió en compositor polifónico. A diferencia de sus contemporáneos. Carter estaba consciente de lo limitado del criterio y del juicio, como maestro de composición, de Boulanger particularmente en cuanto a su apego a la estética musical de Stravinsky. Sin embargo, valora en gran medida sus vastos recursos pedagógicos y su amplio conocimiento en técnica musical. Carter relata como podía tomar el más pequeño detalle de un ejercicio de contrapunto y relacionado inmediatamente con grandes obras como la misa en si menor de Bach.

Carter no necesitaba a Boulanger para introducirlo en el modernismo, él ya había asimilado la mayor parte de la música nueva en los años veinte. Sus años en París fueron utilizados para relacionar la música avanzada que él ya conocía, con las tradiciones contrapuntísticas esenciales de la música occidental, en la búsqueda de un discurso musical no referencial. Carter no buscaba los manierismos del estilo, sino los fundamentos estructurales. El contrapunto, tanto en forma abstracta en los ejercicios, como en el análisis de las grandes obras, sirvieron de modelo para un diseño musical autosuficiente. En el contrapunto en especie, no hay modulación armónica o desarrollo temático, hay poco interés rítmico y no hay colores o texturas. Lo único que encontramos son los arcos lineales de movimiento musical puro. En la mejor música de Carter, sus innovaciones en ritmo y color, dependen directamente del manejo contrapuntístico que aprendió en París. En sus primeras obras, Carter muestra un profundo entendimiento del contrapunto de Stravinsky, aunque las obras no son parecidas. Su entusiasmo por la música nueva, se enriqueció con un entendimiento técnico. Él reconoce, que fue después de París cuando empezó verdaderamente a componer.

Carter decidió hacer su música a través de las fuerzas contradictorias que experimentó. Cada obra sería una "crisis en mi vida". La protesta conflictiva de una sociedad mecanizada y la libertad individual, el orden y el desorden. la tradición europea y la innovación americana, no serían obstáculos en la creación, serían el objeto de la creación. Cada obra nueva sería la suma de opuestos, cada obra sería un nuevo comienzo, una nueva crisis.

Le tomó muchos años desarrollar un lenguaje musical capaz de servirle a sus exigencias expresivas. la madurez fue alcanzada en su cuarteto de cuerdas número uno de 1951, quince años después de su regreso de París. Desde entonces su labor ha sido muy política: piezas orquestales, conciertos, solos, diversos tipos de ensambles. Carter ha escrito para muchos ensambles convencionales, pues dice que es muy retador tratar

de encontrar nuevas posibilidades musicales en grupos que han sido usados al máximo, cuarteto de cuerdas, violín y piano, etc. Su música hace muy poco uso de las llamadas, "técnicas extendidas", evita la innovación superficial lograda a base de efectos, percusiones, micrófonos de contacto, efectos electrónicos, etc. Su escritura es completamente convencional, no requiere de una instrucción especial para comenzar a leerla. La dificultad de esta música está en la música misma (como veremos más adelante), sus frases, el ritmo, el tiempo y la estructura dramática.

2. *Changes para guitarra*

> " *(en la cercanía de su cumpleaños ochenta)* Elliott Carter se ha vuelto más fluido en sus composiciones, como si componer se hubiera vuelto (finalmente) más fácil. Carter se sentía, en el transcurso de sus años maduros, obligado a agotar un vocabulario musical para cada composición. Sin embargo, desde *Night Fantasies*, para piano solo (1980), ha escrito una serie de obras muy distintas entre sí, pero basadas en las mismas premisas. Después de picar piedra durante años, parece ser que ha llegado la hora de la cosecha. Junto con cinco obras mayores compuestas desde *Night Fantasies*, hay otras siete de duración media que van desde una pieza para violín, solo hasta una para gran orquesta "[3]

Las siete obras que menciona Schiff son: *Triple Dúo* para ensamble (flauta, oboe, cello, clavecín y quinteto de metales). *Penthode* para flauta, cello, violín y clarinete bajo; *esprit rude/esprit doux*, para flauta y clarinete, *Enchanted Preludes* para flauta y cello; *Remembrance* para orquesta, *Riconoscenza per Goffredo Petrassi* para violín solo y finalmente *Changes* para guitarra solo.

Changes/cambios fue compuesta en 1983, comisionada y dedicada al guitarrista norteamericano David Starobin, quien colaboró activamente con el compositor para la realización de la obra.

> "Changes para guitarra solo, es música de contrastes mercuriales de carácter y ambiente, unificados por su estructura rítmica y armónica. Muchos

---

[3] Schiff, David 'Elliot Carter's Harvest Home',
TEMPO magazine of music no. 167, London

de los aspectos básicos de armonía son mostrados a lo largo de la obra como lo hacen los tañedores de campanas en su tañer cambiante".[4]

Como toda gran obra, se puede analizar desde muchas perspectivas. Este análisis se basará sólo en los puntos relevantes para la interpretación.

La pieza utiliza gran variedad de técnicas y sonoridades, no usa efectos percutivos, ni ninguna otra técnica extendida (como se mencionó es típico en Carter). Acordes violentos a la manera flamenca, armónicos de todo tipo (octavados, naturales, etc.) cambios tímbricos, figuras melódicas rápidas y arpegios, se yuxtaponen y combinan en una polifonía de sonoridades guitarrísticas.

Changes es una forma comprimida de *Night Fantasies* para piano. En ambas piezas, una serie de episodios cortos elididos son construidos sobre un polirítmo lento (el polirítmo será explicado más adelante). Estos episodios cortos forman frases irregulares que en un *"tañer cambiante"* evolucionan a lo largo de la obra. La pieza para guitarra termina en una coda muy tranquila, donde se escucha, sintetizada, la armonía de toda la obra.

La Armonía

Para tener una idea de la estructura armónica de la pieza, es necesario entender los principios básicos de la llamada ***SetTheory*** (la traducción más adecuada de este término sería la de "teoría de conjuntos"). Para muchos teóricos, la *Set Theory* es el recurso analítico más adecuado para entender cualquier tipo de música desde el punto de vista interválico. Con esta teoría se puede analizar armónicamente toda la música en la historia de occidente, tonal, modal, cromática, serial, etc.

Esta teoría es la descendente directa de la armonía cromática, considera el intervalo más pequeño al de semitono. Lo que hace esta teoría es clasificar grupos de notas (acordes). Se establecen índices que clasifican a los acordes por sus características interválicas. por ejemplo: tenemos una triada menor convencional: Do, Mi bemol, Sol. La clasificación le da al Do el número "cero", por ser el generador en este caso: al Mi bemol el número "tres", porque hay tres semitonos de Do a Mi bemol y al Sol el "siete,

[4] Notas en la partitura

por obvias razones. La *Set Theory* clasifica al acorde que tradicionalmente se conoce como "triada menor" como el acorde (0,3,7).

Para nuestra sorpresa, esta teoría clasifica exactamente igual a una triada mayor, ¿por qué? Si seguimos el mismo procedimiento anterior, tendríamos que una triada mayor se clasificaría (0,4,7). Una regla fundamental de esta teoría, establece que el orden de intervalos clasificados, debe ir progresivamente de menor a mayor. La fórmula (0,4,7) es inadecuada porque del cero al cuarto hay un intervalo mayor al que hay entre el cuatro y el siete y por lo tanto no procede. Observemos lo que sucede si clasificamos la triada mayor al revés (descendentemente): Sol, Mi, Do. Encontramos que entonces Sí la podríamos clasificar (0,3,7), **porque no importa el orden,** lo que importa es clasificar los intervalos, lo más simple posible.

Para la *Set Theory,* no hay diferencia entre una triada mayor y una menor, porque interválicamente son iguales, (tienen los mismos intervalos). Este es únicamente el principio básico de la teoría, solo fue explicado para entender los fundamentos armónicos de la pieza para guitarra. Una explicación más profunda, rebasa por mucho los objetivos de este trabajo. Considero, sin embargo, este tema muy interesante, podría en un futuro servir a algún compositor como tema de tesis.

Carter utiliza dos hexacordes fundamentales (acordes de seis notas) en la pieza de guitarra. los "cambios", distribuyen pequeños grupos de notas en acordes e intervalos, que enfatizan la armonía construída en hexacordes, creando el vocabulario de toda la obra. Hay que hacer notar, lo bien que Carter adecúa estos acordes a la naturaleza armónica de la guitarra (muchos de estos acordes contienen cuerdas "al aire" que dan mucha sonoridad).

El primer hexacorde es el llamado de "todas las triadas" (0.1.2.4.7.8). Con los intevalos de este acorde, se pueden formar todas las combinaciones posibles de tres notas. El segundo hexacorde lo llama 3# (0,1,3,4,5,8), contiene todos los intervalos con excepción del tritono. Estos acordes aparecen claramente desde el primer compás de la pieza (ver ejemplo).

Acordes de apertura

Hexacorde 3#

Hexacorde de todas las triadas

Los dos acordes crean una armonía de contrastes, solo por la presencia y ausencia del tritono, tal cual lo hace la música tonal. Lo curioso es que el acorde más disonante, el de todos los intervalos, es el que sirve de resolución.

La armonía en la música de Carter, es creada por acordes establecidos que tienen las mismas características interválicas, creando un universo sonoro definido e independiente. Más allá de todos los tecnisismos y sutilidades teóricas, cuando escuchamos esta música, nos damos cuenta que tiene una sonoridad propia completamente congruente en sí misma.

En esta música, nunca encontraremos un motivo melódico, o un desarrollo temático. No hay repeticiones, no ornamentaciones, lo que encontramos es una evolución armónica.

> "No he compuesto una pieza tradicional desde la segunda guerra mundial. En aquella época compuse algunas piezas en ese estilo, pero perdí desde entonces el interés por continuar en esa senda. la razón para ésto es mi concepción acerca de lo que en realidad trata la música. los métodos tradicionales obstaculizan el proceso creativo. Por ejemplo, no hay temas recurrentes en mi música. Siempre continúa evolucionando y nunca regresa a un punto temático. No es diferente a una simple canción del pasado, donde ciertos motivos aparecerán aquí y allá, pero nunca para darle una resolución al oyente. Tal vez una frase nos recuerde a otra frase ya escuchada, o un instrumento imite los sonidos de otro. No hay razón para obedecer la regla de que siempre hay que regresar a un determinado lugar musical" [5]

Carter nos explica que es completamente inútil para un intérprete, buscar las series escondidas en una pieza de Alban Berg, porque su interés musical está en su estructura dramática y no en un determinado uso de las series. Para apreciar una obra arquitectónica, una catedral, por ejemplo, es más importante entender su formas, sus dimensiones, sus proporciones, su estilo, sus ornamentos, que analizar los cimientos, los muros de contención, los soportes, etc. Para la música de Carter considero lo mismo. Tener una idea de cómo es que determina los sonidos de una pieza es importante, también saber que forma mundos sonoros independientes, que hay relaciones de tensión y distensión entre los acordes. Un análisis que legitime armónicamente cada sonido de la obra es innecesario desde el punto de vista de la

---

[5] Elliot Carter, entrevistado por Allen Edwards,
Flawed Words and Stubburn Sounds, A Conversation with Elliott Carter
ed. W.W.Norton, New York 1971

interpretación. En cambio un análisis de la forma del ritmo del tiempo, que en conjunto nos dará la estructura dramática de la pieza, es fundamental.

El Tiempo

> "Cualquier consideración técnica o estética de la música, debe comenzar considerando el tiempo. El 'problema básico es que todos los analistas tienden a entender los elementos musicales como estáticos, en vez de como realmente son : transitorios, etapas que van de una formación en el tiempo a otra. Todo el material musical debe considerarse en relación con su proyección en el tiempo y por tiempo no me refiero al tiempo visualmente medido por el reloj, sino al medio a través del cual o a la manera en que percibimos, entendemos y experimentamos sucesos. La música maneja esta clase de tiempo vivencial y su vocabulario debe estar organizado por una sintaxis musical, que lo tome en cuenta y así se pueda jugar con el sentido del tiempo del oyente.." [6]

Los descubrimientos en ritmo y forma de Carter, provienen de su fascinación por el fenómeno del tiempo musical, y de una decepción del manejo del mismo en la mayoría de la música escrita en la primera parte del siglo veinte. Debido a ésto, su influencia hacia la fenomenología temporal de la música, no proviene de la música, sino de las novelas de Joyce, Proust, Mann; la poesía de Hart Crane y St.. John Perse, las películas de Eisenstein y Conteau. Estos artistas crearon mundos temporales, en los cuales la simultaneidad es tan importante como la sucesión lineal de los eventos. La preocupación de Carter de las dos dimensiones temporales, simultaneidad y continuidad, lo llevaron a crear el concepto de "pantalla de tiempo" (time-screen) donde la música es proyectada. La pantalla de tiempo es considerada como un alargamiento del tiempo medible en la vida normal, la música misma incorpora a lo cotidiano, esta diferente clase de tiempo.

El tiempo musical para Carter es contrapuntístico y relativo: está supeditado a las experiencias azarosas de la vida diaria y al tiempo medido por los relojes, que tomados juntos, definen los límites de nuestra experiencia del tiempo. Los eventos parecen azarosos solo cuando no son considerados en el tiempo, tan pronto como sean puestos en un marco temporal de percepción cambia. *"Un reloj transforma el tiempo en*

---

[6] Ibid.

espacio, simplificándolo al punto de quitarle el más interesante aspecto, que es el transcurrir mismo" [7]

> "Un intérprete aborda una pieza musical (por lo menos al principio) por el punto de partida del tiempo medido; el tiempo medido por la notación musical. El oyente percibe la música en términos de la ilusoria y práctica imagen que la música al igual que una novela o una película, proyecta en el tiempo real. La música puede aparecer alargada o comprimida desde el punto de vista de la percepción temporal." [8]

En todas las obras de Carter, existe más de un solo pulso métrico, esto significa que hay más de una línea rítmica y éstas se mueven a velocidades diferentes. Tenemos entonces un contrapunto rítmico, en el cual cada una de las partes se mueve a tiempos distintos. Por eso podemos decir, la música de Carter se construye a base de polirítmos.

En *Changes* tenemos un poliritmo muy lento que se mueve a una proporción de 55:36. No hay diferencia entre éste poliritmo y otro, como el 3:2 (el más común de todos probablemente), sólo que el de la pieza de guitarra es mucho más lento y se mueve a una proporción mucho más compleja.

Lo más notable de este desarrollo rítmico, es que Carter lo escribe bajo un mismo tiempo general. Esta el la manera en que unifica la pieza. No se trata de fragmentos separados unidos solamente por su simultaneidad, al contrario, pertenecen a una gran estructura, la cual es unificada por su unidad metronómica general. De aquí surgen las figuras rítmicas tan complejas de la música de Carter, al transcribir a un plano común proporciones rítmicos tan distintas, surgen valores rítmicos de enorme complejidad, (curiosamente la pieza de guitarra no es el mejor ejemplo de ésto, sus valores, aunque complejos, no igualan la tremenda dificultad de aquellos utilizados en sus cuartetos de cuerdas, por ejemplo).

Es común que se vea en las obras de Carter para más de un instrumento, que uno a varios instrumentos lleven un movimiento, mientras otros lleven un tempo antagónico.

---

[7] Suzanne Lager, citgada por Carter
Ibid.

[8] Schiff, David *The Music of Elliott Carter.*
Eulenburg Rocks, London

Esto desde luego, no es regla general, pues un mismo instrumento puede llevar el poliritmo completos como es el caso de la pieza para guitarra.

Changes, se puede describir como si hubieran varias líneas musicales, tocando al mismo tiempo, pero solo se pudieran escuchar alternadamente. Tenemos un determinado evento que se toca a cierta velocidad, pero es interrumpido por otro episodio que se mueve a una proporción completamente diferente. Hay momentos también en los cuales ambos pulsos conviven simultáneamente en un contrapunto rítmico. Es preciso notar a esta altura, que Carter, aprovecha estas diferencias rítmicas en los episodios, para caracterizarlos de maneras diferentes, para hacernos contrastar más. Un pasaje rápido lo puede pedir piano y metálico, mientras un episodio lento puede ser fuerte, sonoro, con vibrato, etc. Es evidente entonces, como los contrastes son creados por la estructura de la pieza misma. De este contrapunto rítmico, se desprende el contrapunto armónico, **para Carter el contrapunto armónico y el rítmico son lo mismo.**

El movimiento de la obra en general, insisto, se mantiene a partir del ritmo, superponiendo dos pulsos diferentes que no coinciden , por lo que nunca se escucha una métrica regular. Los dos pulsos que dominan la obra se establecen al principio. Del polirítmo que ya mencionamos (55:36) tenemos que el 55 es una unidad dada en semicorcheas de quintillo que establece un pulso de 9 = 5/55 (55 quintillos ligados crean un puso de 9 golpes por minuto, que como ya dijimos, es un poliritmo muy lento). El segundo pulso divide la unidad en semicorcheas y establece un punto de 11 = 4/36 /36 semicorcheas ligadas crean un pulso de 11). Todo unificado por la unidad de negra igual a 100 y todo a su vez organizado dentro de un invariable compás de cuatro cuartos (sólo hay dos momentos breves en donde el compás varía).

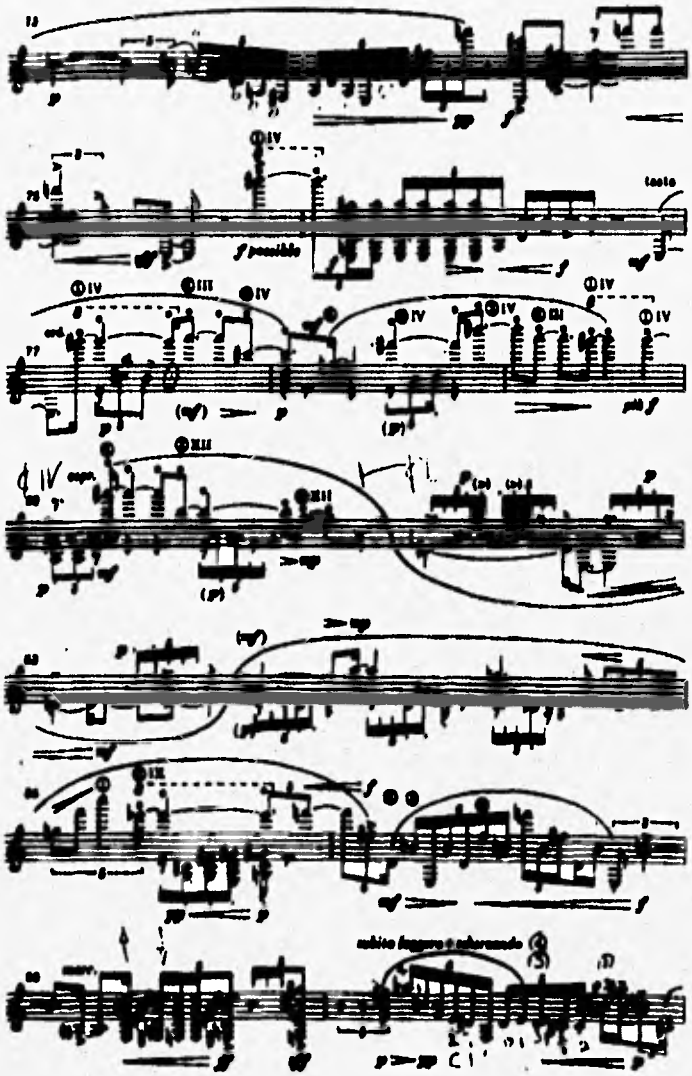
TEMPO	PULSOS	VELOCIDAD EN LA SUPERFICIE
MM100 = ♩	5/55 = 9 4/36 = 11	♪ 5 = 500 ♪ = 400

Estos son los únicos dos pulsos que sostienen la obra, algunas veces aparecen muy velados por las intrincadas subdivisiones rítmicas en los episodios rápidos.

Una consecuencia en la partitura de estos poliritmos, es la aparición de acentos en lugares no muy comunes. Aparecen acentuada, por ejemplo, la segunda semicorchea de un quintillo, se acentúan también dos notas en forma consecutiva, etc. En Carter, al igual que en cualquier buen compositor, los acentos no son circunstanciales, tienen una razón estructural. Los acentos son la consecuencia en la superficie de los pulsos internos.

Otra consecuencia de esta complicada estructura rítmica, es la formación de las frases. En esta música al igual que el ritmo, las frases musicales son siempre irregulares, no vamos a encontrar nunca dos frases simétricas, o igualmente largas. La proporción de las frases es muy diferente, nos podemos encontrar con frases muy cortas, solamente como un pequeño gesto, o frases increíblemente largas. Tomemos como ejemplo la página ocho de la partitura. En el primer sistema, compás 73, tenemos una frase que empieza en un Do bemol y solo dura un compás y medio, terminando en el Fa agudo. Inmediatamente después otra frase con una duración de dos compases y medio, comenzando en el acorde Mi, Re, Do, terminando en el acorde de Si unísono. A estas dos frases breves le sigue una extremadamente larga, con una duración de diez compases.

Comienza en el último dieciseisavo del compás 76 y termina en el primer tiempo del compás 87. Esta frase es una larga melodía empieza primero con sonidos agudos, luego desciende al bajo y finalmente regresa al registro superior. Todo ésto acompañado de figuras rápidas en stacato. (ver ejemplo)



Desde el punto de vista de la interpretación, lo más difícil de esta pieza, es poder articular cada frase de manera que se escuche independiente a las demás, pero al mismo tiempo tocar toda la obra con mucha fluidez de movimiento. Existe, a pesar de los estados de ánimo tan abruptamente cambiantes, una gran fluidez que mantiene el movimiento constante de la música. Para Carter, *"el viaje contínuo es más importante*

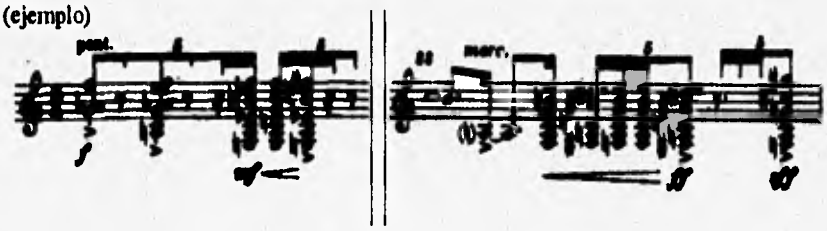
que su destino temporal". [9] La finalidad es mantener una continuidad que no necesariamente define hacia dónde va.

Finalmente, tenemos que analizar la partitura dese su perspectiva global. Si consideramos *Changes*, en su totalidad, nos damos cuenta que no es diferente a una escena con varios personajes de la ópera de Mozart. En una de estas escenas, varios personajes cantan al mismo tiempo, conservando cada uno el carácter que le tocó representar en la ópera, pero unidos por la misma armonía. Imaginémonos, la última escena de *Don Giovanni* de Mozart. Don Giovanni, Leporello (el sirviente), y una aparición fantasmagórica. Los tres personajes cantan al mismo tiempo, conservando sus distintas personalidades. Estas diferencias no solo están dadas por las actuaciones de los cantantes, sino que están también marcadas en la música misma. Cada personaje tiene diferentes patrones melódicos, de acompañamiento, etc.

Si consideramos los contínuos contrastes en la pieza de guitarra, como estados de ánimo, abruptamente cambiantes, podríamos considerarlos como personajes que aparecen en distintos momentos en el desarrollo. Hay que aclarar que en Carter no hay temas, ni motivos, ni repeticiones; estos personajes a los que me refiero, funcionan más como un estado de ánimo que se desenvuelve a lo largo de la obra y se reitera en repetidas ocasiones. Musicalmente, ninguno de estos personajes se desarrolla con la misma melodía o armonía, son reconocibles porque son episodios caracterizados de la misma manera.

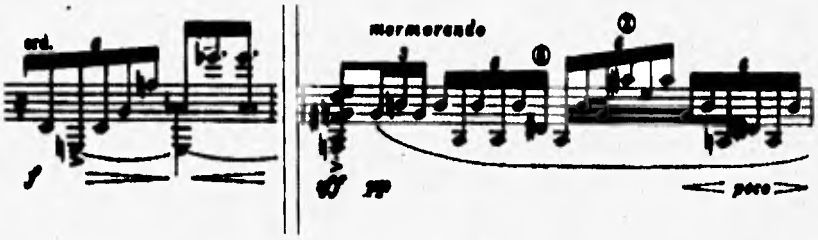
Mencionaré los ocho principales "personajes" de la pieza de guitarra:

El primero es cuando se tocan acordes percutivos, en forma violenta a la manera flamenca. Esto aparece en los compases; 1,51,76,88,90,93,96 y del 110 al 114 (ejemplo)

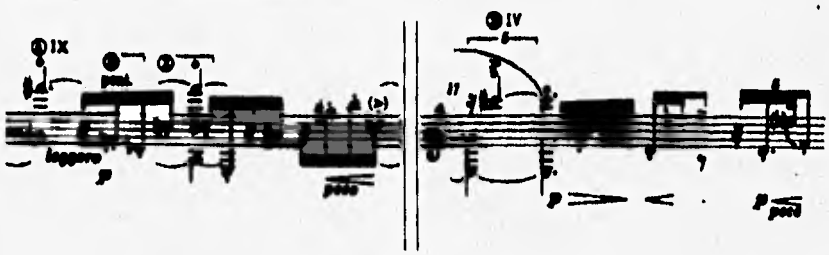


[9] Schiff, David *The Music of Elliott Carter.* Eulenburg Books, London

El segundo es una figuración rítmica en seisillos, tocada en arpegios. Siempre presenta variaciones dinámicas. Podemos verlo en los compases; 1,2,3,73,87 y 89.



El tercero es una figura rápida y breve tocada piano y metálico compases 4,12,13,17,27,77,78,80,82 al 86, 102 y 103.



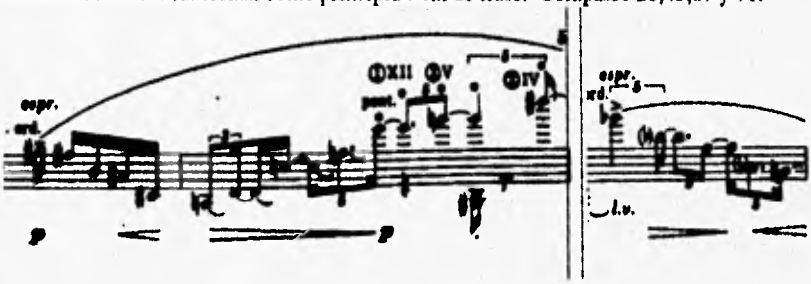
El cuarto son sonidos largos y muy sonoros. Compases 3,4,5,6,14,15,52,53,54,119 al 122.

El quinto son figuras de quintillo y semicorcheas rápidas que dan sensación de movimiento. Aunque aparecen en distintas formas, creo que si se pueden considerar como episodios similares. Compases 8,12,19,25,34,35,65,66,126 y 127.

El sexto es parecido al punto anterior, sólo que más lento, quintillos y tresillos. Compases 9,18,36,50,123.124.

El séptimo "personaje" es cualquier melodía en la forma que aparezca. Compases 12,13,29 al 32, 42,43,58,59,76 al 87.

El último son figuras generalmente en quintillos que ascendente o descendentemente funcionan como principio o fin de frase. Compases 28,43,67 y 71.



Estos personajes se van alternando sin un orden aparente, en el transcurso de la pieza, uno de los personajes empieza a dominar la escena (exactamente igual a como sucede en una ópera) hasta que la domina por completo. El "personaje uno", los acordes percutivos, son quien poco a poco se vuelven más insistentes hasta que dominan por completo en un pasaje de acordes violentos en acelerando, que llevan a la obra a su clímax (compases 110 al 114).

Después del clímax, hay una especie de distensión armónica y conduce al final. Para terminar, a la manera de una ópera de Mozart, se escucha una coda, en forma de coral donde, fuera de conflictos, los contrastes se unen en una misma armonía conciliadora.

Quisiera destacar la gran similitud que hay en la estructura dramática de esta pieza de Carter y el *Nocturnal de Benjamín Britten*. El *Nocturnal* como ya vimos, representa un conflicto que pasa por diferentes etapas, hasta encontrar una solución. Changes es como una red de conflictos que terminan en una paz final. En la pieza de Britten parece que examinamos cada conflicto en forma individual, uno a uno, mientras que la de Carter pareciera que observáramos los conflictos desde una distancia mayor y los viéramos convivir en su contrastaste simultaneidad. Ambas piezas terminan en una calma final, donde se nos presenta clara simple, la armonía que las generó.

3. *Cuatro Apuntes Complementarios*

Carter en el desarrollo del lenguaje, su lenguaje música, ha sido influenciado no solo por el arte occidente, sino tambien en gran medida por el arte oriental. Reconoce un profundo interés e influencia por la música de India, África y Brasil.

> "Estaba preocupado por la memoria temporal de patrones musicales, por repensar los medios rítmicos de lo que empezaba a parecer una rutina limitada en casi toda la música contemporánea y del pasado del occidente. Me interesé en las Talas de la India, en los Tempi del gamalan balinés (especialmente la manera de acelerar del Gansar y Rangkep) y estudié las últimas grabaciones de la música africana, particularmente de la cultura Watusi....
>
> "El resultado fue una nueva manera de evolución del ritmo y de crear continuidades rítmicas a veces llamadas "modulaciones rítmicas", que trabajé mientras componía la Sonata para cello (1948)." [10]

Haré un comentario acerca de los llamados ritmos "complejos". Aunque básicamente no es el caso de la pieza para guitarra de Carter, la música de nuestros días parece tener una tendencia a complicar la escritura musical. Ritmos que son imposibles o mejor dicho, imposibles de tocar con precisión metronómica. La razón de estas figuras es que los compositores conciben la música desde planteamientos muy complejos, que devienen en partituras muy intrincadas. La mejor manera de acercarnos a estos ritmos es tratando de entender cuál es su función en la obra: pueden ser gestos, movimientos circunstanciales, o pueden tener una función estructural en cuyo caso habría que compararlos en el contexto general de pieza. De cualquier forma, hay que tratar de entender el significado del movimiento. Por ejemplo, tomemos las figuras rítmicas que nombré como "personaje ocho". Estas figuras en quintillos rápidos, resultan difíciles (no imposible) de tocar metronómicamente perfectas. Si vemos, sin embargo, que tienen una función anacrúsica, que parece que

---

[10] **Schiff, David** *The Music of Elliott Carter.*
Eulenburg Books, London

lo que quieren es evitar un tiempo fuerte (también puede ser que quiera hacer más dramática la llegada del tiempo fuerte) y alargar el inicio o el fin de la frase, encontramos que su función es menos intrincada. a que sus proporciones numéricas. Al igual que cualquier otro tipo de música en la historia, la música contemporánea posee movimientos rítmicos que trascienden la precisión metronómica. La mejor manera de abordar estas figuras complejas, es primero, sacándolas de su contexto en la pieza y estudiarlas metronómicamente lo más perfecto que se pueda para tener una idea clara de la proporción y duración. Después se incorporan a la pieza y más "libremente" se les procura dar una sucesión orgánica.

Podemos trazar una línea que une directamente, histórica y musicalmente, la música de Carter con la música de Bach, por ejemplo. A pesar de lo novedoso y complicado de su lenguaje, todos los elementos en la música son una consecuencia directa del desarrollo de la música en occidente. la articulación de las frases, el concepto de unidad armónica, la estructura dramática, no difieren forma alguna de aquellas de Bach o Schumann. Lo único que cambia es el lenguaje, pero éste a su vez es consecuencia directa de la evolución de la música occidental. La música espectral por ejemplo, no proviene de una tradición europea. Ahora se ha incorporado y se le ha caracterizado de una manera occidental. La música espectral no tiene sus raíces en la música de occidente. En cambio, de las obras que ilustran este trabajo, la de Britten y la de Carter son, aunque parezca difícil de creer, las más tradicionales.

Por último, Changes para guitarra sola de Elliott Carter, es una pieza única dentro del repertorio de la guitarra, de la misma manera que la música de Carter es única, comparada con el resto de la música del Siglo XX. Sin embargo, si la podemos situar en relación a un gran número de obras compuestas para guitarra de compositores norteamericanos. Antes de mencionarlas, tenemos que decir que es gracias al trabajo del guitarrista David Starobin, quien se ha dedicado a enriquecer el repertorio de la guitarra, comisionando obras a los compositores más importantes en Norteamérica. Entre las piezas más importantes, además de Changes, destacan las obras para guitarra de: Milton Babbit y George Crumb.

V. ALGO, Franco Donatoni

1. *En torno a la música*

Pocos compositores en la actualidad son tan difíciles de definir estilísticamente como Franco Donatoni. Su desarrollo como compositor no se puede entender como la evolución de un lenguaje musical, sino, como la evolución de una conciencia hacia el lenguaje musical y al acto de componer.

Donatoni considera que el lenguaje musical proviene de un determinado uso del material musical; las razones que lo definen y los procesos que conforman al acto de componer.

> "La música del siglo XX tiene una historia de rompimientos, separaciones y disociaciones graduales derivadas del material musical. Podemos suponer que la primera separación fue decidida por Arnold Schoenberg junto con su nueva lógica para determinar las alturas de los sonidos que ignoraron por completo otros aspectos de la sintaxis y la forma en la música. No fue hasta Anton Webern y su estructuralismo que la separación fue completa y, a mi juicio, irrevocable. Con John Cage el rompimiento más radical tuvo lugar; el proceso (de componer) reveló su función autónoma, y lo situó como una necesidad complementaria a la obra misma."[1]

La mejor manera de acercarnos a su cimiento como compositor, es en la forma como él mismo lo describe. Donatoni divide su vida en la composición en períodos de siete años (septenios), los primeros de formación, luego de crisis y finalmente de consolidación.

Franco Donatoni nació en Verona el 9 de junio de 1927. Se graduó en 1951, después de estudiar unos años en Roma en la Academia Santa Cecilia con el maestro Ildebrando Pizzetti. En esta época conoció a Goffredo Petrassi, quién fué una gran influencia para él. En este momento la música ideal era la que escribía Bartok, hasta que tuvo su primera crisis cuando conoció a Bruno Maderna en 1953, quien lo impulso a ir

---

[1]Donatoni: entrevistado en el marco del Festival de Música Nueva en Estocolmo Suecia..
Stockholm New Music Festival program, ed. The Swedish Concert Institute 1996

a Darmstadt a buscar los pasos de Schoenberg y Webern. Sus primeros años fueron entonces una lucha por la conquista del modernismo del siglo XX. Reconoce un profundo mimetismo con la primera escuela de Darmstadt.

Sus "verdaderos" años de aprendizaje empiezan entonces y durarían siete años, hasta 1962. En todo este período escribió música bajo la influencia de Boulez y Stockhausen. *Puppenspiel* para orquesta, de 1961, fue resultado de esta época en la cual, según el compositor, todavía no tenía un lenguaje propio, pero había señales de que sus años de aprendizaje estaban por concluir. *"Apenas había aprendido el alfabeto cuando conocí a John Cage y todo se derrumbó".*[2]

> El gran rompimiento llegó con *Per Orchesta*, en 1962, la cual marcó el comienzo de un nuevo período de siete años. En esta obra hay una total disociación entre la música y el acto de componer. Su crisis aparece al no tener clara la relación entre el compositor, los procesos que desarrollan la composición, y la música misma. Comienza aquí un período de indeterminismo*, que dura cuatro años y lo conducen al silencio total. *"El proceso de espiritualizar la circunstancia lleva a buscar al indeterminismo como un fin, pero esto progresa hacia el indeterminismo del final."*[3]
>
> "Siete años después de *Per Orchesta*, me parecía claro que el principio aleatorio que había destruido las formas -dejando vivo al compositor- no era tolerable si el compositor, inmerso en la materia (musical), no se hubiese sometido al mismo proceso de disolución."[4]

Durante 1965, Donatoni trató de regresar al camino que había abandonado durante la etapa del indeterminismo. Regreso trabajar en *Puppenspiel* y redescubrió ciertos automatismos que tuvo que reformular artificialmente porque ya no podía identificarse con el material musical. Esto lo condujo a *Puppenspiel II* para flauta, píccolo y

---

[2] Ibid.

* Por indeterminismo se entiende los procesos en los cuales el compositor no tiene el completo control del resultado musical, tal es el caso de los elementos aleatorios en la música.

[3] Donatoni, Franco *"Para un Diario 62/67", PAUTA, cuadernos de teoría y crítica musical*, num. 6 UAM Iztapalapa, México D.F.

[4] Donatoni: entrevistado en el marco del Festival de Música Nueva en Estocolmo Suecia.. *Stockholm New Music Festival program, ed. The Swedish Concert Institute 1996*

orquesta. A partir de aquí Donatoni dejó de hacer *"el grave error de trabajar con conceptos abrstactos como tonalidad, escalas, y otros pseudomateriales similares".*[5] (Ahora trabajaría con bien definidos y articulados materiales sonoros.

> "Si uno considera que la pérdida del material histórico - o su envejecimiento- es una consecuencia de la actividad reveladora de Cage, entenderá por qué, a partir de 1967, dejé de componer el material y me limité a transformar varios materiales, ya existentes, a mi manera muy personal." [6]

> ".... al imperativo de inventar el descubrimiento (años sesenta) lo sustituye la necesidad de redescubrir la invención (años setenta)." [7]

El primer intento en esta dirección fue *Souvenir Op.18* de 1967 que usa material de *Gruppen* de Stockhausen, para tres orquestas. Por medio de una sofisticada reinterpretación del material genera una referencia al *Chamber symphony*, Op. 9 de Schoenberg. A esta altura ya no está interesado por el indeterminismo en el resultado de los eventos sonoros, en cambio, decide, escribir por completo y detalladamente el proceso creativo que conduce a estos eventos sonoros, esto es lo que le interesa.

Esta etapa negativa, como él la llama, proviene de una actitud de tratar de componer objetivamente para tratar de limpiar a la música del ego del compositor: *" la invención de un proceso, que normalmente consiste en automatismos que actúan sobre un grupo de eventos estáticos, es por lo tanto, una necesidad complementaria a la forma que vive enmarcada en el contexto de la obra misma..., la invención de un proceso solo puede ser consecuencia de la atención que es dirigida hacia el material que debe ser transformado."*[8]

Durante 1967, Donatoni compuso (o más bien descompuso) otro homenaje a Schoenberg, *Etwas ruhiger im Ausdruck* para cinco instrumentos. En esta pieza toma como su punto de partida el octavo compás de la segunda de *Cinco Piezas para Piano, Op. 23"* de Schoenberg. En este momento de la pieza para piano, encontramos un acorde vertical, un silencio y otro acorde. La suma de las notas de ambos acordes nos dan toda la serie en que está basada la pieza. Donatoni llegó a la conclusión de que

---

[5] Donatoni, Franco *"Para un Diario 62/67"*, *PAUTA, cuadernos de teoría y crítica musical*, num. 6 UAM Iztapalapa, México D.F.

[6] Ibid.
[7] Ibid.

[8] Ibid.

entre esos dos acordes existía un mundo sonoro que no estaba escrito y se dio a la tarea de escribirlo. El resultado fue el pequeño ensamble que utiliza por completo el material musical de la pieza de Schoenberg. La obra comienza con el primero y termina con el segundo de estos acordes.

Reginald Smith Brindle comenta sobre esta pieza:

" Este material está sujeto a la maestría de Donatoni. Un verdadero "tour de force" de inventiva técnica como el uso de transposiciones, inversiones, y patrones de notas en retrógrado. La formación de acordes por sucesión de notas, sucesiones de notas a través de acordes, disminuciones y aumentaciones de los valores rítmicos; acumulaciones, condensaciones y dispersiones entre muchas otros elementos. Todo esto suena como los procesos comunes del serialismo, pero no utiliza series convencionales. En realidad la obra pierde gradualmente su fisonomía rítmica, y se convierte en un fluir parejo de patrones de sonidos que no tienen una forma en particular".[9]

En 1970 una nueva crisis abre su tercer septenio como compositor. Ese año Donatoni dedico *To Earle* para orquesta de cámara, al compositor norteamericano Earle Brown. Al año siguiente compuso *To Earle Two* para dos orquestas. *"El fracaso más grande de mi vida, dieciséis meses de trabajo, dieciséis horas diarias, el trabajo más masoquista y agonizante de toda mi vida... To Earle fue una partitura pequeña que resultó satisfactoria.... To Earle Two, al contrario, era una partitura enorme, gigantesca, detallada hasta el último sonido de su inmensidad....Todavía me asusto cuando pienso en ella....un verdadero recuerdo de la muerte. "*[10]

Otra obra importante de este período es *Duo per Bruno*, basado en una canción veneciana que se llama *La Biondina in Gondoleta*. Está escrita en memoria de Bruno Maderna, fue compuesta entre 1974-75. El título nos indica la relación entre el material de base, *La Biondina*, y las técnicas de transformación que Donatoni usa. Aquí llega al último rompimiento; el automatismo. *"Durante esta época fui perturbado por estados maníacos y depresivos. La primera parte (Duo per Bruno) fue escrita en un periodo de bienestar superficial, es fría y mecánica. La segunda, llena de*

---

[9] Notas en Compact Disc: Etcetera KTC 1053, Ed Spanjaard director)

[10] Donatoni: entrevistado en el marco del Festival de Música Nueva en Estocolmo Suecia.. *Stockholm New Music Festival program, ed. The Swedish Concert Institute 1996*

explosiones con sonidos violentos y dramáticos, escrita entre pastillas y visitas a clínicas psiquiátricas, es la concretización de un trabajo inconciente." [11]

Inmediatamente después Donatoni escribió otro homenaje póstumo, ahora a un gran compositor italiano. Dieciocho compases inconclusos dejados encima del piano de Luigi Dallapiccola después de su muerte, se convirtieron en *Lumen* para seis instrumentos.

"La materia no se crea ni se destruye, solo se transforma", parece ser un concepto que se puede aplicar perfectamente a la música de Donatoni. Sus crisis surge al cuestionarse cuales son los medios adecuados para la transformación del material. El indeterminismo y el automatismo son las etapas que cuestionan al compositor sobre su relación con el material musical. En la primera el compositor no tiene control del resultado sonoro ya que este surge por medio de procesos azarosos. La segunda (el automatismo) es el cuestionamiento de hasta que punto un proceso puede crear una obra por si solo, hasta donde estos procesos deben dejar de lado al compositor o no.

Duo per Bruno y *Lumen* terminan el periodo que Donatoni llamó "La Gran Contrición" que duró dos septenios de 1962 a 1976 Ahora Donatoni siente que ha tocado fondo y decide dejar de componer. Dejó de escribir durante varios meses. *"Mi esposa me convenció de que no abandonara la comisión de una pieza, argumentando que como ya no era un compositor no tenia ninguna obligación conmigo mismo, pero que tenía una obligación con la gente que había comisionado una pieza mía. Me decidí a componer, no importandome el resultado".* [12]

Esto se convirtió en *Ash* (1976) para ensamble de cámara, su renacimiento como compositor.

Ni el estructuralismo de la escuela de Darmstadt, ni el entusiasmo desbordado de Cage (indeterminismo), sirvieron como ejemplos para seguir como finalidad última, sin embargo, ambos modelos fueron vistos por Donatoni como síntomas de una crisis necesaria que tuvo que enfrentar.

Para Donatoni, la crisis se convirtió en un método ritualizado de trabajo, muy estricto y determinado. Su "regreso como compositor" en 1976, parece haber liberado un lastre metafísico que puso fin al cerco subjetivo de su gran inventiva. Desde

---

[11] Ibid.
[12] Ibid.

entonces a creado un buen número de piezas magistrales que crean un mundo sonoro, enigmático, *"dando lugar a la epifanía de cada día, emanada de su actitud positiva a la rutina diaria en el oficio de la composición.*[13]

2. *Algo para guitarra*

> "En la actualidad los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados a través de una técnica que propone otra manera de concebir la música, es decir, de escucharla. Es por ello que las recientes técnicas instrumentales inciden directamente y en forma definitiva en el pensamiento musical de nuestro tiempo. Nos muestran la existencia de inusitados mundos sonoros, a la vez que anuncian el comienzo de un nuevo "virtuosismo", de un renacimiento instrumental del que no podemos, ni debemos, sustraernos. A partir de este nuevo "virtuosismo" se tendrá que reconsiderar seriamente la educación profesional del músico. Cuando todos los instrumentistas dominen estas técnicas veremos surgir una nueva orquesta. Esta será, quizá, la orquesta del próximo siglo. Los compositores imaginaremos, entonces, insospechados universos orquestales." [14]

En el transcurso de este siglo, han surgido muchas corrientes musicales que se han preocupado por la naturaleza misma del sonido. Por un lado podemos mencionar a la "música concreta", que se interesó por explorar lenguajes musicales a través de sonidos producidos por instrumentos no convencionales; golpes de puertas, sonidos de agua, metales chocando y una infinita gama de posibilidades más. Introdujeron conceptos como "objeto sonoro" (también explicado en el capítulo sobre TELLUR) que definía a cualquier grupo de sonidos no convencionales que podían tener una función musial dentro de alguna pieza. Por el otro lado, muy ligado a la música concreta, tenemos a la música electrónica. Esta, como su nombre lo indica, a maniopulado el sonido a través de medios electrónicos. La tecnología a este respecto a avanzado tanto, que toda clase de investigaciones y experimentos se han realizado con el sonido. Se ha logrado transformarlo, dividirlo, procesarlo, enriquecerlo y todo lo que uno se pueda imaginar.

---

[13] Magnus Andersson, *Stockholm New Music Festival program, ed. The Swedish Concert Institute 1996*

[14] Lavista, Mario *Textos en torno a la Música,*
Cenidim, México D.F. 1988

De todo esto se ha conseguido un nuevo concepto del sonido; ya el "ruido" no es un elemento extraño a la música. El sonido para estas corrientes es un fin en sí mismo.

No ha habido ningún sector de la música que no haya sido influenciado, directa o indirectamente, por estas corrientes. Los instrumentistas han descubierto nuevas posibilidades sonoras en sus instrumentos, los compositores han buscado e incorporado estas nuevas sonoridades a sus lenguajes musicales. Las llamadas "técnicas extendidas" son el producto directo de este desarrollo. Estas técnicas varían, obviamente, para cada instrumento pero todas coinciden en que son "efectos" o "posibilidades" que la tradición, hasta ahora, había excluido. Los alientos madera, por ejemplo, son capaces ahora de tocar más de un sonido al mismo tiempo, el arco del violín puede tocar atras del puente, o en el puente, un pianista se para a producir sonidos desde el interior del piano, y la guitarra, como veremos adelante, se vuele también en un instrumento de percusión.

> "En efecto, nunca como hoy la música ha vivido momentos de tanta exaltación: junto con una sorprendente evolución de la composición y de la técnica instrumental que ha creado una nueva sensibilidad musical en el campo tradicional, la electrónica ejerce su influencia sobre la música (así como sobre todas las actividades humanas en un contexto social caracterizado precisamente por una tecnología electrónica e informática), modifica en profundidad el "hacer música", poniendo al alcance del músico la posibilidad de un acercamiento más directo a la realidad acústica, a partir del cual se recaban importantes indicaciones que se reflejan posteriormente en todo el trabajo musical." [15]

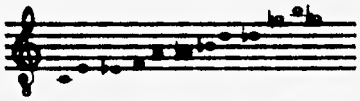
Antes de pasar al análisis de la pieza de guitarra, tuve la necesidad de enmarcarla dentro de este "renacimiento instrumental", ya que fue una de las primeras piezas escritas para guitarra que utilizó técnicas extendidas. Sus problemas de interpretación surgen precisamente de esta nueva manera de explotar los recursos expresivos del instrumento.

Algo, para guitarra sola, fue escrita en 1977. Como muchas de las obras para instrumento solo de Franco Donatoni, comprendidas en su "cuarto septenio", consta de dos movimientos. Ambos movimientos tienen como punto de partida un mismo material, en este caso está basada en una figura de arpegio guitarristico de Django Reinhardt.

---

[15] **Lelli, Gianfranco** "Prometeo", *PAUTA, cuadernos de teoría y crítica musical*, num. 26-28 Cenidim, México D.F.

La pieza esta formada por un serie de doce sonidos. La serie comienza con un Do y sigue un patrón de intervalos de tercera mayor ascendente y segunda menor descendente. (Ver ejemplo) No sigue un orden riguroso en el transcurso de la pieza, pero si da una especie de direccionalidad armónica. El Do funciona como centro de gravedad (no una tónica) y los intervalos de tercera mayor y menor son los dominantes.



El primer movimiento es de carácter agresivo. Esta construido en forma de "collage" de figuras independientes, que no muestran una clara dirección o algún movimiento gestual. En el transcurso de movimiento se acumula energía a través de una figura de arpegio (en diferentes registros) que se vuelve cada vez más dominante. Un proceso de acumulación y aceleración densifica poco a poco el material musical en su sección final. Este proceso se acelera hasta que el arpegio se vuelve vertical. Todo el transcurrir musical se acumula en acordes violentos que resuenan como el trueno de un látigo. En este momento la estructura de la pieza se hace evidente. Todo el movimiento musical se mueve hacia una nota central (por supuesto que no funciona como tónica) rodeada de una tercera mayor y una menor: Do, Mi bemol y Mi. Un vibrato exagerado opaca cualquier consonancia que se pudiera escuchar.

Como ya quedo explicado, es típico de Donatoni desarrollar una obra a través de procesos de manipulación del material. En este caso lo hace en forma de collage. Define ciertas figuras que acomoda y varía en diversas maneras a lo largo del primer movimiento. Lo que define a cada figura es su articulación. Nueve figuras conforman el primer movimiento de Algo:

1.- La primera figura es formada por sonidos acentuados muy cortos que pueden aparecer en cualquier registro.

2.- La segunda es como una acumulación de la primera; los sonidos acentuados se agrupan en una figura de varias notas que se toca fuerte. Puede ser que alguna de las notas de esta figura este acentuada.

3.- La tercer figura es una sucesión de tres octavos. Se tocan muy estridentemente a través de pizzicatos a la Bartok.

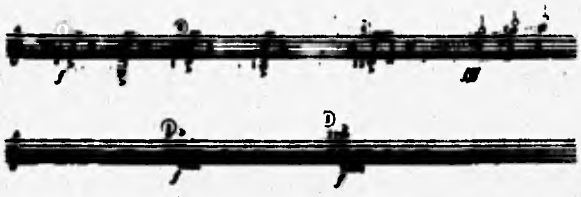
4.- La cuarta es una figura que se puede tocar de dos maneras: puede ser un pequeño arpegio que se toca con la señal de "sbarratto". Esto significa que los dedos de la mano izquierda no presionan la cuerda con toda la fuerza necesaria para producir un sonido, se toca ligeramente para producir un sonido apagado pero que conserva las alturas de los sonidos. La segunda forma es cuando aparecen pequeñas escalas que se tocan con el efecto de pizzicato, que en la guitarra consiste en opacar el sonido de las cuerdas recargando un lado de la mano derecha en el puente de la guitarra. El resultado es parecido al "sbarratto", sonidos apagados que conservan su altura. En ambos casos, esta figura representa una interrupción al flujo rítmico. En todo el movimiento hay un pulso, que aunque a veces varia, siempre está presente. Cuando aparecen estas figuras, el pulso se rompe y se crea un especie de vacío rítmico. Estas figuras siempre se tocan piano.

5.- La figura cinco es rápida y ligera. Aparece con figuras rítmicas de tresillo, quintillo, seisillo, y sietillo. Estos rítmos tienen silencios en su interior lo que ocaciona que el resultado sea como una especie de balbuceo sonoro.

6.- La sexta figura es un arpegio que puede aparecer de varias formas: ascendente, descendente, o ambos.

7.- La séptima figura es una combinación de sonidos rápidos y largos, que pueden aparecen en proporciones distintas, pero siempre hay por lo menos dos notas rápidas y una larga. Alguna de las notas largas puede estar acentuada.

8.- La figura ocho es una progresión acumulativa de silencios, que encontramos en todo el primer movimiento. Esta figura puede ser tocada simulatáneamente con alguna otra.



9.- La última figura es una acorde de varios sonidos que se toca muy fuerte. Es una acumulación súbita del material musical.

Estas figuras no tienen un orden aparente, la distribución de éstas es completamente irregular. En la página cinco, cuarto sistema, comienza el proceso de densificación final. Las figuras ya no aparecen y en su lugar hay una progresión que acelera y acumula el material musical. La progresión se acelera hasta convertirse en un arpegio muy rápido, después el arpegio se verticaliza y se convierte en acordes violentos. El movimiento termina con un pizzicato Bartok de un Do. El proceso final de densificación se resume al estallido de Do, que es la nota generadora de la serie y la obra.

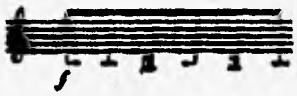
Aunque este movimiento solo utiliza el "sbarratto" , el "pizzicato" y el "pizzicato a la Bartok" como técnicas extendidas, la articulación general del movimiento es poco común. Los silencios deben estar muy bien articulados, las figuras muy marcadas y contrastadas. Es un movimiento fracmentario que debe ser concebido en todo su conjunto para poder darle cohesión.

El segundo movimiento tiene una expresión mucho más serena, por lo menos al principio. Consiste de cinco episodios (o páneles como Donatoni diría), cada uno establece una atmósfera marcadamente diferente a los otros. Entre el tercero y el cuarto panel hay un pequeño puente, que consiste en acordes lentos y estáticos (con Do, Mi bemol y Mi como centros de gravedad). Junto a esto se tocan dos escalas descendentes que sin importancia estructrual aparente, forman parte de este puente.

El segundo movimiento esta escrito exactamente con el mismo material del primero. Las figuras cortas que formaban el primero desaparecen y da la impresión como si los episodios del segundo fueran una ampliación de algunas de las figuras anteriores.

El primer panel es muy tranquilo, arpegios muy lentos y suaves se alternan a acordes o sonidos aislados de armónicos. La atmósfera es la de un paisaje fantástico muy calmado. En el séptimo sistema de la primera hoja de la partitura, entramos al panel dos cuando de repente se acelera el arpegio, se vuelve más como una figura escalística y aparecen una serie de efectos percutivos que se tocan en el cuerpo de la guitarra.

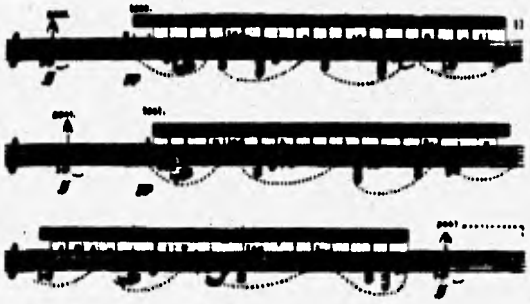
Hay seis tipos de percusiones. Cada una tiene un símbolo específico que se explica muy claramente. Las diferentes percusiones tienen por objeto explorar las diferentes sonoridades que se obtienen en toda la caja de la guitarra. Se percute en la tapa superior para producir un sonido grave, sobre el puente para producir un sonido medio, en la parte superior izquierda de la tapa para un sonido más agudo, sobre la tapa lateral (costilla), con las uñas para un sonido muy agudo. Otro efecto es el de "tambora", que consiste en golpear las cuerdas con la mano derecha, junto al puente, de manera que se escuche una percusión grave pero que deje resonar las cuerdas para que se escuche un acorde determinado. Por último se pide un golpe con la mano izquierda sobre el doceavo traste para que resuene por un momento los armónicos naturales.



Las percusiones se acumulan progresivamente y se alternan con las figuras escalísticas. Se tocan también, algunos armónicos que quedaron como reminiscencia del panel anterior. Estos armónicos se escuchan como la calma en un pasaje intrincado lleno de variaciones tímbricas.

El tercer panel es una sucesión de acordes repetidos que alternan con notas tocadas en cuerdas sueltas, fuerte, o con acordes estáticos tocados muy piano. Los acordes repetidos se tocan también piano, tienen tres sonidos de los cuales dos se mantienen iguales en las repeticiones, solo una de las voces se mueve (hay dos excepciones donde estos acordes tiene cuatro partes).

El cuarto episodio abre con una octava fuerte de Do, que a modo de ritornello se hace sentir insistentemente entre una catarata de sonidos caóticos en movimiento. Los pasajes caóticos son largos. Los primeros se tocan piano y después se vuelven muy sonoros. Hacia el final de esta sección, estos pasajes se vuelven cada vez mas cortos, pero el acorde de Do que interrumpe siempre tiene la misma duración. El quinto y último episodio es una serie de sonidos muy piano que deben de ser articulados como si fuera una especie de clave morse, giran alrededor de los sonidos clave de la pieza, Do, Mi. y Mi bemol. el último acorde que se escucha contiene todas estas notas manteniendo al Do en el centro.



El hombre moderno vive rodeado del caos, considera Donatoni. Muchísimas influencias de todo tipo lo rodean, formando una especie de cubierta caótica alrededor

de él. Sin embargo, atrás de todo eso podemos descubrir rastros de la su verdadera naturaleza. Las octavas de Do están rodeadas de pasajes caóticos. Al final, cuando todo parece disolverse, escuchamos machismos sonidos que giran alrededor del do. Estos sonidos nos permiten escuchar "Algo" que nos habla de la verdadera escencia del hombre.

Después de 1976, han seguido otros períodos de siete años. En cada uno de ellos, dice Donatoni, han surgido pequeñas depresiones que han cuestionado nuevamente su labor como compositor. Sin embargo, han sido crisis menos fuertes que las del pasado. Su obra reciente se ha caracterizado por volverse una especie de sub-género de él mismo. Ha tomado materiales de sus obras pasadas y compuesto nuevas a partir de este.

Últimamente ha compuesto muchas piezas para guitarra, todas ellas comparten el material de Algo. En 1990 compuso *Ase* para guitarra y voz. Esta pieza es un verdadero "remix" de *Algo*; exactamente los mismos sonidos pero en un orden diferente, este vez en un solo movimiento, se le agrega una voz de soprano. En 1993, compuso *Algo II*, para dos guitarras. Esta pieza comienza exactamente donde termina *Algo I* (los pasajes caóticos). Es interesante ver como Donatoni considera sus obras como expresiones abiertas, ninguna pieza es una totalidad en si misma, solo representa un fluir transitorio del material musical usado.

Algo III, para guitarra y 23 instrumentos fue escrita en 1994, en momentos es distinguible todavía el material musical del *Algo I*. Después llegó *Algo IV* para guitarra y once instrumentos. A partir del *Algo II*, ha incorporado nuevos materiales musicales, pero no ha dejado de utilizar el material base de la primera pieza.

Por último, tomó el material de *Argot* para violín solo, *Ali* para viola solo, *Algo* para guitarra, y escribió el trió *About* para estos tres instrumentos.

Quiero hacer mención de algunas otras piezas que considero importantes dentro de este renacimiento instrumental. No porque tengan algo en común con la pieza de Donatoni, ya hemos visto que cada compositor importante en este siglo es un género en sí mismo, sino porque sí representan esta nueva forma de ejecución.

Kurze Schatten de Brian Ferneyhough, *Toccata Orpheus* de Rolf Riehm, *Rara* de Sylvano Bussotti, *Siete Estudios* de Maurizio Pisati. *Ko-tha* de Giacinto Scelsi, que es una pieza donde se usa la guitarra unicamente como instrumento de prercusión, pero

sobre todo, la pieza que hace un verdadero alarde de técnicas extendidas, es la monumental obra de treinta minutos sin interrupción, del alemán Helmunt Lacheman. Salut fúr Caudwell para dos guitarras es una obra impresionante donde prácticamente no se producen sonidos en forma convencional. Es un verdadero "tour de force" de técnicas extendidas, pero lo más importante es que musicalmente es una de la obras para la guitarra.

VI. PASSING AWAY ON TWO STRINGS,
Uros Rojko

1. *Música y otras artes*

A lo largo de este siglo, particularmente después de la segunda guerra mundial, ha habido un creciente interés por parte de los compositores en incorporar a la música elementos que hasta entonces eran considerados como ajenos a este tipo de lenguaje. Estos elementos son ideas o conceptos que mezclan a la música con algún otro tipo de expresión artística.

Hay que aclarar, que ya la ópera es considerada, desde hace varios siglos, como la unión de la música con el arte dramático, la poesía y la danza (esto último no en todos los casos). Sin embargo, a diferencia de ésto, ahora también se incorporan a la música puramente instrumental. Nos podemos encontrar con obras para uno o más instrumentistas, en las que se pida que el intérprete realice algún gesto dramático, que se toque una pieza después de la lectura del poema o texto que la inspiró, ó con proyecciones de imágenes sugestivas. Pero sobre todo, se ha buscado la unión de la música con el arte conceptual.

Como arte conceptual, entenderemos cualquier expresión cuya importancia artística trascienda a un determinado objeto, cuadro o pieza musical y encontraremos su valor en la idea que lo generó.

Mencionaré dos ejemplos que son considerados clásicos de este tipo de arte. *"La Fuente"* (1912) de Marcel Duchamp, fue la primera manifestación de arte conceptual. Duchamp, tomó un escusado de baño, lo firmó y lo mandó a una exhibición de arte donde iban a exponer reconocidos pintores y escultores. Esta fue la primera pieza de arte no realizada con las manos del artista mismo. Su objetivo fue el de desacralizar el arte. No porque un objeto se encuentre en un museo, significa que es arte. El artista no es el ser privilegiado y superdotado que ellos mismos se quieren creer. Duchamp fue el fundador de la corriente conocida como el "dadaísmo", ellos pretendieron hacer Arte, negando al arte mismo.

El otro ejemplo es el de la obra *"La Lata de Sopa Campbells"* (1962) del norteamericano Andy Warhol. Esta obra es una pintura que es la representación exacta de una lata de la conocida marca de sopa Campbells. Los pintores del pasado, consideraba Warhol, tenía la costumbre de pintar "bodegones" ó "Naturalezas muertas", que eran cuadros de comida, la comida con que ellos se alimentaban. El, al igual que ellos, pintó un cuadro con el tipo de alimento que consumía. Los pintores del pasado, vivían en un mundo determinado el cual pintaban. Warhol decía que él vivía en un mundo de consumo, moda, publicidad, etc., y eso era lo que él pintaba. Su obra está considerada dentro del llamado "arte pop".

En la música, el primer compositor que hizo ésto, fue el norteamericano, John Cage, quien es una de las figuras más importantes en la música de este siglo. Su pieza para cualquier instrumento o grupo de instrumentos *4:33* es considerada como la obra insignia de este género, no sólo porque fue la primera, sino porque sentó un precedente que habrían de imitar muchísimos compositores más tarde.

En esta pieza, el pianista (la primera interpretación fue en un piano) sale al escenario, se sienta frente al piano y enciende un cronómetro. Contempla la partitura sin producir un solo sonido. Cierra y abre la tapa del teclado para diferenciar tres etapas diferentes, mientras continúa contemplando la partitura. Después de cuatro minutos con treinta y tres segundos, cierra el piano y sale del escenario, sin haber tocado una sola nota. La partitura contiene indicaciones muy precisas, incluso está dividida en tres movimientos.

Con esta obra, Cage quiere decirnos varias cosas. El silencio forma parte de la música, tanto como el sonido (esta pieza es como un gran silencio). También pretende enfrentar al público consigo mismo, ya que se considera música, cualquier cosa que un pianista toque. Hay poca costumbre para verdaderamente "escuchar" con atención. Se podría considerar como música, también todo lo que se escucha en esos cuatro minutos, los murmullos de la gente, la toses, los estornudos, etc. Establece, al igual que los dadaístas, que para que sea Arte, no necesariamente tiene que ser algo preconcebido o que tenga que resultar en una experiencia meramente placentera. Arte puede ser cualquier cosa que pretenda transformar al ser humano.

> *"El compositor debe hacer a la audiencia más consciente del mundo en que vive. Se espera arte sólo porque se va a un lugar determinado, a una hora planeada a escuchar un programa anunciado. Se les puede ofrecer, en cambio, sonidos y expresiones de modo que se encuentren en un lugar*

diferente, en un tiempo distinto. El objetivo es que puedan lograr esta experiencia, no sólo en la sala de conciertos, sino fuera de ella"[1]

"Nuestra intención es afirmar esta vida, no tratamos de ordenar el caos, o sugerir mejorías a la creación. Simplemente, despertar a la vida misma que estamos viviendo."[2]

A partir de aquí, innumerables obras se han compuesto dentro de este género. En los años sesenta, se dio lo que se conoce como la corriente de *"La vanguardia"*. Esta corriente se generó como parte de lo que también se conoce como la escuela de Darmstadt de los años sesenta. Muchos compositores, de diferentes países, se reunieron bajo el interés común de la música aleatoria, electrónica y la música de concepto o como algunos también la llamaron, la música de performance. Pierre Boulez, Stockhausen, Bruno Maderna, Luigi Nono, sólo por mencionar algunos. Cabe aclarar que estos compositores escriben con estilos muy diferentes unos de los otros, pero sí compartían ciertos intereses.

Prácticamente, todos los compositores importantes, en la segunda mitad de este siglo, han compuesto alguna pieza conceptual. Quiero reafirmar que el que los compositores hayan escrito música conceptual, no significa que sea lo único que hayan compuesto, pero sí hubo una época en que este tipo de obras proliferó especialmente. Veamos un par de ejemplos:

El compositor mexicano Mario Lavista, compuso algunas obras de esta naturaleza, entre ellas se encuentra "Cluster", uno o varios pianistas salen al escenario, con la ayuda de sus antebrazos o una tabla de madera, tratarán de tocar el mayor número posible de teclas del piano con gran fuerza. Dejarán resonar el cluster, hasta que el sonido desaparezca y así termina la obra. El mismo nos dice:

"Por cluster entendemos el conjunto de notas que se atacan simultáneamente, analizables como proyecciones verticales de glissandi, según la definición de Daniel Charles.

"Ahora bien, Cluster (1973) para cualquier número de pianistas y pianos es, más que una obra, una proposición para los intérpretes: La "obra" fue concebida en el transcurso de una plática con el pintor Arnaldo Coen.

---

[1] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,*
Macmillan, London 1980

[2] Ibid.

Nuestro propósito en esa época, era realizar obras con un mínimo de elementos (minimal art). En el caso de Cluster, es solamente uno el elemento que participa y se confunde con la "obra", un único Cluster, cuya duración depende de la fuerza de ataque del pianista (o de los pianistas) y de las condiciones acústicas del piano.

"Se toca con los dos antebrazos, tratando de abarcar el mayor número posible de notas. También pueden emplearse dos tablas delgadas de madera, una para las teclas blancas y otra para las negras, de una longitud igual al registro del piano. El pedal de resonancia permanece puesto, hasta que se extinga totalmente el sonido. Se estrenó en Octubre de 1973, en la facultad de Filosofía de la UNAM, con Kitzia Weiss al piano".[3]

Otra obra del mismo estilo de Mario Lavista es la de "Cronos" (1969); para un mínimo de quince relojes despertadores, con un duración indeterminada. Un grupo de personas sale al escenario y hace sonar las alarmas de los relojes despertadores a intervalos en los que se escucha la alarma, es decidido libremente por los ejecutantes.

Las primeras obras de esta naturaleza para la guitarra, fueron escritas por el guitarrista-compositor leo Brouwer. Son muchas las obras que escribió en este género (y que él mismo tocaba) pero como ejemplo, solo mencionaré una: *La Metáfora del Amor*. Esta pieza parte del principio, de que el amor es discontínuo, por esta razón, la obra consiste en tocar la famosa melodía de la *Romanza anónima* (también conocida como *"Juegos Prohibidos")* en forma discontínua. Se empieza escuchando la famosa melodía, pero ésta se interrumpe de repente, mientras los dedos siguen moviéndose, como si la música continuara normalmente. De pronto, se vuelve a escuchar la música, sólo que continúa no desde donde se dejó de escuchar, sino desde el punto que seguiría, si se hubiera tocado normalmente. La pieza continúa de esta manera, hasta que al final se especifica en la partitura "copular con el instrumento". Se coloca la guitarra como si fuera una mujer y se sugiere una posición erótica para terminar la pieza.

Después de esta época, que suele ser la más criticada y cuestionada en el siglo, los compositores dejaron de componer música completamente conceptual y se dedicaron a desarrollar sus lenguajes estrictamente musicales. Sin embargo, esta práctica no se rompió por completo, al contrario, ha determinado e influenciado en gran medida, mucha música compuesta en las décadas más recientes.

---

[3] Lavista, Mario *Textos en torno a la Música*, Cenidim, México D.F. 1988

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

"Durante esos años pretendí colocarme al lado de la vanguardia, elaborando una música hermética y altamente intelectualizada, que resultaba más interesante como pensamiento, como concepto, que como realización. Mi error consistía en cometer la conciencia a un principio de indeterminación del acto de componer, y en creer que lo importante era el imperativo de inventar el descubrimiento en lugar de redescubrir la invención. Después de algún tiempo, me di cuenta de que lo esencial no era olvidar, sino recordar, recobrar la memoria. Aprendí entonces a mirar dentro de mí mismo, sabiéndome deudor de músicos del pasado y parte viva de ese flujo inagotable, que es la historia de la música. Estoy convencido de que la obra ha de ser fecunda por las resonancias de la existencia, nacer en la soledad y en el silencio, constituirse como un organismo cuya forma está destinada al mundo, recordando siempre que hay un oyente, es decir, un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuya amistad es necesaria y cuya complicidad es preciosa."[4]

Muchos compositores llegaron a conclusiones similares en cuanto a su música conceptual. Hay que especificar, sin embargo, dónde vemos actualmente la influencia de este período. Stockhausen, por ejemplo, ha escrito recientemente (en los últimos diez años) muchas piezas en las que por un lado, la música está completamente escrita como una entidad en sí misma, pero le agrega coreografías o gestos dramáticos que enriquecen a la música. En su obra para clarinete solo *Arlequín*, hay dos elementos que funcionan como un contrapunto simultáneo. Por un lado hay una pieza escrita para el clarinete, por el otro hay una coreografía que debe realizar el intérprete vestido de arlequín. Ambas partes, aunque están relacionadas, son independientes una de la otra. Al ensamblarse, el resultado es sumamente interesante.

Por último, quisiera mencionar el trabajo del compositor ucraniano Vinko Globokar (1944). En su obra para acordeón solo, *Dialog uber Luft* (1994), Globokar hace un contrapunto entre la música que se toca en el instrumento y una serie de gemidos, gritos, respiraciones inversas que realiza el intérprete. Vemos igualmente la simultaneidad entre los eventos musicales y los gestuales. La pieza que en momento se programática, serial o folklórica, desarrolla una música intensa e impresionante.

---

[4] Ibid.

2. *Passing away para guitarra*

Uros Rójko, nació en 1954 en Eslovenia (antes parte de Yugoslavia). Pertenece a una generación de jóvenes compositores que se ha formado bajo la influencia de tendencias musicales muy diversas. Estudió por un lado en Freiburg y en Darmstadt, la llamada música post-serialista y la música compleja (new complexity) con Brian Ferneyhough. Pero también estudió con Ligeti y reconoce mucha influencia de compositores como Scelsi y Cage. El mismo dice, *"mi música está en algún lado entre la escuela de Darmstadt y Ligeti, aunque no me comparo con nadie. En realidad, encuentro que lo que hago se encuentra más conmigo mismo. Si se parece a tal o cual tendencia, no tiene importancia"* [5]

> "Tu música parece venir de las profundidades del alma, ó desde una gran distancia. Enmarca inmensas áreas tonales, es de gran sensualidad y al mismo tiempo, llena de sensibilidad y energía. Apela a la emoción, al subconsciente, al cuerpo....[6]

La composición musical para Rojko es una actividad doble. Por un lado, hay un proceso intelectual que desarrolla y organiza la evolución de los sonidos en una pieza. Por el otro lado, la concepción general de la obra, proviene de áreas más específicas a la naturaleza del hombre, la emoción, la imaginación y todo lo que tiene que ver con el espíritu.

> "Un proceso intelectual es por supuesto, necesario para la composición, pero no con el propósito de descubrir o experimentar. Tiene que haber un equilibrio. Considero que es común en la música nueva que uno de los elementos se pierde, ya que todo se define intelectualmente"[7]
>
> Siempre he sido atraído por los fenómenos a los materiales musicales, como puntos de partida que ya contienen energía propia. Soy muy exigente con mi material. La idea inicial es una vaga concepción acerca de la potencialidad de un determinado fenómeno o material, que trato que trato de consolidar. He tratado de acercarme a las composiciones como si fuera música que ya

---

[5] **Rüdiger, Wolfgang** *"Conversation with Uros Rojko"*, *Notas en Compact Disc*, ARS MUSICI

[6] Ibid.
[7] Ibid.

existe (pensamiento típicamente Scelsiano). Me imagino que esta música está ahí, trato de entenderla y escribir a partir de ella" [8]

"La composición racional sólo es una herramienta. Un sistema no tiene nada que expresar. En lo que tú lo transformas es lo importante. Si tienes una idea simplemente la tienes que organizar y un sistema puede ser de gran ayuda".[9]

Para analizar la pieza de guitarra, hay que usar como referencia el texto que Rojko escribió sobre la pieza para usar como nota de programa:

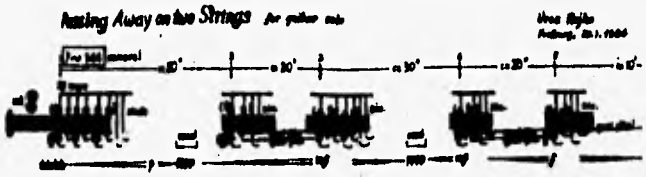
El título de la obra ya nos presenta un doble sentido, pues en inglés *"passing away"* se puede entender como *"pasando, cruzando" o "muriendo"* sobre dos cuerdas.

"Todos los procesos sucedan rápido o despacio, perceptible o imperceptiblemente, de manera evidente o no evidente. Casi todo pasa de largo/fenece despacio y de un modo casi imperceptible. En todo, menos en la política, encontramos el erotismo. El instrumento de seis cuerdas punteadas, es empleado en esta pieza de una manera poco convencional. Una técnica avanzada y virtuosismo no son requeridos en la ejecución de la un evento sonoro son necesarios a cambio. Una lectura descuidada del obra. Habilidad para interpretar, máxima concentración y sensibilidad para texto, un cambio no intencional en el tiempo o una interrupción en la pulsación, pueden muy fácilmente destruir la tan delicada forma musical".[10]

La primera sección de la obra, es una larga progresión ascendente de armónicos sobre dos cuerdas. La mano izquierda recorre en toda la extensión, la sexta y quinta cuerdas, produciendo todos los armónicos que se pueden tocar. Los dedos de esta mano se mueven en diversas posiciones, buscando diferentes sonoridades o colores en la producción de los armónicos. Hay también una progresión dinámica y tímbrica, el sonido crece y decrece en ciertas proporciones, la mano derecha cambia de posición en determinadas ocasiones para variar el timbre. Todo ésto, bajo un ostinato rítmico, una pulsación constante casi hipnótica. La mano derecha alterna, una a una, la sexta y quinta cuerda para producir estos armónicos.

---

[8] Ibid.
[9] Ibid.
[10] Ibid.



Esta sección es una referencia directa a la música espectral. Al igual que un sonido produce frecuencias, que a su vez producen más sonidos. Una cuerda tiene escondidas, a través de armónicos, una gran gama de frecuencias en toda su extensión. Rojko dice: *"Todos los procesos suceden rápido o despacio...."*, entender la progresión de armónicos, como un proceso que produce diferentes colores sonoros, es un pensamiento típico de la música espectral. *"Desde hace mucho tiempo, he estado fascinado con la fenomenología físico-acústica del sonido"* [11]

Sin embargo, a diferencia de los músicos espectrales, que entienden el espectro armónico, desde un punto de vista más teórico-científico. Rojko lo hace con una visión más metafísica, en donde el sonido fundamental, sería como el cuerpo de una nota y los armónicos como el aura, o el espíritu que rodea y envuelve al sonido. Es por ésto que Rüdiger dice que su música parece venir de las profundidades del alma.

Esta primera sección dura seis minutos, todos los eventos están perfectamente especificados; la duración, las alturas y el timbre. Es curioso observar cómo, a pesar de ser una sección que podía haber sido sugerida como una improvisación, está tan altamente especificada. La razón es que aunque aparenta un desarrollo extremadamente sencillo, es el resultado de un proceso meticuloso muy detallado en la evolución del sonido.

Al final de esta sección, la mano izquierda se encuentra tocando armónicos en el extremo derecho del tiro de la guitarra, junto a la mano derecha. Considerando que la siniestra ha recorrido lentamente, todo lo largo de la cuerda, sería difícil imaginarnos una continuidad natural a este proceso. Rojko lo resuelve de esta manera: Las manos se encuentran tocando en el extremo derecho del diapasón, se hace un diminuendo hasta que no se escuche nada, se espera uno o dos segundos y la mano derecha empieza a producir un sonido al frotar con la palma la tapa de la guitarra. El proceso que recorrió todo el largo de las cuerdas, se sigue de frente y continúa frotando la tapa de la guitarra que se encuentra a la derecha del puente.

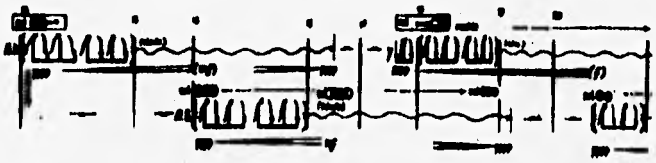
---

[11] Ibid.

"En todo, menos en la política, encontramos el erotismo" ¿Por qué encontramos esta frase en la nota del programa ?[12]

Esta pieza es una crítica a la forma de "arco". Por forma de arco se refiere a aquella que empieza, va aumentando tensión hasta que llega a un clímax y después pierde tensión hasta que desaparece. Esta forma, la cual estructuralmente hablando es la dominante en la mayor parte del arte occidental, es de la cual Rojko hace una burla irónica.

La segunda sección empieza, como ya mencioné, con el sonido que se produce al frotar la palma de la mano sobre la tapa de la guitarra. A ésto se le agrega otro sonido que se produce al frotar, ahora la mano izquierda, sobre las cuerdas en el diapasón. El movimiento se realiza deslizando la mano a lo largo del brazo de la guitarra. El movimiento sobre la tapa de la guitarra se pasa de la parte superior a la inferior, es decir, a la tapa inferior de la guitarra. Ambos movimientos se tocan desfasados uno del otro y siempre se realizan con una curva dinámica; empezando piano, creciendo y volviendo a desaparecer. Estos eventos además de tener un interés tímbrico, tienen una función visual pues simulan movimientos eróticos.



Hasta este momento, el ritmo no ha sufrido alteración alguna, el ostinato continúa igual desde el principio de la pieza. Los movimientos de ambas manos continúan alternándose, hasta que la mano izquierda hace un gran creciendo, que culmina en una sección en donde ambas manos, sin romper la pulsación, hacen un juego de alternancias. Esto último empieza poco a poco a acumular tensión. Finalmente, culmina esta sección cuando por primera vez se rompe el ostinato rítmico, que continúa una de las manos se le agrega un ritmo temario que ejecuta la otra en una proporción de tres contra dos. Inmediatamente, la mano que todavía continuaba con el ostinato, se acelera para alcanzar a la otra con los tresillos, una vez que ambas manos

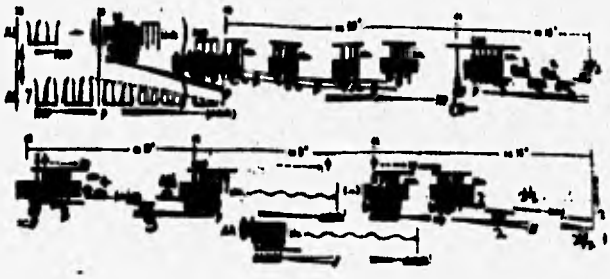
[12] Quiero aclarar que considero que en todo encontramos el erotismo. La razón por la que Rojko dice ésto, es quizá porque nació bajo el régimen comunista en Yugoslavia en el cual, imagino yo, sólo había hombres en el Gobierno. Rojko ha hecho manifiesto su odio por la política.

realizan el tresillo, se empiezan a acelerar hasta desbocar el movimiento por completo y culminar con un pizzicato a la Bartok muy estridente, acompañado de una percusión sobre la tapa de la guitarra.

Aquí se cristaliza la crítica irónica de Rojko, pues hace una analogía entre la forma de arco y el acto sexual. Los movimientos "eróticos" que realizan las manos, culminan en un acelerado que simula el orgasmo. El qué tan evidente resulte esta analogía es libertad del intérprete, aunque por la naturaleza de los movimientos resulta prácticamente imposible disimular por completo esta alusión erótica.

Después de este clímax, volvemos inmediatamente al ostinato rítmico. Regresamos momentáneamente a los movimientos frotados, sólo que esta vez, ambas manos están sobre las cuerdas. Los movimientos son más pequeños y sólo sirven como una especie de puente, ya que poco a poco el movimiento de la mano izquierda sobre el diapasón regresará una vez más a los armónicos sobre dos cuerdas.

Aquí se inicia la tercera y última sección de la obra que empieza con una progresión, ahora descendente, que no recorre toda la extensión de las cuerdas, porque empieza a la altura del cuarto traste, con un movimiento hacia abajo. Al igual que antes, escuchamos las diferentes sonoridades y colores que producen los armónico, sólo que ahora el proceso es mucho más breve. Al final de ésto, la mano izquierda se encuentra en el extremo izquierdo del diapasón y nos encontramos otra vez en la posición de preguntar cuál sería la continuación natural de este movimiento descendente.



Cuando la mano ya no tiene más cuerda que recorrer, se escucha una percusión, como una exclamación, que sirve para cambiar el ataque de la mano derecha. El alternar, una a una, la sexta y la quinta cuerda, se cambia por un ataque percutivo de ambas cuerdas a la vez en forma de "tambora" (La tambora es un ataque percutivo

sobre las cuerdas, de la mano derecha, pegado junto al puente de la guitarra. Permite escuchar, a pesar de ser una percusión, las alturas de las cuerdas).

Se hace una tambora sobre cuerdas "al aire" (cuerdas abiertas), y se empieza a "desafinar" las cuerdas. Se bajan las alturas, moviendo las clavijas, a manera de glisando. Se tiene que calcular bien el número de vueltas a las clavijas de cada cuerda, para llegar a la altura específica requerida. Esta enorme progresión descendente se hace en varias etapas.

En la primera etapa de este proceso descendente, se bajan las cuerdas de Mi y La (afinación natural) a un Do y un Fa, mientras se hace un creciendo que termina con un pizzicato a la Bartok en esforzando, una vez que llegamos a la afinación requerida. El timbre se manipula después del pizzicato al tocar la tambora directamente sobre el puente, lo que lo hace un efecto solamente de percusión, después se regresa poco a poco al efecto de tambora normal. El pizzicato es como la primera etapa del descenso, ya que inmediatamente después se continúa bajando las cuerdas que llegarán ahora a un La bemol y a un Do, con un proceso dinámico que va del forte (pizz) a piano. Paralelamente a los procesos dinámicos y los glisandi, se continúa variando el timbre, de la tambora normal, al efecto de percusión sobre el puente.

Podríamos considerar la tercera etapa, cuando el glisando se detiene un momento en el La bemol y el Do y surge un elemento nuevo; simultáneo a la tambora, se empiezan a escuchar acordes tocados atrás del cuello del diapasón, en las cuerdas que salen del clavijero. Estas producen alturas no definidas muy agudas. Este evento realiza igual que todo en la pieza una dinámica que empieza, crece y desaparece. Cuarta etapa, volvemos al glisando, bajando las cuerdas ahora de La bemol y Do a un Sol y un Mi.

En la siguiente etapa, el ostinato rítmico se va a empezar a diluir. A la tambora que lleva el pulso, se le agregan otra vez los acordes agudos del clavijero, pero éstos entran a una proporción de tres contra dos. Poco a poco a través de polirítmos simples, se empiezan a guardar los valores de los ritmos, el pulso interno se mantiene, pero las figuras se alargan proporcionalmente hasta que parece que se va a detener el movimiento de la pieza. Después de dos silencios muy grandes, se reanuda el ostinato para continuar con el descenso de la cuerdas, que ahora llegarán a un Do y un La, dos octavas por debajo de la afinación normal. El sonido a esta altura es muy grave y opaco.

Se toca un último acorde fuerte en el séptimo traste, al igual se le hace un glisando vertical o "jalón" (igual a los jalones o bendings de la guitarra eléctrica, como último gesto de vida. En la última etapa se abandona la tambora y se regresa al alternar de cuerdas, con un sonido alguno. Este último gesto debe ser muy largo. Como una agonía lenta pero predecible. Las cuerdas deben quedar completamente sueltas, sin ningún rastro de tensión.

Es claro que la pieza se divide en tres grandes etapas. La primera es la progresión ascendente de armónicos, la segunda es el desarrollo de la sección de movimientos frotados, que nos llevan al clímax y la última es la larga sección descendente. Las primeras dos acumulan tensión y la tercera la pierde hasta que las cuerdas están completamente sueltas *(flácidas)*.

Es evidente, el doble proceso de composición de la pieza. Por un lado, todo el desarrollo armónico y tímbrico y por el otro vemos como la pieza fue concebida, tomando en cuenta la plasticidad de los movimientos, que el imtérprete realiza en su ejecución. Aunque podríamos apreciar en buena medida una grabación de la obra, sólo una interpretación en vivo, lograría brindarnos el significado completo. Es muy importante ver lo que sucede sobre la guitarra durante la ejecución.

> "Una técnica avanzada y virtuosismo no son requeridos en la ejecución. Habilidad para interpretar, máxima concentración y sensibilidad para el evento sonoro son necesarias a cambio...."[13]

Salvatore Sciarrino, uno de los compositores italianos más importantes actualmente, dice que hay que rescatar el verdadero sentido de la palabra virtuoso y por lo tanto de virtuosismo. Deformado por la estética musical del siglo XIX, la palabra virtuoso, pasó a designar al músico con gran habilidad manual o destreza técnica. Se olvidó que el término viene de la palabra virtud, por lo tanto, un virtuoso era aquel que estaba lleno de virtudes y no aquel que sólo poseía una gran agilidad mecánica. Rojko dice que para tocar su pieza no se necesita una técnica avanzada o virtuosismo, entendido

---

[13] **Rüdiger, Wolfgang** *"Conversation with Uros Rojko"*, *Notes en Compact Disc*, ARS MUSICI

desde el punto de vista romántico. Sin embargo, se necesitan ciertas virtudes; máxima concentración, sensibilidad para el evento sonoro y habilidad para interpretar, dicho esto último en otras palabras: habilidad para entender la música.

CONCLUSIÓN

Siempre he tenido la pregunta de qué tan profundo debe ser el análisis de la música que un ejecutante debe realizar para poder hacer una interpretación adecuada. La respuesta parece ser que mientras más completo es, mejor, sobre todo si se quiere abordar un lenguaje que no es familiar como el de la música contemporánea.

Podemos hablar de dos tipos de análisis musical: el primero, propio quizá para un compositor, trata de descubrir hasta el último detalle el genio del mismo. En una fuga de J.S. Bach, por ejemplo, se analiza no solo su estructura, los temas o las frases, también las complejas relaciones contrapuntísticas, la armonía desde todos sus aspectos, vertical, horizontal, macro, micro etc, y todo lo que estuvo involucrado en el acto mismo de la composición. El segundo, no menos profundo, abordaría más los aspectos expresivos de la música. Regresando al ejemplo de Bach, veríamos cómo este segundo análisis se preocuparía por distinguir las diferentes voces o temas, solo con el objeto separarlas mejor en la ejecución. La armonía debe ser analizada para comprender las relaciones de tensión o distensión entre los sonidos que determinarán la expresividad de la pieza y no pretenderá justificar todos y cada uno de los sonidos que aparezcan, las frases se estudiarán con el propósito de desarrollar un discurso musical elocuente y no para dividir la obra en secciones aisladas. Por último, este tipo de análisis involucraría elementos no directamente relacionados con la partitura como ubicar el lenguaje histórico y estilísticamente, y relacionarlo con alguna otra expresión artística (pintura, literatura, etc).

El primer tipo de análisis se encargaría de "descubrir" al compositor en el momento de la composición, y el otro nos hablaría de las causas y las consecuencias de una obra musical específica. Es evidente que el segundo tipo es el más adecuado para el ejecutante. Resulta innecesario comprender a fondo la *Set Theory* y justificar a cada sonido en la pieza de Elliott Carter. Es necesario, sin embargo, entender que hay un mundo sonoro congruente en sí mismo que expresa al igual que la música tonal relaciones de tensión y distensión. Tampoco es necesario conocer los todos procesos de transformación del material musical en Donatoni, pero es importante darnos cuenta que su música, al igual que la de D. Scarlatti, parte de elementos muy simples que se desarrollan en si mismos. Es sorprendente ver como desde un análisis expresivo de la

música, no hay diferencia entre la música de nuestros días y la compuesta hace más de tres siglos en Europa.

Resulta sencillo pensar que es más fácil para un director de orquesta, por ejemplo, realizar una interpretación de una sinfonía de Beethoven que la de una pieza orquestal de Elliott Carter. Pero esto no es debido a que una obra sea más difícil que la otra, de ninguna manera. El lenguaje de Beethoven con el paso del tiempo se ha incorporado a una especie de conciencia colectiva entre los músicos y la gente en general, un acercamiento a su música resulta, no precisamente sencillo, pero accesible. La música de Elliott Carter posee, en cambio, un lenguaje completamente extraño tanto al que toca como al que escucha. Es necesario por lo tanto, familiarizares lo más posible con su lenguaje para entenderlo y para comprender que después de todo no es completamente ajeno al de la tradición musical.

Se puede hacer una analogía entre la música occidental del pasado y del presente con dos idiomas distintos en la actualidad: entre el español y el sueco, se presume, no hay nada en común. Ninguna persona nacida en México entenderá una sola palabra en sueco si no ha tenido contacto con él antes. Son lenguajes distintos. Sin embargo, si vemos al interior de sí mismos, vemos que ambos funcionan con una gramática similar; ambos tienen sustantivos, artículos, pronombres, y no solo eso, sus frases gramaticales se organizan de la misma manera. Hay un sujeto un predicado, objeto directo, un verbo que se organizan igual o por lo menos de una manera equivalente. Vemos que no son completamente distintos después de todo, y es debido a que ambos pertenecen a la misma cultura del lenguaje; la occidental.

En la música es lo mismo. El lenguaje musical, en las diversas formas que lo encontramos actualmente, proviene directamente de la evolución que ha tenido en el marco de la cultura occidental en toda su historia, es por eso que encontramos tantas similitudes en la sintaxis musical. Aún en piezas como las de Murail y Rojko que parecen romper con los esquemas básicos de la tradición, encontramos que su concepto de modulación o progresión armónica no difiere en gran medida al de una pieza compuesta con armonía cromática y su organización formal, con el hecho de haberla, se apega completamente a la manera en que se ha concebido la música desde siempre.

Para los compositores de todos los tiempos, la partitura ha sido solo un esquema que el intérprete debe seguir. Nunca se ha pretendido que se toque una partitura tal y como está, solo sirve como una referencia a la cual se le deben agregar los elementos necesarios para darle vida a la música. Si tratáramos de escribir una partitura que

especificara todo lo que acontece en una ejecución en vivo de una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, resultaría una partitura extremadamente compleja que fuera capaz de definir con exactitud todo el acontecer musical: acelerando, diminuendo, articulaciones, dinámica para el balance orquestal, etc. Las corrientes más radicales de música contemporánea (New Complexity: Dillon, Finnisy, Ferneyhough) escriben partituras tremendamente complicadas. Ellos parten del principio de escribir en el papel una música ideal, platónica, imposible de tocar; de los distintos acercamientos que los intérpretes puedan hacer resultarán las mejores interpretaciones. La música de ahora parte del mismo principio pero al revés, de cualquier manera, para ambos casos la partitura es solo una referencia que el ejecutante debe seguir. La relación partitura, intérprete, interpretación, no ha cambiado nada a lo largo de la historia.

Los problemas comúnmente atribuidos a la ejecución de la música nueva son consecuencia de una actitud que la considera ajena o diferente a la música tradicional. En el momento que se le considere parte inherente a esta tradición musical, los problemas de acercamiento a esta nueva música desaparecerán.

Por último: en este siglo, gracias al tremendo avance de la tecnología, la música se ha vuelto tremendamente común. Radio, televisión, compact discs, grabadoras, han hecho de la música una redundancia. No importa donde estemos siempre hay música alrededor, la "música de fondo" ha acaparado, sin duda, la escena mundial. La actitud hacia la música ha cambiado en consecuencia, el hecho de que la oigamos donde sea hace que la escuchemos con menos atención. Ya no tenemos problema para escuchar la mejor versión de una ópera de Wagner a la hora que queramos en el momento que queramos. Incluso, se da el caso de que hay gente que decide escuchar las sinfonías de Beethoven para relajarse, ¡cuando esas sinfonías se escribieron para conmover al público!

Para la gente en general y para muchos músicos, la música clásica se ha convertido en una forma sofisticada y refinada de entretenimiento y no en lo que realmente es: un lenguaje que habla del saber humano y de su naturaleza. Quizá es por esto que la música contemporánea ha desarrollado lenguajes tan complejos e intrincados. Es una manera de obligar a una cierta atención de los oyentes y de decir "mi función no es la de entretener; vengo a hablar de cosas importantes".

Franco Donatoni dice: *"La música posee una verdad que no puede ser dicha con palabras"* [1] . Yo soy un convencido de esto, y mi intención es ser, a través de la guitarra, el conducto de este mensaje.

"...me veo justificado, o incluso obligado a hacer música únicamente cuando esta tiene algo importante que decir, a los músicos y a los amantes de la música. Puro interés histórico o perfección estilística no me importan: la música debe ser necesaria hoy, y debe ser necesaria para mí. Por esta razón tengo problemas al tocar la música de menor significado de los "maestros menores" (aunque esta sentencia puede resultar injusta), aún si posee un gran interés. Esta música se vuelve entonces un objeto de investigación para mí, algo que no afecta la vida de la gente, cuando la música debe afectar siempre la vida de la gente. Siempre ha sido mi convicción que la música no esta allí para calmar los nervios de la gente, o para llevarles relajamiento. Al contrario, debe abrirles los ojos, debe sacudirlos, incluso asustarlos. Si la música no puede hacer esto, no la toco..." [2]

---

[1] Franco Donatoni, "Para un Diario 62/67, PAUTA cuadernos de teroría y crítica musical, num 6 UAM Iztapalapa, México D.F.

[2] (Nikolaus Harnoncourt, CD Beethoven Simphonies, Teldec, 1991)

BIBLIOGRAFÍA MUSICAL

A continuación haré una lista con las piezas que considero más importantes en el repertorio contemporáneo de la guitarra. Solo mencionaré las obras que ya han sido editadas:

Bruck, Wilhelm
Pro Musica Nova
Studies for Playing Contemporary Music on works by
Kagel, Scelsi, Gieden, Heapas, Lachenmann, Schnebel, Hubler, etc.

Margarita, Guido
8 Pieces by Contemporary Italian Composers:
Bettinelli, Notturno; Bosco-Voci; Chailly-Improvvisazione No. 12
D'Amico-Ricercare, ; Ferrero-Onde; Margola-Filastrocca
Viozzi-Studio; Vacchi-Flynn

Adler, Samuel (n. 1939) Alemania/EUA
Sonata

Andriessen, Louis (n.1939) Holanda
Triplum (Yanikian)

Arca, Paulo (n. 1949) Italia
Aster
Flumen

Arnold, Malcolm (n. 1921) Inglaterra
Fantasía Op. 107 (Bream)

Babbit, Milton (n. 1916) EUA

Composition for Guitar (Starobin)

Becker, Holmer (n. 1955) Alemania

Impromptu (Hiesl)

Benati, Chiaro (n. 1956) Italia

Non solo-images des spheres

Benguerel, Xavier (n. 1931) España

Cantus

Versus

Bennet, Richard Rodney (n. 1936) Inglaterra

(5) Impromptus (Bream)

Sonata (Bream)

Berio, Luciano (n.1925) Italia

Sequenza XI (Fisk)

Berkeley, Lennox (1905-1989) Inglaterra

Sonatina Op. 51 (Bream)

Theme and Variations Op. 77 (Gilardino)

Britten, Benjamin (1913-1976) Inglaterra

Nocturnal OP. 70 (Bream)

Bussotti, Sylvano (n.1931) Italia

Rara

Campana, Jose Luis (n. 1949) Argentina

5 Pieces for guitar(s) with voice, ammall instrumental ensemble and magnetic tape.

No. 1 Espace mouvement

No.2 Gestalt-Sons

No. 4 Percussion-Resonances

Nexus '83 (Aussel)

Tema per uno (Mouret)
Trance 2 pieces

Carter, Elliott Cook (n. 1908) EUA
Changes (Starobin)

Clementi, Aldo (n. 1925) Italia
12 Variazioni (Saldarelli)

Corregia, Enrico (n. 1933) Italia
Transparenze (Gilardino)

Dillon, James (n. 1950) Escosia
Shrouded Mirrors (Andersson)

Dodgson, Stephen (n. 1924) Inglaterra
Etude Caprice
Fantasy Divisions (Williams)
12 Introductory Studies (Quine)
Legend
Merlin (Thorne)
Ode to the guitar (Quine) 10 Miniatures
Vol.1 No. 1-5
Vol. 2 No. 6-10
Partita No. 1 (Williams)
Partita No. 2
Partita No. 3 (estarellas)
20 Studies (Quine)
Book 1-1-10
Book 2-11-20
12 Transitional Studies (Quine)

Donatoni, Franco (n. 1927) Italia
Algo (Chiesa)

Edlund, Mikael (n. 1950) Suecia
Sma fotter (Andersson)

Enriquez, Manuel (1929-1995) México
Tres Instantáneas

Ferneyhough, Brian (b. 1943) England
Kurze Schatten II (Anderson)

Ginastera, Alberto (1916-1983) Argentina
2 Dances from
suites de Danzas Criollas (Barbosa-Lima)
Milonga (Mercado)
Sonata Op. 47 (Barbosa-Lima)
Triste pampeano (de Font)

Halffter, Cristobal (1930) España
Codex (Scheit)

Henze, Hans Werner (n. 1926) Alemania
3 Marchenbilder (Evers)
Memorias de El Cimarrón (Brouwer)
Royal Winter Music-Sonata One (Bream)
Royal Winter Music-Sonata Two (Evers)
3 Tientos (Bream) y 3 Fragmentos

Hubler, Klaus (n. 1924) Alemania
2 Skizzen (Evers)

Krenek, Ernst (1900-1991) Austria/EUA
Suite (Norman)

Lavista, Mario (n.1943) México
Cante (dos guitarras)

Lombardi, Luca (n.1945) Italia
Thamar y Amnon

Maderna, Bruno (1920-1973) Italia
...y después

Marco, Tomás (1942) España
Albayalde
Paisaje Grana
Naturaleza muerta con guitarra
Tarots, 22 pieces (Estarellas)

Murail, Tristan (n.1947) Francia
Tellur (Andia)

Norgard, Per (n. 1932) Dinamarca
In Memory of...(Moldrup)
In the Mood of Spades
Papalagi-Minute Music (Moldrup)
Returns (Moldrup)

Ohana, Maurice (1914-1992) Francia
Cuadran Lunaire
Si le jour parait
Tiento (Yepes)

Orbon, Julian (n.1925) Cuba
Preludio y Danza (Torre)

Petrassi, Goffredo (n.1904) Italia
Nunc (Gangi)
Suoni Notturni (Alboniz)

Pisati, Maurizio (n. 1959) Italia
Siete Estudios

Sandström, Sven David (n. 1942) Suecia
Away from
Surrounded

Reich, Steve (n.1936) EUA
Electric Couterpoint

Rajko, Uros (n.1954) Eslovenia
Passing Away in Two Strings

Saxton, Robert (n.1953) Inlgaterra
Night Dance (Starobin)

Sceisi, Giacinto (1908-1988) Italia
KO-Tha

Smith-Brindle, Reginald (n. 1917) Inglaterra
Danza Pagana
Do Not Go Gentle
El Polifeno de Oro
Etruscan Preludes

Fuego Fatuo
Memento (Gilardino)
Guitarcosmos-progressive pieces
Nocturne
November Memories
4 Poems of Garcia Lorca
Preludes and Fantasies
10 Simple Preludes (Duarte)
5 Sonatas
Sonatina fiorentina
Variants on Two Themes of J.S. Bach
Vita Somnus

Takemitsu, Toru (n. 1930) Japón
All in Twilight (Bream)
Folios
Londonderry
Song of Early Spring (Nakada)
The International
What a Friend

Tavener, John (n.1944) Inglaterra
Chant

Tipett, Michael (n. 1905) Inglaterra
The Blue Guitar

Trigos, Juan (n. 1965) México
Homenaje a Manuel M. Ponce

Vasks, Peteris (n. 1946) Estonia
Sonata of Loneliness (Evers)

Vazquez, Hebert (n. 19 59) México
Elegia

Walton, William (1902-1983) Inlgaterra
5 Bagatells (Bream)

Lachemann, Helmut (n.1935) Alemania
Salut für Caudwell (dos guitarras

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andersson, Magnus *Interview with Franco Donatoni,*
Stockholm New Music Festival program,
ed. The Swedish Concert Institute 1996

Anderson Julian *Dans le Contexte*
Entretemps n. 8, Paris 1989

Boulez, Pierre *Puntos de Referencia,*
ed. Gedisa, España 1981

Brindle, Reginald Smith *Notes en elCompact Disc,* Donatoni,
Etoiles KTC 1053

Donatoni, Franco *"Para un Diario 62/67", PAUTA, cuadernos de teoría y crítica musical,* num. 6 UAM Iztapalapa, México D.F.

Evans, *Peter* *The Music of Benjamin Britten.*
Ed. J.M. Dent ,London 1979

Edwards, Allen *Flawed Words and Stubburn Sounds, A Conversation with Elliott Carter,* ed. W.W.Norton, New York 1971

Fubini, Enrico *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX,*
Alianza Música, Madrid 1991

Harnoncourt, Nikolaus *Notes en Compact Disc, Beethoven Simphonies,*
TELDEC 1991

Lavista, Mario *Textos en torno a la Música,*
Cenidim, México D.F. 1988

Lanza, Andrea *El Siglo XX tercera parte, Historia de la Música vol. XII,*
Turner Música, Madrid 1977

Lelli, Gianfranco *"Prometeo", PAUTA, cuadernos de teoría y crítica musical,*
num. 26-28 Cenidim, México D.F.

Mitchell, Donald *Benjamin Britten, a commentary on his works from a group of specialists.*
ed. Greenwood Press, USA 1972

Nichols, Roger *Notas en Compact Disc,* Britten's Young Guide to the Orchestra,
417 509-2 DECCA

Paredes, Hilda *"El Concepto de Tiempo en la Música de Elliot Carter", PAUTA cuadernos de teoría y crítica musical,*
num. 42 Cenidim, México D.F.

Rasgado, Victor *"Entrevista a Franco Donatoni", PAUTA, cuadernos de teoría y crítica musical,*
num. 46 Cenidim, México D.F.

Rosen, Charles *Dictonary of Contemporary Music,*
ed. John Vinton, New York

Rüdiger, Wolfgang *"Converation with Uros Rojko",*
Notas en Compact Disc, ARS MUSICI

Sadie, Stanley *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,*
Macmillan, London 1980

Salvetti, Guido *El Siglo XX primera parte, Historia de la Música vol. 10*
Turner Música, Madrid 1977

Schiff, David *The Music of Elliott Carter.*
Eulenburg Rocks, London

Schiff, David *"Elliot Carter's Harvest Home",*
TEMPO magazine of music no. 167, London

Vinay, Gianfranco El Siglo XX segunda parte, Historia de la Música vol.. 11
Turner Música, Madrid 1977

Wilson, Peter Niklas *Vers une Écoogie des Sons,*
Entretemps n. 8. Paris sept. 1989