



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - UNED

FACULTAD DE EDUCACIÓN

MÁSTER UNIVERSITARIO COMUNICACIÓN Y EDUCACIÓN EN LA RED:
DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN A LA SOCIEDAD DEL
CONOCIMIENTO - ESPECIALIDAD: SUBPROGRAMA DE INVESTIGACIÓN
EN COMUNICACIÓN DIGITAL EN LA EDUCACIÓN.

**LOS NUEVOS PARADIGMAS DE LA COMUNICACIÓN
ESTÉTICA A TRAVÉS DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL
EN LA HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA.**

ANÁLISIS DE CUATRO CASOS DE REPERTORIO DE MÚSICA
CONTEMPORÁNEA: OBRA *SECUENCIA III* (LUCIANO BERIO),
ANAKLISIS (K. PENDERECKI), *HA VENIDO*, *CANCIONES PARA SILVIA*
(LUIGI NONO) Y *VIAJEROS DEL DESTINO* (M^a CONCEPCIÓN DÍAZ).

Curso 2012-2013

Madrid

Autora: M^a Concepción Díaz González
Directora del trabajo: Dra. Teresa Bardisa Ruiz

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el reflejo de los conocimientos “alcanzados” en todas las asignaturas en el Máster, que ha sido el fundamento esencial para perfilar este laborioso trabajo de investigación.

Ha sido un gran esfuerzo tenaz de muchas horas de estudio, cuyo resultado vemos a lo largo de estas páginas.

Muestro mis agradecimientos a la directora del trabajo Dra. Teresa Bardisa Ruiz por su amabilidad y disponibilidad, su orientación y correcciones, su motivación y su profesionalidad,... y sobre todo; por enseñarme a iniciarme en el campo de la investigación.

Por supuesto, agradezco a mi familia más cercana su incesante apoyo y cariño a lo largo de estos dos cursos de Máster.

En especial, quisiera dedicar esta investigación a mi madre y a una persona “única” por su constante cauce de motivación y por estar siempre a mi lado: mi padre.

ÍNDICE

CAPÍTULO I.- Introducción	8
I.1.- Presentación del proyecto	9
I.2.- Dimensiones de la investigación	12
a. ANTECEDENTES	
i. Delimitación del campo	
ii. Relevancia social	15
iii. Definición conceptual	17
iv. Antecedentes teóricos y empíricos	
b. CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN	20
i. Delimitación del objeto de investigación	
ii. Los objetivos	21
CAPÍTULO II.- Marco teórico	22
II.1.- Presentación	23
II.2.- Sociedad de la Información y del Conocimiento	25
II.2.1) Armonía globalizada	31
II.3.- La otra realidad, una aldea global	32
II. 3.1) Mutación tecnológica	33
II. 3.2) La digitalización y las fuentes históricas	36
II. 3.3) La digitalización del sonido	39

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

II.4.- Sistematización de los conocimientos tácitos	42
II.5.- El movimiento de la autenticidad en el ámbito musical	43
II.6.- Renovación educomunicativa	46
II.7.- Breve acercamiento a las teorías de la comunicación	51
II. 7.1.- El funcionalismo comunicativo (Harold D. Laswell)	
II. 7.2.- Modelo de comunicación de Claude Elwood Shannon y Warren Weaver	
II.8.- La Comunicación en la esfera musical	52
II.8.1.- La composición musical y la autonomía del compositor	55
II.9.- Tendencias musicales del siglo XX	58
II.9.1.- Acercamiento a la Historiografía del siglo XX	
II.9.2.- Generalidades de la música posterior a 1945	61
II.9.3.- Serialismo integral. Oliver Messiaen	62
II.9.4.- La música concreta y la música aleatoria e indeterminada	65
II.9.5.- Neoclasicismo. Stravinsky	66
II.9.6.- Dodecafonismo: Segunda Escuela de Viena	67
II.9.7.- Música textural	69
II.9.8.- Música estocástica	73
II.9.9.- El nuevo pluralismo	74
II.9.10.- Minimalismo	75
CAPÍTULO III.- Metodología de la investigación	76
III.1.- Diseño metodológico	77
III.1.1.- Formulación del problema. Objeto de estudio	
III.1.2.- Contexto de la investigación	79
III.1.3.- Enfoque metodológico	81
III.2.- Proceso de la investigación	83
III.2.1.- Desarrollo de la investigación. Fases	
III.2.2.- Técnicas de investigación	85

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

III.2.3.- Matriz de investigación	89
III.2.4.- Validez del diseño de investigación	96
CAPÍTULO IV.- Selección y justificación de la muestra	99
IV.1.- Descripción del caso de estudio. Selección de la muestra	100
IV.1.1.- Antecedentes	
IV.1.1.1.- Luigi Nono	
IV.1.1.2.- Luciano Berio	101
IV.1.1.3.- Krzysztof Penderecki	102
IV.1.1.4.- M ^a Concepción Díaz	104
IV.1.2.- Las nuevas tecnologías en el ámbito de la composición Musical	105
IV.2.- Resultados de la matriz de análisis	114
IV.2.1.- Recursos melódicos	115
IV.2.2.- Verticalidad	117
IV.2.3.- Recursos rítmicos	123
IV.2.4.- Intensidad	129
IV.2.5.- Escritura	131
IV.2.6.- Lozanos fenómenos	134
IV.3.- Documentos de análisis	137
IV.3.1.- Análisis de <i>Viajeros del destino</i>	138
IV.3.2.- Análisis de <i>Ha venido, Canciones para Silvia</i>	147
IV.3.3.- Análisis de <i>Sequenza III</i>	167
IV.3.4.- Análisis de <i>Anaklasis</i>	177
CAPÍTULO V.- Conclusiones	193
V.1.- Conclusiones finales	194
V.2.- Futuras líneas de investigación	205
V.3.- Valoración personal	

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

CAPÍTULO VI.- Documentación	207
VI.1.- Bibliografía, artículos de revistas, webgrafía, partituras, CD's.	208
VI.2.- Anexos	219
- Partitura de <i>Viajeros del destino</i>	
- Partitura de <i>Ha venido, Canciones para Silvia</i>	222
- Partitura de <i>Sequenza III</i>	234
- Partitura de <i>Anaklasis</i>	239

Capítulo I.- Introducción.

El inicio de este trabajo de investigación aporta una presentación del tema de estudio, su estructura del trabajo, así como las palabras y preguntas clave. Además, se proporciona una visión general con los antecedentes y un acercamiento a la construcción de nuestro objeto de investigación (delimitación del objeto de investigación y los objetivos).

1.1.- PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

Como licenciada en Historia y Ciencias de la Música (y con estudios superiores de Música en la especialidad de Composición); me he percatado de la utilidad de las herramientas que proporciona la Web 2.0 para la comunicación estética mediante los procesos compositivos (técnicas compositivas en la historia y ciencias de la música). En ellos prima la facilidad, la sencillez en cuanto al manejo se refiere, con respecto a su uso de las mismas por los respectivos usuarios. Además, las nuevas tecnologías también han ocupado un lugar primordial en la composición de música culta actual (contemporánea). Se ha abierto un campo de creatividad hasta entonces inconcebible. Estos avances tecnológicos son parte esencial de la denominada Sociedad del Conocimiento y, como es natural, en el campo de las ciencias musicales en el que ocupan ya un gran espacio de estudio.

La idea central de esta investigación consiste en averiguar cómo han influido las nuevas tecnologías en la comunicación estética de la composición musical, y el reflejo que ha proporcionado en la sociedad actual a través de la música culta contemporánea. Esta estética musical ampara un amplio abanico de espacios sonoros en los que prevalece la pluralidad, originan formas musicales abiertas y también generan nuevas dimensiones del sonido y del espacio, y exhiben tipologías musicales íntimamente relacionadas con las nuevas tecnologías como es el caso de la música electroacústica (por ejemplo). Para investigar los nuevos paradigmas que repercuten en el ámbito de la historia y ciencias de la música se van a seleccionar y analizar diversas partituras de compositores -a modo de ejemplo-, para comparar sus diferentes estilos, discursos musicales, estructuras, etc.

Con este trabajo, se trata de mostrar la importancia que han ejercido las nuevas tecnologías en el ámbito de las ciencias musicales, y su relevancia social.

Estructura del trabajo.

El trabajo de investigación consta de seis capítulos:

- El **primero** aborda una presentación y una orientación del objeto de estudio, así como la delimitación del objeto de investigación y los objetivos propuestos.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- El **segundo capítulo** ocupa la dimensión teórica de la investigación. Se dedica un espacio para la evolución histórica de la historia y ciencias de la música después de la Segunda Guerra Mundial y se describen las múltiples tendencias estéticas que se han ido desarrollando hasta la actualidad.
- El **tercer capítulo** —dedicado a la metodología— ofrece la justificación del enfoque cualitativo y el diseño de la investigación (los procedimientos adoptados y las técnicas), las fases de su desarrollo de la investigación, la categorización y la agrupación codificada de los recursos a estudiar mediante la elaboración de una matriz para el análisis y comparación de las partituras. También hemos incorporado un apartado referido a la validez y confiabilidad de nuestro estudio.
- En el **capítulo cuatro** se presentan los resultados de los análisis —de las partituras— a partir de las categorías y subcategorías establecidas, de manera individualizada, y sus correspondientes conclusiones parciales.
- El **capítulo cinco** muestra las conclusiones finales, así como las futuras líneas de investigación y la valoración personal del trabajo realizado.
- En el **capítulo seis** se recogen todos aquellos aspectos relacionados con la documentación empleada para el desarrollo de nuestra investigación (bibliografía, webgrafía, partituras, artículos de revistas) y los anexos.

Palabras clave:

Web 2.0, música contemporánea, comunicación digital, música electroacústica, compositor, autonomía, interacción, participación, abierto, pluralismo, aprendizaje colaborativo (“inteligencia colectiva¹”), sociedad de la información y del conocimiento, fragmentación, incertidumbre.

Preguntas clave:

- ¿Qué importancia adquiere el “ente individual” en la composición musical?
- ¿Qué expresa el término de “inteligencia colectiva” acuñado por Pierre Lèvy?

¹ Expresión acuñada por Pierre Lèvy.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- ¿En qué consiste el modelo comunicativo “emerec”?
- ¿La educación es “bancaria”?
- ¿La participación del alumnado en la educación actual es pasiva o activa?
- ¿Cómo han afectado las nuevas tecnologías a la creación musical?
- ¿Los compositores de música culta continúan escribiendo a partir de las normas de la armonía y el contrapunto estricto?
- ¿Cómo perciben los compositores la idea germen de sus obras a partir del empleo de las nuevas tecnologías?
- ¿Cómo afecta la incorporación de las nuevas tecnologías a la modernización de los medios de comunicación?

I.2.- DIMENSIONES DE LA INVESTIGACIÓN.

a. ANTECEDENTES

i. Delimitación del campo

La sociedad ha dado un giro radical, se trata de un cambio profundo cuyas raíces se encuentran en el paso de una economía industrial a otras economías donde prima el conocimiento “mediante unas inversiones elevadas en educación, formación, investigación y desarrollo, programas informáticos y sistemas de información²” (David, P. Y Foray, D; 2002, p. 1).

Fernández Enguita (2009) en su libro *Educación en tiempos inciertos* nos ofrece una perspectiva de esa transformación de la sociedad. Este autor reflexiona sobre la formación continua como un eje generador de conocimientos. El ser humano evoluciona a través de la experiencia de la vida y del aprendizaje permanente. La esencia radica en no “cerrar las puertas al conocimiento” dejando a los individuos anclados en unos conocimientos básicos; sino en abrir multitud de caminos formativos para que cada cual los adapte a sus necesidades productivas en la sociedad. Es evidente que ésta ha cambiado, ha pasado de ser una sociedad fordista (industrial) basada en el trabajo práctico para toda la vida a otra sociedad posfordista (posindustrial) donde prima la fragmentación del trabajo, la incertidumbre, la búsqueda y la formación constante como herramientas de la vida diaria.

Hoy en día, el conocimiento se articula como una “fuente principal de ingresos” (UNESCO, 2005, p. 175-176). Los títulos (credenciales), son un requisito imprescindible para buscar/encontrar un empleo. Actualmente la formación de los jóvenes es muy amplia y rica, por tanto, la competencia (cualificación) es indiscutible. En la Sociedad de la Información y del Conocimiento se rompen las barreras de tiempo y lugar, nos podemos comunicar de manera sincrónica o asincrónica con cualquier parte del mundo a través de las plataformas digitales, Internet. Así es como nace la cultura inmersa en las tecnologías digitales, la “era de la inmediatez”. Se trata de un modelo de cultura que amplía sus límites nacionales y busca encuadrarse dentro de una cultura

universal, como expresó el filósofo y psicólogo Michel Foucault: “una mundialización de la cultura³”. La idea es buscar la unidad como “eje superior” entre el amplio abanico que ha generado la pluralidad, la sociedad multicultural.

Estas tecnologías nos ofrecen la particularidad de homogeneizar los datos, la información para su posterior almacenamiento y transporte. Estos recursos innovadores llevan consigo un nuevo entendimiento, un cambio de valores en los diferentes ámbitos sociales. Los avances tecnológicos han repercutido en el cambio y en la transformación de las tendencias culturales, también de la comunicación y de las prácticas educativas.

Internet y el surgimiento de la Web 2.0 ha desencadenado grandes alteraciones, modificaciones en la sociedad. La Web 2.0 permite dilatar las riquezas o los medios de la comunicación digital. De esta manera, surgen variedad de tipos comunicativos y junto a ellos, nuevas costumbres o experiencias de relaciones recíprocas entre los ordenadores y los usuarios.

Los hábitos de comunicación desarrolladas a través de las herramientas de la plataformas virtuales son aquellas que posibilitan debates, conversaciones de forma sincrónica (por ejemplo mediante el Chat) y asincrónica (foros, correos electrónicos, ...). Otro detalle relevante sería la posibilidad de incorporar archivos de audio, de texto, imágenes con estas herramientas por un conjunto de usuarios. Por ejemplo la carpeta de documentos compartidos (Dropbox). Podemos también nombrar herramientas para un seguimiento más individualizado, como la creación de un blog.

Estas herramientas proporcionan una formación permanente y facilitan un aprendizaje activo, participativo, porque se pueden crear, compartir e intercambiar conocimientos. Todos los usuarios tienen la posibilidad de convertirse en coautores del aprendizaje.

En el ámbito de las ciencias musicales estas herramientas han sido cruciales para el desarrollo de la comunicación, los trabajos de investigación histórico-científico musicales, la creación musical académica, así como para las respectivas prácticas educativas.

La comunicación digital ha influido considerablemente en el repertorio de compositores/as dentro de la estética contemporánea (la música electroacústica). La

³ QUIRÓS, Fernando. *Los estudios culturales. De críticos a vecinos del Funcionalismo*. http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/quiros01.pdf (pág. 4).

música como tal, se puede considerar como un lenguaje. Por tanto, es comunicación. ¿Qué es lo que pasa? Pues, que este lenguaje o “código lingüístico” se ha transformado de forma radical. Hoy en día, no se establece un único “código” sino multitud de “códigos” (vinculados al mundo heterogéneo y plural actual). Además de las diferentes ramas estéticas musicales creadas, existen los collages, que se generan no sólo por el empleo de distintas técnicas compositivas en una única pieza, sino también por la integración con las demás artes (pintura, escultura, danza, ...). Las obras musicales persiguen la expresión de “obra de arte total” (acuñada por Wagner).

En la actualidad debemos invitar al público a comprender y a contemplar estas nuevas manifestaciones artísticas. Evidentemente para entender las obras de estética contemporánea de compositores actuales, debemos realizar un análisis de las técnicas compositivas que emplean en sus discursos musicales.

La comunicación digital no sólo repercute en el empleo de las nuevas tecnologías a la hora de trabajar las composiciones musicales, sino que también son indispensables como medios en los conciertos y en la distribución de la música a través de Internet. También las nuevas herramientas dan lugar a espacios virtuales en los que se puede promocionar la música, y a los propios compositores (entre otros en los blogs, MySpace, Youtube). Nuestro estudio se contextualiza en el ámbito de la modernización de los medios de comunicación estética para la música mediante el uso de las nuevas tecnologías de la composición musical; ya sea puramente electrónica o sea para la elaboración de partituras mediante los programas de edición correspondientes.

Por lo tanto, la idea central de nuestro estudio consiste en abordar el tema de las nuevas tecnologías aplicadas a la comunicación estética musical a través de la composición de la música contemporánea culta (académica). El uso de las tecnologías en el ámbito de la creación musical académica repercute de modo directo (música electroacústica) e indirecto (partituras que generan nuevas grafías o “códigos lingüísticos” imitando sonidos electrónicos) en las composiciones musicales. Se realizarán diversos análisis de partituras de música contemporánea para elaborar esta investigación.

Dentro de este contexto también resulta interesante nombrar de forma breve las formas de producción y circulación en el campo musical de Internet —los servicios

musicales en línea—, de forma que el compositor pueda promocionar y vender su música a través de la red.

ii. Relevancia social

Hoy en día, la revolución tecnológica se ha incorporado de forma fehaciente en la existencia de los individuos, es la denominada *era digital*.

Los avances tecnológicos han posibilitado en la actualidad un número considerable de especialistas en el sector de la creación, en la innovación y en el tratamiento de la comunicación y educación de la música por ordenador. De forma evidente, estos expertos pertenecen al campo de profesionales que pertenecen a académicos en este campo de conocimiento. Por lo general, se citan por ejemplo a los compositores de música culta en el Título Superior de Música en la especialidad de Composición, del plan de estudios LOGSE. Los compositores estudian en los Conservatorios Superiores de Música en los que se ofrecen tres itinerarios a elegir: Composición General, Composición Electroacústica y Composición con Medios Audiovisuales. Hoy en día se estudian en los conservatorios Superiores de Música fundamentos estéticos y procedimientos técnico-compositivos desde la perspectiva de las nuevas tecnologías.

La digitalización (código binario) consta de un procedimiento técnico para que los sonidos puedan entrar en la pantalla electrónica. Esta transmisión se realiza a través de valores numéricos.

En los años ochenta se introdujo el *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI), cuyo sistema permite la conversión de las señales analógicas en digitales (y viceversa) en los ordenadores, los sintetizadores, los secuenciadores y los controladores. Con este procedimiento se logra que los ordenadores se puedan conectar a una gran variedad de instrumentos electrónicos musicales y de mecanismos de audio.

El uso de la infraestructura de banda ancha ha generado un nuevo horizonte en el que experimentar, las prácticas musicales a distancia empleando las tecnologías de la comunicación. Esta comunicación mediada por las nuevas tecnologías lleva implícita la

idea de “aprendizaje colaborativo⁴” (término acuñado por Pierre Lèvy cuya raíz se centra en el aprendizaje por interacciones⁵ en el que tod@s aprendemos de tod@s). Este sistema permite la participación y colaboración entre diferentes usuarios (en este caso, colaboradores) para determinados proyectos en red. También se muestra desde el ámbito educativo una gran preocupación en lo que concierne a los modelos comunicativos que proporcionan las diferentes herramientas de las nuevas tecnologías. El objetivo principal de estas herramientas repercute directamente en el terreno educativo, en el que se tiende hacia nuevos caminos en la enseñanza y donde resulta esencial la adquisición del pensamiento crítico mediante el aprendizaje colaborativo.

Los compositores de música culta al finalizar sus correspondientes trabajos de creación, tienen la posibilidad de utilizar los servicios en línea como forma de producción y circulación mediante la red.

Para nuestra investigación nos centraremos en las nuevas tecnologías aplicadas a la educación musical y a la creación de la música contemporánea académica o culta. Se trata de averiguar aspectos sonoros que repercuten directamente (música electroacústica) e indirectamente (partituras de música con una estética innovadora, grafías contemporáneas) en las creaciones musicales. Otro campo que surge por la necesidad del compositor de dar publicidad a su música o tratar de venderla, serían los servicios musicales en línea. En esta última vertiente veremos la importancia que tienen las nuevas tecnologías en la edición de partituras. Ya no es necesario que el compositor tenga la obligación de buscar a una editorial que le publique y venda sus partituras o piezas musicales electrónicas. El propio compositor tiene la opción de convertirse en su propio “editor, productor y promotor” de sus trabajos de forma que la figura *mediadora* ha quedado obsoleta.

Podríamos incluso hablar de la autonomía que ejerce el compositor actual ante la pluralidad cultural.

⁴ “Recordemos que la inteligencia colectiva es una inteligencia repartida en todas partes, valorizada constantemente, coordinada y movilizada en tiempo real” (Lèvy, 2004, pág. 20).

⁵ “Una red parte de dos principios básicos: el primero que los seres humanos vivimos en sociedad y aprendemos a partir de interacciones, en segundo lugar que estas interacciones deben funcionar como un sistema neuronal [...]” (Arriaga *et. al.*, 2012, pág. 178).

iii. Definición conceptual

Web 2.0:

Las nuevas herramientas de Internet se han denominado Web 2.0 y se han desarrollado como una versión mejorada de la Web 1.0. La Web 2.0 son una serie de nuevas tecnologías y herramientas *online* que permiten a los usuarios innovar, ser creadores y partícipes a la hora de confeccionar la información. Todo ello, además de ser consumidores. La comunicación que se establece mediante estas aplicaciones tiene como base la interacción, la colaboración, la inmediatez, la movilidad, ... (por citar algunos conceptos clave). La esencia de todo este entramado tecnológico está en la posibilidad de ejercer un gran número de labores sin el requisito previo de instalar un software o programa específico en el ordenador.

Música contemporánea:

La Música Contemporánea es aquella que se crea en el momento presente, de autores vivos. La estética de la Música Contemporánea se desarrolla como una transformación, crecimiento y progreso consustancial de la música culta o académica.

La delimitación espacial en el tiempo de este período estético es una difícil tarea para los historiadores y científicos de la música. Algunos expertos señalan que la Música Contemporánea es la que se desarrolló a lo largo del siglo XX (Morgan, 1999; Dibelius, 2004). Sin embargo, Dahlhaus (1989) defiende que la música florece a partir de 1890 y su denominación sería *Música Moderna*.

iv. Antecedentes teóricos y empíricos

✚ Antecedentes teóricos.

Se trata del estudio de la tradición académica e investigadora de la comunicación del siglo XX y comienzos del XXI. Destacamos los contextos teóricos esenciales y a sus

máximos exponentes:

- El funcionalismo comunicativo (Harold D. Laswell).
- Modelo de comunicación de Claude Elwood Shannon y Warren Weaver
- La Educomunicación (Mario Kaplún)
- La comunicación digital (Pierre Lèvy)

La Educomunicación, como su nombre indica, abarca dos ámbitos totalmente interrelacionados: la educación y la comunicación.

Esta tendencia educomunicativa tiene sus raíces en Latinoamérica mediante la repercusión de la pedagogía crítica de Paulo Freire, que posteriormente, se propagó en España.

Otros países también fueron “testigos directos” del origen “natural” de este fenómeno, del que se derivaron diversos “núcleos aislados” presididos por expertos del Reino Unido, Canadá o Estados Unidos que abogaban por un acto comunicativo apoyado en la “reciprocidad⁶”; ya sea cara a cara ó a través de las tecnologías.

Para la investigación y el estudio del apartado de la “educomunicación” se recurrirá, entre otros, a: *Educomunicación: más allá del 2.0* (Aparici 2010 B), *Conectados en el ciberespacio* (Aparici 2010 A), *Una pedagogía de la comunicación* (Kaplún 1998), *Configuración y Gestión de Plataformas Digitales* (Osuna y Aparici 2007).

Otro campo de estudio sería el sector de la investigación de la historia y ciencias de la música desde 1945 hasta la actualidad. Este estudio lleva implícito los planteamientos teóricos y estéticos que se han sucedido a lo largo de la historia de las ciencias musicales principalmente, en lo que concierne al desarrollo de las técnicas compositivas y los autores más influyentes.

- Acercamiento a la Historiografía musical del siglo XX
- Generalidades de la música posterior a 1945
- Serialismo Integral. Oliver Messiaen
- La música concreta , la música indeterminada y aleatoria
- Neoclasicismo. Stravinsky
- Dodecafonismo. Segunda Escuela de Viena
- Música textural

⁶ Modelo de comunicación “emirec”, acuñado por Jean Cloutier en 1973.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- Música estocástica
- El nuevo pluralismo
- Minimalismo

Estos apartados se trabajarán mediante manuales académicos de gran repercusión en el ámbito de las ciencias musicales: ejemplos musicales comentados de la historia de la composición musical (Clemens Kühn), estética musical (Enrico Fubini), en cuanto al ámbito estético y de las técnicas compositivas tendremos en cuenta, entre otros, los trabajos de Tomás Marco, Vincent Persichetti y Robert P. Morgan. En cuanto a los aspectos relativos al análisis, tomaremos referencias de varios tratados de formas-estructuras musicales (Lester y Clemens Kühn).

✚ Antecedentes empíricos.

El Informe *La Sociedad de la Información en España* nos señala la relevancia que han tenido las redes sociales en nuestro país. Es un informe publicado por Fundación Telefónica en el año 2009 en el que se explica que casi tres de cada cuatro internautas son usuarios de las redes sociales y que este servicio acapara actualmente el 22'4 % del tiempo de navegación en Internet.

Otro ámbito a explorar serían algunos artículos referentes a proyectos educativos cuyo fin es ayudar a entender y promocionar la nueva música de nuestra sociedad. En relación con este aspecto destacan los artículos de Luis Gago “Instruir difundiendo” o la traducción realizada por este mismo autor sobre “el departamento de educación de la Monnaie”) o de productores como Meter Oswald, John Patrick, Michel Stockhem o Stefan Winter.

Por otra parte, la evolución de los soportes físicos de la música y su repercusión en el mercado discográfico lo podemos observar en el texto de Gustavo Buquet y en el Libro blanco de la música en España (2005).

b) CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN

i. Delimitación del objeto de investigación

A continuación se van a exponer tres apartados relevantes que sustentan el peso de nuestra investigación.

1) La evolución de los medios de comunicación han repercutido de modo evidente en el ámbito de la educación y la comunicación estético-musical. Por un lado tenemos que los programas de edición de partituras hacen innecesario que el compositor tenga que escribir a mano en papel pautado, y llevarlo luego a una editorial, y por otro, señalar que las nuevas tecnologías digitales nos permiten una innovadora manera de reproducción y almacenamiento musical.

2) El objeto central de estudio de nuestra investigación está estrechamente relacionado con el punto anterior. ¿Cómo han influido las nuevas tecnologías en la música contemporánea académica o culta?. Por una parte, tenemos que tener en cuenta la autonomía del compositor; y por otra, el modo en que influyen estas nuevas tecnologías en la música (ya sea de manera directa en la música electroacústica o indirecta mediante la incorporación de nuevas grafías en los discursos musicales imitando los infinitos matices del sonido electrónico).

3) Las herramientas de las plataformas virtuales son indispensables para el aprendizaje de la educación musical. Además es primordial a la hora de difundir los trabajos compositivos, musicológicos, ... En cuanto a este último aspecto, se pueden utilizar los servicios musicales en línea para la producción y circulación de la música por Internet.

Estos tres puntos constituyen los ejes esenciales de nuestra investigación que requerirán del estudio de las técnicas y recursos musicales utilizados en las obras seleccionadas a tal fin de los compositores siguientes:

- *Secuencia III* (para voz femenina) del compositor italiano Luciano Berio (1925-2003).
- *Anaklasis* (para orquesta de cuerdas y percusión) del compositor polaco Krzysztof Penderecki, nacido en 1933.
- *Ha venido, Canciones para Silvia* (coro de sopranos) del compositor italiano Luigi Nono (1924-1990).

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- *Viajeros del destino* (para flauta, electroacústica y danza) de la compositora española M^a Concepción Díaz, nacida en 1979.

ii. Objetivos

El objetivo general del presente trabajo de investigación consiste en valorar el grado en que las herramientas tecnológicas permiten la creación, análisis y la comparación de partituras.

Capítulo II.- Marco teórico.

El primer bloque denota aspectos generales sobre las tecnologías de la información y de la comunicación en la sociedad actual, la Sociedad del Conocimiento, la música como lenguaje universal, la autenticidad en el ámbito musical, la repercusión que estos cambios han suscitado en el engranaje pedagógico, presentación de las teorías de la comunicación.

En un segundo estadio hemos incorporado un apartado en el que se explica la posición del ejercicio de la composición musical y la situación actual del compositor. Además, para finalizar esta sección, abordaremos un acercamiento a la historiografía del siglo XX musical; y seguidamente, explicaremos las tendencias musicales de la música posterior a 1945.

II.1.- Presentación

El eje central del crecimiento económico y el progreso del bienestar social, siempre ha estado vinculado al conocimiento. La invención, las nuevas creaciones que repercuten en la mejora y la calidad de vida; son la base del bienestar social. La perspectiva innovadora se materializa en productos, procedimientos y organizaciones que cooperan y avanzan insaciablemente hacia la prosperidad social.

La economía que se apoya y que descansa en el conocimiento se encuentra implícita en la economía digital.

La tradición cuenta que la cultura y la tecnología han llevado caminos distintos. Esta nítida desavenencia se plasma en el entorno académico. El artículo “las culturas de Internet: la configuración sociotécnica de la red de redes” (por ejemplo) escrito por Eduard Aibar (p. 10) se menciona la divulgación de esa separación en el régimen académico:

“ [...] Es conocida la distinción, que Snow (1959) popularizó, entre la cultura humanística y la científico-tecnológica –una dicotomía que ha sido abonada y fomentada desde el siglo diecinueve por los discursos epistemológicos orientados a establecer diferencias irreconciliables entre los métodos y objetos de las ciencias sociales y aquellos de las ciencias naturales”.

Las tecnologías de la información y de la comunicación han irrumpido en la sociedad, de modo impactante. Esta alteración conlleva una “brusca transformación social” de gran dimensión.

En el mismo artículo citado con anterioridad, Eduard Aibar (2008, p. 13) expone lo siguiente:

“[...] Siguiendo la terminología de Bell (1976) y la caracterización de Castells (1997) la SI⁷ puede ser descrita, de forma muy esquemática, como la conjunción entre un modo de producción (una forma reestructurada de capitalismo) y un modo de desarrollo (el *informacionalismo*) específicos”.

⁷ Sociedad de la Información.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

“[...] La tesis básica es, por tanto, que en la SI se refuerzan mutuamente una revolución tecnológica (protagonizada por las TIC y la microelectrónica) y una forma emergente (pero con raíces antiguas) de organización social básica [...] El resultado es una nuevo entramado sociotécnico, la sociedad red [...]”.

Por un lado, el determinismo tecnológico destaca por su capacidad soberana, libre del arbitraje humano o social. Expertos de sectores dispares como John Kenneth Galbraith, Jacques Ellul o Martin Heidegger (Aibar, 1996, pág. 143), muestran la convicción del universo infinito que abren estas tecnologías, un mundo inagotable y perenne. Este espacio eterno se escapa del dominio, de la direccionalidad humana. Es una cuestión que remite al individuo a plantearse la “comunicación unilateral”, que de algún modo, ejercen las “máquinas” hacia los usuarios.

Los avances tecnológicos influyen directamente en los diferentes ámbitos de la sociedad. Sin embargo, esta acción no es recíproca, los factores sociales no ejercen el poder de transformar o modificar sutil o sustancialmente el universo tecnológico.

Las sociedades de los países desarrollados han evolucionado acordes con el cambio tecnológico. Las tecnologías se constituyen como artefactos neutrales, que se encuentran en las sociedades al servicio de los ciudadanos. Ahora bien, no sólo es importante el empleo de estas tecnologías, sino el modo en que se usan.

El sociólogo polaco de origen judío Bauman (2003), expresa en su libro *La modernidad líquida* una metáfora que refleja la sociedad capitalista. Denomina modernidad líquida a la actual sociedad, por la disolución de la estabilidad de esa estructura social robusta y compacta que se ha ido licuando con el paso del tiempo.

Como se comenta en la sinopsis del libro:

“[...] los sólidos, a diferencia de los líquidos, conservan su forma y perduran en el tiempo: duran. En cambio los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen”

Zygmunt⁸ relaciona esta inestabilidad líquida con un ensayo de Pierre Bourdieu, el cual expresa muy bien su pensamiento de inconsistencia:

“ En diciembre de 1997, Pierre Bourdieu, uno de los pensadores más incisivos de nuestra época, publicó un ensayo cuyo título era ‘La précarité est aujourd’hui partout’. El título lo decía todo: precariedad, inestabilidad, vulnerabilidad son las características más extendidas (y las más dolorosas) de las condiciones de vida contemporánea” [...] La precariedad es el signo de la condición que precede a todo lo demás: los medios de subsistencia, en particular la forma más básica de éstos, o sea, los que dependen del trabajo y del empleo. Esos medios de subsistencia ya se han vuelto extremadamente frágiles, pero continúan haciéndose más quebradizos y menos confiables año tras años”.

II.2.- Sociedad de la Información y del Conocimiento.

Las ciencias sociales así como las políticas europeas han puesto “el ancla” en el término de sociedad del conocimiento. A partir del año 1960 comienza un lozano período de la sociedad post-industrial en la que asienta sus raíces la sociedad del conocimiento. Hubo una transición desde la etapa de la manufactura hacia una economía basada en las asistencias con predilección de profesionales técnicamente cualificados.

“Desde esta perspectiva, la cualificación es entendida básicamente como un capital humano característico del factor trabajo cuyo precio puede medirse objetivamente por su productividad marginal relativa y traducirse directamente en el salario” (Castillo y Terrén, 1994, p. 78).

Este mismo paradigma clásico en el ámbito de la sociología fue investigado por George Friedman (1945, citado en Castillo y Terrén, 1994, p. 79):

“Friedman partía, efectivamente, de la cualificación como un capital que, poseído por un trabajador, se somete a la lógica de la oferta y la demanda del mercado de trabajo según los parámetros dictados por las clasificaciones

⁸ *Ibid.*, págs. 170 y 171.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

socioprofesionales, consideradas éstas como efecto directo de la evolución tecnológica”.

Kruger (2006, p. 3), en su artículo “el concepto de Sociedad del conocimiento” explica también sobre el término de cualificación:

“La estructura profesional estaba marcada por los trabajadores de conocimiento profesionalizado con una cualificación académica: Bell (2001) estimó que alrededor de una cuarta parte de la población pertenecía a esta nueva clase de conocimiento, en la que se incluyó a los empleados con un diploma universitario o de una escuela superior, a los empleados y los funcionarios de altas categorías y a los empresarios”.

En el artículo escrito por Carmen Sánchez Pérez “*el discurso de la empleabilidad y las funciones del sistema educativo. Repercusiones para la sociología de la educación*” (2003, pág. 7) se expone lo siguiente:

“[...] el aprendizaje de toda la vida es una creciente oportunidad para todas las personas, dice la Comisión Europea que el acceso de los individuos a la información y el conocimiento en la sociedad de la información capacita a cada individuo a construir por sí mismo su propia cualificación”.

El progreso y la fortuna de las sociedades contemporáneas está supeditada al conocimiento de sus ciudadanos. Se crea una atmósfera donde priman los individuos civilizados, con un pensamiento crítico cuyo eje conductor es la imaginación y la persistente innovación.

Los países más desarrollados son los que tienen las llaves, el acceso a las economías del saber. Aún en la actualidad, se presenta una nítida disimilitud entre aquellos países que sí que tienen a su disposición las infraestructuras que dan acceso al conocimiento, y aquellas regiones pobres que no la tienen.

Estos países desarrollados basan sus excelsas economías en el conocimiento. Según la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico):

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

“ La ‘economía basada en el conocimiento’ es una expresión acuñada para describir las tendencias en las economías avanzadas hacia una mayor dependencia del conocimiento, la información, y la creciente necesidad de acceso a estos factores de parte de las empresas y el sector público” (OCDE, 2005; en Orduz, Vallejo y Ayala; 2012, p. 10).

“[...] una en la que la generación y explotación de conocimiento llega a jugar un rol predominante en la creación de riqueza. No se trata de traspasar las fronteras del conocimiento; se trata, también, del más efectivo uso y explotación de todos los tipos de conocimiento en todo el ámbito de actividad económica” (Brinkley, 2006; en Orduz, Vallejo y Ayala; 2012, p. 10).

Este tipo de economía genera dinamismo, patrocina el énfasis de los habitantes como entes individuales con diversas experiencias vitales y conocimientos adquiridos.

El conocimiento sustenta a su vez, las economías del desarrollo en todos los sectores sociales.

“El acceso desigual a las economías fundados en los conocimientos afecta tanto a los sectores como a los campos de actividad. Es sorprendente observar hasta qué punto determinados sectores se caracterizan por progresos rápidos del saber humano (por ejemplo, las tecnologías de la información, los transportes, determinadas esferas de la salud), mientras que otros siguen estando relativamente poco desarrollados: ¿se sabe enseñar mejor en la actualidad que en el siglo XIX?; ¿ se previenen mejor las guerras?; ¿ se acondicionan mejor las ciudades?. Probablemente no. Existe, por tanto, un desarrollo desigual del saber entre sectores” (David y Foray, 2002, p. 13-14)

La pluralidad alcanza límites insospechados. La parte sustancial de este engranaje de las Sociedades del conocimiento son las tecnologías de la información y de la comunicación.

“Infraestructura (base para la conectividad), aplicaciones, usuarios y servicios deben converger para constituir un círculo virtuoso que permita que múltiples

procesos sociales y económicos coincidan para crear ventajas competitivas basadas en el conocimiento” (Orduz, Vallejo y Ayala; 2012, p. 11).

En la sociedad del conocimiento la economía y la tecnología se dirigen hacia la misma dirección. Las TIC han irrumpido en la sociedad creando diversas estructuras de planificación y un pensamiento social.

“[...] uno de los rasgos de la ‘sociedad del conocimiento’ es el aumento de las zonas de incertidumbre, convirtiendo la ignorancia – entendida como el desconocimiento del no-conocimiento – en incertidumbre – entendido como el conocimiento del no-conocimiento (sé, que no sé)” (Stehr, 2000; en Kruger, 2006, p. 7).

Internet es un núcleo (actúa como un “contrapunto” de la sociedad presente), donde convergen medios arraigados de mando económico, político y cultural. Es un medio de comunicación que constituye lo que Castells (2001, p. 13) denominó: la “sociedad red”.

El mundo mantiene una dicotomía entre los que disfrutan de Internet (países desarrollados) y aquellos que no lo poseen (pobreza). La conectividad a Internet está íntimamente relacionada con los lugares del planeta que establecen la competitividad económica a nivel internacional; la nueva economía con empresas que desempeñan su labor con y mediante, Internet. A través de la red también se fomenta la sociabilidad virtual, un servicio que “rompe con las barreras” del tiempo y del lugar. Cualquier persona desde cualquier parte del mundo puede contactar con otra u otras personas que se encuentren a una distancia considerable.

La infraestructura tecnológica, la regulación y la cooperación adecuada consiente una nueva forma de relación de trabajo y de comunicación.

La ilimitada información y los prolíficos conocimientos ofrecen una propensión hacia el “caos”, la diseminación y la segmentación de los saberes.

La partición de los trabajos y su correspondiente especialización, ha reflejado un matiz de resquebrajamiento a la hora de proporcionar nuevos conocimientos. Estos conocimientos se encorsetan en “nubes aisladas”, y en numerosas ocasiones lejos de la visión general e integrada de la realidad a la que pertenece.

En este mundo conviven al unísono el “universo real” (físico) y el “universo tácito” (virtual). Este último universo ha ganado terreno, y como consecuencia ha provocado un detrimento en encuentros reales (presenciales) entre diferentes personas.

“La web 2.0 ha permitido que cada ciudadano pueda actuar como un medio de comunicación. La mayoría de estos «medios emirec» crean sus propios blogs o participan en redes como Facebook, Tuenti, Myspace o Fotolog difunden y utilizan los recursos y se conectan entre sí para crear contenidos significativos, construir conocimientos colaborativos, resolver problemas individuales o colectivos, entretenerse y dedicarse al ocio creativo y recreativo” (Aparici, 2010 A, p. 31).

Internet ha proporcionado un cambio de chip en el modelo educativo. La pedagogía basada en la autoritaria unilateralidad ha dejado paso a un espacio abierto, rico y “colmado de información” en el que compartir, intercambiar a través de estas tecnologías (ya sea Internet móvil o las redes sociales). Se trata de realzar el aprendizaje y la conectividad, que dirigen su mirada hacia “otras fisonomías” como la colaboración, la implicación, la intervención e interacción activa y la innovación. Todos estos aspectos motivados por una “inteligencia colectiva”.

Este modelo repercute de forma directa en el sector educativo, aunque las fórmulas de este sistema educativo se mantienen firmes a la “tradicción” en colegios y universidades. Las instituciones educativas formales, de manera paulatina van incorporando herramientas de las plataformas virtuales como los blogs, los foros, las redes sociales, wikis, ... Un ejemplo, sería el presente “Máster en Comunicación y Educación en la red: de la Sociedad de la Información a la Sociedad del Conocimiento” (UNED) y el resto de especialidades y formación que se realizan a distancia en esta universidad; o las enseñanzas universitarias de la Universidad de la Rioja *online* en la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música o licenciatura en Ciencias del Trabajo.

Al igual que sucede en el ámbito musical, sucede que el proceso se convierte en el “objeto primordial” del sistema de aprendizaje.

“Uno de los retos principales de la enseñanza profesional del siglo XXI radica en comprender al estudiante contemporáneo: creativo, móvil, multi-tarea,

colaborativo y productor. De ahí que, dentro de cinco propuestas para la educación superior (en su caso, para ingeniería) esté la de establecer el énfasis de aprender, más que en la enseñanza como tal. Una clave: aprendizaje colaborativo mediante el uso de las TIC” (Morell, 2010; en Orduz, Vallejo y Ayala; 2012, p. 12).

Heidenreich cita algunas definiciones de la sociedad del conocimiento:

“1. Similar al término ‘sociedad de la información’, la noción ‘sociedad del conocimiento’ indica la importancia de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y su utilización en los procesos económicos.

2. La noción resalta las nuevas formas de producir conocimiento. El conocimiento es considerado como uno de los principales causantes del crecimiento junto con los factores capital y trabajo. En este sentido, se concede una relevancia crucial a la producción de productos intensivos en conocimiento y a los servicios basados en el conocimiento.

3. Se resalta la creciente importancia de los procesos educativos y formativos, tanto en su vertiente de educación y formación inicial como a lo largo de toda la vida.

4. Se destaca la creciente importancia de los servicios intensivos en conocimiento y comunicación, que generalmente se denominan trabajo de conocimiento (véase OECD 2001 T Reucg 1992)” (Heidenreich, en Kruger, 2006, p. 4).

“[...] sería más conveniente hablar de un ‘capitalismo del conocimiento’ o ‘economía del conocimiento’, teniendo en cuenta que los principios básicos de las sociedades avanzadas siguen siendo la acumulación del capital y que se pretende someter la generación y el uso del conocimiento a las reglas del mercado⁹”.

⁹ *Íbid.*, p. 10.

II.2.1.- Armonía globalizada

La incorporación de las nuevas tecnologías e Internet en la sociedad actual ha proporcionado una “inteligencia global”, la cual se manifiesta con inmediatez y autoridad a través de la acción bilateral de infinitos intercambios en tiempo real. Pierre Lèvy, profesor del Departamento de Comunicación de la Universidad de Ottawa, acuñó la expresión de “inteligencia colectiva”:

“[...] El fundamento y el objetivo de la inteligencia colectiva es el reconocimiento y el enriquecimiento mutuo de las personas, y no el culto a comunidades fetichizadas o hipóstasiadas [...] Nadie lo sabe todo, todo el mundo sabe algo, todo el conocimiento está en la humanidad. No existe ningún reservorio de conocimiento trascendente y el conocimiento no es otro que lo que sabe la gente. La luz del espíritu brilla incluso allí donde se trata de hacer creer que no hay inteligencia: «fracaso escolar», «simple ejecución», «subdesarrollo», etcétera. El juicio global de ignorancia se torna contra el que lo emite. Si lo asalta la debilidad de pensar que alguien es ignorante, busque en qué contexto lo que él sabe se convierte en oro” (Lèvy, 2004, p. 19).

La “inteligencia universal” se encuentra distribuida por todos los territorios del planeta. Cada individuo tiene la opción de mostrar sus conocimientos y de aportar sus opiniones en una aldea comunitaria global. En esta comunidad, es muy interesante el concepto de “empatía” que sugiere este modelo comunicativo virtual en los diferentes hilos de información. Las personas están unidas bajo un “vínculo común”; el conocimiento basado en la experiencia vital y el aprendizaje a lo largo de la vida. En estos círculos virtuales, cada persona es respetada como un “sujeto inimitable e incondicional”. Por tanto, todos los individuos crean un “escenario tácito” lleno de vida y naturalidad, donde todos los sujetos se valoran en cuestión de compartir sus prácticas, sus estudios, sus costumbres y tradiciones e incluso sus destrezas.

La “inteligencia” se encuentra en cualquier lugar, por ello reside en cualquier población del mundo. La reciprocidad virtual es perseverante y firme, “no duerme”, se encuentra “en acción” las veinticuatro horas del día.

La “inteligencia colectiva” también es bondadosa, no sólo se percibe en aquellas zonas favorecidas donde prima el éxito y la riqueza; sino que igualmente se enfrenta a las flaquezas de determinadas sociedades. Esta inteligencia valora en la misma medida a las altas esferas sociales como a las élites más frágiles, no entiende de desigualdades sino de “relaciones virtuales” de enriquecimiento espontáneo.

La humanidad se convierte en el principal colaborador y portador de conocimientos: “la inteligencia colectiva sólo comienza con la cultura y aumenta con ella¹⁰”.

II.3.- La otra realidad, una aldea global.

La sociedad actual está sumida en las nuevas tecnologías de la educación y de la comunicación; ya sea en el entorno familiar, en el trabajo o en los diferentes sectores de la sociedad a nivel global.

La revolución de las telecomunicaciones e Internet, ha ocasionado una metamorfosis del mundo. La tecnología digital ha disfrazado e instaurado “otra realidad” donde la aventura analógica se diluye a favor de los medios digitales (cámara de fotos digital, nuevos formatos de almacenamiento de audio como el mp3 por ejemplo, los correos electrónicos o los SMS vía móvil; entre otros).

El impacto de los ordenadores y de los teléfonos móviles ha facilitado un vuelco a las sociedades desarrolladas. Estas tecnologías en muchos casos, se han convertido en “productos de primera necesidad comunicativa”. Permiten la relación y un intercambio de información inmediata. Además, inmerso en la comunicación informal se mantienen charlas, “discusiones”, intercambio de ideas, etcétera.

La brecha digital conlleva asimismo a la “necesidad”. Por ejemplo, un ciudadano que se encuentre enfermo y que le urge un determinado medicamento en un horario en el que las farmacias se encuentran cerradas; navegando por Internet (vía móvil u ordenador ya sea de mesa o portátil) puede consultar y observar qué farmacia está “de

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

guardia” y no perder tiempo para ir en búsqueda del medicamento anhelado. Otro ejemplo, sería el “ahorro de tiempo” de apuntarse para pasar la ITV del coche. Se puede realizar vía telemática, ya no es necesario llamar por teléfono en horario laboral para “pedir cita” o ir al lugar donde se encuentra la oficina de la ITV para tal fin.

Al igual que estos ejemplos, brotan muchísimos más.

Otro aspecto a resaltar sería el ocio, Internet en sus páginas ofrece las ofertas o tarifas de pago de hoteles, de viajes, o de programaciones de conciertos en los principales teatros o Auditorios, etc.

La información se manifiesta de forma perpetua y constante.

En la sociedad, la música en términos generales se encuentra inmersa y acoplada al estilo de vida actual. La mayoría de las ocasiones la música suena y la escuchamos sin pretender o apetecer, forma parte de la atmósfera comercial o personal (ventanas abiertas de los hogares, centros comerciales, tiendas especializadas en cualquier sector, bares, restaurantes, músicos ambulantes, ...). Cada persona adquiere un bagaje musical que se fija por el estatus social, el entorno familiar y las amistades, así como por el país y su condicionamiento racial.

El texto “la música pop” escrito por el sociólogo Simon Frith (2006) explica su visión acerca de la definición de la música pop:

“[...] Sería bueno agregar a la definición del pop entendido como música accesible, que se trata de un tipo de música que se puede cantar y que puede ser interpretada; que no precisa de las habilidades técnicas del jazz y la música clásica, ni tan siquiera de las que son exigibles a los músicos del rock”.

II.3.1.- Mutación tecnológica

La revolución tecnológica o la denominada “entrada de la era digital” tienen trascendencia directa con el sector de las tecnologías en lo que atañe a “la fabricación del conocimiento” y su propagación.

El perfil inicial de las nuevas tecnologías brota desde los años 50; y llega a la cúspide con Internet. El conocimiento y la información se abre hacia tod@s mediante su acceso a distancia.

“[...] Permiten la transmisión de mensajes escritos y de todo lo que se puede “digitalizar” (música, imagen), pero permiten también tener acceso a sistemas de conocimiento sobre los que se puede actuar desde lejos (experimentación a distancia), el aprendizaje a distancia en el marco de una relación dinámica entre el maestro y el alumno (tele-educación) y la posibilidad de disponer sobre la mesa de despacho de cantidades inimaginables de datos, o sea, de una especie de biblioteca universal” (David y Foray, 2002, p. 4).

Cuando se mencionan los nuevos modelos de comunicación es vital hacer referencia a Internet. “Internet es una inmenso patio de vecinos” (Gallego, 2008, p. 10).

La sociedad es el murmullo y el “cuchicheo” constante donde se desarrolla la información diaria. Los periodistas de la radio, de la televisión y de redacción de diarios acceden a Internet. A continuación, acuden a fuentes de directas (de primera mano) para corroborar dicha información. Por tanto, “esa realidad virtual” (murmullo) es transformada por el periodista en noticia de un medio de comunicación masivo. Es muy importante este tipo de comunicación en la vía publicitaria (por ejemplo en el caso de los conciertos de música clásica, Festivales Internacionales de Danza Contemporánea, y un sinnúmero de eventos de estas características).

La globalización entiende los espacios virtuales de Internet como una mercancía que se inserta en estos escenarios-red, y que producen una circulación perenne.

“Son sociedades de consumo en la red y de la red. La sociedad red, como la denomina Castells, es principalmente una sociedad de consumo¹¹”.

“La digitalización de los medios, en lo que conlleva de la denominada migración digital de los medios anteriores, especialmente los audiovisuales, y de los

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

nuevos medios digitales, ha generado el proceso que puede denominarse digitalización de la audiencia, que se ha traducido especialmente en una triple mercantilización del conjunto de la sociedad: como potenciales consumidores a los anunciantes, como base de datos a partir de las huellas que deja el contacto en la mediación digital o porque se trata de una relación de pago entre institución emisora y receptor¹²”.

Los espacios virtuales han generado zonas de intercambio, e interactividad atendiendo al modelo “emirec” de comunicación.

El microespacio virtual obedece a la “respuesta inminente” ya sea en el ámbito informativo, afectivo, Si el movimiento final de la Sinfonía se extrapola a los nuevos espacios en la red, se puede establecer como si fuera un “*presto o prestissimo*¹³ virtual”, un discurso vivo y apresurado que se canaliza hacia “el vacío¹⁴”.

El espacio y el tiempo transforman las relaciones intrínsecas de los diferentes ámbitos de la sociedad.

“El uso de los medios de comunicación transforma la organización espacial y temporal de la vida social, creando nuevas formas de acción e interacción, y nuevos modos de ejercer el poder, disociados del hecho de compartir un lugar común” (Thomson , en Gallego, 2008, p. 76).

Otro rasgo a destacar sería la convergencia de medios (televisión e Internet). Un ejemplo es el programa de televisión Gran Hermano.

“El concurso seguía funcionando, incluso cuando dejaba de emitirse por televisión [...] Circunstancia que generaba en el telespectador la sensación de estar *perdiéndose algo* y que, en muchos casos, llevaba a ‘continuar’ el programa en la red¹⁵”.

¹² *Íbid.*, p. 75.

¹³ Términos que hacen alusión al último movimiento de una Sinfonía.

¹⁴ El “conocimiento ilimitado” genera des-conocimiento.

¹⁵ *Íbid.*, p. 118.

El programa televisivo de La Voz (finalizado el 19 de diciembre del año 2012) es otro posible ejemplo de fenómeno de convergencia de medios entre la televisión e Internet. Es un concurso para seleccionar, como bien indica el título del programa “la mejor voz”. El programa se emite en directo, y es curiosa la comunicación que se alcanza mediante las páginas de seguimiento de Twitter o Facebook en la sala interactiva de este programa. Los concursantes pasan a esta sala interactiva una vez han finalizado su actuación, e interactúan en tiempo real con los usuarios de las redes sociales.

A la vez, el presentador Jesús Vázquez conecta de forma discontinua con esta sala para comentar el impacto social del momento.

En la página web¹⁶ del canal de Televisión de Telecinco en el programa “La Voz” se comenta lo siguiente sobre este impacto social y televisivo:

“Creíamos que ya lo habíamos visto todo, pero no. El despertar de los concursos ‘cazatalentos’, de capa caída después de tantos años en emisión, ha llegado de la mano de ‘The Voice’, un programa estrenado en Holanda el año pasado que revolucionó las cuotas de audiencia del país y colapsó las redes sociales gracias al altísimo nivel interactivo del propio formato. El furor se ha ido propagando por otros países como Estados Unidos, Alemania, Bélgica e Inglaterra, que ya han emitido con éxito su versión ‘The Voice’. Ahora nos toca a nosotros”.

II.3.2.- La digitalización y las fuentes históricas.

Desde tiempos remotos, el hombre ha manifestado su menester organizativo en términos de almacenamiento y transmisión de la información mediante distintos soportes. Desde las tablillas de cera (mundo clásico), el papiro (Egipto) hasta el papel.

El “soporte rey” hasta la actualidad ha sido el papel¹⁷. El estudio del soporte de la escritura en la historia y ciencias de la música centra su atención en aspectos del papel tales como el volumen, el grosor, la longitud, tipo de superficie, medidas, etc. Este

¹⁶ http://www.telecinco.es/lavoz/Voz-fenomeno-televisivo-social-Espana_0_1450050107.html

¹⁷ El papel se descubrió en China a principios del siglo II d. C.

estudio se propone investigar la “fachada exterior de la obra musical”; de alguna manera contraria al estudio de la faceta interna, la cual se encarga de mostrar el argumento, el tema en cuestión (ya sea en semblantes de patrones técnico-compositivos analíticos, estéticos o históricos). El trabajo de análisis, investigación y observación del soporte se aplica tanto a las fuentes manuscritas como a las impresas.

Por otro lado, tenemos los soportes de almacenamiento. Estos soportes, permiten escuchar la música a cualquier hora o en cualquier lugar y repetir los temas tantas veces como anhelan sus dueños; ajeno a las connotaciones intrínsecas que prevalecen de su contexto original. “Contribuye a transformar el primitivo estado de la música funcional (para bailar, trabajar, rezar o curar) al de música absoluta (sólo para oír)” (Susó, 2002, p. 114).

La música ha adquirido una “autonomía por sí misma” en la sociedad urbana occidental, que ha repercutido en un “episodio recóndito” de la intimidad del hogar. La figura del intérprete, en estos casos, queda en un “plano de práctica solitaria”. Los conciertos en directo como acto social han perdido relevancia, y así, la comunicación entre el intérprete y el público se ha ido diluyendo.

Las nuevas tecnologías emergen en la sociedad a un ritmo acelerado, por lo que este soporte pierde relevancia y se adquieren otros formatos con gran capacidad para almacenar la ilimitada información, entre otros el CD, Mp3, Aiff.

Las músicas folklóricas o las denominadas “músicas del mundo” también sufren una “acusada transformación”. Este tipo de música sienta sus antecedentes en la “tradición oral”, transmitida generación tras generación “de boca en boca”. Así, el recuerdo de determinadas canciones o melodías tenían un carácter flexible que iba adquiriendo forma según las diversas versiones de los diferentes transmisores. Todas las versiones eran válidas. Ahora, se ajusta y se ciñe a un único espacio de grabación definitiva que “oprime” cualquier grado de variabilidad. “Así, improvisaciones que nunca se podrían haber oído iguales dos veces, como las *ragas hundiúes*, quedan deificadas y convertidas en obras musicales con un tinte acústico adaptado al medio del cliente *standard*¹⁸”.

¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

Por otro lado, la evolución de los diferentes artefactos de la grabación, ha sido crucial para el ámbito de investigación en la historia y ciencias de la música. El tema fundamental es la vinculación de la industria musical con las “connotaciones artísticas”. A través de las diferentes grabaciones se pueden estudiar los “modos de interpretación” y los estilos de épocas anteriores. Esta transformación da lugar a un cambio evidente, la tradición musicológica, se encaminó hacia el estudio de partituras; sin embargo hoy en día se abre una “tangibile travesía” hacia el estudio de las grabaciones en sus múltiples formatos.

“Algunas obras de los ‘grandes compositores’, fueron modificadas para adaptarlas a los requerimientos del disco. Esto ocurre, por ejemplo, (su segunda sinfonía, por ejemplo, viene a durar unos 55 minutos). Como la música de esas obras no cabía literalmente en los discos de entonces, el autor realizó cortes en ellas, cambiando así la partitura original. Hoy día, se interpretan con esos cortes, porque los originales fueron destruidos¹⁹”.

Como se ha comentado a lo largo de este texto, los soportes han ido evolucionando, algunos desaparecen y otros van surgiendo de acuerdo a los avances tecnológicos del momento presente.

El punto de mira actual, aborda la “evaporación” paulatina del uso del papel como “soporte rey”.

En el caso de las orquestas sinfónicas actuales, la “esfera digital” también ha entrado a formar parte de este entramado heterogéneo del ámbito musical académico contemporáneo. Tanto las bandas de música como las orquestas sinfónicas, así como los diferentes grupos instrumentales ¡cuántas páginas y páginas han tenido que pasar para leer las partituras, cada uno en su correspondiente atril!. Las nuevas tecnologías ofrecen una dinámica más cómoda, sin la necesidad del enorme gasto de papel.

En cambio, la Orquesta Filarmónica de Bruselas es la encargada de irrumpir e interactuar con las nuevas tecnologías digitales, es la primera orquesta que realiza un

¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

concierto donde las partituras son leídas por los diversos instrumentistas a través de una pantalla de tablete iPad. La empresa promotora fue Samsung.

En este artículo del periódico El País²⁰ “La Filarmónica de Bruselas, primera orquesta en leer partituras en tabletas”, el director de la Orquesta de Bruselas, Gunter Broucke, explicó al diario Le Soir :

“Hay que situarse en el centro de la vida social, cultural y económica. Con todo el potencial de la interactividad que nos ofrece la esfera digital” [...] “Por el momento, la orquesta está en fase de prueba de este nuevo método para leer la música, y el año próximo llevará a cabo dos nuevos proyectos con tabletas cuya eficacia evaluará, si bien destaca ya beneficios como el ahorro a la hora de preparar las partituras en papel, que asciende a unos 25.000 euros anuales”.

La reflexión principal que se desata de este tipo de cuestiones es el planteamiento de la posible disolución del soporte físico de partituras y de partituras de diferentes grosores por parte de los instrumentistas, directores, compositores, etc.

II.3.3.- La digitalización del sonido.

La historia de la música ha manifestado problemas (por ejemplo de datación), por la inconsistencia del material en el que se asienta dicha historia. Las partituras y los textos que se han conocido se encuadran dentro de un marco fugaz y caduco. La música es un arte del tiempo que se caracteriza por su idiosincrasia efímera, por lo que las partituras se interpretan y a posteriori, se esconden e incluso muchas de ellas permanecen en el olvido. Los compositores escribían sus obras musicales para ser interpretadas en el momento del encargo. El compositor vivía de escribir música y de los sucesivos encargos que le proporcionaban diferentes personalidades.

En 1877, Thomas Alva Edison (1847-1931) inventó el fonógrafo (discos de cera) y Emile Berliner el gramófono (discos blandos). Este fue el inicio de la reproducción del

²⁰<http://www.abc.es/20121108/cultura-musica/abci-orquesta-bruselas-sustituye-partituras-201211081631.html>

sonido original. En este instante, la música tiene la opción de conservarse. Así el sonido “nunca se apaga”, queda plasmado en el soporte y se puede reproducir en cualquier momento. “Las cajas de música cumplieron esa función durante mucho tiempo, ya que su mecanismo reproduce tantas veces como quiera una pieza musical” (Susó, 2002, p. 110).

A partir del siglo XX, este tejido gremial se transformó de una manera revolucionaria. Con el impacto de la llegada de las nuevas tecnologías se logró conservar, resguardar y reproducir los elementos sonoros. Así, se incorporó a los estudios científicos de la historia de la música; la historia de la recepción, de la interpretación musical mediante el estudio de diferentes interpretaciones de diversas grabaciones.

De esta manera, los diferentes estilos compositivos de la historia de la música han quedado reflejados en distintos soportes, que perduran y pueden ser consultados en cualquier instante y en cualquier lugar.

“Así, la música grabada también ha contribuido a estructurar más el público, al aumentar exponencialmente la oferta de música disponible. Hoy, el público ya no es una masa amorfa de consumidores, sino un conjunto de sectores perfectamente diferenciados cada uno por su tipo de gusto musical [...] Las compañías discográficas, efectivamente, disponen de medios para detectar con mucha precisión la demanda, y programan sus inversiones de acuerdo a ella²¹”.

Los aparatos electrónicos son los encargados de producir y procesar el sonidos mediante la muestra analógica y la digital.

Los formatos analógicos (cilindros, disco de pizarra, cinta magnética, casete compacto, cinta de video, carretes de cinta abierta de larga/doble/triple duración, discos y cintas de acetato, etc) han quedado obsoletos. La evolución de estos formatos de audios concretos (R-DAT y el CD-R²²) pasa a un “escenario automatizado” de formatos de archivos donde se almacena la información.

²¹ *Íbid.*, p. 81.

²² Ambos sistemas de grabación digital son los que “inauguran” los formatos digitales.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

La Asociación Internacional de Archivos sonoros y Audiovisuales (Comité técnico) menciona en su documento “La salvaguarda del patrimonio sonoro: Ética, principios y estrategia de preservación” (2005) lo siguiente:

“En cuanto a la seguridad de la información y su revisión, los formatos de archivo (“data or file formats”) son superiores a los corrientes de datos de audio (“digital audio streams”, R-DAT, CD-Audio)”.

Se han creado sistemas digitales que protegen los contenidos grabados en el soporte original como los formatos de audio y formato de datos (R-DAT y CD-R) y los formatos informáticos de grabación de datos (DLT o LTO).

La autonomía del intérprete en cuestiones de la interpretación realizada mediante conciertos en directo, se ha ido diluyendo a favor de un tejido empresarial más complejo que determina la industria discográfica a través de los medios publicitarios. Así, la música entra en la “interminable cadena/tren” del consumo mundial.

El sonido real cuenta con la posibilidad de ser digitalizado²³, (*sampling*) mediante los conversores del Analógico a Digital (ADC). Obtienen la capacidad de convertir las “instantáneas” del sonido en códigos numéricos para tener acceso a su depósito en el ordenador. “Sus ventajas son su fidelidad, durabilidad, manejabilidad y portabilidad, lo que la ha convertido en el *standard* actual” (Susó, 2002, p. 111).

La gran ventaja de los aparatos de sonido digital es la posibilidad de “repetición”. Cuando el sonido está digitalizado, el proceso de la medición de la onda se realiza mediante operaciones matemáticas, y esta precisión permite reproducir y copiar con “absoluta fidelidad” y “total calidad”.

A mitad de 1980, el *sampling* se divulgó con gran velocidad. Esto permitió el almacenamiento digital y su posibilidad de “adulteración”. En la música pop, por ejemplo, se crearon *collages* con “trozos de canciones” más antiguas. A continuación el CD, permitió un nuevo soporte para la venta de la música pop con una “gran acogida”

²³ También se denomina muestreo.

entre los jóvenes. En 1990 imperan las nuevas tecnologías interactivas como CD-ROM e Internet.

En cuanto a la interpretación musical, las características más sobresalientes de esta ejecución musical se codifican en los archivos MIDI (un código global de comunicación entre los instrumentos electrónicos). Se trata de un sistema que se desarrolla en tiempo real. Se pueden generar archivos MIDI, bien ejecutando una música a tiempo real a través de un teclado conectado a un ordenador, o bien escribiendo la partitura musical en algunos de estos programas de edición de partituras creados para realizar esta función.

II.4.- Sistematización de conocimientos tácitos

La creación musical, al igual que el conocimiento posibilita un código universal. Este código está elaborado con un lenguaje natural que aporta coherencia y racionaliza en la plasmación del papel las ideas musicales que el compositor tiene en mente; mediante la formalización de las reglas deductivas. Se establece una estructura, un encadenamiento de ilusiones eje, que crea un panorama racional-sensitivo en el resultado de la obra maestra final.

Es una manera auténtica de comunicación, expresar con libertad en un “código global”, comprendido por todos los individuos. En el caso de la música, el lenguaje con que se elaboran y se escriben las piezas musicales es “universal”, es decir, es entendido por todos los habitantes del planeta. El lenguaje “del alma” no entiende de idiomas. Los signos-símbolos musicales, denominados “notación musical” significan lo mismo en Argentina, que en China, que en Australia o que en España. Esto sucede cuando se habla de “música pura”, sin texto.

En la música contemporánea, con la incorporación de las nuevas grafías se establece un nuevo modelo de comunicación con un carácter más individualizado, que en ocasiones pierde su idiosincrasia de universalidad en favor de una creación insólita y singular. Quizás se podría decir que la división del trabajo y la fragmentación de los

saberes, deja su evidencia en este tipo de manifestaciones artísticas con incalculables y desorbitadas técnicas compositivas como reflejo de la sociedad vigente.

El lenguaje musical, anclado en la tradición se apoya en un “código universal” que posteriormente se “agrieta” y pierde su connotación preliminar de integridad, totalidad.

En el caso del conocimiento, “la aparición de la codificación, el problema de la memoria deja de dominar la vida intelectual” (Godoy, 1977; en David y Foray, 2002, p. 7).

El conocimiento se transmite a través de las máquinas, por tanto, lo que impera es el aprendizaje del uso de las mismas, para una reproducción del conocimiento sin dilación.

“[...] La codificación consiste en producir una representación del conocimiento que permite inscribirlo sobre un soporte físico [...] La codificación desempeña una función central en la economía del conocimiento al favorecer los medios de memorización, comunicación y aprendizaje, y constituye asimismo un principio eficaz de creación de nuevos objetos de conocimiento²⁴”.

Las personas interactúan, generan conocimientos incesantemente, mediante estas tecnologías de la información y de la comunicación en “espacios públicos” o “semipúblicos” de circulación de los saberes. Esta producción e intercambio de conocimientos asienta las bases de la economía del conocimiento.

II.5.- El movimiento de la autenticidad en el ámbito musical.

Entre 1950-1980 se establece un período denominado Early Music Movement²⁵. A partir de 1980 comienza una nueva etapa que ronda el significado del vocablo, autenticidad en la ejecución musical. En el año 1978 el músico alemán Harnoncourt (precursor de la interpretación con instrumentos originales), decía que:

²⁴ *Íbid.*, p. 7.

²⁵ Movimiento de la Música Antigua.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

“[...] era un error creer que la fidelidad hacia la partitura [Notentexttreue] era sinónimo de fidelidad a la obra [Werktreue], ya que las partituras son imperfectas en términos de altura, duración y tempo, y no muestran el ‘espíritu’ de la música” (Fabián, 2001, p. 2).

Efectivamente, la partitura global no es más “auténtica” por ser interpretada con instrumentos originales. El compositor cuando escribe su música, piensa en líneas rítmico-melódicas con diferentes estilos y caracteres engendradas en el conjunto del discurso musical. La obra como escenario acústico universal, puede ser representada en los instrumentos para los que el compositor los escribió. Ahora bien, para aquellas partituras antiguas que indican determinados instrumentos “en deshuso” (en la actualidad), lo adecuado es emplear aquellos instrumentos que han evolucionado y que han derivado de éstos, y que a su vez han mejorado su técnica (acordes con el tiempo presente). El arte de la luthería pervive en la sociedad, al igual que otros trabajos artesanales.

El término “auténtico” actúa como sinónimo de determinados vocablos como puro, fidedigno. Además de sus múltiples significados, su valor intrínseco recae en el “pensamiento subjetivo”; es decir, “auténtico ¿en base a qué?”. Pues para aclarar este punto, Richard Taruskin expresa “[...] En relación con las obras de arte, el significado más habitual es simplemente ‘genuino’, esto es, remontable a un origen estipulado” (Taruskin, 1996, p. 45).

Cuando se habla de una obra musical no se debe caer en el “descuido” de pensar sólo en el aspecto exterior, el material (en este caso, los instrumentos). La obra musical es una obra de arte que transmite sentimientos, por tanto, también es importante localizar y valorar el estilo interpretativo (articulación, matices, sonido, ...) así como el “espíritu técnico-formal”, cimiento de la coherencia y organización de la pieza en cuestión. Todo este “armazón” sin olvidarnos de la expresión del artist@ o los artist@s que ejecutan la obra. El compositor se encarga de reflejar sus intenciones con un lenguaje propio, autónomo que revela en su partitura. Se sabe que todas las interpretaciones de una obra van a ser diferentes. Al igual que el ser humano es único e irrepetible, desde este punto de partida que nos manifiesta Pierre Lèvy cuando explica la expresión de “inteligencia colectiva”; cada interpretación también sería singular y con unas connotaciones

expresivas rotundas que además de adherirse a “respuestas positivistas” del aspecto orgánico de la obra musical debe resplandecer ese agente expresivo interno que se manifiesta “desde el interior”.

“[...] La pretensión de evidencia para el valor de los instrumentos antiguos, como la pretensión de evidencia para la virtud de adherirse a las ‘intenciones’ de un compositor, no es nada más que un misterio, y con más frecuencia de lo que puede decirse, ésta es la única justificación ofrecida²⁶”.

Muchos estudiosos intentan averiguar las intenciones del compositor, sin estar presente el mismo. El compositor deja plasmado en el papel todas aquellas cuestiones que desea resaltar o enmascarar. Deja un “trocito de su arte”, sus sentimientos y conocimientos. Entrar en este ámbito subjetivo no es “la verdad”, “la verdad” se encuentra revelada en la partitura. Cada intérprete o grupo instrumental ejecuta “su verdad”. Ésa es la que vale, la verdad objetiva. La recreación idéntica limita y aparta la música del sector artístico, la flexibilidad entendida como “intuición” es parte de la expresión del instrumentista y de la transmisión. La partitura no se debe ver como un mero documento, ya que, como bien se ha explicado anteriormente, está unida a un conjunto de acciones que obedecen a aspectos estructurales de la técnica compositiva y a tintes peculiares del compositor.

“[...] la opinión de Adorno coincide con las declaraciones de Harnoncourt (2001) citadas más arriba: ‘la partitura nunca es idéntica a la obra; la devoción al texto significa el esfuerzo constante de capturar lo que se esconde ... una interpretación que no se preocupa por el significado musical, en función de la creencia de que (la música a partir de la partitura) se revelará por motu proprio, será inevitable falsa, ya que fracasará en ver que el significado está siempre reconstituyéndose se nuevo’ (Fabián, 2001, p. 4).

Otro punto de vista a resaltar sería “la autenticidad de los documentos”:

²⁶ *Íbid.*, p. 51.

“Cuando el Renacimiento descubrió a los clásicos, se vio inmediatamente que la valiosa herencia de la Antigüedad se había transmitido por medio de una serie confusa de documentos imperfectos. Así nació la crítica textual, el arte o la ciencia (las opiniones difieren) de establecer textos auténticos” (Taruskin, 1996, p. 46).

En este sentido los textos estar inmaculados, es decir, no modificados ni transformados. Para establecer un “juicio de valor justo”, el cimiento (en este caso el documento correspondiente) debe ser el “real” (la mano del autor) sin añadidos que abran “la puerta” a decisiones inciertas, arbitrarias.

El concepto de “autenticidad” no sólo se plantea en colectivos académicos, también en lo que concierne a la música popular.

“La ideología de la música popular contemporánea ha girado alrededor del concierto en vivo como referente incuestionable, a fin de verificar la autenticidad de la grabación. Con la llegada de la tecnología digital, lo que se pone en tela de juicio ya no es quién toca, qué toca el disco sino las dificultades existentes por saber si un determinado sonido es un producto orgánico o si es más bien sintético, artificial” (Ruesgabono, 2005, p. 22-23).

II.6.- Renovación educomunicativa.

El vocablo comunicación se ha ido “enmendando” y “restaurando” desde sus inicios en los Estados Unidos (período comprendido en medio de Entreguerras y la II Guerra Mundial). Al principio, la comunicación era una disciplina unilateral, centrada plenamente en la propaganda bélica, bajo un régimen autoritario de carácter persuasivo. El receptor se situaba “fuera de plano”, es decir, apenas tenía un “espacio” para la retroalimentación. La alternativa popular ante este “paradigma dominante” la explica Alejandro Barranquero²⁷ en su artículo *Concepto, instrumentos y desafíos de la educomunicación para el cambio social* (p. 116-117):

²⁷ Titulado superior de apoyo a la investigación en el Departamento de Periodismo de la Universidad de Málaga.

“La crítica principal se gestó en América Latina, en un contexto histórico, el de los años sesenta, muy fértil para las ideas de dependencia y liberación. Autores como Paulo Freire, Luis Ramiro Beltrán, Orlando Fals Borda o Juan Díaz Bordenave, así como un sinfín de experiencias de comunicación alternativa y popular (radio-forums, radio-escuelas, radios comunitarias, etc.) recondujeron la perspectiva dominante inicial, hacia presupuestos más complejos, privilegiando lo participativo, lo dialógico, el carácter endógenos del cambio social o la función democratizadora de la comunicación”.

Para entender la comunicación como proceso educativo transformador, en el mismo artículo citado anteriormente (p. 118) se exponen los supuestos iniciales:

- “a) En comunicación y educación para el cambio social interesa más el proceso —de transformación colectiva— que los propios productos (un programa de radio, un «spot», un vídeo, una campaña, etc.).
- b) Este proceso debe promover el acceso, la participación y la apropiación final del mismo por parte de los propios actores implicados.
- c) Hay que contemplar la pertinencia cultural de las acciones que se planteen, es decir, que éstas se atengan a las particularidades de cada cultura y cada lengua. Para ello habrá que valorar también nuestras propias características culturales — en caso de que la acción de desarrollo se programe externamente—, evitando sobredimensionar las diferencias o universalizar a partir de lo propio.
- d) Interesa emplear un marco de actuación local —aunque con proyección global—, basado en el saber participativas (investigación-acción; investigación-acción participativa, valoración participativa, periodismo cívico, etc.), a aquellas de corte más persuasivo o modernizador («marketing»/mercadeo social/ con causa, promoción de la salud, «edu-tainment» o educación con entretenimiento, difusión de innovaciones, «media-advocacy», movilización social, etc.)”.

La comunicación educativa sienta sus cimientos en un lenguaje jerárquico “arcaico”, donde el poder se instala en la figura del educador. Para Stephen Dowaves (en Piscitelli, Adarme y Biender, 2010) el profesor es el protagonista, el mismo es considerado como la única fuente portadora de conocimientos situado desde la cima de una pirámide. La enseñanza se lleva a cabo a través de aprendizajes memorísticos, los alumnos repiten hasta la saciedad para asimilar de alguna forma los saberes correspondientes. Mario

Kaplún explica este sistema autoritario: según Paulo Freire se trata de una “educación bancaria (el educador introduce datos en el alumno)” (Kaplún, 1998, p. 1). Este modelo educativo repercute directamente en la “pasividad absoluta” del alumnado en relación con el profesor. La reciprocidad del “trueque de conocimientos” que se produce entre ambos escenarios no es posible, el alumno se convierte en un “ser únicamente receptor”.

“En vez de comunicarse, el educador hace comunicados y depósitos que los educandos, meras incidencias, reciben pacientemente, memorizan y repiten. Tal es la concepción «bancaria» de la educación, en que el único margen de acción que se ofrece a los educandos es el de recibir los depósitos, guardarlos y archivarlos. Margen que sólo les permite ser coleccionistas o fichadotes de cosas que archivan [...] En la visión «bancaria» de la educación, el «saber», el conocimiento, es una donación de aquellos que se juzgan sabios a los que juzgan ignorantes” (Freire P., 2005, p. 52).

Este “engranaje unilateral pedagógico” proporciona una educación distorsionada, alejada de su propia naturaleza y realidad. Los individuos se educan totalmente alejados de la creatividad, de la transformación y se fomenta la “doctrina de la opresión” (Paulo Freire).

“Para el «educador bancario», en su antidualogicidad, la pregunta, obviamente, no es relativa al contenido del diálogo, que para él no existe, sino con respecto al programa sobre el cual disertará a sus alumnos. Y a esta pregunta responde él mismo, organizando su programa²⁸”.

Evidentemente, los educandos deben formar parte activa del proceso de comunicación en la educación. Los dos agentes principales de este proceso educativo son el profesor y el alumno; ambos tienen la oportunidad de charlar/debatir, permutar ideas o conocimientos a la manera de la expresión empleada por Pierre Lèvy (“inteligencia colectiva”) mediante un proceso dialógico donde se respeta la experiencia de la vida y los conocimientos adquiridos a lo largo de este camino como descubrimiento de un

²⁸ *Íbid.*, p. 76.

,”pensamiento singular,” ... Jean Cloutier (1973) denominó este “paradigma comunicativo”, emerec.

“Denomina a su teoría EMEREC, (émetteur/récepteur) donde todos los interlocutores son la suma de numerosos factores individuales y colectivos convirtiendo a cada persona en el centro de la comunicación. Los emerec entran en interacción con otros emerec a través de cualquier medio estableciendo así interrelaciones entre iguales”. [...] “Cloutier establece que «emerec» somos cada uno de nosotros cuando nos comunicamos con nuestros semejantes y nos define como «l’*homo comunicans*» cuando se refiere a que todos somos emisores y receptores” (Rubio, Sagrario²⁹ en Aparici, 2010 A, p. 37).

“Frente a estos modelos centrados en el emisor o en la transmisión de mensajes, tenemos el modelo emirec, donde se establece una relación de igual a igual entre todos los participantes del proceso y donde no existen papeles asignados para quienes participan de la comunicación: los emisores son receptores y los receptores son emisores³⁰”.

A lo largo de estos últimos años, se ha originado un “desequilibrio desorbitado” entre el número de aulas digitalizadas en los centros de enseñanza, y el empleo de estos recursos tecnológicos en la enseñanza y en el aprendizaje. La parte física (ordenadores y acceso digital) se encuentra presente en estas salas, pero se observa un “gran vacío” en lo concerniente al ámbito pedagógico. Para utilizar estas herramientas que nos proporcionan las plataformas virtuales, es necesario “aprender como un proceso³¹” innovador y abierto (mediatizado por la incesante actividad dialógica entre “iguales”, aprendizaje cooperativo).

En las Actas del Congreso Internacional “Educación mediática y competencia digital. La cultura de la participación” en Segovia (13,14 y 15 de 2011) en las páginas 5 y 6, Ángel Barbas Coslado muestra una tabla con una síntesis de estudios realizados acerca del “destello” de las TIC en la educación:

²⁹ Profesora de la UNED.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ Analogía con el sector científico-musical: *work in progress*.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

EXTRACTO – IDEA CENTRAL	IDENTIFICACIÓN DE ESTUDIO	PAÍS(ES) DEL ESTUDIO
«Los resultados muestran que no hay evidencias medibles entre la inversión en Internet y el logro de los estudiantes».	Goolsbee, A. y Guryan, J. (2005), «The Impact of Internet Subsidies in Public Schools», University of Chicago.	EE.UU.
«Un incremento en los niveles de acceso a ordenadores no trae más experiencias de aprendizaje».	International Association for the Evaluation of Educational Achievement (2006), IEA SITES.	22 países
«No hay una correlación consistente entre la simple disponibilidad o uso de TIC y el aprendizaje de los estudiantes».	The World Bank (2005), <i>Monitoring & Evaluation of ICT in Education Projects</i> .	Países en vías de desarrollo
«Es interesante ver (PISA, 2006 en European Comisión 2008) que Finlandia y Suecia se encuentra entre los usuarios más bajos de TIC en Europa».	European Commission (2008), <i>The Education and Training Contribution to the Lisbon Strategy</i> .	UE, Australia, Nueva Zelanda, Canadá, EE.UU. y Corea.
«Directores reportan que menos de la mitad de los profesores usan recursos del ordenador, y cerca 4/10 profesores utilizan Internet».	OECD (2004), <i>Completing the Foundation for Lifelong Learning. An OECD Survey of Upper Secondary Schools</i> .	15 países
«Los ordenadores en la sala de clases han sido sobrevendidos por promotores y <i>policymakers</i> y subutilizados por estudiantes y profesores».	Cuban, L. (2001), <i>Oversold and Underused: Computers in the Classroom</i> , Cambridge, MA, Harvard University Press.	EE.UU.
«Conectar a los colegios a internet, proveerles de repositorios y acceso digital a recursos y entrenamiento a profesores no ha implicado una innovación pedagógica».	Rosado y Bélisle (2006), <i>Analysing Digital Literacy Frameworks. A European Framework for Digital Literacy</i> .	UE y Australia
«Los desempeños más altos en PISA 2003 fueron entre los estudiantes que utilizaron la PC de manera moderada, más que aquellos usuarios intensivos».	OECD (2005), <i>Are Students Ready for a Technology-Rich World? What PISA Studies Tell Us</i> .	41 países
«El uso de las TIC en educación ha sido prioridad en la mayoría de los países de la UE durante la	European Commission (2008), <i>The Education and Training Contribution to the Lisbon</i>	UE, Australia, Nueva Zelanda, Canadá, EE.UU. y Corea.
década pasada, y los resultados han sido difusos».	<i>Strategy</i> .	
«No existe evidencia de que un incremento en el uso de PC en la educación se traduzca en mejores desempeños de los estudiantes y los exámenes».	Angrist y Lavy (2002), <i>New Evidence on Classroom Computers and Pupil Learning</i> , MIT & NBER, Hebrew University.	Israel

Tabla. Resumen de estudios críticos sobre el impacto de las TIC en educación. Fuente: COBO, C. en PISCITELLI, A., ADAIME, I. y BINDER, I. (2010): *El proyecto Facebook y la posuniversidad. Sistemas operativos sociales y entornos abiertos de aprendizaje*. Ariel, Madrid.

II.7.- Breve acercamiento a las teorías de la comunicación

La comunicación es un “ente social” infinito, muy complejo de abordar en estudios de determinados análisis de la sociología contemporánea.

II.7.1.- El funcionalismo comunicativo (Harold D. Laswell)

Las teorías funcionalistas de la comunicación derivan de una comunicación “unilateral”, donde las audiencias son dirigidas hacia determinadas conductas que los emisores del mensaje consideren.

El sociólogo estadounidense, Harold K. Laswell (Mattelart y Mattelart, 1997, p. 31), basó sus estudios en la investigación colectiva sobre las influencias que ejercen los medios de comunicación y de la información de masas en el proceso de creación de la opinión pública, para un correcto funcionamiento de la sociedad.

“Según Lasswell, el proceso de comunicación cumple tres funciones principales en la sociedad: *a)* «la vigilancia del entorno, revelando todo lo que podría amenazar o afectar al sistema de valores de una comunidad o de las partes que la componen; *b)* la puesta en relación de los componentes de la sociedad para producir una respuesta al entorno; *c)* la transmisión de la herencia social» [Lasswell, 1948]”.

La propaganda se convirtió en el principal “modelo de atracción” de audiencias. El reflejo de esta huella permitió elaborar el primer texto inscrito en esta teoría comunicativa en 1927: *propaganda the World War*, de Harold D. Laswell.

II.7.2.- Modelo de comunicación de Claude Elwood Shannon y Warren Weaver.

Claude E. Shannon y Warren Weaver publicaron sus textos en la Universidad de Illinois. Claude E. Shannon presentó en 1948 su trabajo “A mathematical Theory of Communication”. Posteriormente, junto a Warren Weaver publicó “The mathematical Theory of Communication” (Teoría matemática de la Comunicación o Teoría matemática

de la información).

Las teorías implícitas en este modelo comunicativo abordan una perspectiva auténticamente mecanicista (transmisiva), inmersa en el ámbito de las telecomunicaciones y las fórmulas matemáticas que determinan los niveles de ruido en la comunicación.

Se trata de un modelo elemental de las telecomunicaciones. A partir de este punto se generan nuevas perspectivas en los campos pertinentes a la investigación y la evolución de la comunicación humana. Es un modelo que ha dominado las teorías comunicativas del siglo XX.

“Shannon propone un esquema del ‘sistema general de la comunicación’. El problema de la comunicación consiste, en su opinión, en ‘reproducir en un punto dado, de forma exacta o aproximada, un mensaje seleccionado en otro punto’” (Mattelart y Mattelart, 1997, p. 42).

La esencia de este modelo de comunicación es:

“diseñar el marco matemático dentro del cual es posible cuantificar el coste de un mensaje, de una comunicación entre los dos polos de un sistema³²”.

Las fórmulas matemáticas subyacen en la transmisión de información en este modelo comunicativo. Lo que realmente importa es la transferencia, el punto de “referencia intermedio”; mientras la entrada (emisor), la salida (receptor) y el significado mismo del mensaje apenas se tienen en cuenta.

Este es el modelo que se presenta en la Sociedad de la Información.

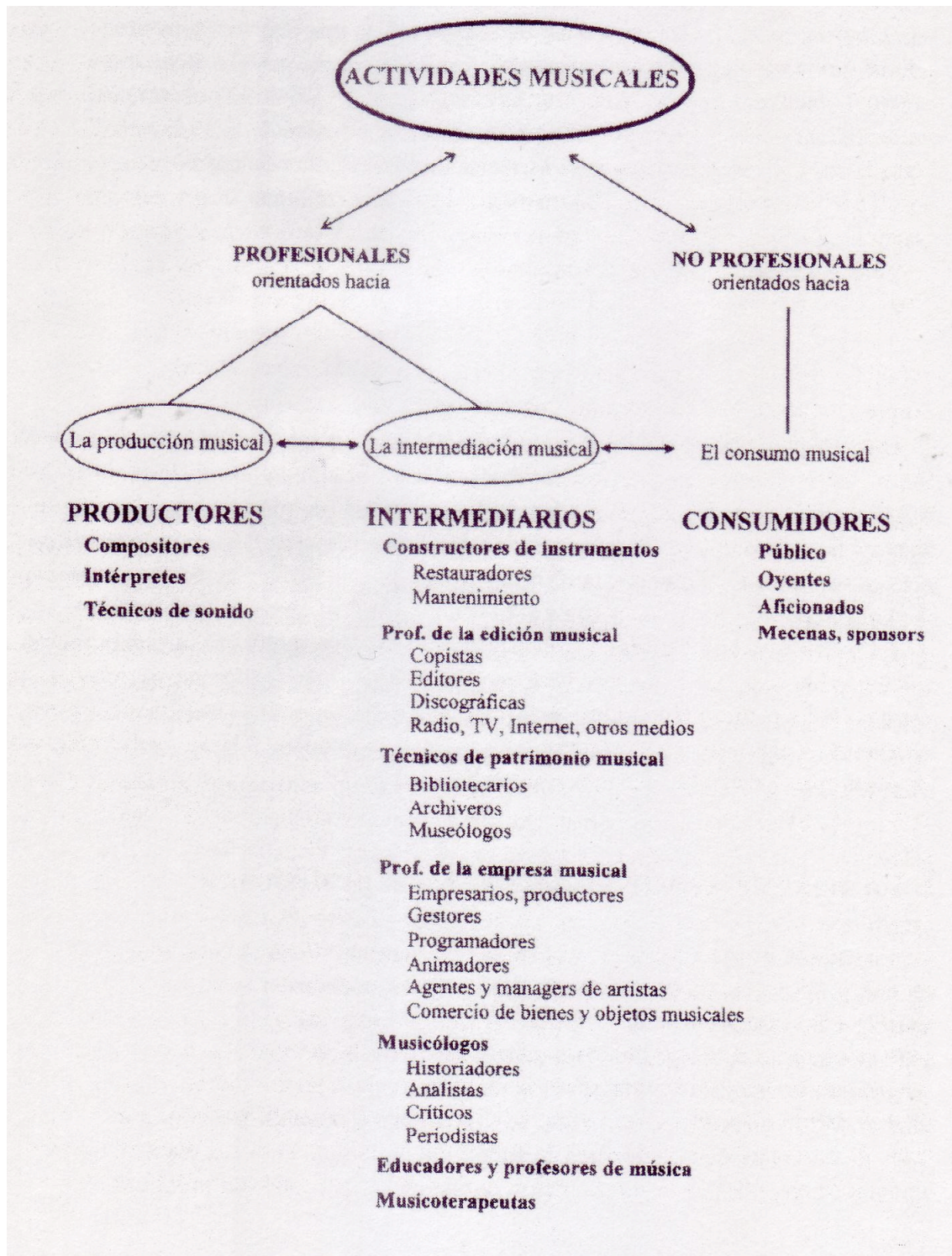
II.8.- La Comunicación en la esfera musical.

Desde el momento en que nos adentramos en el terreno de las labores musicales, se crean tres vías acreditadas desde la base de la dicotomía “profesionales/académicos” o

³² *Ibíd.*, p. 42.

“no profesionales/no académicos”. Estas dos vías ejercen una mixtura nítida de las diversas profesiones musicales, desde un punto de vista periférico (sin “entrar” en la organización y las diferentes jerarquías de estas profesiones).

En el esquema siguiente Carmen Rodríguez Suso realiza una síntesis del “proceso empresarial” del ámbito musical en la sociedad actual (Suso, 2002, p. 48).



Las dos figuras clave para la propagación de este “arte etéreo” son el intérprete y el compositor. Ambos tienen la capacidad de expresar sus emociones y transmitirlas al público en cuestión.

Los intérpretes, especializados en determinadas áreas como el jazz, ejercen “esa virtud improvisadora” que recuerda a la habilidad que tienen los compositores de “legitimar su música” mediante los aspectos de la improvisación. Más bien, se debería comentar que se trata de “nociones intuitivas”. La improvisación por sí sola no existe, detrás de este entramado artístico hay una base ilimitada sostenible de aprendizaje “multiescalístico” y de diferentes esquemas rítmicos que permiten la “espontaneidad” del intérprete en su ejercicio concertístico. Sin embargo, tampoco se debe emplear el término “improvisar” para los trabajos compositivos de un compositor. Los compositores tienen “en mente” un esquema organizado y un “acercamiento de dilatadas sonoridades” que se van desarrollando, transformando y modificando a criterio del propio compositor en la fase de plasmar sus ideas en el papel. Esta etapa es la “más hermosa”, el paso de “las ideas” a la “realidad” de la representación de la partitura.

El rango de intérprete se encuentra arraigado en el “elemento intermediario” de la actividad musical. Se le encomienda ser el “transmisor directo” de la percepción y de la intención del compositor de la correspondiente obra musical. El trabajo del compositor se centra en una “actividad intelectual”.

“Cuando la palabra *composición* apareció por primera vez, en el siglo XI, se refería a poner juntos de manera adecuada los sonidos en un papel. Es decir, se refería a componer por escrito. Entonces, componer significaba, por lo tanto, *lo contrario de improvisar*³³”.

Algunos intérpretes desearon mostrar sus “habilidades virtuosísticas” con el instrumento, y realizaron trabajos compositivos acomodados a su ardua experiencia instrumental: entre ellos, destacan violinistas como Paganini (1782-1840) o Sarasate (1844-1908). El resultado de estas creaciones desde el “rol del intérprete” tenían un

³³ *Ibid.*, p. 60.

carácter servicial, mediante una “recargada partitura”, que a su vez mostraba el “total ingenio y la habilidad” del intérprete.

En la actualidad se percibe un cambio sustancial en la manera de difusión de la música (sobre todo en lo que concierne a las partituras musicales que se interpretan en los conciertos):

“El concierto con la música escrita en partituras, que hasta ahora era la manera habitual en que se podía conocer y controlar económicamente el trabajo de los compositores, ya no es el principal medio de comunicación musical. Los compositores actuales divulgan su música por medio de discos, videos, cine, o Internet; cuando lo hacen en conciertos, son conciertos que forman parte de los circuitos y los medios de comunicación de masas³⁴”.

Otro cambio social importante con respecto a la composición musical es la incorporación de las mujeres a este ámbito profesional, por ejemplo Sofia Gubaidulina. La tradición sólo contaba con hombres, responsables de esta actividad.

El último eslabón de la cadena empresarial musical, como sucede en el resto de sectores de la sociedad, es el consumidor. En el caso de la música serían los oyentes , los aficionados y el público en general.

II.8.1.- La composición musical y la autonomía del compositor.

Hoy en día, el mercado de la música se representa a través de la publicación en concierto, en CD's, en You Tube, ... La música que se publica por escrito (en partituras) en las diferentes editoriales, se encarga de divulgar, comunicar el aspecto gráfico de los sonidos que el compositor anhela representar. Las empresas que se dedican a este sector dirigen su mirada a la “ganancia de dinero”, por tanto, el valor artístico poco o casi nada repercute en este negocio comercial.

³⁴ *Íbid.*, p. 63.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

El ejercicio de la composición musical se desarrolla en torno a la figura del compositor, el “Patriarca” que transmite su sabiduría a diversos colectivos de la sociedad.

El oficio del compositor centra su atención en el dominio de la escritura musical, y su posterior interpretación plasma la realidad del “objeto sonoro ideal/virtual”. El artista tiene en su mente unas ideas/sonoridades que intenta y anhela transmitir a través de un código universal en un “discurso narrativo musical”. La cuestión más íntima y primordial es cómo “cristalizar” en el papel o en el ordenador (programa de edición de partituras) las correspondientes sensaciones. En esta primera fase aún se nutren de un “carácter etéreo”, hasta la propagación en el papel. Así, la “sustancia volátil” adquiere vigor y fuerza.

A medida que el compositor va creando su obra, van surgiendo múltiples “camino a seguir”; pero la organización, la coherencia y la intuición compositiva permiten al artista llevar un recorrido “íntimo, personal” que genera un clima subjetivo y en muchos casos, extravagante. La gran virtud del compositor es crear obras musicales bajo el propósito de unos “cimientos materiales” dotados del conocimiento técnico-compositivo, y estético.

En el texto del compositor Mariano Etkin (1999), *Acerca de la composición y su enseñanza* de la Revista Arte e Investigación se menciona la profesión artística del compositor. Resulta muy interesante observar las palabras directas de un compositor:

“En el recorrido que va de la imaginación sonora al papel es donde el oficio se manifiesta con más claridad. En ese momento lo imaginado y la escritura se convierten –casi sin que el compositor se de cuenta- en una sola cosa. Cuando la escritura toma su forma definitiva materializándose en el papel, ya se ha alejado lo suficiente como para poder percibir su autonomía. La música adquiere así una ilusoria concreción, especie de objeto independiente donde el trabajo y el esfuerzo han dejado sus huellas inconfundibles”.

La partitura es el objeto material para la interpretación, se trata de la parte real que media entre el compositor y el instrumentista.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

En el mismo texto citado con anterioridad, Mariano Etkin menciona unas palabras que Krause expresó en una intervención como jurado de un concurso de composición en Holanda:

“En la primera reunión del jurado convenimos en buscar talento original. Pero tengo que admitir que fue difícil encontrarlo. Los jóvenes compositores presentan un tipo especial de partitura. El que luce bien desde el punto de vista del oficio. Creen que este tipo de obra es el favorito del jurado. Pero lo que realmente buscamos detrás de las notas es individualidad. En las partituras nos gustaría ver más individualidad que virtuosismo técnico”.

La enseñanza de la composición musical ofrece una “esfera amplia y abierta” en cuanto al estudio de los géneros y los estudios musicales se refiere. El discípulo aprende de los esquemas técnico-formales-compositivos-estéticos de las diferentes obras musicales y sus autores. Se abre un vasto abanico de posibilidades y se procede a la “imitación” (en un principio) de las técnicas compositivas normadas y estandarizadas del repertorio musical. Una vez aprehendidas estas técnicas, el compositor con trabajo y esfuerzo va adquiriendo un “lenguaje íntimo” ligado a “horizontes personales” que atraen en gran medida al espectador.

La profesión del compositor muestra una similitud intrínseca con la del arquitecto. Ambos parten del papel en blanco es decir, tratan ideas que aún forman parte de la imaginación que posteriormente se materializan. La diferencia esencial entre las dos artes es que la música se interpreta, y de inmediato se desvanece (“se pierde en el tiempo”), es efímera. Sin embargo, la arquitectura tiene un “carácter de conservación eterno” que perdura en el tiempo.

Tanto en la formación del arquitecto como en la del compositor, se estudian los diferentes géneros y estilos que han transcurrido a lo largo de la historia de la humanidad. Luego, una vez engendrado ese bagaje cultural esencial, se inicia “la senda de la autonomía” de las dos artes “atrapadas” por la imaginación y la sagacidad de cada cual.

En el texto de *Acerca de la composición musical y su enseñanza* (1999) del compositor Etkin, se señala cómo debería ser la enseñanza de la composición musical:

“La enseñanza de la composición musical debería ser la enseñanza de lo todavía inexistente, situación altamente improbable. Sin embargo, ayudar a reconocer atributos de lo imaginado, sugerir caminos posibles de vagos deseos, buscar nombres, es decir, notaciones para lo imaginado, pero más arduo aún, tratar de acercar al otro a la noción y a la percepción de la duración de los materiales y de las distintas escalas temporales que intervienen en la obra: he ahí algunas de las tareas difíciles pero posibles [...]”.

II.9.- Tendencias musicales del siglo XX.

II.9.1.- Acercamiento a la Historiografía del siglo XX.

El paradigma positivista permaneció hasta los años 70. Sin embargo en Alemania, la ciencia histórica fue adaptada a la estructura dominante en el historicismo germano o en la historiografía del arte. En el período comprendido entre 1970 y 1980 la musicología se reafirma en la universidad. Después de la II Guerra Mundial, los musicólogos que realizaron su labor investigadora en Inglaterra y Estados Unidos mantenían una base esencial común. Esa esencia radica en la ideología nacionalista. Con la llegada de musicólogos foráneos, en Estados Unidos esta imagen cesó.

En el mundo anglosajón la musicología centrada en la década de 1960 se relacionó con una investigación con un “ente universal, constatable e indiscutible”; inscritos a su vez al positivismo histórico. La recopilación de datos y hechos relacionados con la publicación de nuevas partituras, o referencias a la biografía del compositor. Los resultados se concebían como entidades autónomas ordenadas, sin interacción con otras ramas del saber (interpretación).

La perspectiva historiográfica en el siglo XX toma diferentes vías: relación del campo musical con el arquetipo de historia política según la orientación de Ranke (canon germano), historia de los géneros y la historia de la música comprendida como la historia de los estilos.

En Alemania destaca el musicólogo Hugo Riemann (1849-1919), uno de los pioneros de la investigación musicológica. Destaca su vasta aportación teórica con base en la teoría y la estética musical, además de la etnomusicología. Las funciones generales del musicólogo se asientan en todo aquello que concierne a la edición de partituras y la clasificación estructurada de las referencias históricas.

El libro “Musicology” (1985) de Joseph Kerman fue el germen de lo que en 1990 se denominó la “nueva musicología”.

“ En 1985, el musicólogo Joseph Kerman –por aquel entonces catedrático de música en Berkeley y anteriormente en Oxford– publicó un libro titulado *Contemplating Music [Contemplando la música]*. (O al menos así es como se llamó la edición americana; el título nada-de-contemplación-por-favor-somos-británicos fue *Musicology*). Se trataba de un examen muy personal, por no decir personalizado, del estudio académico de la música: una historia de la musicología desde el punto de vista de sus más famosos, o al menos notorios, profesionales. Los musicólogos lo leyeron con avidez por los chismes que contenía. Pero tenía también un objetivo más serio. Ofrecía una especie de historia social de la musicología, relacionando el desarrollo de la disciplina durante sus años de existencia con las tendencias académicas e institucionales más amplias de la época” (Cook, 1998, p. 112).

La “nueva música” refleja la individualidad, el deseo y el ímpetu de expresión de cada compositor en el marco geográfico en el que se encuentre. Esta “nueva música” se identifica por regiones con sus correspondientes compositores y esa labor innovadora que alienta el talento y la prosperidad de sus trabajos compositivos. Inmersos en esta tendencia artística destacan Arnold Schoenberg (y su alumno Antón Webern) e Igor Stravinsky. Ambos considerados pioneros de este “talante artístico-musical” en los años inmediatamente anteriores a la I Guerra Mundial.

En los primeros años del siglo XX se creó la Sociedad Internacional de la Nueva Música en Salzburgo (concretamente en 1922). Tras unos años, el término recobra relevancia y se crean los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt para la Nueva Música (1946). También se publica el ensayo de Theodor Adorno, *Filosofía de la Nueva Música* (1949). Este filósofo mantuvo una estrecha relación con la música, una

educación musical durante su infancia y adolescencia que marcaría la línea de sus pautas investigadoras futuras. Entre 1920-1930 Adorno en su interés por la musicología mantuvo contacto con la escuela vienesa (Schoenberg, Berg). La idea principal de la teoría de este filósofo es la comprensión del arte mediante su concatenación social. Es vital relacionar la experiencia estética con el método empírico, y a su vez con la sociedad. El material que constituye el proceso compositivo se convierte en el panorama de la prosperidad de las manifestaciones artísticas, y se encuentran supeditadas a la objetividad de la coyuntura histórica.

“El verdadero problema de la sociología de la música es siempre el de la mediación. En vista de la esencia aconceptual de la música, que impide evidenciar tales razones, tal y como parece permitirlo por ejemplo la materia germinal de la poesía tradicional, afirmaciones como las del carácter inmanentemente ideológico de una determinada música amenazan con reducirse a una simple analogía. Contra esto sólo ayuda la realización de un análisis técnico y fisionómico, que aún denomine como momentos formales aquellos referidos al sentido de la música constituido en su contexto o los de su ausencia, y a partir de ahí llegue a lo social. A los constituyentes formales de la música, al fin y al cabo su lógica, hay que hacerlos hablar socialmente. El cómo hacer o aprender algo así apenas si puede formularse de modo abstracto. [...]”
(Thomas Schmidt en García Laborda, 2004, p. 312).

Adorno atiende al valor musical desde una perspectiva de la autonomía anclada en la certeza, la verdad (idea de lo único e irreplicable). Respeta la disonancia como eje central de cualquier composición musical, para evitar caer en la evidencia y en la superficialidad de la música predecible, no genuina.

A partir de 1950 la figura más relevante es el musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989), cuyos trabajos de investigación abarcan todos los campos de la musicología. De su prolífica producción destaca el libro de *Fundamentos de la Historia de la Música*.

En 1980 surge en Norteamérica la “Nueva Musicología” como “postmodernismo” en el terreno musicológico. El inicio de esta corriente se asienta a partir de la publicación del libro *Contemplating music* (1985) de Joseph Kerman. La “Nueva Musicología” está conformada por diversas tendencias. A continuación se nombrarán las tendencias propuestas por Pilar Ramos en su libro *Feminismo y música. Introducción crítica* (2003, págs. 31-52): feminismo, narratología, sociomusicología, crítica postadorniana y

hermeneútica.

II. 9.2.- Generalidades de la música posterior a 1945.

La música moderna mantiene otras connotaciones universales que aportan ligereza y coherencia a la obra en su conjunto. Se produce una nítida emancipación del color, en la orquesta el timbre es el recurso esencial y por tanto, esa autonomía tímbrica da lugar a creaciones orquestales donde la orquesta actúa como si se considerase una “multitud camerística”.

La base armónica fundamental del acorde de tríada se diluye a favor de una textura contrapuntística. El resultado de esta técnica compositiva da lugar a “enrevesados acordes” de carácter cromático. A su vez, se gestaron ritmos complejos e irregulares.

La idea primordial de esta estética musical del siglo XX es valorar la autonomía de los instrumentos de la orquesta, destacan las diferentes líneas melódicas protagonizadas por cada instrumento.

Además, otro factor relevante de este período es el uso de la percusión como “ente autónomo”. Vale como recurso base para el acompañamiento instrumental o vocal se desvanece. En estos instantes la prioridad es otra, los compositores toman conciencia de los recursos rítmico-melódicos de la percusión y realizan grandes trabajos compositivos anclados en el protagonismo de estos instrumentos. Así se realza su valor y los instrumentos de la familia de la percusión también encuentran un emplazamiento en la “composición musical erudita”. El compositor Varèse escribió una obra para percusión denominada “Ionización”.

El espacio armónico se fue desarrollando a partir de la superposición de notas (cinco o más). Así, se fueron creando combinaciones sonoras de gran complejidad que generan tensión al discurso musical. En los primeros años del siglo XX fue determinante el empleo de acordes de cuartas y en ocasiones de segundas (clusters). Estos acordes se presentaron en obras de compositores como Scriabin, Stravinsky, Schoenberg y Bartók.

Conforme avanza este siglo, la tonalidad se va transformando y adaptando a un nuevo abanico de posibilidades protagonizado por un contexto representado por la

“desviación de la función armónica” hacia la “atonalidad”.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la historia de la música se encauza hacia diversas irrupciones que enmarcan el postmodernismo. Esta tendencia estética se caracteriza por la diversificación de los estilos musicales y formas estructurales en lo que respecta a la técnica estético- compositiva. En primer lugar, destaca la irrupción del serialismo, y posteriormente otras irrupciones como la música aleatoria, la música estocástica, la indeterminación, etc.

II. 9.3.- Serialismo intergral. Oliver Messiaen.

“Rodeados de privaciones materiales y de un profundo aislamiento cultural, la generación más joven de los compositores europeos que surgió tras la II guerra experimentó una fuerte reacción contra su herencia cultural. Para ellos, la tradición de la música occidental parecía intrínsecamente ligada a los fracasos políticos y sociales del pasado. Si iba a surgir un mundo nuevo y mejor de las cenizas de la segunda guerra mundial era necesario crear un nuevo tipo de música que fuera totalmente distinta a cualquier otra existente. [...] Era necesario llevar a cabo una ruptura total con todas las nociones musicales anteriores referentes a cómo se debía componer y cómo debía sonar”. (Morgan, 1999, p. 353).

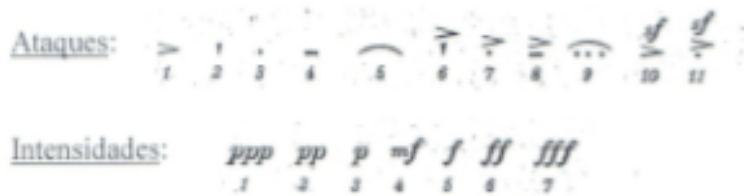
Las transformaciones políticas y sociales provocaron un cambio estructural en las artes y, en las el ámbito musical en las relaciones establecidas entre el texto y la música. Esta música se convirtió en un “ente vasto y abierto” sujeto a la experimentación. Se deja libertad total a la hora de componer, los compositores se convierten en figuras autónomas; y crean sus obras musicales mediante la diversidad de técnicas y estilos.

En Europa se refleja un panorama con dos corrientes “claramente contrapuestas”. Por un lado tenemos la “racionalidad absoluta” del serialismo integral, y por otro; la relatividad e hipótesis que caracteriza la música aleatoria.

La génesis serial se encuentra en relación a los compositores pertenecientes a la generación inmediatamente anterior, donde sobresale la figura de Oliver Messiaen

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

(1908-1992). Los discípulos de este compositor francés fueron Pierre Boulez, Karl Stockhausen. e Iannis Xenakis. Al principio el serialismo tuvo repercusión en la ordenación estricta de estructuras interválicas. La aplicación de estas estructuras modales se aprecian por vez primera en todos los parámetros de la música (altura, duración, intensidad y timbre) en la obra para piano de Olivier Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités* (1949). Las escalas o series no sólo se realizaron en base a sonidos, también en lo que respecta a la duración, los ataques, las intensidades y el timbre. La serialización de los diferentes parámetros de la música en la obra del compositor Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités* (partitura de la editorial Universal) se pueden observar a continuación:



The image displays a musical score for the piece 'Mode de valeurs et d'intensités'. It is organized into several sections:

- Divisiones:** Three sections labeled 'División I', 'División II', and 'División III'. Each section shows rhythmic patterns with stems and flags, indicating specific durations. The patterns are:
División I: 1 stem with a flag, followed by a 12-measure sequence of stems with flags, and 'etc.'.
División II: 1 stem with a flag, followed by a 12-measure sequence of stems with flags, and 'etc.'.
División III: 1 stem with a flag, followed by a 12-measure sequence of stems with flags, and 'etc.'.
The stems in these divisions are grouped into sets of three, representing the 'tres por doce' structure mentioned in the text.
- Un total de 24 duraciones:** A single line of rhythmic notation showing 24 individual stems with flags, numbered 1 through 24, representing the complete set of durations used in the piece.
- Voces:** A line of musical notation for voices, showing a sequence of notes with stems and flags, numbered 1 through 24, corresponding to the 24 durations.
- Instrumental Registers:** Three staves of piano accompaniment, labeled I, II, and III.
I: (registro superior del piano) - Treble clef, showing a melodic line with various dynamics like *pp*, *mf*, *f*, and *pp*.
II: (registro medio del piano) - Treble clef, showing a melodic line with dynamics like *mf*, *pp*, *f*, and *f*.
III: (registro inferior del piano) - Bass clef, showing a melodic line with dynamics like *mf*, *pp*, *f*, *mf*, *ff*, and *mf*.

La coherencia y el orden de estos materiales compositivos transforman los condicionantes técnico-estético que conforman las piezas musicales. Se adaptan a una nueva situación lejos de promesas arbitrarias cuyos cimientos son las “líneas seriales categóricas”. En la pieza *Mode de valeurs et d'intensités* cada nota tiene su altura, duración, intensidad y ataque consolidados. El modo donde se reflejan las alturas consta de treinta y seis sonidos (tres por doce), la serie de los valores de las duraciones cuenta con un total de veinticuatro que se presentan desde la densidad cronométrica más corta (fusa) hacia la más larga (redonda con puntillo). Esta serie rítmica establece el orden de ritmos de forma gradual, de menos a más. Los ataques se manifiestan de once maneras distintas mediante los sonidos de la escala cromática. Las siete intensidades se caracterizan por el establecimiento de una serie gradual de menos a más, también en el

caso de los matices (y con simetría en sus partes extremas: inicio, *ppp*; final, *fff*).

“ [...] Cuando la armonía es regulada por una idea unificadora horizontal (de doce sonidos o no), la textura puede ser serial; este tipo de escritura crea armonía de extraordinaria compactibilidad a través de múltiples variaciones de las relaciones del tema. Las obligaciones armónicas surgen de un cromatismo establecido en áreas armónicas de una serie característica o en una porción de una serie de sonidos. El pensamiento melódico lógico da a las partes individuales su dirección y el oído del compositor les da la cualidad de movimiento acordal” (Persichetti, 1995, p. 265).

II.9.4.- La música concreta y la música aleatoria e indeterminada.

En el período de posguerra surgieron también otras corrientes estéticas en el ámbito musical, la música concreta y la música indeterminada.

La música concreta se basa en tomar como referencia esencial sonidos grabados de cualquier tipo, ya sea música o sonidos que se encuentran en el ambiente cotidiano. Estos sonidos luego se grababan en una cinta magnetofónica y se modificaban en torno a las alturas, mediante diversas técnicas compositivas como la transposición, la variación, la inversión, la retrogradación, ... El pionero de la música concreta fue Pierre Schaeffer en 1948 en la Radiodifusión Televisión Française (RTF).

La música concreta se diferencia de la música electroacústica fundamentalmente porque los sonidos se propagan electrónicamente desde su raíz.

“ [...] Como ningún sonido natural puede ser considerado como un objeto sonoro (el término de Schaeffer para un acontecimiento sonoro está sujeto a este tipo de manipulaciones), todos los sonidos son igualmente apropiados como material musical. Schaeffer llamó a este tipo de música electrónica *musique concrète* un nombre que ha pasado a ser la denominación estándar (en su forma original francesa) para todo tipo de música basada en sonidos naturales o concretos, a diferencia de la música electrónica, en la que los sonidos originales se producen artificialmente, o lo que es igual, mediante medios puramente

electrónicos” (Robert M., 1999, p. 487).

El empleo de combinaciones azarasas premeditadas y voluntarias en los discursos musicales y en la interpretación es la naturaleza de la indeterminación. Además de la indeterminación, la aleatoriedad el compositor ofrece diversos itinerarios a seguir e la partitura musical, sin embargo en la música indeterminada la libertad del intérprete es absoluta (notación imprecisa).

El máximo representante de técnicas musicales fue John Cage. Este compositor experimentó con la alteración de los sonidos naturales de las cuerdas del piano mediante la incorporación de objetos: gomas, papel, ... (piano preparado). De forma evidente, los sonidos se desnaturalizaron de su contenido esencial rítmico-melódico y se permiten sonidos de idiosincrasia percusionística. Se produce la liberación del sonido.

Los compositores influenciados por Cage y el indeterminismo fueron los americanos Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff.

II.9.5.- Neoclasicismo: Stravinsky.

“En música se habla mucho de neoclasicismo pero está claro que es un movimiento artístico muy generalizado que atañe a las otras artes [...]” (Marco, 2002, p. 122). El compositor ruso precursor de la teoría del neoclasicismo fue Igor Stravinsky (1882 – 1971).

Este compositor trabajó con Diaghilev, quien le encargó algunas obras para los ballets rusos. Sergei Diaghilev era el empresario que organizaba la temporada de los ballets rusos en esa época. Tras escuchar algunas obras del compositor Stravinsky como *Feu d’Artifice* o *Scherzo Fantastique* en San Petersburgo, invitó al artista a integrarse al grupo de cooperantes. A raíz de descubrir estos trabajos del compositor, Diaghilev le encargó varias obras: *Pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911), *La Consagración de la Primavera* (1913), *Pulcinella* (1920) y *Les Noces* (1923).

La Consagración de la Primavera es una de las obras que más impacto a causado a

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

la sociedad. La primera parte de la obra, “Augurios primaverales” se asienta en un “armazón armónico” protagonizado por el acoplamiento colindante bitonal a modo de ostinato (ritmo de corcheas): Mi bemol mayor con séptima menor añadida y fa bemol menor. Este ritmo de ostinato, toma relevancia con el encanto que supone la alternancia asimétrica de acentos. Estos acentos rompen la austeridad del ostinato rítmico e implican movimiento. El compositor busca escribir fuera del esquema tradicional, se aventura a componer un tipo de música “no predecible” ó “menos predecible” con un espíritu autónomo.

En esta pieza destaca la superposición de ritmos (polirritmia), así como la superposición de diversos acentos que aportan interés y variedad a la obra; también sucede lo mismo con los efectos tímbricos (por ejemplo se manifiestan a la misma vez trémolos y trinos). Otra característica que aflora en este discurso musical sería los timbres y registros insólitos y sorprendentes de los respectivos instrumentos de la orquesta.

A partir de 1950 la música se encamina hacia nuevos horizontes: la línea melódica adquiere un carácter abrupto que se presenta mediante saltos interválicos y la asimetría; los acordes destacan por contener muchas notas, la disonancia se convierte en el componente esencial de este entramado textural libre, las relaciones interválicas se establecen a través de juegos de cromatismos, los ritmos y los compases cambian constantemente, el concepto de forma tradicional “preestablecida” se disuelve a favor de una estructura más compleja con el equilibrio y la articulación de las diferentes secciones. Estas aportaciones conllevan a recursos rítmico-melódicos más elaborados, con un alto grado de complejidad y densidad textural.

II.9.6.- Dodecafonismo: Segunda Escuela de Viena.

El procedimiento dodecafónico fue creado por el compositor Arnold Schoenberg (1874-1951). Después otros compositores siguieron usando este modelo dodecafónico en la realización de sus trabajos compositivos. Entre otros, los discípulos y a la vez contemporáneos de Schoenberg, Alban Berg (1885-1951) y Anton Webern (1883-1945) practicaron el método dodecafónico.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

El dodecafonismo consiste en la elaboración de una serie dodecafónica, es decir, una serie que abarque los doce semitonos de la escala cromática. El compositor organiza estos intervalos en el orden que considere oportuno. Los intervalos que se forman de esta organización de sonidos, se transforman en el paraje principal del discurso de la obra musical. Ahora bien, la serie original O a su vez, puede sufrir diversas maniobras (fruto de las técnicas compositivas): la transposición, la inversión, el movimiento retrógrado y el movimiento retrógrado por inversión.

El legado compositivo de Anton Webern en los años previos a la guerra mantiene la atonalidad libre en lo que respecta a la organización-estructura de los sonidos de la línea melódica de sus discursos musicales. El método dodecafónico es empleado por este compositor con frecuencia a lo largo de su trayectoria creativa.

“En mayor medida que ningún otro compositor dodecafónico de aquella época, incluyendo a Schoenberg, Webern se encargó de replantear y transformar las concepciones formales tradicionales. Como ya hemos señalado, Schoenberg concibió sus series en términos esencialmente temáticos, utilizándolas como una ayuda para construir formas a larga escala por medio de procesos de exposición temática y desarrollo motivico que aún estaban bastante cerca de los pertenecientes a la música tonal. Weber, en cambio, concibió la serie en un sentido abstracto menos comprometido y desarrolló sus estructuras formales lo más lejos posible de las características propias de la serie que estaba utilizando en ese momento. Para él, la forma y la estructura serial de una obra determinada debían ser iguales, mientras que para Schoenberg las dos permanecían, hasta cierto punto, como entidades separadas [...]” (Morgan, 1999, p. 225).

Las obras del compositor Alban Berg encarnan un especial tendencia teatral que se pueden apreciar en sus óperas dramáticas “Wozzeck” y “Lulu”; y en otros trabajos de canciones y música instrumental. El sonido se distribuye en el espacio como unas señales o marcas aisladas encarnadas multitud de motivos rítmico-melódicos. El procedimiento dodecafónico lleva consigo un tratamiento del material a base de cálculos.

Webern no fue un artista reconocido en vida. Después de su muerte, es cuando sus

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

obras tienen repercusión en los conciertos y grabaciones discográficas. Las obras principales de Webern, entre ellas *Seis Piezas para Orquesta Op. 6*, las *Piezas para violoncello y piano Op. 11* o las *Seis Bagatelas para cuarteto de cuerdas Op. 9* abren un campo innovador en la poesía. “la del sonido como objeto en sí mismo” (Fischerman, 1998, p. 47).

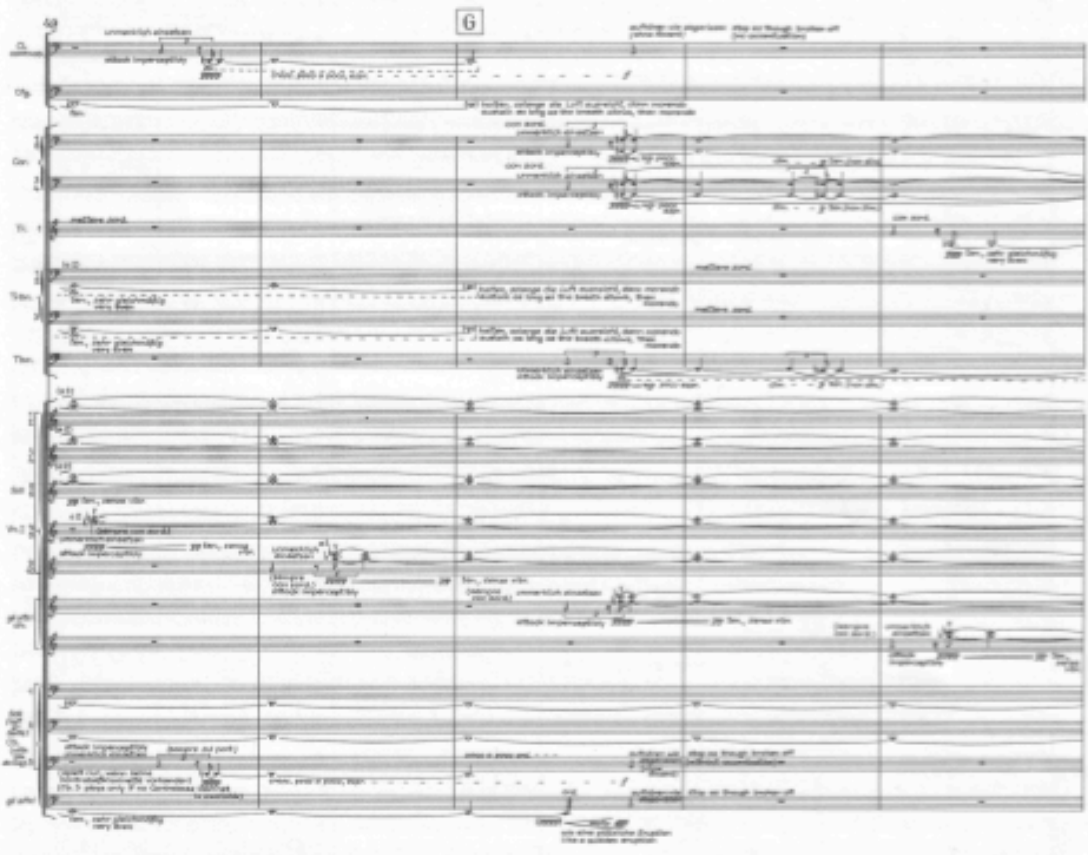
La concepción artística de Webern se inclina hacia la plasmación de las series en registros contrastantes, ya que con ellas se aporta claridad y congruencia a la obra musical.

II. 9.7.- Música textural.

A finales de 1950 surgió una corriente musical denominada “música textural”. Los dos compositores principales de esta tendencia fueron Krzysztof Penderecki (nacido en 1933) y György Ligeti. (1923-2006).

Se establece un novedoso “espacio sonoro” donde se plasman objetos, materiales rítmico-musicales con un planteamiento de fases y de trabajos en progreso (work in progress). Estas connotaciones implican un cambio en la estructura formal de las piezas musicales, que avanzan hacia un concepto más universal mediante el concepto de “masa sonora”.

Como ejemplos de texturas estáticas llamadas “masas sonoras” , a continuación se muestran la página 16 y la página 39 respectivamente de la partitura para gran orquesta *Lontano* (editorial Schott) de Ligeti..



39

The image shows a page of musical notation, likely a score for a string ensemble or orchestra. The page is numbered 39 in the top right corner. The notation is arranged in several systems, each containing multiple staves. The top two systems are mostly empty staves with some faint markings. The third system contains several staves with handwritten notes and markings, including a large '2' and some circled notes. The bottom system contains staves with printed text and musical notation, including a section labeled 'Música y Pírate'.

La incorporación de estos nuevos pensamientos estético-musicales al arte musical, dio un paso al desvanecimiento de la estética musical basada en la linealidad y en la armonía tonal tradicional. De esta manera, la obra de arte mantiene cambios en sus métodos y técnicas de composición, con una perspectiva analítica anclada en un innovador concepto que involucra la textura estática de las masas sonoras.

Esta tipología artística incluye obras que se trabajan en conjunto, en bloque por coalición de los diversos materiales provenientes de la micropolifonía. Se trata de clusters de diversas alturas y densidades que se van combinando unos con otros en un entramado textural complejo, que a su vez, genera variados estratos. El compositor que aplica esta técnica de masas sonoras es Ligeti. De su producción musical destaca la obra *Atmósferas*, escrita en 1961 y encargada por el Festival de Donaueschingen. Otros compositores que emplean creaciones musicales formas texturales, de masas sonoras son Penderecki y Xenakis.

La obra *Lamentación por las víctimas de Hiroshima* escrita por Penderecki (finalizada en 1960), es una obra para cincuenta y dos instrumentos de cuerda. Destaca el empleo de bloques homogéneos de sonidos, “ [...] bandas homogéneas de notas adyacentes y generalmente cromáticas [...]” (Morgan, 1999, p. 407).

En esta estética musical los sonidos se evaporan, es imposible escuchar los sonidos individuales, suenan todos en conjunto y crean un ambiente disperso y etéreo. La línea melódica queda relegada a espacios sonoros graves e intensos, inagotables.

“Tanto *Lamentación por las víctimas de Hiroshima* de Penderecki como *Atmósferas* de Ligeti contaron con un éxito importante entre el público. Relativamente fáciles de entender en su forma general y en lo referente a su intención, fueron ampliamente programadas (e imitadas) durante los rigores y austeridades del serialismo integral. Sin embargo, las limitaciones de este tipo de concepción de textura, junto con su tendencia a poner en relieve lo efectos puramente superficiales, fueron muchas, por lo que tanto Penderecki como Ligeti tomaron nuevas direcciones durante la década de 1960³⁵”.

³⁵ *Ibid.*, p. 410.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

La forma musical se encauza hacia senderos acomodados a entidades autónomas propias de la composición puntillista, o en grupos (Gruppenkomposition) o en instantes sonoros (Moment-form). El compositor Stockhausen es quien estableció novedosos “juicios formales”. Otra concepción que quebranta la estructura formal es el discurso musical aleatorio y la forma abierta usada por el compositor John Cage.

II.9.8.- Música estocástica.

El compositor más significativo de esta tendencia estético-musical es Iannis Xenakis (1922-2001). Además de formarse como compositor también fue arquitecto (mantuvo una educación en el ámbito de la ingeniería y de las matemáticas). En sus comienzos realizó trabajos cooperativos con Le Corbusier. Destacan la colaboración del diseño de del convento de La Tourette y el Pabellón Philips para la Exposición mundial de Bruselas (1958).

Xenakis intentó unificar sus conocimientos de arquitectura con los de la música, y creó una composición musical denominada Metastasis (1953-4), su primera obra estocástica. “Un punto de contacto inmediatamente evidente entre las dos obras, la arquitectónica y la musical, puede verse en las líneas dispuestas de forma continua, que fluyen de una forma lineal del edificio y los glisandos convergentes y divergentes de la música” (Morgan, 1999, p. 412).

La esencia de esta corriente musical está en la incorporación de la ciencia al ente sonoro, basadas en las matemáticas.

“Al buscar un tipo de causalidad apropiada a los efectos sonoros en masa, comenzó a aplicar a la música teorías de probabilidad matemática [...] esta ley establece que cuanto más aumente el número de ocasiones en que se produzca un hecho casual, como por ejemplo el lanzar una moneda al aire, más posibilidades hay de que el resultado se encamine hacia un fin determinado. Tomando un prestado un término de Bernoulli, Xenakis hablo de música concebida en estos términos como “música estocástica”, o lo que es igual, música indeterminada en

sus detalles pero que, sin embargo, se dirige hacia un final definido³⁶”.

II. 9.9.- El nuevo pluralismo.

Después de 1960 se genera el término de música post-serial. Esta tendencia musical fue el reflejo de la inestabilidad y de la secuela demoledora técnica que manifestaron corrientes como el serialismo y la indeterminación quebrando las técnicas compositivas tradicionales. A partir de este instante surgieron algunas cuestiones acerca del porvenir de la música. Un ejemplo sería:

“¿Iba a ser la disolución de la forma convencional bien recibida como un acontecimiento que serviría para aclarar el camino en pro de nuevas directrices musicales o debería ser tomada como una indicación de que los desarrollos musicales “progresivos” de aquel tiempo habían ido demasiado lejos, dejando al compositor sin ninguna alternativa de regreso hacia unos acercamientos más tradicionales?” (Morgan, 1999, p. 430).

El concepto de creación musical se torna hacia un nuevo razonamiento, los compositores escriben obras basadas en la “absoluta autonomía” que trasciende a la “libertad compositiva”. Los compositores se alejan de los cánones tradicionales de obra musical, donde el discurso narrativo (musical) se elabora con materiales rítmico-melódicos persistentes.

“La atmósfera abierta de los primeros estados del post-serialismo animó la investigación de nuevas formas de experiencia musical y acercamientos innovadores en el campo de la composición. Esto proporcionó a muchos compositores una oleada de energía creativa fresca, llevándoles hacia regiones de experimentación creativa inexploradas anteriormente³⁷”.

A partir de 1968 surge una confluencia de estilos que se van entremezclando en obras como categorías de las citas y collage de este período. Esta disparidad de estilos da lugar al término acuñado por el compositor ruso Alfred Schnittke (nacido en 1934)

³⁶ *Íbid.*, p. 413.

³⁷ *Íbid.*, p. 432.

de “poliestilismo” o collage. Enmarcado en este estilo compositivo destaca la *Sinfonía n^o 1* (1968-72). Es una sinfonía collage.

“A Schnittke, como a muchos autores se les podrá ver como modernistas siempre que se recurra a la enumeración de características tales como la incorporación de varios estilos musicales, el uso de la ironía, o el rompimiento de la brecha entre lo popular y lo culto” (Vilar Payá e Ismael Simental, 2008, p. 63).

Otros ejemplos de cita y collage serían las obras *Laberintos II* (1965) para ocho actores-cantantes y la *Sinfonía* (1968) para ocho cantantes y orquesta de Luciano Berio. Este pluralismo abarca múltiples tendencias que se encuentran en ámbitos jazzísticos, del rock y étnicos.

II. 9. 10.- Minimalismo.

Entre 1960-1970 un colectivo de compositores americanos experimentaron con trabajar bajo el lema de la “simplicidad”, empleando elementos musicales austeros, básicos. Estos compositores fueron La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass.

La música minimalista se caracteriza por la exigüidad de materiales. Los pocos elementos rítmico-melódicos que aportan se aprovechan hasta las últimas consecuencias mediante secuencias repetidas con un colchón armónico estático. Las partituras de esta tendencia estética sólo se manifiestan como una especie de guía-dirección para el intérprete. Son obras con un carácter abierto, carentes de intencionalidad donde el intérprete se encarga de cumplir con su parte en el desarrollo.

Como señal de la música minimalista, se destacan obras como: *Composition 1960 #7* del compositor La Monte Young, *In C* (1964) de Terry Riley, *Pendulum Music* (1968) de Steve Reich, *One+One* (1968) de Philip Glass.

Capítulo III.- Metodología de la investigación.

La metodología de la investigación empírica ofrece un campo de técnicas específicas de recolección y análisis que determinan la evidencia y los resultados obtenidos. El primer estadio comprende un acercamiento al objeto de investigación, la justificación de la técnica cualitativa empleada en el análisis de cuatro partituras de música contemporánea, mediante el estudio pormenorizado de los elementos y recursos técnico-compositivos empleados por los autores.

El segundo estadio alberga el proceso de investigación, las fases del desarrollo de este trabajo, la elaboración de la matriz de investigación y de los correspondientes documentos de análisis que determinan y catalogan los elementos que constituyen la comunicación estética de las partituras objeto de análisis. En nuestro caso la *narración* de los documentos de análisis sirve para ejemplificar y describir de una manera detallada los resultados de la matriz de investigación. Para legitimar la evidencia de nuestro estudio, al final se ha incorporado un apartado sobre la validez desde la dimensión teórica y por criterio.

III. 1.- DISEÑO METODOLÓGICO.

Los supuestos de partida son los siguientes:

- La Web 2.0 posibilita nuevos modelos de comunicación basados en la participación y en la horizontalidad que son imprescindibles para la educación.
- Estos modelos de comunicación tienen en las redes sociales espacios virtuales para llevar a cabo procesos de diálogo/intercambio (emerec) asincrónico.
- La música a través de las redes sociales ha proporcionado una diáspora musical en los formatos digitales, facilitando su circulación y distribución a los usuarios.
- Es posible analizar los procesos analíticos (estética) de partituras de música contemporánea influenciadas de modo directo e indirecto por los avances tecnológicos.
- Las composiciones de música académica pueden constituirse como material/patrimonio de aprendizaje (basadas en procesos dialógicos digitales).

III. 1.1.- Formulación del problema. Objeto de estudio.

Las partituras que existen son ilimitadas, todas ellas aportan cuestiones muy interesantes y precisas de la narrativa musical, pero excede de este trabajo abordarlas. En consecuencia, nos referiremos al análisis de cuatro partituras. Las obras han sido seleccionadas por la riqueza y la singularidad del criterio estético y técnico-compositivo³⁸ empleado por cada uno de los compositores.

Nos hemos basado en autores como Penderecki, Nono, Berio y Díaz para acotar de alguna manera el amplio abanico de posibilidades que nos brinda este campo científico. La elección de estos compositores estuvo vinculada a su perfil artístico: Penderecki es uno de los mayores representantes de la música textural, Nono es considerado uno de

³⁸ Ver apartado III.2.2.-Técnicas de investigación.

los compositores más sobresalientes del serialismo integral junto con Boulez y Stockhausen, Berio destaca por el trabajo virtuosístico mostrado en sus obras y es uno de los protagonistas de la vanguardia europea, Díaz destaca hoy por crear música electroacústica para danza³⁹ considerando la música por ordenador y los movimientos del cuerpo en el espacio escénico.

El problema de investigación consiste en valorar el grado en que las nuevas tecnologías se implican de modo⁴⁰ directo o indirecto en la sociedad y generan nuevos paradigmas en la comunicación estética a través de la composición musical en la historia y ciencias de la Música.

Desde una perspectiva aparente o externa se evidencia que las nuevas tecnologías han influenciado en la comunicación estética de las ciencias musicales. Las partituras toman nuevos modelos notacionales. Como consecuencia, se incorporan novedosos y múltiples recursos compositivos que enriquecen los discursos musicales.

La música contemporánea en la actualidad refleja este acercamiento tecnológico, que resulta inconfundible. La incorporación de la tecnología a través de la composición musical —en el ámbito de la historia y ciencia musicales—, se muestra en el uso de los programas de edición de partituras y en la creación de música electroacústica.

Los compositores actuales han mostrado su predilección por la aplicación de las nuevas tecnologías en el contexto de la creación musical académica. Esta tendencia se reivindica de forma nítida en el empleo de los programas de edición de partituras, ya sea Sibelius o Finale, o en la elaboración de música creada directamente por ordenador.

³⁹ A continuación se muestran dos referencias de periódicos en las que se nombra la participación de esta compositora en el Festival de Arte Contemporáneo ARCO 2011 y en el Teatro Leal (2012):
“[...] Esta obra coreográfica, más bien apuntes coreográficos, lo presentamos en ARCO con José Pedro a la percusión y Concepción Díaz que se encargó del audiovisual que lleva detrás la pieza [...]” (<http://es.scribd.com/doc/50630662/El-perseguidor-35-revista-de-limba-spaniola-din-Tenerife>).
“[...] La composición de música electroacústica de Concepción Díaz sugiere un presente tecnológico y, a la vez, el espacio interior de cada personaje.”
(<http://eldia.es/2012-11-09/cultura/3-I-D-ofrece-noche-Leal-vision-escenica-emigracion.htm>)

⁴⁰ Ver el Capítulo I.- Sub-apartado: “Delimitación del objeto de investigación”.

A su vez, la comunicación estética repercute de modo indirecto en la faceta técnico-compositiva; es decir, se emplean múltiples recursos melódico-rítmicos enmascarados en nuevos paradigmas de la notación que simula el lenguaje musical.

El propósito de esta investigación, por lo tanto, es conocer el modo en que las nuevas tecnologías han impactado en las ciencias histórico-musicales mediante la composición musical académica.

III. 1.2.- Contexto de la investigación.

La música es un arte del tiempo, se escucha y luego permanece en el recuerdo de la memoria a corto plazo y de forma fugaz, se olvida. Sólo se mantiene viva cuando se interpreta. Los intérpretes son los encargados de proporcionar vida a la música, interpretando una y otra vez los discursos musicales.

La realidad trasciende al objeto, es decir, al papel en sí mismo. Tan solo un grupo limitado de expertos podrían disfrutar con la escritura musical del objeto real. La realidad absoluta se desata en los conciertos, donde el público puede apreciar el resultado sonoro de las piezas musicales a través de los intérpretes.

Aún así, cada vez que se interpreta música, ésta vuelve a desaparecer al acabar. Si queremos seguir disfrutando de ella, hay que volver a tocarla de nuevo. ¡Es como si cada vez que quisiéramos contemplar un cuadro hubiera que volver a pintarlo!"(Susó, 2002, pág. 16).

La partitura y las grabaciones son los objetos esenciales para la subsistencia y la conservación de este arte a lo largo del tiempo.

Ramón Sobrino explica en la *Revista de Musicología XXVIII* (pág. 15-24), Nº 1, (2005) los objetivos del análisis:

- Estudiar los procesos compositivos que originaron la obra reconstruyendo de algún modo su estructura lógica a través de un "análisis motivico" (en aquellas obras que así lo requieran).
- Jerarquizar los ritmos (grupos regulares e irregulares), ritmos a pequeña escala como resultado de una amalgama de las células o motivos más simples, ritmo como estructura globalizadora en la que se integran elementos melódicos, armónicos y formales. Todo ello mediante el "análisis rítmico". Este punto extrapolado a la estética de la música

contemporánea repercute en el análisis de otros parámetros del sonido (el timbre por ejemplo).

- Como dice Allen Forte acerca de la *Teoría de los conjuntos*: “establecer un marco para la descripción, interpretación y explicación de cualquier composición [no tonal]”. Búsqueda de relaciones estructurales dentro del contenido completo de cada unidad de segmentación: números, intervalos y clases posibles de alturas.
- Buscar, formular una sintaxis de la música estableciendo las reglas de distribución de las unidades significativas de una obra o repertorio a través del “análisis semiótico”.

La composición musical registra una serie de ideas musicales que se organizan y se desarrollan en el conjunto global de las obras. Estas ideas instauradas y estructuradas de forma coherente, se convierten en la arquitectura del discurso musical.

Las formas musicales se encuentran íntimamente relacionadas con la historia y ciencias de la música. En un principio las formas constituían espacios cerrados⁴¹ y limitados, que paulatinamente se fueron suavizando y enmarcando en abanicos más amplios de posibilidades. A partir del siglo XX⁴² se genera un formalismo que reconoce la autonomía del compositor:

La esencia del proceso creador es un perenne diálogo entre la materia y la forma; en efecto, el artista aspira a un modo de vida original que presupone la forma y la lleva a cabo.

[...] Por otra parte, es necesario recordar que buena parte de la música de vanguardia nace, con mayor frecuencia, más a partir de un impulso crítico y filosófico que de razones de orden estrictamente musical, y no es un hecho casual que muchos músicos actuales escriban no sólo de música, sino también numerosos ensayos de carácter filosófico, estético y teórico. Cage, Stockhausen, Boulez, Berio, por citar sólo a los más conocidos, han dejado con sus escritos una contribución importante [...] (Fubini, 2001, pág. 137 y págs. 149 y 150).

⁴¹ En la Edad Media (organum, motete, conductus, hoquetus), en el Renacimiento (misa, motete o canción, madrigal, frottola y villanilla), en el Barroco (fuga y ópera), en el clasicismo (forma sonata, sinfonía y cuarteto clásico) y en el Romanticismo (lied, piezas líricas para piano y el poema sinfónico).

⁴² Ver apartado del marco teórico.- Tendencias de la música del siglo XX.

III. 1.3.- Enfoque metodológico.

La tradición cualitativa de la investigación en las ciencias sociales se genera a partir o como contraposición de un escenario de pensamiento positivista⁴³. Comte y Spencer fueron los fundadores de esta corriente, y emplearon métodos de las ciencias naturales. A modo de síntesis, este paradigma se conforma como:

el estudio de la realidad social utilizando el marco conceptual, las técnicas de observación y medición, los instrumentos de análisis matemático y los procedimientos de inferencia de las ciencias naturales (Corbetta, 2007, p. 11).

La idea esencial de esta corriente es extrapolar la “ley natural” (causa-efecto), de comprobación empírica, de explicación, ... al ámbito de la sociología (la religión, la política o el trabajo). La ciencia natural se convierte en un ente universal. Durkheim fue el primero en adaptar estas premisas teóricas universales en la investigación empírica.

Para este autor:

los hechos sociales, aunque no son entidades materiales, tienen las mismas propiedades que las cosas del mundo natural. De ello se derivan dos consecuencias. Por una parte, los hechos sociales no están sujetos a la voluntad del hombre, sino que ofrecen resistencia a su intervención, lo condicionan y lo limitan. Por otra, precisamente como los fenómenos del mundo natural, los hechos también funcionan según sus propias reglas. Poseen una estructura determinista que el hombre, mediante la investigación científica, puede descubrir (Corbetta, 2007, p. 12).

El método aplicado en este paradigma es el procedimiento “inductivo”, que conduce a establecer estudios de lo particular hacia lo general.

Otro paradigma que ha orientado la investigación de las ciencias sociales es el interpretativismo. Los inicios de este paradigma se encuentran relacionados con la posición del sociólogo alemán Max Weber en los primeros años del siglo XX. Weber extrapola el concepto de *Verstehen* (reexaminando la propuesta original de Dilthey) al ámbito de la sociología. Este término permite y alude a la inteligibilidad profunda que se encuentra intrínseca en las ciencias sociales. Weber anhela no caer en cuestiones

⁴³ Se afianza en la investigación social en el siglo XIX.

“relativas” sumidas en posibles arbitrariedades. Lo que busca es la imparcialidad de la estimación o del mérito de las ciencias sociales, pretende centrar las investigaciones desde la universalidad y la neutralidad.

La capacidad de distinguir entre conocer y valorar, es decir, entre el cumplimiento del deber científico de percibir la realidad de los hechos y el cumplimiento del deber práctico de defender los ideales propios. Éste es el principio que debemos observar con más firmeza (Weber, 1904; en Corbetta, 2007, p. 20).

El pensamiento de Max Weber fue el prelude de la investigación sociológica posterior. Nos referimos a la sociología fenomenológica de Husserl y Schutz, al interaccionismo de simbólico de Mead y Blumer y a la etnometodología de Garfinkel y Cicourel. Todas estas corrientes se encuentran enmarcadas en la sociología de los años sesenta de los Estados Unidos. El tronco común de todas estas tendencias de investigación sociológica se sustenta en los planteamientos de Max Weber.

Esta perspectiva interpretativa tiene un enfoque más personal, y sus procedimientos y técnicas de observación y análisis de la realidad material empírica proporcionan el apoyo para la investigación cualitativa. A su vez, el análisis cualitativo está influido por la teoría del interaccionismo simbólico cuyos inicios derivan de Cooley y Mead.

El análisis cualitativo surge de aplicar una metodología específica orientada a captar el origen, el proceso y la naturaleza de estos significados que brotan de la interacción simbólica entre los individuos (Ruiz, 2012, pág. 15).

La metodología emprendida en este trabajo de tiene como objeto el análisis e interpretación de un sector eminentemente práctico:

- 1.- Por un lado podemos hablar de un tipo de “análisis hermético⁴⁴” utilizado en determinados momentos, anclado en procedimientos predeterminados, que ayudan a sistematizar y organizar los datos que nos aporta la partitura desde un punto de vista totalmente objetivo.
- 2.- Por otro lado, también nos hemos inclinado hacia un lenguaje técnico y (en ocasiones) metafórico.

⁴⁴ Como bien denomina Yizhak Sadai en los *Cuadernos de Veruela* N° 2, pág. 78.

La construcción de esta investigación se relaciona con la explicación que Gómez (*et al.*, 2006, 30) expresa sobre la interpretación y la hermenéutica de la metodología cualitativa:

La epistemología constructivista recoge algunas de las críticas planteadas al enfoque positivista y tiene en cuenta la complejidad de las relaciones sociales, de ahí que, una vez recogidos todos los elementos que pueden afectar al objeto de la investigación, se lleve a cabo una determinada interpretación de la realidad de acuerdo con las teorías de las que se parte. En este sentido, trata de aproximarse a los discursos y a las acciones de las personas intentando comprenderlas e interpretando la realidad.

La teoría y la práctica han estado totalmente aliadas durante este proceso de trabajo. El discurso narrativo, tiene un carácter “abierto” encaminado hacia una investigación de la comunicación estético-musical. La recopilación de los datos de este trabajo de investigación, ha estado relacionada con la búsqueda activa de información al respecto, asociando y compartiendo siempre el desarrollo teórico con los análisis de las partituras.

El proceso de trabajo de esta investigación se ha forjado alrededor de dos líneas fundamentales estrechamente relacionadas: la persistente interacción entre la parte analítica y el desarrollo teórico, y viceversa. Ambas líneas de investigación son inseparables en este estudio por lo que tanto el método inductivo como el deductivo se encuentran presentes en este trabajo. De ahí el interés en emplear una metodología de corte cualitativo, así como las técnicas e instrumentos que conlleva

III. 2.– Proceso de investigación.

III. 2.1.- Desarrollo de la investigación. Fases.

El presente trabajo de investigación ofrece un diseño metodológico que emplea diversas técnicas cualitativas para la construcción del objeto de estudio. Estas técnicas se utilizan mediante el desarrollo coherente y la organización del estudio analítico de las partituras teniendo presente los objetivos propuestos.

El universo teórico de la historia y ciencias de la música está estrechamente vinculado a la parte más práctica (reflejo nítido del marco teórico), los análisis de las partituras y su repercusión en el ámbito interpretativo y educativo.

Aparte de la sección dedicada al marco teórico de la investigación, se realiza el estudio de la parte práctica que comprende cinco fases⁴⁵:

1ª fase. Selección de partituras.

Destacan aspectos como la búsqueda de información, recopilación de libros, manuales, artículos, partituras, audios, ... para abordar con detalle y firmeza la relevancia social del tema elegido para la investigación.

La fase de búsqueda concluye con la selección de las partituras que van a ser objeto de estudio. Se caracteriza por su talante inspeccionador, mantiene un carácter experimental de tanteo y rastreo en la búsqueda de información relativa a los análisis de música contemporánea, a la búsqueda de partituras, a los recursos y técnicas compositivas, el lenguaje musical, la estética, ...

Así, a través de este primer acercamiento hemos obtenido una “visión general”, íntegra, del conocimiento empírico de la relevancia social de nuestro objeto de estudio.

2ª fase. Escucha, y observación y lectura (musical) de las cuatro partituras objeto de análisis.

La segunda fase se corresponde con la observación del material musical (las partituras) y su escucha:

- Escuchar las obras en su totalidad.
- Una segunda escucha leyendo las partituras a la misma vez.
- En la tercera escucha se realizan anotaciones a lápiz en las partituras, señalando algunos elementos (timbre, texturas, efectos tímbricos, ...) que con posteridad se van a analizar de modo exhaustivo.
- Estudio y lectura de otras partituras de los compositores cuyas obras vamos a investigar, para comprender la estética y las técnicas compositivas empleadas en su totalidad.

⁴⁵ Las fases del trabajo se corresponden a su vez, con las fases de la investigación empírica señaladas en el libro de *Metodología y Técnicas de Investigación social*, cuyo autor es Corbetta (pág. 62): diseño de la investigación, obtención de la información, análisis de los datos y producción de resultados.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- Breve descripción de los aspectos más sobresalientes de los principales recursos y procedimientos técnico-compositivos usados por los respectivos autores.

3ª fase. Construcción de una matriz tentativa para el análisis detallado de cada partitura, con el fin de delimitar los diversos elementos técnico-compositivos. Se organizan y se constituyen los criterios para el análisis de las partituras cuyos indicadores resultan ser: el ritmo, a las líneas rítmico-melódicas, timbres, dinámicas, grafías contemporáneas empleadas, recursos formales —células o motivos, frases, semifrases— con el fin de garantizar una visión de la estética compositiva.

4ª fase. Profundización de los procedimientos técnicos empleados. Se precisa el primer acercamiento analítico respecto a la forma y los recursos técnico-compositivos empleados en las partituras, pero desde una perspectiva todavía muy general. A primera vista se pueden apreciar ya semejanzas y diferencias entre todas las composiciones.

La cuarta fase muestra los resultados de la matriz de investigación con una síntesis de los aspectos técnico-compositivos más destacados en las cuatro partituras (efectos tímbricos, tipos de compases, dinámicas, instrumentación, ...) a modo de categorías y subcategorías.

5ª fase. Elaboración de los resultados del análisis con sus conclusiones parciales.

6ª fase. Conclusiones finales obtenidas desde la dimensión teórica y práctica.

III. 2.2.- Técnicas de investigación.

A lo largo de nuestro proceso de investigación hemos aplicado:

los componentes del análisis cualitativo de la información: la transcripción de la información, su codificación y agrupación, y la descripción e interpretación (Gómez et al., 2006, pág. 97).

EL análisis documental y el análisis de partituras se relacionan de forma persistente en la elaboración de esta investigación.

Para profundizar en las influencias de las nuevas tecnologías aplicadas al ámbito de las ciencias musicales y a la educación musical en general, hemos realizado algunos análisis de partituras de música electroacústica y de partituras con grafías contemporáneas para contribuir a obtener unos resultados más precisos.

El estudio de documentos se encuentra vinculado a la línea del encuadre teórico mediante la revisión y la instrucción bibliográfica, y teniendo en cuenta también la consulta de los datos que resultan del estudio de las partituras y las correspondientes audiciones.

1.) El **análisis documental** en este trabajo se aborda la recogida de datos para la obtención de informaciones desde dos perspectivas diferentes: por un lado tenemos el enfoque claramente teórico mediante la consulta de diversos tipos de documentos (libros de textos para expertos de algún área de música, manuales y tratados de teoría y análisis musical, ensayos y obras filosóficas), y por otro, con un carácter más eminentemente práctico los datos recogidos a través del análisis de partituras y sus correspondientes audiciones.

La selección de partituras estuvo protagonizada por la variedad de estilos y por consiguiente, por la diversidad de técnicas compositivas de las que hay que destacar su envergadura e interés suscitado en la actualidad. En definitiva, se estudian para su comparación cuatro obras completamente diferentes que evidencian la abundancia y la multiplicidad de estilos:

- ✓ *Viajeros del destino* sobresale por la invocación a la escritura espacial bajo el régimen de la música electroacústica, y por la fusión/relación con la danza contemporánea.
- ✓ *Ha venido, Canciones para Silvia* ha sido seleccionada por el empleo del coro de voces femeninas, por la técnica serial y por la ruptura de la jerarquía entre voces (soprano 1^a, soprano 2^a, ...).
- ✓ *Sequenza III* destaca por el virtuosismo desmesurado, y por emplear una técnica compositiva basada en la complejidad de entramados rítmico-melódicos que se fusionan con efectos tímbricos vocales y caracteres teatrales.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- ✓ *Anaklasis* muestra texturas y una estética basada en nuevas fórmulas compositivas derivadas de una escritura, donde el tratamiento de los instrumentos de cuerdas no es el tradicional, sino que éstos se emplean como si fuesen instrumentos de la familia de percusión. Esta disimilitud establece una apertura hacia la opulencia en cuanto a la paleta de sonoridades se refiere.

Los documentos usados para este trabajo permiten una ampliación del campo de observación y abarcan el recorrido histórico-estético de las ciencias musicales desde la II Guerra Mundial hasta nuestros días.

En el caso de nuestro estudio se ha realizado, como ya hemos señalado, un **análisis de cuatro partituras** de música contemporánea, de las que se trataron de identificar y analizar con detenimiento cuestiones relativas a los recursos técnico-compositivos empleados por los cuatro compositores de diferentes lugares y épocas. En los citados documentos de análisis se verificó el encuadre del contexto histórico y social del período al que pertenecen y sus concordancias estéticas con otros autores.

Las funciones del análisis musical según Suso (2002, págs. 213-214), son las siguientes:

- ✓ Practicarlo por su interés intrínseco, como una actividad *per se*
- ✓ Crear teoría musical
- ✓ Legitimar o refutar obras musicales preexistentes
- ✓ Suministrar una base intelectual para la composición de obras nuevas
- ✓ Proporcionar una herramienta auxiliar para conocer la parte sonora de las actividades musicales
- ✓ Realizar estudios críticos sobre lo que determinada actividad musical es

Hemos de aclarar que la música contemporánea se caracteriza por la heterogeneidad de recursos y técnicas empleadas, y que se emplean múltiples criterios o formas de analizarlas. Bajo el criterio de explicar y describir con precisión los aspectos que hemos seleccionado como categorías y subcategorías, —en primera instancia con carácter tentativo y, posteriormente definitivo— se han redactado estos análisis de partituras. Hemos optado por diferentes modelos de análisis considerando y adaptándonos a las particularidades intrínsecas de las respectivas obras:

- 1) La estructura formal de la pieza de *Ha venido, Canciones para Silvia* se atribuye a las estrofas del texto, por tanto la forma no está supeditada a los rasgos estrictamente musicales. Teniendo en cuenta este aspecto, no procede realizar un análisis partiendo de una “forma estructural aparente” aferrada a la palabra. Hemos creído que la mejor manera de analizarla es comentar los rasgos característicos de la pieza, con ejemplos que corroboran los instantes de cada sección en los que se encuentran presentes.
- 2) Tanto la obra de *Sequenza III* como *Anaklasis* son piezas que constituyen una masa sonora universal, total y única. A nivel musical, hemos optado por realizar una interpretación en la que se pueden localizar distintas secciones, las cuales evidencian el modo de emplear y utilizar determinados procedimientos estéticos. Así se van describiendo los efectos tímbricos, las intensidades, ... y junto a todo en suma; la manera en que se van imbricando, superponiendo o yuxtaponiendo los diferentes elementos del discurso musical a modo de “frases” cortas o largas.
- 3) El análisis de la obra de *Viajeros del destino* hay que abordarlo desde dos ángulos. El primero, una descripción de la estructura y del material coreográfico empleado, la relación entre la danza y la música, una descripción también del espacio escénico y los objetos que lo configuran. Una vez explicado el contexto escénico, hemos incorporado el análisis estrictamente musical (la escritura y los recursos técnico-compositivos utilizados en la voz de la flauta travesera, la descripción de determinados elementos que sobresalen y dan coherencia y firmeza al principio de la trama musical; y la relación existente entre la creación de la música electroacústica con la flauta, así como los puntos de coincidencia). Ante la dificultad de analizar en conjunto el arte de la danza junto con la música electroacústica y la flauta, hemos optado por analizar siguiendo la *particella* de la flauta⁴⁶, y los determinados *tempos* (en segundos) coordinados con la cinta. Hablar de una estructura rigurosamente musical no es adecuado, ya que convergen tres emplazamientos de distinta procedencia, considerados igual de importantes, en uno.

2.) La **audición** de las cuatro obras seleccionadas como muestra de análisis. La audición de las correspondientes piezas musicales permite conocer aspectos relacionados con el

⁴⁶ Es el eje motor de la pieza.

movimiento y la direccionalidad del agente sonoro (ascensos y descensos de la dinámicas, por ejemplo), la identificación de duraciones (bases rítmicas irregulares), timbres, texturas, etc.

En suma, a través de las diferentes técnicas metodológicas, sobre todo, del estudio pormenorizado de las partituras, se proyectó la recopilación, la comprensión y la interpretación de los aspectos singulares de la aplicación de las nuevas tecnologías a la historia y ciencias de la música.

La trayectoria de los procedimientos usados no es lineal, sistematizados en detalle con el alcance de resultados únicos e inmejorables. Estas fórmulas metodológicas se adaptan a la explicación del problema de investigación, y a obtener y corroborar los objetivos planteados.

III. 2.3.- Matriz de investigación.

La matriz de investigación se construye para abordar el proceso del análisis de las partituras (de diferentes épocas), de Penderecki, Nono, Berio y Díaz. Este instrumento de trabajo se realiza atendiendo a la estructura de categorías y subcategorías, a través de la reflexión y fundamentación desarrolladas en el apartado III.2.3.-Matriz de investigación.

En un primer momento se resaltaron las cualidades o los elementos sonoros más sobresalientes de la estética del discurso musical de las cuatro unidades de análisis. De esta forma, se configuraron los recursos seleccionados como entes autónomos generales. Estos elementos generales no obedecían a un orden determinado durante este primer acercamiento, de modo que sus elementos se fueron depurando conforme se avanzaba en el análisis.

Las primeras etiquetas de categorías fueron representadas por: autor, fecha de la obra, instrumentación, conformación y coherencia, forma, condicionantes y libertad, polifonía, homofonía, repetición, variante, diversidad, contraste, recursos melódicos, horizontalidad, verticalidad, estratificaciones, puntos, timbres, minimal, tiempo y espacio, tipo de música, escritura, carácter, intensidad, recursos rítmicos, tema- motivo- diseño, tipos de compases, procesos híbridos, grafías contemporáneas, polirritmia, multirritmia, edición de partituras, curiosidades y consideraciones.

A continuación, después de un análisis de partituras y una audición de las mismas más profunda y exhaustiva, se reflejaron de forma nítida las categorías y sus correspondientes subcategorías contempladas desde un enfoque que oscila de lo particular a lo general, en sentido inverso a la elaboración de los documentos de análisis. De esta manera, se eliminaron algunas *etiquetas* que se habían tomado como propuesta inicial, como fue el caso de polifonía u homofonía, ya que creemos que son vocablos austeros que no se corresponden ni se adaptan a la estética y al significado esencial de las obras seleccionadas para su análisis. El término *horizontalidad* toma una expresión que engloba este aspecto direccional bajo la categoría de recursos melódicos; y *multirritmia* como parcela independiente a analizar tampoco es útil en el estudio de estos análisis sino como complemento adicional de otros aspectos del material rítmico.

La categorización o desagregación en diversas categorías tiene que dar lugar a un código de clasificación en sentido estricto, a través del cual es posible atribuir un sistema de números, signos alfabéticos o alfanuméricos para designar de forma resumida, sintética y sistemática, los datos (Ruiz, 1989, pág. 198).

La confección de un sistema de categorías presente en la matriz de investigación, presupone un sistema que lleva implícito la clasificación (categorización) y la catalogación de la información, en este caso, sobre las partituras.

El acercamiento hacia el discurso musical requiere de un lenguaje que representa el intento de extraer los sonidos como si de palabras se tratase. Para entender la sustancia de la música es necesario elaborar denominaciones desde diferentes vertientes de la ciencia musical. Como pilar fundamental hemos tenido en cuenta las cualidades del sonido: timbre, altura (forma parte de la categoría denominada recursos melódicos), intensidad y duración (incluida en la categoría del ritmo), a los que se han añadido otros conceptos musicales relevantes como categorías principales y subcategorías que se manejan en la ámbito científico musical. En concreto, nos hemos basado en:

1. *La notación musical de la música contemporánea* de A.M. Locatelli de Pérgamo (1972), que sugiere epígrafes relacionados con la liberación de la disonancia, los nuevos paradigmas rítmicos y el descubrimiento de nuevas sonoridades (acústicas y electrónicas). De este manual hemos seleccionado la denominación de la categoría de recursos melódicos y sus subcategorías tema-motivo-diseño, altura determinada y altura indeterminada; y además las categorías del timbre, el ritmo, el lenguaje visual, la escritura, la verticalidad con sus correspondientes

subcategorías. Destacar que en la categoría de verticalidad hemos creído conveniente incluir un sub-bloque denominado armonía encubierta, como reflejo de esas reminiscencias que aún se pueden apreciar o intuir en algunas de las obras analizadas.

Locatelli no menciona estos conceptos por separado ni establece una jerarquía de los mismos, explica en términos generales como fruto de la evolución de la técnica compositiva en la historia y ciencias de la música. De este texto, hemos seleccionado una serie de conceptos y se han clasificado a modo de categorías nombradas en el párrafo anterior.

2. *La historia de la composición musical en ejemplos comentados* de Clemens Kühn (2003), plantea una serie de conceptos que hemos seleccionado para la denominación de categorías y subcategorías. Especialmente, la subcategoría estratificaciones que se encuentra implícita en la categoría de textura. También hemos elegido las subcategorías minimalismo y puntillismo que incorporamos en el bloque de consideraciones estéticas.

Otra subcategoría electa fue el tiempo y el espacio que forma parte de la categoría lozanos fenómenos.

3. *Tratado de la forma musical* de Clemens Kühn (2003). Este tratado recurre a una terminología que corrobora y construye la estructura formal de las piezas musicales. Hemos tomado subcategorías que subyacen en la categoría de forma como la conformación y coherencia, la repetición, la variante, la diversidad y el contraste. A estas subcategorías hemos incorporado una más, imprescindible para profundizar en el presente estudio; el tipo de forma en su globalidad.

Además de estos conceptos y terminología, se incorporaron otros bloques de vital importancia como es la intensidad (matices permanentes y matices flotantes), así como en lo relativo a las subcategorías que se refieren al ritmo como esponja. Esta última subcategoría alude al ritmo esponja, es decir, al ritmo que se adapta a la flexibilidad de la notación espacial. También destaca la incorporación de la subcategoría de procesos híbridos⁴⁷ como la yuxtaposición de diferentes efectos tímbricos, texturas o ritmos que definen la estética del entramado instrumental.

Finalmente, la categoría de timbre con sus subcategorías (instrumentación, uso instrumental y efectos tímbricos) la hemos incorporado en el documento de análisis

⁴⁷ Pertenece a la categoría de escritura.

correspondiente. Lo mismo sucede con la categoría de textura y forma. Las subcategorías⁴⁸ relativas a esta última categoría las hemos suprimido por etiquetar formas bajo los auspicios de fórmulas cerradas que no se reflejan en las partituras seleccionadas para el estudio.

La categoría de consideraciones estéticas también la hemos incorporado en los documentos de análisis, pues el estudio es más detallado y exhaustivo para apreciar estos fundamentos (puntillismo, minimalismo).

La categoría lenguaje visual con sus subcategorías de grafías contemporáneas y colores se ha fusionado con la categoría de escritura, pues los resultados son similares.

La categoría de parcela autónoma con sus subcategorías⁴⁹ (condicionantes y libertad, curiosidades y consideraciones) las hemos eliminado porque es mejor incorporar estos aspectos en el apartado de conclusiones.

A raíz de todo lo que hemos comentado en estas líneas surge la matriz de investigación⁵⁰.

⁴⁸ Conformación y coherencia, repetición, variante, diversidad, contraste y tipo de forma.

⁴⁹ A excepción de la subcategoría de nuevas tecnologías, que hemos decidido adherir a la categoría de fenómenos lozanos.

⁵⁰ *El cuadro o matriz final es el resultado de la aplicación de los diferentes niveles de análisis, y se reconstruye a lo largo del proceso de investigación, dado su carácter dinámico y flexible (Gómez et al., 2006, pág. 103).*

<u>Matriz</u> ⁵¹					
Categorías Principales	Subcategorías				
		<i>Viajeros del destino</i>	<i>Ha venido, canciones para Silvia.</i>	<i>Sequenza III.</i>	<i>Anaklasis</i>
<i>RECURSOS MELÓDICOS</i>	1.-Tema, motivo, diseño 2.-Altura determinada 3.-Altura indeterminada	X X	X X	X X X	X X X
<i>VERTICALIDAD</i>	1.-Armonía encubierta 2.-Clusters 3.-Efectos tímbricos superpuestos	X X	X	X	X X X
<i>RECURSOS RÍTMICOS</i>	1.-Polirritmia-multirritmia 2.-Ritmo regular 3.-Ritmo irregular 4.-Densidad cronométrica 4.-Ritmo esponja	X X X X X	X X	X X	X X X X X
<i>INTENSIDAD</i>	1.-Matices permanentes 2.-Matices flotantes	X	X	X	X
<i>ESCRITURA</i>	1.-Gráfica 2.-Convencional 3.-Procesos híbridos	X X X	X	X X X	X X X
<i>LOZANOS FENÓMENOS</i>	1.-Tiempo y espacio 2.-Obra de arte total 3.-Nuevas tecnologías	X X X	X X	X X X	X X X

⁵¹ Fuente: Elaboración propia.

A continuación veremos las diversas dimensiones que, de forma jerárquica, surgen del estudio analítico de las cuatro partituras.

Recursos melódicos.

Las líneas melódicas adquieren un nuevo significado alejado de la premisa de la melodía tradicional (clasicismo, romanticismo). El parámetro por excelencia de la melodía adquiere un papel secundario en favor de otros los parámetros que se constituyen como primordiales como el ritmo, la textura o el timbre.

La altura inmersa en el contexto de la tonalidad (armonía tonal) mantiene un carácter definido, y a partir del movimiento futurista de comienzos del siglo XX, se produce una ruptura y surge la denominada altura indefinida. A raíz de esta transformación histórico-estética se incluyen subcategorías relacionadas con la construcción de las células o elementos que intervienen en el proceso compositivo, así como el uso de alturas determinadas y de alturas indeterminadas en este tejido musical.

Verticalidad.

La disolución de la armonía funcional genera nuevas posibilidades en la creación basadas en recientes y originales mecanismos y técnicas armónicas. Las ideas armónicas abren sus puertas a la pluralidad, con materiales que impulsan a la mezcla de recursos tanto del pasado como del presente. En el caso de este nivel, hemos seleccionado la subcategoría de armonía encubierta porque la teoría armónica de la composición estricta a desaparecido como tal. Sólo en algunas ocasiones, se puede intuir una práctica armónica bajo los auspicios de nuevos retornos expresivos que simbolizan caminos experimentales; como la superposición de intervalos armónicos de 2^a mayor y 2^a menor que se alternan en diferentes voces (cluster, por ejemplo DO- RE- RE#- MI), así como la superposición de diversos efectos tímbricos generados por las nuevas grafías.

Ritmo.

El parámetro del ritmo adopta una transformación bastante acusada. Además de mantener un talante regular en la relación de la duración de los sonidos, se torna hacia cambios constantes que a su vez suscitan complejidades (virtuosismo). En este nivel se incluyen subcategorías que describen las diferentes parcelas rítmicas que hemos estudiado: regular, irregular, polirritmia, densidad cronométrica y esponja.

Intensidad.

En relación con el nivel de intensidad nos referimos al uso de las diferentes dinámicas en el contexto global de la pieza musical. Hemos estructurado este nivel en dos subcategorías: por un lado tenemos los signos que indican matices permanentes (pp, p, mf, f, ...) y por otro matices de intensidad flotante generados de forma gradual como los reguladores como fuente de expresión.

Escritura.

La creación de un nuevo código notacional lleva consigo el carácter individual de cada compositor. La individualidad del compositor queda latente en su lenguaje, que mantiene un camino abierto hacia el uso de múltiples recursos.

Los nuevos procedimientos compositivos se tornaron hacia vías de libertad con formas abiertas y reformables. Así surgieron las nuevas grafías musicales con uso de sonidos impredecibles. Este cambio tan repentino se desencadenó a través de la emancipación notacional de tendencias como la indeterminación y la aleatoriedad, como resistencia a la exactitud y minuciosidad tajante del serialismo integral. Atendiendo a estas cuestiones, hemos incluido las subcategorías gráfica, convencional y empleo de procesos híbridos.

La textura destaca por ser la fuente principal del desarrollo y la organización del discurso musical (tendencia que surgió a finales de 1950). El quebranto de definición melódica y armónica produjo un nuevo paradigma del pensamiento musical, la narrativa musical se concibe en su totalidad como la globalidad del conjunto.

Lozanos fenómenos.

La escritura tradicional y la notación contemporánea acarrearán diferencias en cuanto al tiempo y al espacio musical se refieren, por esta razón hemos elegido la subcategoría de tiempo y espacio.

El exceso de libertad también trae consigo la pluralidad ilimitada que radia desde múltiples focos. En el caso de la música contemporánea, destaca la fusión de artes (ya sea pintura, poesía, danza, ...) bajo el epígrafe de “obra de arte total⁵²” y el empleo de las nuevas tecnologías en la composición musical profesional.

El compositor ante la autarquía de la disonancia, la autarquía de la regularidad rítmica y del equilibrio en la proporción, y la autarquía del timbre; destaca por el carácter individual, un estilo personal que desarrolla en sus obras.

La forma es la estructura donde se sustenta la obra musical. Efectivamente, la disolución de la tonalidad también afectó de modo directo a los esquemas formales de las piezas musicales. Las estructuras inamovibles permanecían bajo la coyuntura de las leyes tonales, y a partir del siglo XX comenzaron a expandirse hacia límites de posibilidades infinitas.

III.2.4.- Validez del diseño de la investigación.

La calidad de un trabajo científico está supeditada a dos modos de comprensión según Gummesson. En nuestro caso, el primer modelo es el que hemos aportado:

como el grado en que se aceptan y cumplen las especificaciones establecidas en el diseño de investigación (en cuyo caso la calidad equivale a «cumplir con tales normas»). Este modo supone que existen de antemano tales especificaciones con suficiente claridad y precisión para su posible aplicación [...] (Gummesson en Ruiz, 2012, pág. 84).

⁵² Expresión acuñada por el compositor alemán Richard Wagner.

El apartado que concierne a la validez de la investigación es de vital relevancia, tanto desde el punto de vista teórico como en el práctico para lograr extraer con criterio la “verdad” del estudio.

El rigor de nuestra investigación obedece a pautas semejantes a la “credibilidad, la transferibilidad, la dependencia y la confirmabilidad” (Ruiz, 2012, pág. 105). La base del alcance de la neutralidad y la honradez de nuestra investigación se centra en la “fidelidad ética a los datos y al modo de obtenerlos y de presentarlos⁵³”. El estadio más sobresaliente cabe en la conciliación de los cuatro principios nombrados, Guba los denomina “como «trustworthiness» es decir, como «confiabilidad»⁵⁴”.

Los criterios de rigor empleados y el modo en que se han aplicado en este trabajo son:

- **La credibilidad** de la validez de los resultados de investigación obtenidos se orienta hacia el estadio analítico de las partituras, objetos de investigación. Las leyes de las ciencias musicales obedecen a determinados parámetros, y tendencias teóricas y estéticas que conforman el entramado técnico compositivo. Este elenco de obras se enmarcan en distintos contextos de lugar y de tiempo; y además, son piezas escritas por diferentes compositores. La teoría y la historia y la práctica han estado unidas en todo momento durante el proceso de la investigación, por tanto, la observación ha sido perseverante. Como diseño metodológico hemos creado una matriz de investigación con sus correspondientes categorías y subcategorías para comparar y matizar, de modo específico las particularidades y semejanzas de las cuatro partituras. Al final de cada resultado por subcategoría hemos realizado una breve interpretación y sistematización de los datos mediante las conclusiones parciales.
- Además de las partituras estudiadas, se han observado y analizado de forma general otras obras de los compositores estudiados, para ampliar y corroborar los elementos técnicos implícitos en la comunicación estética que hemos recabado.

⁵³ *Íbid.*, pág. 108.

⁵⁴ *Íbid.*, pág. 108.

- Las obras analizadas se corresponden con **contextos histórico-estéticos** cuyas manifestaciones se encuadran y alimentan con determinadas técnicas compositivas. Por ello, en nuestra investigación (como hemos comentado en el punto anterior) se ha creado una matriz de investigación⁵⁵ para el estudio y el reconocimiento de los recursos o parámetros técnico-compositivos de las cuatro piezas. Este primer nivel aborda la recogida abundante de información. A continuación se ha proporcionado una descripción densa y minuciosa de estos elementos y cómo los mismos se han desarrollado y organizado en el entramado musical de cada partitura. Este segundo estadio trata de corroborar e intensificar el estudio de la investigación a través de los documentos de análisis y las conclusiones parciales. Todos estos aspectos repercuten en la transferibilidad de los datos.

- Para **evidenciar las condiciones cambiantes del fenómeno** (Gómez *et al.* 2006, pág. 70), se ha optado por la elaboración de los documentos de análisis (descripción densa) y las correspondientes conclusiones parciales.

- Este último apartado de firmeza científica lo protagoniza el “entendimiento, dado que éste tiene como meta **el consenso**⁵⁶”, en nuestro caso la comprensión de la comunicación estética de las partituras desde un punto de vista universal. El análisis de las cuatro partituras elaborado mediante un proceso de entendimiento, ha recabado los fundamentos esenciales y secundarios del presente trabajo de investigación.

A esta clasificación le hemos añadido otro criterio de rigor: “[...]la **parsimonia** que supone reducir el número de categorías al mínimo necesario” (Ruiz, 1989, pág. 200).

⁵⁵ Aquí se encuentran las unidades de análisis codificadas.

⁵⁶ *Íbid.*, pág. 71.

Capítulo IV.- Selección y justificación de la muestra.

Este capítulo confecciona una descripción del caso de estudio, un acercamiento a la estética compositiva de cada uno de los compositores elegidos y una explicación del modo en que las nuevas tecnologías se han incorporado en el campo de la historia y ciencias de la música.

A continuación se muestra la construcción de la matriz de análisis, su aplicación a las obras seleccionadas y los resultados obtenidos.

IV.– Selección y justificación de la muestra.

IV.1.- Descripción del caso de estudio. Selección de la muestra.

IV.1.1.- Antecedentes

Las cuatro obras objeto de estudio seleccionadas pertenecen a los compositores: Nono, Berio, Penderecki y Díaz. La elección de estos compositores, como ya hemos explicado en el capítulo III —III.1.1.- Formulación del problema. Objeto de estudio—, está vinculada a la idea de eclecticismo compositivo, a la variedad de tendencias y al uso de la tecnología. Y la selección de las correspondientes obras, como también hemos mencionado en el apartado anteriormente citado, obedece a criterios históricos, estéticos y técnico-compositivos.

IV.1.1.1.- Luigi Nono⁵⁷.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento serial y la experimentación con los componentes del sonido en los laboratorios de electrónica establecieron un nuevo tipo de ideas objetivas con la intención de incorporar novedades en los sonidos y en la forma de las obras.

Los compositores conscientes de las atrocidades, abusos e injusticias de todo tipo crean “música comprometida”, se implican social y políticamente para lograr un mundo más humano y lo consiguen a través de textos cuyos mensajes son resaltados por la música.

Luigi Nono fue uno de los principales fundadores teóricos del serialismo integral, un sistema que adopta incluso antes que Stockhausen. Había aprendido el dodecafonismo con el directo de orquesta Hermann Scherchen, quien había presentado en 1950 una obra serial suya en Darmstadt.

Durante casi toda su vida su obra se caracterizó por tener una fuerte carga política, especialmente en la lucha contra el fascismo.

⁵⁷ Venecia, 29 de enero de 1924, Venecia, 8 de mayo de 1990.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

La música perteneciente a su último período destaca por la utilización del silencio como elemento estético/político y un ideal plasmado en una frase “No hay caminos, hay que caminar”, que le da el título y que aparece en varias de sus obras.

En algunas de sus obras parte de modelos temáticos weberianos como es el caso de *Polifónica, monodía, rítmica* (1951) o *Incontri* (1955). También compuso una serie de piezas muy expresivas: *Cantata para solos, coro y orquesta*; cuya idea compositiva está basada en la ilusión del control total sobre textos de residentes europeos muertos en la guerra, *Il canto sospeso* (1956). Esta obra está montada íntegramente a partir de matrices numéricas, sistema de composición que sirve para dotar de coherencia a una obra desde un enfoque superficial.

En el caso del serialismo integral las regulaciones son muchas y son externas a lo que el sentido identifica como inspiración y creatividad artística. En esta línea se encuentran *La terra e la compagna* (1958) o *Canti de vita e amore* (1962).

Para Luigi Nono la noción de serie es más determinante que para Stockhausen, y logra adentrarse en un gran virtuosismo técnico que conciliará la rigurosa abstracción de la serie generalizada.

Su posición de humanista marxista le lleva a interesarse por otras áreas artísticas, como es el teatro. No es por azar que sus obras marcadas por la temática política sean las que investigan el terreno de la electrónica, estas piezas son una evolución de su etapa postserial.

En la década de los años 60 impartió clases en el Instituto Di Tella (Buenos Aires). La temática latinoamericana está presente en sus obras en la titulada *Como una ola de fuerza y luz* concebida en recuerdo del un revolucionario chileno, en *¿Dónde estás, hermano?* Sobre los desaparecidos durante los gobiernos militares argentinos.

Luigi Nono se convirtió en un célebre compositor de música electrónica, aleatoria y serial. Cuando emplea la poesía el verbo es lo más importante, porque expresa el tiempo, esa temporalidad que él considera esencial.

IV.1.1.2.- Luciano Berio⁵⁸.

Los compositores viajan a otros países para interpretar sus obras en festivales y teatros a los que son invitados. Son frecuentes estos intercambios en el ámbito de la

⁵⁸ Oneglia (cerca de Génova, Italia), 24 de octubre de 1925, 27 de mayo de 2003.

composición musical. De este modo se congrega a compositores, público y músicos de diferentes países que aportan experiencias para el enriquecimiento cultural. En el período de posguerra hubo compositores que vivieron y trabajaron en Estados Unidos. Berio es un ejemplo: los elementos aprendidos de otras culturas en tierras lejanas se adaptan y se incluyen en su técnica compositiva del compositor para vincularse a un nuevo eclecticismo, el pluralismo de la cultura contemporánea.

En 1958 Berio comenzó a componer una serie de obras para instrumentos solistas bajo el título de *Sequenza* (empezó con *Sequenza I* para flauta y terminó con la *Sequenza XI* para guitarra, 1988). Esta última pieza fue decisiva en la implantación de un nuevo repertorio dotado de técnicas experimentales.

“[...] pese a cultivar un serialismo cercano al integral pero paliado por un sentido muy italiano del sonido y por un búsqueda en el terreno del timbre que le llevará a su célebre serie de *Sequenze* donde, sin duda aprovechando los medios que son de raíz serial, explota las condiciones de un nuevo virtuosismo” (Marco, 2002, pág. 334).

A partir de 1960 el compositor mantiene una intensa actividad como conferenciante en los EE.UU. En 1960-64 en Tanglewood y en el Mills Collage en Oakland (California) con Darius Milhaud. También en la Universidad de Harvard. Entre 1965 y 1980 Berio fue profesor de composición en la Juilliard School of Music en Nueva York, donde dirige el ensemble de Música Contemporánea.

IV.1.1.3.- Krzysztof Penderecki⁵⁹.

El término de escuela polaca de composición se popularizó a principios de los años sesenta del siglo XX por la crítica musical alemana. Este término surgió para denominar el estilo específico de la música de Polonia en la base de la creación de una obra musical estaba suscrita al color del sonido. El nacimiento de esta escuela fue posible después de Stalin, que en Polonia condujo a la crisis política del año 1956. En la aparición de la escuela polaca de composición también tuvo especial relevancia el Festival Internacional de música contemporánea “Otoño en Varsovia”, organizado por primera vez en octubre de 1956. Este festival es el lugar obligado para la presentación

⁵⁹ Debica, 23 de noviembre de 1933.

en Polonia de las obras musicales, que constituyen el canon de la época contemporánea⁶⁰.

Polonia sonora destaca por el color del sonido sobre todos los demás elementos de la composición. En la música polaca esta estética está representada, entre otros, por Witold Lutoslowski (1913-1994), Krzysztof Penderecki (1933) y Henryk Mikotaj Górecki (1933-2010).

La invención sonora de Penderecki al principio se centró en las formas no tradicionales de articulación del sonido de los instrumentos de cuerda⁶¹, a los que trató como instrumentos de percusión. Paralelamente, Penderecki desarrolló un método, rico en formas técnicas de utilización de los planos sonoros creados por sonidos vecinos. Así, Penderecki ha creado un lenguaje sonoro muy individual y reconocible, basado en la sonoridad percusiva de los instrumentos que no son de percusión y en la expresión de los crecientes planos sonoros que se van desplazando internamente, deambulando por el espacio acústico.

Un momento crucial en la carrera del compositor y de su madurez estética musical fue la *Pasión según San Lucas* (1966), escrita por encargo de la radio WDR de Colonia. Esta obra es el inicio en la creación de Penderecki, de una serie de grandes obras, oratorios y cantatas, de carácter religioso y obras sinfónicas monumentales, haciendo cada vez más claras las referencias a la estética romántica tardía. En los años noventa la música de Penderecki se inscribe en la estética postmodernista.

Tanto en el *Cuarteto de cuerdas N^o 2* como en *Anaklasis* se puede apreciar un nuevo concepto de forma en la segunda mitad del siglo XX, que abandona paulatinamente el principio fundamental de composición musical en la historia de la música occidental. La idea de que la composición musical debe tener una forma orgánica, debe ser sobre todo en sentido filosófico. Así, las obras se configuran como un todo, como una globalidad dando énfasis al proceso⁶² más que a la obra de arte en sí misma.

Los compositores más sobresalientes de la tendencia de la música textural son Penderecki, Ligeti y Xenakis. Como ya hemos mencionado en líneas anteriores, los autores de esta corriente estética conciben la música como un todo, atendiendo a los atributos de la textura de la obra musical.

⁶⁰ Destacar *La consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky.

⁶¹ Por ejemplo tocar detrás del puente golpeando con la vara del arco en la caja de resonancia.

⁶² De ahí el término *work in progress*.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Penderecki ha centrado su interés, sobre todo, en los instrumentos de cuerda. Es una preferencia que comparte con otros compositores polacos de la misma época como Lutoslawsky, Serocki, Schäffer y Górecki. Penderecki destacó sobre estos artistas, no solamente por su productividad para instrumentos de cuerdas, sino también por la invención de diferentes timbres en las cuerdas hasta llegar al punto de no la sonoridad de dichos instrumentos. Con estos nuevos sonidos generó interés y sorpresa al contenido musical. Una amplia paleta de sonidos que nadie hubiera podido imaginar en la familia de los instrumentos de cuerdas.

IV.1.1.4.- María Concepción Díaz⁶³.

La música del siglo XXI es relevante por la multiplicidad y por la abundancia desmesurada de estilos y por estar relacionada con las ciencias y las nuevas tecnologías. El habitual reflejo de la sociedad en pleno siglo XXI se manifiesta en el florecimiento de los programas de edición de partituras para plasmar la obra definitiva, la música creada directamente por ordenador como la música electroacústica pura o mixta, así como las recientes maneras de escuchar música a través de los diferentes formatos de audio.

El repertorio de Díaz cuenta, entre otros, con obras para orquesta sinfónica *Diseños*, *Sinfonía Clímax* para orquesta de cuerdas, *Lago* para cuarteto de trombones. También cuenta con composiciones realizadas para agrupaciones camerísticas heterogéneas: *A ritmo de lava* para soprano, dos clarinetes en si bemol, dos guitarras, piano, violín, contrabajo y danza; *Tenues Pinceladas* para soprano, dos flautas, dos oboes, saxofón alto, timbales, marimba y violín) o *Transparencias* para saxofón alto, dos pianos a cuatro manos y percusión. Además ha escrito obras, influenciadas por las *Sequenzas* de Berio⁶⁴ para instrumento solista como *Adentro* (piezas para bombardino solo), *Erial* (piezas para trombón solo) y *As* (piezas para clarinete solo); en las que el virtuosismo y los efectos se plasman con total naturalidad.

Hay que destacar de esta compositora su música para danza como la composición electroacústica *Espacio* y *Viajeros del destino*, que son piezas enmarcadas en el ámbito de la composición coreográfica y la integración de las mismas en una producción

⁶³ Tenerife (España), 17 de mayo de 1979.

⁶⁴ Y la pluralidad de lenguajes en el contexto contemporáneo.

escénica global. Díaz crea espacios sonoros ricos para los movimientos coreográficos, en los que muestra su diálogo con la danza.

Sus obras han sido interpretadas en el Auditorio de Tenerife, Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, Teatro Leal (La Laguna), en el SIT de Las Palmas de Gran Canaria, Teatro Guimerá de Tenerife, Sala Insular de Teatro del Cabildo Gran Canario, ... Además sus piezas musicales han formado parte de festivales. Por ejemplo, entre sus obras más sobresalientes, destaca por su trayectoria interpretativa la pieza electroacústica *Espacio*⁶⁵, que ha sido representada en el Festival de Teatro y Danza Internacional de Tárrega, Festival Internacional de Danza de Madrid, Festival de Teatro y Danza de Adeje, Festival Internacional de Música Punto de Encuentro Canarias, ...). La obra *Espacio* formó parte del audiovisual de la obra de danza contemporánea “Fenómeno Radioactivo. Porque sí”, en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO 2011.

Otra de las obras a destacar en la trayectoria de “música para danza contemporánea” sería la pieza electroacústica *Viajeros del destino*⁶⁶, entre otras representaciones cabe señalar las actuaciones en el Festival del Danzapiés de Madrid, en la Sala Triángulo (2011); así como la de el Auditorio de Tenerife como motivo de la celebración del Día Internacional de la Danza (2009).

IV.1.2.- Las nuevas tecnologías en la composición musical académica.

El lenguaje musical ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, en la época de Mozart y Verdi el vehículo comunicativo de la composición musical era la conservación de un texto íntegro al cual se le escribía la música. En este sentido, la música expresaba “las palabras” de los correspondientes textos. Este talante continuó en “decrecendo” hasta la década de 1950 cuando surge la música serial. Cuando llega ese momento, se produce una “separación entre el texto y la música” bastante nítida. El eje conductor de la composición musical gira en torno a otros aspectos como “las series” y sus modos de disposición (entre otros). El texto deja de ser el componente fundamental de la pieza

⁶⁵ Esta pieza forma parte del espectáculo “Dragón, Collage Surrealista de Danza”, de la Compañía I+D Danza, como espectáculo de la Compañía Residente del Teatro Guimerá, en Santa Cruz de Tenerife, estrenada en dicho teatro en 2008.

⁶⁶ Esta pieza forma parte del espectáculo “Esperanza- Yakar- hope...” Estrenado y coproducido por Tenerife Espacio de las Artes (TEA), en Santa Cruz de Tenerife, en 2009.

musical. El componente verbal se fragmentó en texturas puntillistas.

Otros compositores al desear integrar el texto totalmente en la estructura serial general, eligieron tratar con el lenguaje puramente fonético, como un depósito de sonidos vocales «sin sentido» que podían ser musicalmente tratados como cualquier otro sonido, dispuestos en combinaciones que, aunque musicalmente (serialmente) organizadas, carecían de cualquier contenido lingüístico, sintáctico o semántico, normal (Morgan, 1999, p. 466).

Así, se generó una nueva perspectiva en la que prima el color y la gradación de los diferentes sonidos. Un ejemplo sería *El canto de los jóvenes* (1956) de Stockhausen, una pieza de música electrónica. De este modo, la composición musical ya no se rige por el significado del texto, sino por el “work in progress” del entramado musical-narrativo.

Este género, aborda a su vez otros estilos que repercuten en su fusión con la interpretación dramática convirtiendo a los intérpretes en verdaderos actores (como ejemplo se cita la obra *4' 33''* para piano de John Cage). El artista (actor) se sitúa delante del piano sin tocar una sola tecla, y cuando pasan los 4' 33'' se levanta, saluda y se va. Para Cage, el silencio lleva implícitas connotaciones musicales (el ruido del público y los “cuchicheos” al ver que el artista no hace sonar el piano). Se trata de una manera de interactuar con el público, de fomentar un “pensamiento crítico y abierto” ante la abstracción (vacío) que se muestra ante este tipo de actuaciones.

El compositor Cage no cree en las “composiciones invariables y permanentes”, asienta sus ideas musicales sobre los “cimientos líquidos⁶⁷” de la actividad eminentemente experimental del espectáculo.

Una característica común de la música de teatro contemporánea es la utilización de varias formas de multimedia, mezclando la interpretación vocal e instrumental con otras formas de expresión artística como la interpretación, la danza, la mímica, el cine y la fotografía [...] Quizá, el estreno más elaborado y extenso de

⁶⁷ Recuerda al término empleado por Zygmunt Bauman: modernidad líquida.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

un acontecimiento multimedia lo protagonizó la obra de John Cage y Lejaren Hiller *HPSCHD* que tuvo lugar en la arena del campus de la Universidad de Illinois en 1969⁶⁸.

En este contexto (collage), se sitúa la pieza que analizaremos en esta investigación *Viajeros del destino* de M^a Concepción Díaz en la que se fusiona la música electroacústica con los instrumentos acústicos (flauta) y la danza contemporánea.

La composición musical se nutre de la aparición de nuevas sonoridades que brotan de las innovaciones tecnológicas en los instrumentos musicales. Así surgen, nuevos modelos y técnicas compositivas, las cuales adicionan las extensiones sonoras de esta transformación estilística.

[...] En una fecha temprana como 1907, Busoni señaló en sus Apuntes para una nueva estética de la música que el ‘agotamiento’ de la vieja tradición pronto llevaría a los compositores hacia un ‘sonido abstracto, una técnica clara, un material tonal ilimitado’. En la década siguiente, los Futuristas redefinieron la música como un ‘arte de ruidos’, y Varèse realizó sus primeras apelaciones hacia ‘nuevos medios técnicos que puedan conducir por sí mismos a cualquier expresión’ [...] Los compositores comenzaron a concebir la composición como la organización de todos los sonidos posibles, especialmente de aquellos disponibles gracias a la tecnología del siglo XX⁶⁹.

Los nuevos colores tímbricos renacen con brillantez y fuerza, y en la orquesta sinfónica (inicios del siglo XX) se incorporan y se le da más relevancia a la familia de la percusión.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la música electrónica se convierte en parte de la composición musical.

Los primeros desarrollos significativos tuvieron lugar en 1948 en la radio

⁶⁸ *Ibid.*, p. 472-73.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 485-86.

nacional francesa, donde el técnico de sonido Pierre Schaeffer (nacido en 1910) comenzó a producir pequeños estudios grabados basados en las transformaciones de sonidos ‘naturales’ como el de un tren o un piano⁷⁰.

Todos los sonidos se tratan en igualdad de condiciones (“relación sonora emerec”) bajo los auspicios de “material musical” que se renueva y admite infinidad de posibilidades. Tan valioso es el sonido dulce y armonioso que se despierta de un oboe como el sonido del agua de la lluvia (por citar un ejemplo) o el sonido proveniente de algún medio de transporte ya sea un tren, un barco, el motor de un coche, etc. El sonido adquiere autonomía, y en el contexto de la composición musical se requiere como “una muestra” que posteriormente es transformada, modificada o eje original de la composición musical, siempre a criterio del compositor. Schaeffer llamó a este tipo de música electrónica:

musique concrète un nombre que ha pasado a ser la denominación estándar (en su forma original francesa) para todo tipo de música basada en sonidos naturales o ‘concretos’, a diferencia de la ‘música electrónica’, en la que los sonidos originales se producen artificialmente, o lo que es igual, mediante medios puramente electrónicos⁷¹.

Existen dos tipos de composiciones con medios electrónicos: aquellas composiciones que son puramente electrónicas sin partitura y sin intérprete *música acusmática* y la combinación de sonidos en directo con los electrónicos (por ejemplo la pieza *Viajeros del destino*).

Los sonidos grabados de cualquier ámbito o procedencia del entorno que nos rodea (música concreta) son ensamblados y transformados mediante técnicas electroacústicas de montaje y mixtura. Destaca la yuxtaposición de efectos, que hacen que el sonido original se modifique parcial o total.

[...] *Una vez que está grabado, este material adquiere una cualidad de ‘objeto’ bastante distinta a cualquier otra existente en la música anterior: existe de una*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 487.

⁷¹ *Ibid.*, p. 487.

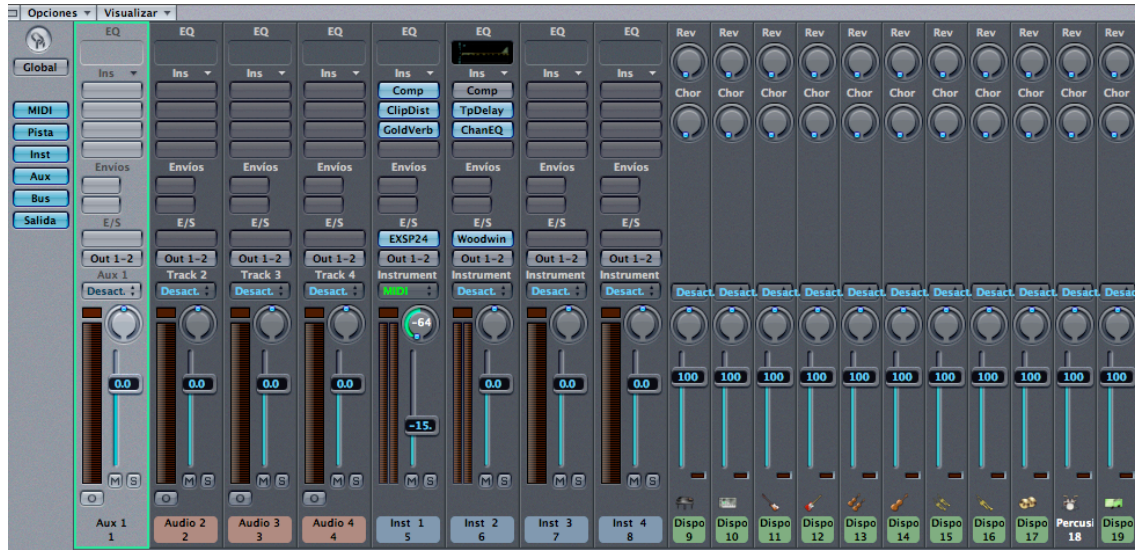
Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

forma tangible en una pieza de una cinta y uno puede trabajar con ella caso de la misma forma que un escultor trabaja con materias primas físicas, dándole distintas formas para producir diferentes características sonoras (mediante transformaciones electrónicas, fragmentaciones, yuxtaposiciones, etc. [...])⁷².

En la creación de la música electroacústica se juega con los matices y gradaciones de los diferentes parámetros del sonido como altura, timbre, ... De esta manera, se genera un nuevo modelo de clasificación, según las características y arquetipos de las características morfológicas del mismo. Las posibilidades creativas se multiplican.

La música electroacústica se realiza mediante un programa de ordenador (secuenciador⁷³). Como ejemplo se nombra el programa Logic, el cual permite manipular los sonidos a criterio del artista que lo emplea.

A continuación, en la primera imagen se puede observar el mezclador (similar a una mesa de mezclas), y en la segunda una captura de imagen de una perspectiva general de la página principal del programa informático Logic.



⁷² *Ibid.*, p. 503-504.

⁷³ Existen variedad de secuenciadores: Cubase, Logic, Pro Tools, Digital Performer, Sonar Reason, Rewire, Garage Band.



El ordenador⁷⁴ es la herramienta “esencial” para la creación musical contemporánea. Los parámetros del sonido se manipulan como el compositor desee. La transformación y modificación del sonido se conforma en este tipo de estética como parte del proceso compositivo. Las técnicas empleadas radican, en este caso, en la elección del instrumento ó los instrumentos y el empleo de gradaciones correspondiente en lo que concierne a la reverberación, a distorsión del sonido, la transposición, el delay, ...

La instalación de IRCAM⁷⁵ incorpora las facilidades informáticas más avanzadas que existen actualmente tanto para la síntesis del sonidos como para la conexión con la investigación acerca de los aspectos acústicos, físicos y psicológicos de la percepción auditiva. Una importancia considerable es la que se concede a la utilización de los ordenadores como instrumentos musicales de tiempo real, especialmente para ayudar a transformar sonidos instrumentales⁷⁶.

A partir de 1950 se crean texturas musicales yuxtapuestas “muy complejas”, “tejidos

⁷⁴ Estados Unidos en 1957, laboratorios Bell.

⁷⁵ Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique.

⁷⁶ *Ibid*, p. 501.

laberínticos” que traspasan la jerarquía y la razón humana. La irrupción de las nuevas tecnologías ha cambiado la concepción original de la música, al producirse una “liberación de los anclajes de la tradición rítmico-armónica-melódica” que ha liderado hasta entonces. En el ámbito musical reciente, repercuten otras connotaciones morfológicas del sonido y otras formas de expresión mediante la incorporación de las grafías contemporáneas. La individualidad del artista, su lenguaje propio es el ideal que prima.

Los ordenadores también son relevantes para la elaboración del “resultado final” de la partitura. Los compositores actuales emplean diferentes programas de edición de partituras⁷⁷ para la realización de la “partitura definitiva” (figura del compositor-editor):. También existe la posibilidad de cambiar, modificar o probar determinados esquemas rítmico-melódicos en el transcurso de la elaboración de este material “casi final”. Decimos “casi final” porque la creación es infinita, y es el mismo compositor el que le da el “final” cuando lo considere oportuno. El creador siempre está buscando la “perfección” (resultado óptimo), y por eso “el final” de una obra, siempre queda como un “espacio etéreo” (abstracto) que sólo el compositor con su intención sabe dónde va a estar.

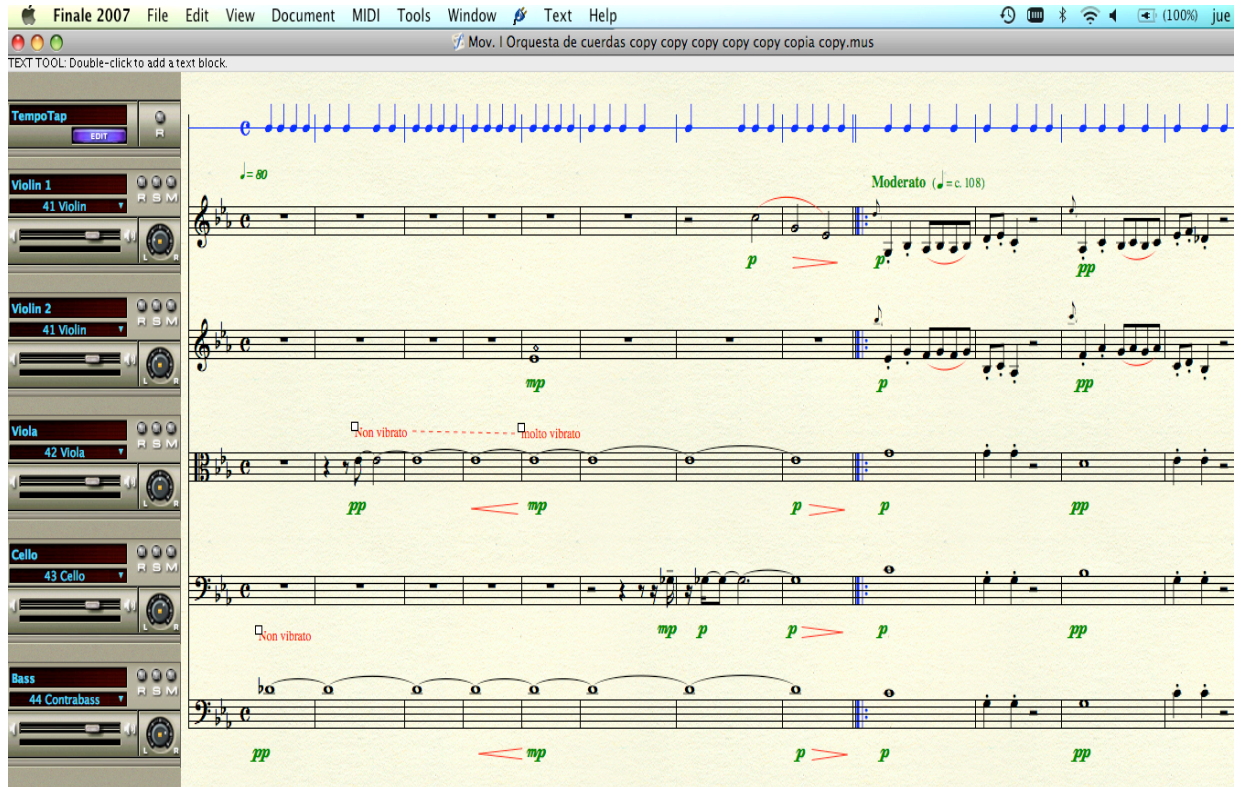
Los programas de edición de partituras más relevantes son: Finale, Sibelius, Graphire Music Press, NoteAbilityPro, Notion, Encore, Capella, Overture, Mozart, Grégoire, Score Perfect Professional, Berilos, Note Worthy, wolfgang, Smart Score, Melody Assistance, Harmony Asístanse, Lime Music Notation. De todos estos programas informáticos de notación musical los dos más empleados en la composición musical académica y en el campo de la historia y ciencias de la música son el Finale y el Sibelius.

Los programas de edición musical manifiestan la “gran virtud” de la “representación visual” del tejido del discurso musical. A través de estos programas se representan los diversos símbolos (a modo de código universal) como las alturas de las notas, los silencios, armaduras, compases, ...

⁷⁷ Analogía con los procesadores de texto.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

A continuación se puede observar un ejemplo de la compositora M^a Concepción Díaz González, *Climax I* (primera página del primer movimiento de esta obra para orquesta de cuerdas).

The image shows a screenshot of the Finale 2007 music notation software interface. The window title is 'Mov. I Orquesta de cuerdas copy copy copy copy copia copy.mus'. The interface includes a menu bar (File, Edit, View, Document, MIDI, Tools, Window, Text, Help) and a toolbar. On the left, there is a control panel with sections for 'TempoTap', 'Violin 1' (41 Violin), 'Violin 2' (41 Violin), 'Viola' (42 Viola), 'Cello' (43 Cello), and 'Bass' (44 Contrabass). The main score area displays five staves. The top staff is a piano accompaniment with a tempo marking of 'Moderato (♩ = c. 108)'. The string parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, Bass) are shown in their respective clefs. The score includes various dynamic markings (p, pp, mp, ppp) and articulation markings such as 'Non vibrato' and 'molto vibrato'. The score is in a key signature of two flats and a common time signature.

Además de este tipo de figuras sólidas ancladas en la tradición, que han permanecido a lo largo de la historia de la música; también se muestran aspectos gráficos (grafías contemporáneas) que proyectan la estética y la direccionalidad de la música contemporánea.

Se expone también a modo de ejemplo la primera página de la partitura del piano de la partitura *Transparencias* (para saxofón alto, dos pianos a cuatro manos y percusión) de M^a Concepción.

The image shows a screenshot of the Finale 2007 software interface. The title bar at the top reads "Finale 2007 File Edit View Document MIDI Tools Window Text". Below the title bar, there is a status bar that says "TEXT TOOL: Double-click to add a text block." The main window displays a musical score for a piece titled "TRANSPARENCIAS" by M^a Concepción Díaz González. The score is for Piano II and is annotated with various markings. The tempo markings are "Moderato" and "Adagio". The score is divided into systems, with measures 3, 18, 24, 26, 28, and 31 marked. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *p*, and *f*. There are also markings for "Inside piano (one or two hands)". The score is annotated with red lines and green text, including dynamic markings like *ppp*, *mp*, and *f*. A note at the bottom states: "Los glissandos del piano deben interpretarse con las yemas de los dedos." The year 2008 is also visible at the bottom.

Estos programas permiten anotar las líneas rítmico-melódicas, reproducir, imitar, imprimir las obras musicales con gran calidad. Con estos programas se pueden escuchar (tecla “play”) aquellas partituras que basen su narración en códigos de sonidos con alturas determinadas y con una base rítmica de duraciones universales. Sin embargo, cuando se realizan códigos abstractos gráficos (subjetividad del artista) el programa es incapaz de captar la esencia de estas sonoridades que sólo pueden ser ejecutadas en la interpretación real, es decir, en directo.

IV.2.- Resultados de la matriz de análisis.

Matriz de investigación⁷⁸:

<u>Matriz</u>					
Categorías Principales	Subcategorías				
		<i>Viajeros del destino</i>	<i>Ha venido, canciones para Silvia.</i>	<i>Sequenza III.</i>	<i>Anaklasis</i>
<i>RECURSOS MELÓDICOS</i>	1.-Tema, motivo, diseño 2.-Altura determinada 3.-Altura indeterminada	X X	X X	X X X	X X X
<i>VERTICALIDAD</i>	1.-Armonía encubierta 2.-Clusters 3.-Efectos tímbricos superpuestos	X X	X	X	X X X
<i>RECURSOS RÍTMICOS</i>	1.-Polirritmia-multirritmia 2.-Ritmo regular 3.-Ritmo irregular 4.-Densidad cronométrica 4.-Ritmo esponja	X X X X X	X X	X X	X X X X X
<i>INTENSIDAD</i>	1.-Matices permanentes 2.-Matices flotantes	X	X	X	X
<i>ESCRITURA</i>	1.-Gráfica 2.-Convencional 3.-Procesos híbridos	X X X	X	X X X	X X X
<i>LOZANOS FENÓMENOS</i>	1.-Tiempo y espacio 2.-Obra de arte total 3.-Nuevas tecnologías	X X X	X X	X X X	X X X

⁷⁸ Fuente: elaboración propia.

A continuación vamos a presentar los resultados obtenidos del análisis de partituras por categorías de análisis. Cada categoría engloba otras dimensiones (subcategorías) para un estudio más preciso y específico.

IV.2.1.- Recursos melódicos.

Recursos melódicos	
1.- Tema, motivo, diseño	<ul style="list-style-type: none">- La denominación de <i>tema</i> se encuentra implícita en la partitura de <i>Ha venido, Canciones para Silvia</i>.- El término motivo se aplica de forma nítida tanto en <i>Viajeros del destino</i> como en <i>Sequenza III</i>.- <i>Anaklasis</i> se conforma de texturas expandidas en base a diseños.
2.- Altura determinada	<ul style="list-style-type: none">- <i>Ha venido, Canciones para Silvia</i> es la obra que mantiene una estética basada en la <i>altura definida</i> dentro de la tendencia del serialismo.- La <i>altura fija</i> en <i>Viajeros del destino</i> también es primordial para destacar la flauta como instrumento acústico, de la cinta (música electroacústica).- La <i>altura determinada</i> en <i>Sequenza III</i> y en <i>Anaklasis</i>, tiene un papel secundario.
3.- Altura indeterminada	<ul style="list-style-type: none">- Forma parte esencial del criterio técnico-compositivo de Penderecki y de Berio.

1.- Subcategoría 1: tema, motivo, diseño.

La organización implícita de una obra musical lleva consigo una estructura basada en temas, motivos o diseños. La denominación de una forma u otra depende del tipo de planteamiento estético-compositivo que el artista anhele representar en sus piezas.

Ha venido, Canciones para Silvia mantiene la connotación de tema, porque se trata de una obra vocal basada en un régimen melódico organizado en series.

El lenguaje complejo que brota de *Viajeros del destino* y de *Sequenza III* intenta fundir los efectos sonoros y (en el caso de *Viajeros del destino*) la música electroacústica con motivos rítmico-melódicos que proporcionan el orden y la coherencia absoluta a estas piezas.

Sin embargo, en *Anaklasis* podemos decir que se forman diseños texturales que otorgan ese lenguaje visual-musical que se puede percibir en la partitura.

Conclusiones parciales — Subcategoría 1: tema, motivo, diseño.

- El tema se sugiere en la obra de Berio porque la organización de sonidos de una obra serial obedece a la elaboración de un tema o de varios. Se basa en la organización de los sonidos bajo una jerarquía, que es la propia de la serie otorgada.
- La complejidad derivada del virtuosismo extremo no sólo se desprende de la irregularidad y de la densidad cromométrica del discurso musical en sí, también se origina mediante la incorporación de motivos o modelos relativamente cortos que contienen además efectos tímbricos derivados del teatro (en el caso de *Sequenza III*) y de la música electroacústica (en *Viajeros del destino*). Los motivos originales, se van transformando y modificando en el transcurso de la obra. Son los que aportan el orden y la coherencia al conjunto.
- Los diseños se encuentran inmersos en entramados texturales de masas sonoras como sucede en la obra de *Anaklasis*.

2.- Subcategorías 2 y 3: Altura determinada y altura indeterminada.

En el siglo XX surgen nuevos símbolos, códigos musicales que amplían los límites de la composición musical. Se atiende a lo insólito, al ámbito de la originalidad que se desprende desde la expresión de cada artista. La ruptura con la tonalidad no sólo en cuanto a los sonidos como ente individual se refiere, sino también en cuanto a las leyes que suscitan de la armonía tradicional; ofrece un campo abierto a este tipo de escritura definida o indefinida.

Por un lado, tenemos la altura determinada que se puede percibir en *Ha venido*, *Canciones para Silvia* y en *Viajeros del destino*; y por otro la fusión a modo de enmascaramiento del uso de la altura determinada dentro de un lenguaje apoyado por la universalidad de la altura indeterminada en *Sequenza III* y en *Anaklasis*.

En *Sequenza III*, podemos apreciar como Berio propone un discurso donde interviene otra área artística, el teatro. Al plantear sonidos, efectos de la voz como susurros por ejemplo es necesario una escritura no convencional de altura indeterminada para su representación en el papel.

El compositor Penderecki utiliza un lenguaje donde la altura determinada es un aspecto secundario, que va sumido a la idea del uso no habitual de los instrumentos de cuerda como ente percusivo. La transformación de las sonoridades de las cuerdas en sonoridades de objetos de percusión es lo que ocasiona ese lenguaje indefinido.

Conclusiones parciales — Subcategorías 2 y 3: Altura determinada y altura indeterminada.

- La altura determinada en la estética serial (*Ha venido, Canciones para Silvia*) sigue estando aún presente como eje primordial. Sin embargo, altura indefinida no se encuentra en esta tendencia compositiva.
- El lenguaje contemporáneo se abre hacia nuevos caminos donde la altura indeterminada se convierte en el criterio compositivo esencial (empleo de nuevas sonoridades).

IV.2.2.- Verticalidad.

Recursos melódicos	
1.- Armonía encubierta	- Este tipo de armonía se encuentra implícita en lenguajes sonoros texturales y en notaciones espaciales así ocurre respectivamente en <i>Anaklasis</i> y en <i>Viajeros del destino</i>
2.- Clusters	- Espacios texturales (<i>Anaklasis</i>). - Superposición de acordes dentro del entramado armónico (<i>Ha venido, Canciones para Silvia</i>).
3.- Efectos tímbricos superpuestos	- Las nuevas grafías generan efectos tímbricos que se pueden observar en <i>Viajeros del destino, Sequenza III</i> y en <i>Anaklasis</i> .

2.- Subcategoría 1: Armonía encubierta.

La *armonía encubierta*⁷⁹ se genera por la superposición de sonidos dentro de un ambiente sonoro complejo que no prescinde de la prioridad acórdica, como sucede en *Viajeros del destino* y en *Anaklasis*.

⁷⁹ Es una derivación de la armonía basada en las leyes de la tonalidad.

La armonía de *Ha venido, Canciones para Silvia* no está encubierta, se pueden apreciar los acordes y el desarrollo armónico bajo un régimen serial⁸⁰ con total nitidez. Los clusters se deslizan armónicamente de forma gradual por expansión y retracción. Así se produce una modificación en los colores de las voces, eliminando o mostrando algunos miembros de los acordes. Por tanto, la presencia armónica es evidente.

La obra de Berio al tratarse de un solo, no mantiene relación alguna con el carácter vertical que ocasiona la armonía (en términos generales). Los efectos tímbricos generan en la audición una sensación de superposición de sonidos, parece que la interpretación corre a cargo de varias voces, no de una sola. Lo que está claro, es que la intencionalidad no es armónica.

Conclusiones parciales — Subcategorías 1: Armonía encubierta.

- **La armonía encubierta se enmascara como un elemento más del lenguaje compositivo contemporáneo. El resultado sonoro de los múltiples recursos rítmico-melódicos empleados mantiene un orden de cálculo y precisión muy diferente a la escritura convencional, anclada en la faceta de las leyes tonales.**
- **Esta subcategoría genera pequeñas reminiscencias a la tradición, a modo de escasos motivos o líneas melódicas que intentan representar esa dimensión convencional. La estética de las obras contiene material del pasado y del presente al unísono, empleado por el artista con total libertad y criterio.**

2.- Subcategoría 2: Clusters.

La obra *Ha venido, Canciones para Silvia* contiene acordes de 2as superpuestos a modo de clusters⁸¹ como parte de la unidad acordal de la pieza.

⁸⁰ Todos los sonidos son igualmente valiosos, no existe una jerarquía.

⁸¹ Ver apartado de *clusters, unisonos* del documento de análisis de la obra *Ha venido, Canciones para Silvia*.

Los clusters que aparecen en *Anaklasis* se constituyen como bloques sonoros dentro del entramado textural. Como ejemplo vamos a destacar el cluster microtonal⁸² y cluster con armónicos en vibrato lento como ejemplo de estas complejas urdimbres.

En *Viajeros del destino* no hay intención de crear clusters, en la escucha hay determinados instantes que puede sugerir alguno pero es consecuencia del resultado sonoro; no del proceso compositivo.

Sequenza III, es para un solo instrumento y en este caso no es posible crear un cluster.

Conclusiones parciales — Subcategorías : Clusters.

- **Los clusters se pueden apreciar en obras polifónicas y/o multitímbricas.**
- **El microtonalismo surge como consecuencia de la evasiva hacia la tradición tonal.**
- **Los bloques sonoros se convierten en complejos texturales globales, importa el todo no cada elemento en concreto.**
- **Los clusters son propios de la música textural⁸³, de masas sonoras.**

3.- Subcategoría 3: Efectos tímbricos superpuestos.

A comienzos del siglo XX se produce un alejamiento y una desatención a la tonalidad tradicional. Surge un tipo de lenguaje evasivo que implica nuevos paradigmas notacionales, y a su vez, estéticos. El lenguaje virtuosístico implica nuevas sonoridades instrumentales y/o electrónicas que se pueden apreciar en forma de efectos tímbricos⁸⁴, como es el caso de las obras de Díaz y Penderecki y Berio.

Viajeros del destino ofrece una gama de sonoridades acordes con el material sonoro de la cinta. Intenta fusionar y organizar la pieza mediante la alternancia, la superposición, la yuxtaposición y la imbricación de los diferentes “ingredientes” que se pueden

⁸² Ver el comienzo de la 2ª sección del documento de análisis de la obra *Anaklasis*.

⁸³ Ver capítulo II. Apartado 9.7.- Música textural.

⁸⁴ Ver capítulo VI. Apartado de anexos de partituras.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

percibir en la pieza. Los elementos empleados en la cinta tienen una relación directa con los efectos tímbricos que mantiene la escritura de la flauta travesera:

- Aire (pista de audio con la grabación del aire en un clarinete y en un trombón).
- Diferentes alturas con diferentes duraciones (*block drum*, clarinete con notas tenidas superpuestas) que se fusionan con la diversos sonidos y tiempos de la flauta.
- Notas acentuadas en instrumentos virtuales, que se relacionan-fusionan con las notas repetidas y acentuadas de la flauta.
- *Frullato* (pista de audio con el *frullato* de un clarinete grabado).
- Notas repetidas de mayor a menor intensidad cronométrica en la flauta, se coordinan con la pista de audio con la grabación de las notas repetidas del clarinete.
- Diversas sonoridades superpuestas que se entremezclan creando una atmósfera sonora compleja.

Los movimientos de la bailarina colman refuerzan el discurso musical. La danza conquista el espacio escénico con los diversos sonidos que se van incorporando de forma gradual en el transcurso de la pieza. Además, la música identifica los sonidos con los objetos del material escénico (por ejemplo la bañera se corresponde con el sonido del palo de lluvia, los ritmos que están presentes en la coreografía están íntimamente relacionados con el *block drum*, ...) y el espacio interior de la bailarina.

El compositor polaco emplea una grafía reformadora que contiene microtonos y la alternancia de códigos aleatorios, que aportan flexibilidad al desarrollo de la escritura instrumental. El lenguaje que utiliza está lleno de efectos tímbricos⁸⁵, que se superponen a modo de estratos.

⁸⁵ Ver en los anexos, la leyenda de la partitura de *Anaklasis*.

23

111

10 Vni

10 Vni

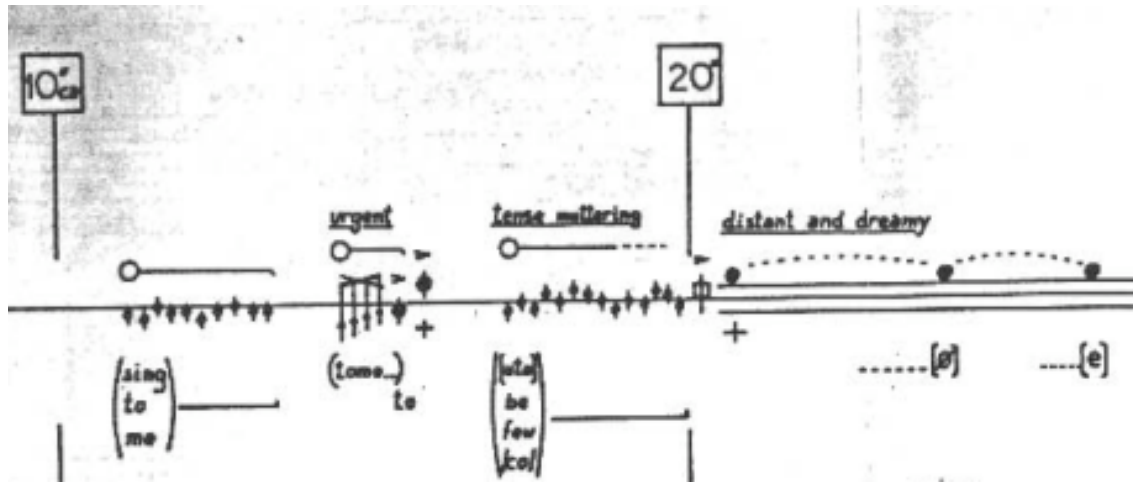
8 Vlc

8 Vc

ca 20'

The image shows a page of a musical score for an orchestra. At the top left, the page number '23' is written. Below it, a box contains the number '111'. The score is divided into three main sections, each enclosed in a dashed rectangular box. The first section is for '10 Vni' (10 Violins), the second for '8 Vlc' (8 Violas), and the third for '8 Vc' (8 Violins). Each section contains two staves of music. The top staff in each section features a complex, wavy rhythmic pattern with a series of vertical lines and dots, resembling a waveform or a specific rhythmic notation. The bottom staff in each section contains traditional musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). A large, thick black arrow points to the right across the top of each section, indicating the direction of the music. At the bottom of the page, there is a long horizontal line with the text 'ca 20'' written above it.

Los efectos tímbricos que usa Berio en la *Sequenza III* están estrechamente vinculados al teatro. La cantante actúa y realiza sonoridades-efectos y caracteres propios del lenguaje teatral.



La unión de todos estos aspectos la convierte en una partitura de difícil ejecución y comprensión, el virtuosismo es extremo y genera un clima abrumado por el caos.

Aunque esta partitura sea para un solo intérprete y este apartado se refiera a la superposición de efectos, hemos incluido esta pieza aquí porque la suma de efectos y caracteres que ofrece esta obra genera un ambiente sonoro expandido que parece estar interpretado por muchos instrumentos.

En el caso de *Ha venido, Canciones para Silvia* las grafías contemporáneas no están presentes. Sin embargo, podemos intuir “de lejos” algún rasgo de juego tímbrico cuando Nono emplea el *boca cerrada* (b.c.), *boca abierta* (b.a.) en determinadas partes de la partitura.

Conclusiones parciales — Subcategorías : Efectos tímbricos superpuestos.

- La evasión de la tonalidad produce nuevas sonoridades que se revisten de efectos tímbricos en los instrumentos acústicos.
- La música electroacústica convive con la música académica.
- Los instrumentos acústicos intentan imitar las sonoridades generadas por la música electrónica.
- Libertad compositiva, campos abiertos y flexibles.

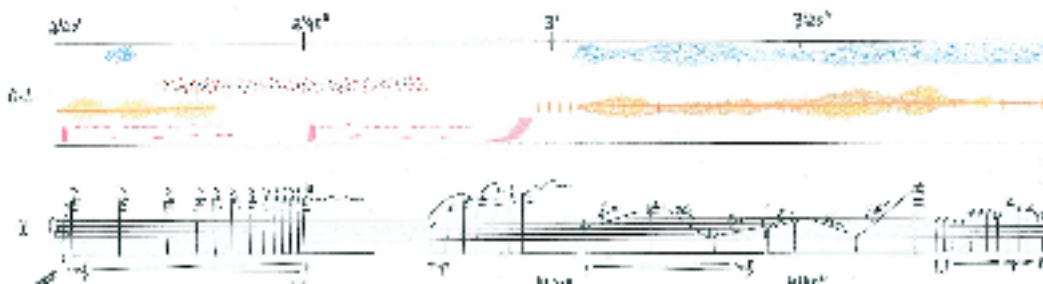
IV.2.3.- Recursos rítmicos.

Recursos melódicos	
1.- Polirritmia-multirritmia	- Esta tipología surge por la superposición de diferentes ritmos en las diversas voces.
2.- Ritmo regular	- Espacios regulados por la simetría.
3.- Ritmo irregular	- Espacios regulados por la asimetría.
4.- Densidad cronométrica	- Aglomeración de sonoridades.
5.- Ritmo esponja	- Notación gráfica.

1.- Subcategoría 1: Polirritmia-multirritmia.

La *polirritmia* se forma mediante la superposición de diferentes ritmos en timbres homogéneos, y la *multirritmia* obedece a la misma función pero en timbres heterogéneos.

- *Viajeros del destino*: los elementos constitutivos de esta obra se subordinan entorno a una sucesión de apariencia material acentual y de concomitancia de entradas que se muestran bajo la denominación de *multirritmia*. Hemos decidido emplear esta terminología porque la superposición de timbres (flauta travesera más las sonoridades desencadenadas por la música electroacústica: pistas de audio y de instrumentos virtuales) lleva implícita variadas sonoridades que se superponen en diferentes proporciones.



- *Anaklasis*: en el caso de esta obra hemos tenido en cuenta el significado y la idea que anhela mostrarnos el compositor. A pesar de emplear dos familias de instrumentos: percusión y cuerdas, el artista emplea los instrumentos de cuerdas como si fueran instrumentos de percusión. Por esta razón, vamos a tomar la denominación de *polirritmia*, en cuanto a la superposición de diferentes ritmos en cuanto a timbres homogéneos se refiere.

20 100

1 Xilor

2 Vbf

3 Cmp li

Cel

Ar

Pffe

4 Vni

2 Vle

2 Vc

2 Cb

Edition Moeck Nr. 5003

- *Ha venido, Canciones para Silvia*: esta obra permite la uniformidad rítmica en todas las voces con un carácter tímbrico idéntico (voces de soprano) que realiza el

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

estilo *homorrítmico*⁸⁶. Por tanto, la *polirritmia* o la *multirritmia* se encuentran ausentes.

La analogía rítmica es una parte técnica de la textura de melodía acompañada para destacar la voz principal del resto de voces.

14

61 62 63 72 ca. 64 65

NA...DIE MI...RA... DE LOS PE...RA...LES

QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

Unísono en todas las voces.

ESTROFA 3

- *Sequenza III*: al tratarse de una obra escrita para un solo (voz femenina), pues no representa ninguna superposición de modelos o acentuaciones rítmicas.

Conclusiones parciales — Subcategoría 1 : Polirritmia o multirritmia.

- Las “obras polifónicas” a partir del siglo XX generan nuevos paradigmas en las acentuaciones y en la organización tímbrica.
- Libertad en la elaboración de los campos rítmicos.
- La revolución del ritmo se remonta al compositor Stravinsky con su obra *la Consagración de la Primavera*.
- Se establece una ruptura con la simetría y la periodicidad.

⁸⁶ Empleo del mismo ritmo en todas las voces.

2.- Subcategorías⁸⁷ 2 y 3: Ritmo regular y ritmo irregular.

Ambas subcategorías deben estar juntas porque se complementan la una a la otra. Son recursos técnico-compositivos que se alternan o superponen en las diferentes piezas.

Ambos ritmos se pueden observar en las piezas de *Viajeros del destino; Ha venido, Canciones para Silvia* y *Anaklasis*. Todos estos campos rítmicos se adaptan al estilo compositivo de la obra. La primera lleva un lenguaje sonoro que mezcla sonidos de instrumentos acústicos con los de los instrumentos virtuales y sus modificaciones, transformaciones. Por tanto, se trata de fenómenos rítmicos flexibles y distendidos.

En la segunda pieza, el ritmo se fundamenta en la regularidad *homorrítmica* como pilar del acompañamiento de las seis sopranos. En ocasiones, aparece algún grupo rítmico irregular agrupado en grupos de tres o de cinco corcheas como muestra de la variación compositiva, que se emplea para jugar con la diversas duraciones de los sonidos.

La tercera pieza del compositor Penderecki, mantiene una alternancia de campos rítmicos que se basan en los símbolos de la notación tradicional, con otros campos texturales que conceden paso a otras dimensiones del sonido (códigos aleatorios).

En la partitura de *Sequenza III* no se establece un ritmo regular o irregular con notación de alturas determinadas o indeterminadas. El lenguaje suscita un significado diferente al convencional dentro del tiempo, donde los compases se dividen por segundos.

Conclusiones parciales — Subcategorías 2 y 3 : Ritmo regular y ritmo irregular.

- **La evasión hacia la periodicidad rítmica se manifiesta en el intento de alejamiento de los ritmos regulares como ejes principales de la composición musical, a favor de la alternancia o la primacía del régimen no periódico.**
- **Surgen lenguajes compositivos que ofrecen campos absolutamente abiertos donde la actividad rítmica se diluye.**
- **La regularidad lleva consigo una ritmo métrico.**
- **La irregularidad proporciona un carácter suelto y atrevido.**

⁸⁷ Ver los ejemplos expuestos de las partituras en la subcategoría 1: polirritmia o multirritmia.

3.- Subcategoría 4: Densidad cronométrica.

La densidad cronométrica está relacionada con la complejidad del tejido rítmico-melódico. Es el virtuosismo desmesurado que contienen algunas piezas. En nuestro caso esta habilidad se manifiesta en la obra de *Viajeros del destino* (figuras de grupos irregulares de la flauta), en *Sequenza III* (tejidos rítmico-melódicos de espacios distendidos en el tiempo) y en *Anaklasis* (grupos irregulares, y clusters).

El término de densidad cronométrica hemos creído que no se corresponde con la idea estética de la pieza de Berio, porque se trata de un lenguaje claro y austero con figuras ancladas en el código rítmico universal convencional. Mantiene el mínimo desvío rítmico, con sutiles transformaciones que apenas se perciben en el resultado sonoro.

En cambio, en Nono destaca la suavidad y la sutileza del tejido sonoro, cuya relevancia radica en la distinción de la voz de la soprano principal.

Conclusiones parciales — Subcategoría 4 : Densidad cronométrica.

- **Elude al carácter virtuoso y a la complejidad del tejido sonoro.**
- **Se relaciona con la polirritmia y la multirritmia.**
- **Fuente inagotable de recursos rítmicos.**
- **La mezcla y la condensación genera sensación de “lío”.**

4.- Subcategoría 5: Ritmo esponja.

Hemos adoptado la denominación de *ritmo esponja* para aquellos campos rítmicos donde prevalece la discontinuidad, la fluidez y la densidad sonora. Hablamos de un ritmo que absorbe y se adapta a la ductilidad temporal de la obra de arte.

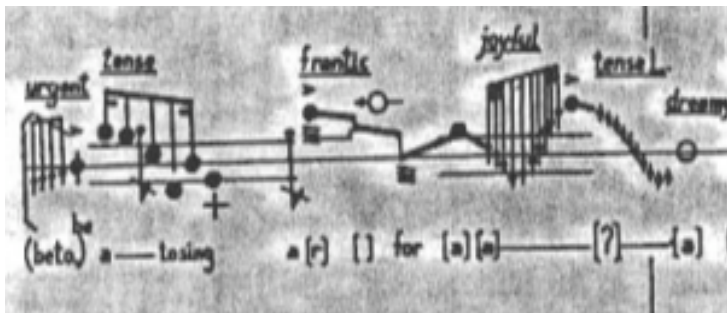
La métrica se diluye y el ambiente sonoro que se construye es inmenso y produce la sensación del infinito, de la energía inagotable.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

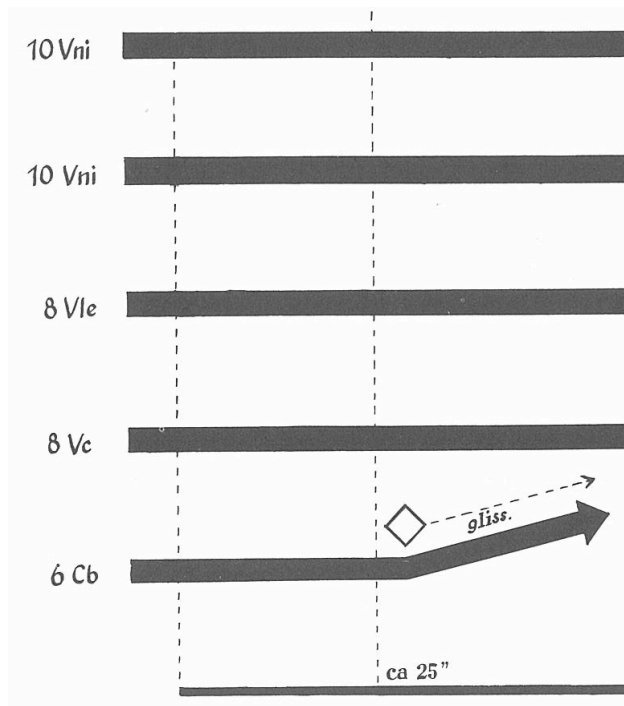
Esta tipología rítmica no se percibe en la obra de Nono, porque emplea la simetría y la regularidad rítmica y métrica tradicional. Los ritmos se diluyen en el espacio por el empleo inusitado de ligaduras y ritmos irregulares, que utilizan el silencio como parte de las diversas líneas melódicas.

Sin embargo, el ritmo esponja es de vital importancia en las obras de Díaz, Berio y Penderecki:

- *Viajeros del destino*: los ritmos esponja se adaptan a un espacio sonoro mediante la yuxtaposición de ritmos (flauta y cinta), y de universos sonoros donde converge mayor densidad cronométrica que en otros.
- *Sequenza III*: Los ritmos se esbozan mediante “simbologías” que aportan gran flexibilidad a la artista. La línea rítmico-melódica está constituida por la capacidad de mantener un discurso mediante la alternancia y/o combinación del material fonético y el material instrumental, la voz.



- *Anaklasis*: El ritmo esponja se disuelve en el espacio sonoro, alejándose de las duraciones tradicionales



Conclusiones parciales — Subcategoría 5 : Ritmos esponja.

- Espacios sonoros expandidos donde convergen la continuidad y la discontinuidad, la mayor o menor densidad cronométrica.
- Adaptación al tiempo por segundos.
- Ruptura con la métrica tradicional.
- Se abre una dimensión incontable con un carácter interminable.

IV.2.4.- Intensidad.

Recursos melódicos

1.- Matices permanentes

- Estas dinámicas son aquellas que representan y derivan de la nomenclatura convencional.

2.- Matices flotantes

- Aunque se emplea la misma denominación (pp, p, f, etc.) por lo general, surgen en espacios sonoros regulados por los efectos tímbricos que suscita la escritura gráfica.

1.- Subcategoría 1 y 2: Matices permanentes y matices flotantes.

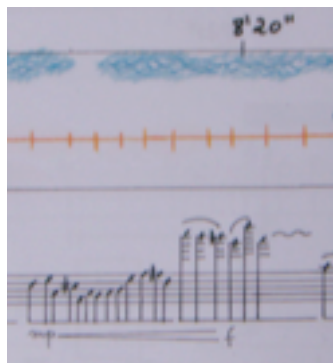
Ambas subcategorías están íntimamente relacionadas, no se podría hablar de una de ellas sin mencionar la otra.

Los *matices permanentes* encuentran regocijo en la estética de la obra de *Ha venido, Canciones para Silvia*. El rango de intensidades de la pieza opera desde el matiz más suave hasta el fortísimo: *ppp, pp, p, mp, mf, f*. Dominan dinámicas suaves a lo largo de la obra, excepto el fuerte final (soprano solista).



Las *dinámicas flotantes* se reflejan en los lenguajes gráficos, donde el espacio y el tiempo opera de manera diferente al tradicional:

- *Viajeros del destino*: Las dinámicas se configuran como “espacios sonoros” contrastantes donde la línea melódica de la flauta se reafirma con un matiz *f* en determinados instantes del discurso musical (por ejemplo llegando al 8’ 20’’),



mientras que en otros oscila entre *pp* y *mf*—con reguladores ascendentes y descendentes que sugieren mayor interés a la pieza—. Hay que destacar que el matiz final de la obra es *pppp*: un matiz suave extremo.

- *Sequenza III*: Las dinámicas tradicionales de *p, pp, f, mf, ...* no están presentes en esta obra. Se encuentran enmascaradas de algún modo, en las

diversas acciones vocales y efectos sonoros (por ejemplo “susurrar”).

- *Anaklasis*: Empleo de la terminología habitual en un contexto aleatorio y de reminiscencias de alturas determinadas.

Conclusiones parciales — Subcategorías 1 y 2 : Matices permanentes y matices flotantes.

- El rango de la nomenclatura tradicional obedece al siguiente orden: ppp pp p mf f ff fff. Se establece una simetría en los parámetros suaves y los más fuertes.
- Las nuevas grafías emplean estas abreviaturas, pero con un significado aproximado y menos preciso⁸⁸ donde la intencionalidad del compositor es vital.
- Las notaciones de la música contemporánea crean otros estadios intermedios entre la nomenclatura tradicional que va supeditada al efecto tímbrico (por ejemplo el aire, matiz suave).

IV.2.5.- Escritura.

Recursos melódicos

1.- Escritura convencional	- Persigue las alturas definidas emulando la no jerarquía donde todas los sonidos son importantes o bajo la ordenación del régimen autoritario de las leyes tonales.
2.- Escritura gráfica	- Notación de la música contemporánea.
3.- Procesos híbridos	- Mixtura.

1.- Subcategorías 1 y 2: Escritura convencional y escritura gráfica.

La única obra que presenta una *escritura convencional* “al completo” es *Ha venido, Canciones para Silvia*. Dentro de su apertura serial, manifiesta esa tendencia hacia la raíz del lenguaje musical como código universal. Resaltar y expresar los versos y las

⁸⁸ Entendiendo que esta flexibilidad es relativa (depende del timbre de los instrumentos).

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

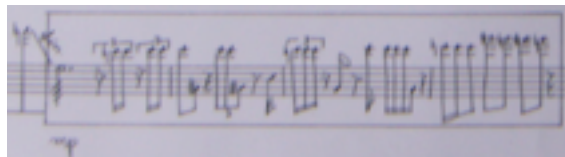
acentuaciones naturales de las palabras de la poesía de Machado es el objetivo primordial de Nono.

El resto de obras que hemos analizado mantienen una notación gráfica con algunos puntos donde emulsiona también la escritura convencional, pero con un tipo de intencionalidad absolutamente distinta:

- *Viajeros del destino*: Destaca la escritura espacial y gráfica. La ausencia de compás queda relegada al tiempo, al “contar por segundos”. Los valores de las cabezas de las notas (rellenas de negro) se diluyen a favor de una ejecución de la flauta donde prima la cercanía o lejanía de los diferentes sonidos con líneas horizontales que permiten crear diferentes motivos o frases melódicas con sus respectivos efectos tímbricos. Al desaparecer el sistema métrico de los compases, las duraciones de los sonidos se constituyen de manera flexible, dilatada en función de la expresión que el intérprete anhele. Así, se suceden resultados múltiples en la interpretación. En la *notación espacial*, se representan relaciones temporales mediante dimensiones espaciales en la partitura.

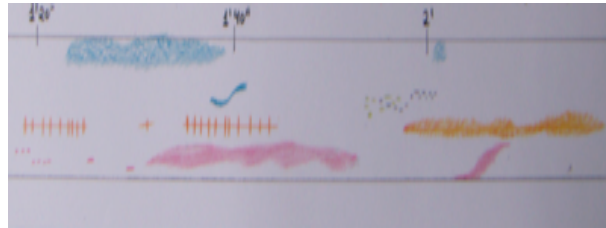


Acaecen en la partitura cuatro momentos puntuales enmarcados en recuadros, en los cuales se puede apreciar una *escritura convencional* como recurso compositivo de una línea melódica más precisa; pero inmersa en el carácter flexible que denota esta pieza.



Además también está presente la *notación gráfica* en la parte de la representación de los sonidos de la cinta. Se trata de una escritura simbólica, una comunicación puramente visual que representa los

diferentes “espacios/estratificaciones del campo sonoro” de la que consta el discursos musical.



- *Sequenza III*: La partitura se caracteriza por el empleo de unas grafías que acentúan el aspecto visual de la obra. Es una pieza de gran complejidad. Algunas serían: lo más fusionado y continuado posible, todas las notas de adorno lo más rápido posible, ... La notación también es espacial (por segundos).
- *Anaklasis*: Como muestra de grafías contemporáneas podemos destacar varios cambios irregulares de arcada, tocar la nota más alta del instrumento (sin altura definida), el trémolo muy rápido sin ritmo, ... También el tiempo de la obra transcurre en segundos.

Conclusiones parciales — Subcategorías 1 y 2 : Escritura convencional y escritura gráfica.

- La escritura convencional se relaciona con las alturas definidas de la escala cromática de la escala temperada en igualdad de condiciones (sin jerarquía aparente) y con la evidencia de la tonalidad.
- Las nuevas grafías generan una escritura donde lo visual se convierte en un rasgo célebre.
- La notación gráfica propaga una simbología que necesita de nuevos espacios sonoros alejados del ritmo y de la métrica tradicional. Se trata de una notación espacial que amplía las fronteras hacia lo ilimitado.

2.- Subcategoría 3: Procesos híbridos.

Los *tratamientos híbridos* se muestran de diferentes maneras en las obras estudiado, según la estética compositiva, a excepción de *Ha venido, Canciones para Silvia*:

- *Viajeros del destino*: Mezcla de sonoridades de la música electroacústica con el sonido de la flauta travesera y la magia que ofrecen los movimientos del material coreográfico de la danza contemporánea.
- *Sequenza III*: La complejidad del lenguaje utilizado por Berio atrae multitud de *procesos híbridos*. Un ejemplo sería la fusión de la “voz cantada” y la “voz hablada”: susurrando y cantando al mismo tiempo lo más corto posible.
- *Anaklasis*: Fusión sonora entre los instrumentos de cuerdas y los instrumentos de percusión.

Nono no hace uso de estos planteamientos, prefiere la austeridad y el detalle mediante la simplicidad y el equilibrio simétrico.

Conclusiones parciales — Subcategoría 3 : Procesos híbridos.

- **La escritura gráfica (espacial) desencadena el uso de múltiples recursos compositivos (ya sean relacionados con las intensidades, los timbres, los ritmos, ...) que se fusionan en el entramado musical.**
- **Los desarrollos híbridos producen la unión de elementos dispares.**
- **Se convierten en una característica esencial de la técnica compositiva contemporánea.**

IV.2.6.- Loanos fenómenos.

<i>Recursos melódicos</i>	
1.- Tiempo y espacio	- Nuevos paradigmas notacionales.
2.- <i>Obra de arte total</i>⁸⁹	- Convergencia de artes.
3.- <i>Nuevas tecnologías</i>	- Uso del ordenador.

⁸⁹ Término acuñado por Wagner que alude a la combinación y la fusión de las artes.

1.- Subcategoría 1: Tiempo y espacio.

“El «tiempo» se puede experimentar si algo transcurre claramente, el «tiempo» como tiempo lineal y sentido del tiempo desaparecen (o se debilitan en la conciencia), si ocurre poco o nada, si ocurre siempre lo mismo o parecido, si ocurren muchas o demasiadas cosas” (Kühn, 2003, p. 313).

El tiempo lineal creado sobre las leyes armónicas se oculta y la direccionalidad de las obras se establece bajo otros criterios técnico-compositivos que proporcionan una estética particular y abierta: efectos tímbricos, texturas, timbres, etc.

El espacio es un término que convive con el tiempo. El espacio cerrado tradicional ha dejado paso a campos sonoros de infinitas dimensiones y libertad en los planteamientos de la técnica compositiva. Estos espacios denotan una amplia paleta de timbres con los que reforzar y constituir ese espacio perpetuo.

Esta subcategoría ofrece el reflejo del planteamiento y la condición de la comunicación estética de tres de las obras analizadas: Díaz, Berio y Penderecki.

La austeridad de *Ha venido, Canciones para Silvia*; quizás aún se encuentre a medio camino (entre la ruptura total o la tímida insinuación con el pasado). Aún la representación lícita de la acentuación de la palabra y su significado sigue siendo el reto primordial.

Conclusiones parciales — Subcategoría 1 : Tiempo y espacio.

- **Los nuevos modelos notaciones y el uso de la música electroacústica proporcionan ambientes y tiempos sonoros indeterminados y dispersos.**
- **El tiempo adquiere un carácter flexible y se aleja de los procedimientos de la métrica convencional.**
- **El espacio converge entre alturas definidas e imprecisas.**

2.- Subcategoría 2: Obra de arte total.

En nuestro caso de estudio tenemos dos casos:

- *Viajeros del destino*: además de la música electroacústica y la flauta, incorpora la danza. Los movimientos de la bailarina en el escenario crean un espacio profundo, tridimensional que producen la sensación de expansión.
- *Sequenza III*: incluye la voz femenina y el arte del teatro. La intérprete, además de cantar determinadas líneas virtuosísticas melódicas, tiene la labor realizar multitud de efectos vocales propios de los actores.
- *Ha venido, Canciones para Silvia*: aunque siguiendo los modelos casi tradicionales, hace uso de la poesía.

Sin embargo, en *Anaklasis* no se aprecia esta amalgama musical.

Conclusiones parciales — Subcategoría 2 : Obra de arte total.

- **Integración de diferentes artes en el discurso musical.**
- **La composición musical amplía sus fronteras a la fusión y a la incorporación de nuevos planteamientos que ayudan a adaptar y a ejercer la dirección de la obra de arte definitiva.**
- **El intérprete se convierte también en el actor del espacio físico.**

3.- Subcategoría 3: Nuevas tecnologías.

El empleo de las nuevas tecnologías se evidencia de dos maneras:

- De modo directo como sucede en la pieza de *Viajeros del destino*, con la elaboración de la música electroacústica (directamente con ordenador, la parte de la cinta). También es directo el uso de programas de edición de partituras (Sibelius o Finale) para plasmar la obra de arte final (*Ha venido, Canciones para Silvia; Anaklasis y Sequenza III*). La pieza de Díaz está realizada a mano.
- El modo indirecto se refiere a las nuevas grafías y por consiguiente los innumerables efectos tímbricos que intentan imitar las nuevas sonoridades

(infinita gama de matices) que otorga la electrónica. Las piezas de Díaz, Berio y Penderecki muestran estas características en su comunicación estética. En el caso de Nono, se observa claridad y sobriedad en la obra. Como hemos mencionado en varias ocasiones, lo que persigue el compositor es resaltar los versos de Machado.

Conclusiones parciales — Subcategoría 3 : Nuevas tecnologías.

- **La composición musical académica acude a fórmulas técnico compositivas inconcebibles hasta entonces.**
- **El compositor se constituye como un ente autónomo en la sociedad. El propio compositor se convierte a la misma vez en editor y productor de su creación musical.**
- **Se desatan discursos musicales abiertos mediante la incorporación de materiales y recursos innovadores que aportan plasticidad y ligereza al entramado musical.**

IV.3- Análisis documental.

Los análisis de discursos musicales confirman, ratifican y puntualizan claramente los diversos recursos y técnicas compositivas expresadas en el marco teórico.

En el caso del presente estudio, no existe una secuencia lineal de aspectos a tratar. Se atraviesa un “camino difuminado” de ida y vuelta entre la inducción (análisis) y la deducción (formulaciones teóricas). El resultado de los análisis individuales en un documento, ha aportado mayor profundidad en el estudio de los recursos y de las diferentes técnicas compositivas empleadas.

IV.3.1.- Análisis de *Viajeros del destino*.

AUTOR	M ^a Concepción Díaz González (1979)
FECHA DE LA OBRA	Tenerife, 2008-2009
INSTRUMENTACIÓN	Flauta, electroacústica y danza

Esta pieza forma parte del espectáculo “Esperanza- Yakar- hope..” Estrenado y coproducido por Tenerife Espacio de las Artes (TEA), en Santa Cruz de Tenerife, en 2009. Ayuda a la producción del Gobierno de Canarias.

HYPERLINK <http://esperanzaimasdedanza.blogspot.com>

La composición destaca por su descripción íntegra y delicada de un espacio subjetivo. Díaz fomenta un diálogo a través de los movimientos de la bailarina en escena.



Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Hay que destacar que el trabajo coreográfico y el compositivo se han realizado al unísono. Como expresa la bailarina Ana Beatriz Alonso:

Comienzan las convulsiones. El primer gesto: las manos como corazón. Bombea la sangre. Pies fuera de bañera. El cuerpo se desentumece a través de las convulsiones. Aparecen miembros que desbordan la bañera. Cruje el papel. Deforma la bañera. La primera mirada. Abre los ojos al mundo y quiere abarcarlo, lo recorre con su mirada. Coge su barca, se mece, la abraza, pequeña despedida. La desborda. Separa su cuerpo poco a poco de la barca, prolonga su cordón umbilical. Tiene miedo, pero no hay marcha atrás. Desea penetrar el espacio y lo logra. El cuerpo- mundo⁹⁰ comienza a construirse. Fragmentación del texto de Roberto García de Mesa (poeta y dramaturgo) Voz en off y efectos de percusión muy minimalistas y con carácter sagrado. Movimientos fragmentados, a través de las sensaciones de las articulaciones, de la música, poner en relación el cuerpo con su esfera de movimiento, que traslada a través de impulsos direccionales para terminar en posición de reposo, etc.

La danza y la música se presentan por la relación de los sonidos (motivos tímbricos) con diversas acciones u objetos. El redoble del block drum se relaciona directamente con el “trance” (coreografía), el palo de lluvia (sonido) con la bañera y los zapatos, el efecto tímbrico frullato se coordina con el levantamiento del espejo, mientras otros sonidos procedentes del block drum se conectan claramente con el zapateado y los desplazamientos de la bailarina. La obra está realizada para medios escénicos. La escena se divide en dos partes:

- la identidad a través de los objetos
- el descubrimiento de la ventana. Supervivencia.

El espacio de la bailarina gira en torno al trabajo con la profundidad, la explicación simbólica de las composiciones en el espacio y la visualización del espacio como un tablero de ajedrez. A su vez, la bailarina define su espacio como hueco, tridimensional,

⁹⁰ El cuerpo-mundo es el título de la coreografía. La pieza de esta coreografía es *Viajeros del destino*.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

finito, interior, escénico, relativo, ...

Los objetos que forman parte de su espacio son: la bañera, la espiral en caracol, una esquina, las matruskas, un espejo, cámara Polaroid, unos zapatos flamencos y un coco.

En esta pieza se pueden apreciar sonidos de diferentes instrumentos modificados (clarinete, trombón, palo de lluvia y block drum), así como diversos instrumentos virtuales.

La bailarina conquista el espacio escénico con los diversos sonidos que se van incorporando de forma gradual en el transcurso de la pieza. Además, la música identifica sonidos con objetos (por ejemplo la bañera de corresponde con el sonido del palo de lluvia, los ritmos que están presentes en la coreografía están íntimamente relacionados con el block drum, ...) y el espacio interior de la bailarina.



La obra en sí misma es una “masa única”, una globalidad organizada con diferentes recursos compositivos que dan coherencia y direccionalidad al conjunto. Consta de diversos “elementos sonoros” contrastantes que se van estableciendo de forma gradual en el transcurso de la pieza. Estos elementos se van elaborando paulatinamente y adquiriendo “presencia propia” en el complejo de sonoridades. A su vez establecen las bases, los pilares fundamentales que generan el orden y la fluidez a la obra.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

El comienzo de la pieza destaca por la breve introducción de la flauta con base en notas espaciadas. El final de esta introducción está concebido por el paso de forma gradual del efecto tímbrico del sonido al aire. En este punto es donde se produce una “ligera fusión” con el aire que se escucha al principio de la cinta.

Indicaciones de ejecución.

The image shows a handwritten notation guide titled "NOTACIÓN" divided into two sections: "CINTA" and "FLAUTA".

CINTA

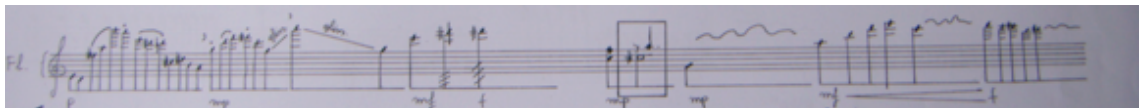
- A green brushstroke: Aire
- A blue brushstroke: Agua
- A red dashed line: Referentes alturas con diversas duraciones
- A green wavy line: Muecas
- Red vertical bars: Muecas
- Red dots: Slaps
- A pink brushstroke: Dirección ascendente
- Orange vertical lines: Bleck drum
- A yellow brushstroke: Triángulos
- A blue brushstroke: Diversas sonoridades inesperadas, y en algunos casos multitonales
- Red diagonal lines: Frullato
- A red dotted line: Notas repetidas de mayor a menor duración consonántica

FLAUTA

- A musical staff with notes: Paso de forma gradual de sonido a aire
- A musical staff with notes and a wavy line: Vibrar con diferentes frecuencias irregularmente a libertad del intérprete
- A musical staff with notes and a wavy line: Frullato, frullato con aire
- A musical staff with notes: Aire
- A musical staff with notes and a wavy line: Humming, Eco y cantar simultáneamente
- A musical staff with notes and a wavy line: Armonio frullato

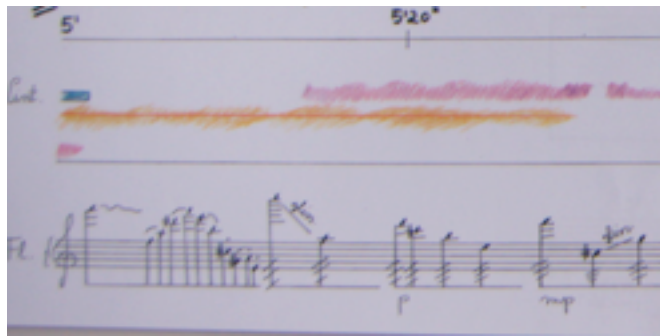
En la flauta destaca:

- La escritura espacial



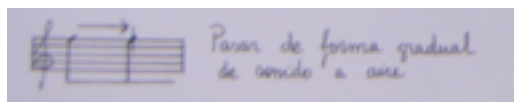
- La línea melódica “ondulada”. A veces se establecen saltos melódicos que superan la octava (por ejemplo antes de 20'' LA-FA; también en 5'10'' salto que supera la doble octava)

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González



- Las alteraciones correspondientes están presentes en cada sonido (no hay división de compases)
- Pasar de forma gradual de sonido a aire

(flauta)



(cinta)

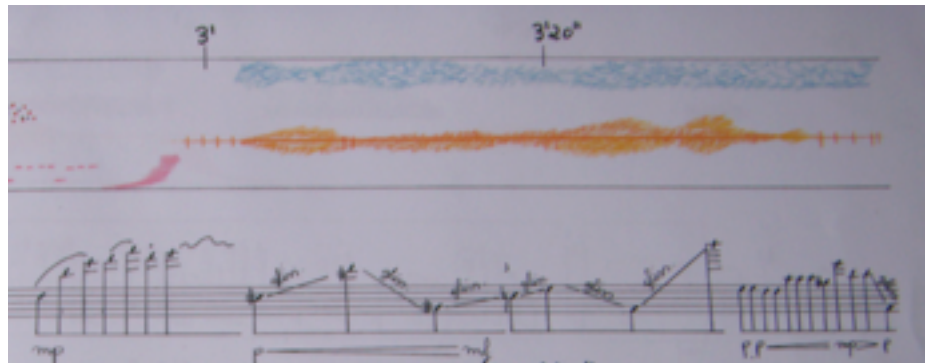


(cinta y flauta)



- Efectos tímbricos de diversa índole: frullato, humming, glissando frullato, aire frullato, ...

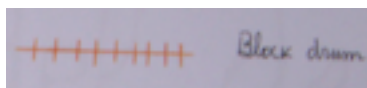
Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González



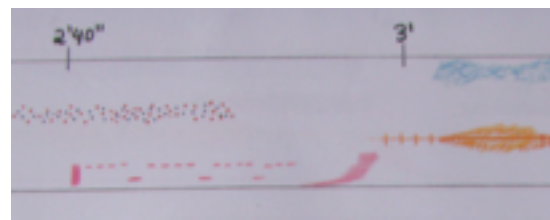
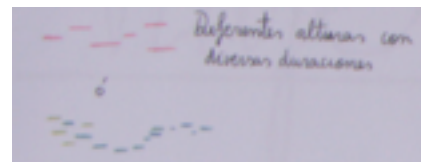
Otro dato interesante de esta obra es la relación que se establece entre la cinta y la flauta a lo largo del proceso compositivo:

- Aire (pista de audio con la grabación del aire en un clarinete y un trombón)
- Diferentes alturas con diversas duraciones (block drum. Un ejemplo sería en la cinta el “motivo” del clarinete con líneas de notas mantenidas superpuestas).

Block drum.



Diferentes alturas con diferentes duraciones.

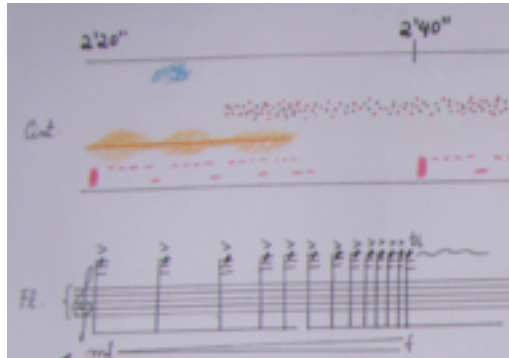


- Frullato (pista de audio con el frullato de un clarinete grabado)



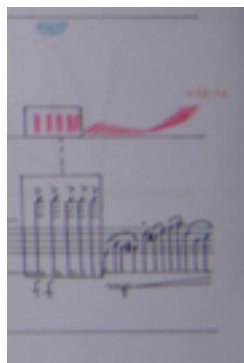
Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- Notas repetidas de mayor a menor intensidad cronométrica (coincide con la pista de audio con la grabación de notas repetidas de un clarinete)



- Diversas sonoridades superpuestas

Un aspecto a destacar sería el punto de coincidencia entre la flauta y la cinta en sobre 50'' con un motivo rítmico-melódico basado en cinco notas repetidas (LA) y acentuadas, en una dinámica ff.



Los glissandos marcan la direccionalidad de ascendente a descendente (y viceversa) de una manera casi regular.

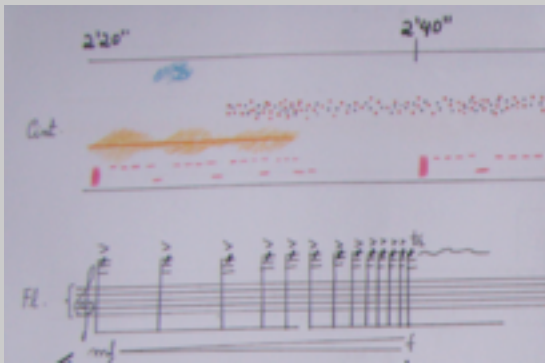


Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Esta obra mantiene dos lenguajes expresivos en conjunción, la danza —los movimientos de la bailarina— y la música que vibran en armonía a lo largo de toda la pieza. Es un trabajo bastante complejo, intenso que lleva al espectador a una experiencia total del personaje.

Conclusiones parciales — Documento de análisis 1: *Viajeros del destino.*

- Secuencias rítmico-melódicas que se van imbricando cuidadosamente con expresividad y absoluto orden, mediante un juego constante de timbres y registros que se van enlazando con la música electroacústica y con los movimientos de la bailarina

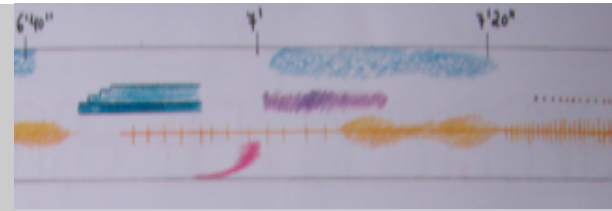


- Libertad (autonomía de la compositora), la obra se constituye como un proceso que conforma la globalidad en su conjunto.

- Constante variación en registros, ritmos e intensidades.

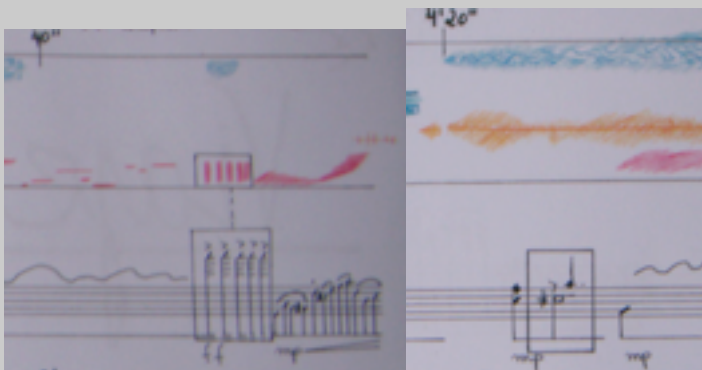
- Consta de diversos “elementos sonoros” contrastantes que se van estableciendo de forma gradual en el transcurso de la pieza. Estos elementos se van elaborando paulatinamente y adquiriendo “presencia propia” en el complejo de sonoridades, que a su vez aportan, coherencia y fluidez a la pieza.

- Timbres heterogéneos protagonizados por las modificaciones del sonido elaboradas en la parte de la música electroacústica.



- Ausencia del silencio.

Destacar (de los cuatro existentes) dos puntos de coincidencia entre la cinta, la flauta y la bailarina: avanzado el 40'' y el 4'20'', respectivamente.



- Es muy interesante la fusión que emerge de las sonoridades de la música electroacústica, la flauta y los movimientos frescos y delicados de la bailarina.

IV.3.2.- Análisis de *Ha venido, Canciones para Silvia*.

AUTOR	Luigi Nono
FECHA DE LA OBRA	Giudecca, 16 de mayo, 1960.
INSTRUMENTACIÓN	Soprano solista, coro de sopranos.

La obra objeto de análisis es *Ha venido Canciones para Silvia*, cuyo autor del texto es Antonio Machado (Sevilla, 26 de julio de 1875; Francia, 22 de febrero de 1939).

1. LA PRIMAVERA HA VENIDO. NADIE SABE CÓMO HA SIDO.	DE LOS PERALES DEL HUERTO LA BLANCA FLOR, LA ROSADA FLOR DEL MELOCOTONERO.
2. LA PRIMAVERA HA VENIDO. ¡ALELUYAS BLANCAS DE LOS ZARZALES FLORIDOS!	Y ESTE OLOR QUE ARRANCA EL VIENTO MOJADO A LOS HABARES EN FLOR.
3. CANTA, CANTA EN CLARO RIMO, EL ALMENDRO EN VERDE RAMA Y EL DOBLE SAUCE DEL RÍO. CANTA DE LA PARDA ENCINA LA RAMA QUE EL HACHA CORTA, Y LA FLOR QUE NADIE MIRA.	4. SI VIVIR ES BUENO ES MEJOR SOÑAR, Y MEJOR QUE TODO, MADRE, DESPERTAR. <i>ANTONIO MACHADO</i>

Estas canciones están escritas para “coro de seis sopranos” y “soprano solista”.

La obra está constituida por tres secciones, y la división de estas secciones a su vez está establecida por las estrofas del texto. La primera sección esta formada por dos estrofas (hasta el compás 31), la segunda sección consta de cuatro estrofas (desde el compás 32 hasta el compás 87), y la tercera sección (desde el compás 88 hasta el final de la pieza).

A grandes rasgos se puede decir que estas canciones se caracterizan por:

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- Los constantes cruzamientos de las voces (la nota más aguda no tiene porqué ser cantada por la “soprano 1” o la “soprano solista”).

The image shows a musical score for six voices, numbered 1 through 6. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The tempo is marked *rall.* (rallentando). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and irregular groupings. A dashed line indicates a cross-over between voices 1 and 2. The lyrics "L DO." are visible under voice 4. The score is divided into measures, with bar numbers 6, 7, and 8 indicated at the top.

- La complejidad rítmica (grupos irregulares)

72 ca. 60 ca. 72 ca.

16 17 18

HA VE.NI

1 A I

2 A I

3 p

- Acusados saltos melódicos (por ejemplo el intervalo melódico de 7^a menor que se produce en las “sopranos 5 y 6”, durante los compases 1 y 2).

1 accel. 2 3

SOPRANO SOLO

1 LA A...VE

2 LA A...VE

3 A...VE

CORO SOPRANI

4 A PRI...MA...VE

5 A PRI...MA...VE

6 A PRI...MA...VE

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

En el transcurso de la obra se pierde totalmente la noción del *tempo* (compás). Esto sucede por:

- La utilización de grupos rítmicos superpuestos (*polirritmia*) a causa de la asimetría rítmico-melódica.

A musical score snippet showing six vocal staves. The music is in 7/8 time. The first staff has a *pp* dynamic marking and a five-measure phrase starting with 'PA'. The second staff has a *pp* dynamic marking and a five-measure phrase starting with 'LA'. The third staff has a five-measure phrase starting with 'DE PA A'. The fourth staff has a five-measure phrase starting with 'NTA PA'. The fifth staff has a five-measure phrase starting with 'LA PA'. The sixth staff has a five-measure phrase starting with 'LA PA'. The staves are staggered, illustrating polyrhythmic entries.

- Las diversas entradas asimétricas de las diferentes voces (por ejemplo en la segunda parte del compás 60, en la palabra FLOR).

A musical score snippet showing six vocal staves. The music is in 7/8 time. The first staff has a three-measure phrase starting with 'OR'. The second staff has a three-measure phrase starting with 'OR'. The third staff has a three-measure phrase starting with 'FLO'. The fourth staff has a three-measure phrase starting with 'FLO'. The fifth staff has a three-measure phrase starting with 'LOR'. The sixth staff has a three-measure phrase starting with 'OR'. The staves are staggered, illustrating asymmetric entries for the word 'FLOR'.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- Los melismas que resaltan determinadas sílabas del texto, las constantes variaciones de tempo (por ejemplo: compás 1 –negra a 60 accel.-, compás 2–negra a 80- y la final de este mismo compás –negra a 50-).

Musical score for Soprano Solo, measures 1-5. The tempo markings are 60 ca. accel., 80 ca. 50 ca., and 60 ca. The dynamics are pp, p, ppp, and p. The lyrics are LA, A...VE, A, VE...NI.

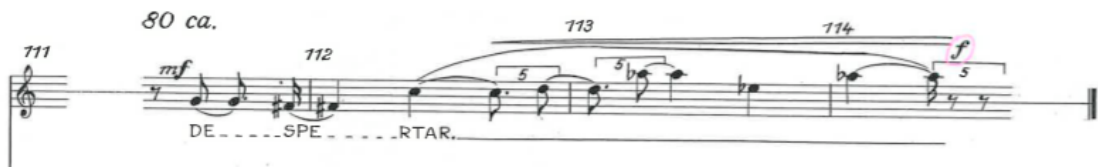
Es de destacar que el registro de esta pieza se extiende partiendo de una única tesitura, la voz de “soprano”. Por esta razón, Luigi Nono opta por establecer cruzamientos en las diferentes voces a lo largo de toda la obra.

La música está supeditada al texto, en todo momento se respeta la acentuación natural de las palabras, así como las breves pausas que separan unos vocablos de otros. Otra cuestión a subrayar, sería la musicalización de las vocales y de las consonantes de las diferentes palabras, como sucede en el compás 32: CANTA, separa “CA” de “NTA”; lo cual no es “condición natural”).

Musical score for measure 32, showing five different vocalizations of the word "CANTA". The tempo is 80 ca. and the dynamic is mf. The phrasings are: CA.NTA, CA..NTA, CA..NTA, CA...NTA, and CA..NTA.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Esto mismo también se puede apreciar en la última palabra del texto DESPERTAR (“soprano solista”, compases 111-112): la separación de las sílabas musicalizadas sería “DE”, “SPE”, “RTAR”.



A veces sucede que las sílabas de una sola palabra se pasean por diferentes voces. Por ejemplo en el compás 80 entre la “soprano 3” y la “soprano 4” se establece una especie de triángulo: “MO” en la “soprano 4”, “JA” en la “soprano 3”, “BA” en la “soprano solista” y “RES” en la “soprano 2”. En la palabra HABARES del compás 81 sucede lo mismo; “HA” en la “soprano 1”, “BA” en la “soprano solista” y “RES” en la “sopr. 2”.

MOJADO

A LOS HABARES

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Para realizar determinadas sílabas, el compositor emplea diversos efectos sonoros.

- *Clusters, unísonos.*

80 ca. 112

DE...SPE...

E

E

A

A

A

A

A

DESPERTAR.

Cluster

50 ca. 9

NA...DIE...

NA...DIE...

NA...DIE...

NA...DIE...

NA...DIE...

NA...DIE...

NA...DIE...

NA...DIE...

NADIE

- *Melismas.*

ESTROFA II

60 ca. rall.

LA...PRIMA...RA...

Melisma

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- Boca abierta (a.a), Boca cerrada (b.c).



Los *clusters* están basados en la superposición de segundas mayores y segundas menores (sílabas “VE” en el compás 2, y sucesivos). En el caso de este ejemplo, la sílaba “VE” coincide con la acentuación natural de la palabra (*palabra llana*).



Un ejemplo de cluster cromático se puede apreciar en el compás 50 en las “sopranos 1,2 y 3” (LA, SI BEMOL, SI BECUADRO), y sucesivos.



Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

A lo largo de la pieza aparecen unísonos reflejados de diferentes maneras:

- *Unísonos a pares* (“sopranos 1 y 2”, “sopranos 3 y 4” y “sopranos 5 y 6”, en el compás 55; y sucesivos).

55

5

EL

5

EL

EL

EL

5

EL

EL

EL

1

5

EL

EL

- *Unísonos de tres voces* (“sopranos 4, 5 y 6” en el compás 51, y sucesivos).

The image shows a musical score for six voices, numbered 1 through 6. The score is divided into four measures, labeled 51, 52, 53, and 54 at the top. Each voice part has its own staff with a treble clef. The lyrics are written below the staves. The lyrics for the six voices are: 1. I...NA LA A; 2. I...NA LA A; 3. I...NA LA A; 4. E...NCI...NA A RA...MA; 5. E...NCI...NA A RA...MA; 6. E...NCI...NA A RA...MA. The lyrics are arranged to form the phrase 'ENCINA LA RAMA' across the bottom of the score. The music features various rhythmic patterns, including triplets and eighth notes, and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

- *Unísonos en todas las voces* (un ejemplo sería el “coro de seis sopranos” en la caída del compás 7, 8 y caída del compás 9).

The image shows a musical score for soprano voices, measures 7-9. The tempo is marked 'rall.' and the measure number is '50 ca.'. The score consists of six staves. The first five staves are for individual soprano voices, and the sixth is for the ensemble. The lyrics are 'O NA...DIE...' and 'NADIE'. The dynamics are marked p, pp, and ppp. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Los unísonos también se logran con entradas escalonadas (“soprano solista”, “soprano 1”, “sopranos 2 y 3” y “sopranos 4, 5 y 6”, en los compases 102-104; y sucesivos), o todos a la misma vez (textura homofónica).

The image shows a musical score for six sopranos, measures 101-104. Measure 101 features a unison of the word "CANTA" with dynamics *p* and *a. a. A*. Measures 102-103 show a unison of "CA" with dynamics *ppp* and *a. a. A*. Measure 104 shows a unison of "SOL SOSTENIDO" with dynamics *p* and *a. a. A*. The score includes dynamic markings (*p*, *ppp*, *pp*), articulation (accents), and performance instructions (*a. a. A*, *y*). The notation includes treble clefs, stems, and notes with various dynamics and articulations.

En el primer compás de la segunda sección (compás 32) destaca un *unísono* de las “seis sopranos” en la palabra “CANTA”. La sílaba “CA” visualmente está representada por un unísono a pares (LA BEMOL en las “sopranos 1 y 2”, y SOL SOSTENIDO en las “sopranos 3 y 4”) pero el resultado sonoro es el mismo (*enarmonía*⁹¹), por tanto el unísono está presente en las cuatro voces.

⁹¹ Notas de distinto nombre cuyo sonido es idéntico.

2^a SECCIÓN

ESTROFA 1

CANTA, CANTA

También destacan *melismas* en determinadas sílabas que realzan de algún modo, las propias acentuaciones del texto (“HA”, “VE”, “DO”, compases 16-20, y sucesivos). Es curioso que el melisma de esta última sílaba además de tener una direccionalidad ascendente, su nota final es un DO. Por lo tanto, en la “cantante solista” se produce una correspondencia entre la sílaba del texto que tiene que articular y la altura del sonido que tiene que reproducir.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

En la tercera sección, el compositor además de la complejidad rítmico-sonora, realiza una búsqueda de la flexibilidad tímbrica de la voz logrando nuevos colores que caracterizan a esta sección. Nono consigue estos nuevos timbres incorporando *b.c* (que significa boca cerrada, compás 88 en las “seis sopranos”, y sucesivos) y *a.a* (que significa boca abierta, por ejemplo en el compás 96, y sucesivos).

Las texturas que se instauran en estas canciones son.

- La *textura de melodía acompañada* (en la segunda sección).

2^a SECCIÓN

ESTROFA 1

32 *mf* 33 34 35

CA.NTA CA A NTA CLA

CA...NTA A A CA E EN CLA

CA...NTA CA A E.N

CA...NTA A A CA A E.N

CA...NTA A A CA A

CANTA, CANTA EN CLARO

- Y vinculada a esta última textura, la *textura homofónica* (pues el acompañamiento vocal de la melodía en determinadas ocasiones está basado en la textura homofónica al unísono, por ejemplo en las “seis sopranos” en el compás 62).

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

62 63 72 ca. 64 65

MI... RA... DE LOS PE...RA...LES

Unísono en todas las voces.

MIRA. DE LOS PERALES

Generalmente, el acompañamiento surge como una especie de *refuerzo* o *eco* de la “soprano solista” (*eco* con la vocal “I” en el compás 62, y sucesivos).

El rango dinámico de la obra va desde *ppp* hasta *f* de forma gradual. El primer matiz *mf* emerge en el compás 21 en la sílaba “LU” de las “sopranos 1 y 2” (palabra ALELUYA). Es una *palabra llana* y la intensidad *mf* en este caso también ayuda a realzar la acentuación natural de la palabra.

6

21 80 ca.

1

2

3

4

5

6

¡ ALELUYAS

Detailed description: The image shows a musical score for six voices, numbered 1 through 6. The score is written on six staves. Above the first staff, the number '21' is written, and above the second staff, '80 ca.' is written. The music is in a common time signature. The first two staves (1 and 2) have a dynamic marking of *mf* and a slur over the notes. The third and fourth staves have a dynamic marking of *mp* and a slur over the notes. The fifth and sixth staves are empty. The lyrics '¡ ALELUYAS' are written below the staves. The word 'LU' is written below the first two staves, and 'LE' is written below the third and fourth staves. There are dashed lines connecting the 'LU' and 'LE' markings across the staves.

La dinámica *f* sólo se manifiesta en el último melisma de la obra (“RTAR”, de la palabra DESPERTAR) como consecuencia de un crescendo de *mf* al *forte* final. Es de destacar que la dirección de este melisma, también es ascendente como el significado mismo de la palabra.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

80 ca.

DE...SPE...RTAR.

Cluster

Virig: Ars Viva, Múica A34

Tras el estudio de esta partitura, podemos explicar que por el orden vertical y horizontal de la organización sonora: clusters y series, deducimos que se trata de una obra serial.

CLUSTERS:

C. 2 C. 36 C. 55 C. 50

C. 69 C. 72 C. 77

SERIES:

1ª SECCIÓN
La primavera ha venido (textura de melodía acompañada.)

2ª SECCIÓN (CANTA.)

3ª SECCIÓN:

Conclusiones parciales — Documento de análisis 2: *Ha venido, Canciones para Silvia.*

- El compositor presenta el discurso musical a través de recursos técnico-compositivos como la imbricación, la superposición y la yuxtaposición de los estratos sonoros que son elaborados de manera original (estilo propio del autor) bajo una nítida textura de melodía acompañada.

- La *homorritmia*⁹² es el eje motor del discurso narrativo-sonoro (también sus derivados), con espacios sonoros homogéneos que elaboran el tejido de la pieza musical. Esta tendencia homorrítmica se desarrolla como acompañamiento de la voz cantante (soprano solista).

⁹² Simultaneidad de ritmos yuxtapuestos.



- Minuciosidad del trabajo tímbrico. Destaca la amplia gama de sonoridades desde los sonidos de un registro medio-grave (sombrios) hasta el registro agudo (brillante).

A lo largo de la pieza se invoca a la insinuación de efectos tímbricos e indicaciones que modifican, alteran el sonido original (b.a y b.c).

- Empleo del silencio como “respiración” en el conjunto en breves períodos de tiempo.

Sobresalen algunas indicaciones “rall.” o “accel.”, que generan flexibilidad, distensión e interés a la pieza musical.



- La música está supeditada al texto del poeta español Antonio Machado. En algunas ocasiones, destacan *melismas* (con presencia de “simulaciones virtuosísticas”) en la voz de la soprano solista que resaltan determinadas sílabas del correspondiente texto.

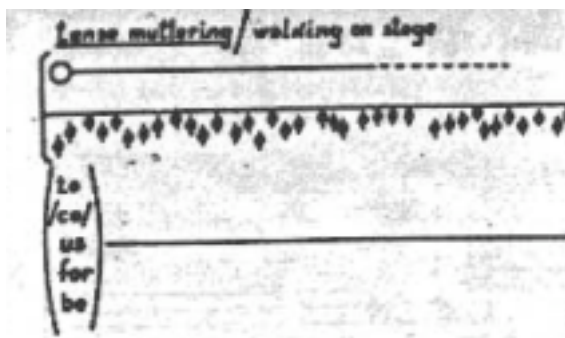


IV.3.3.- Análisis de *Sequenza III*.

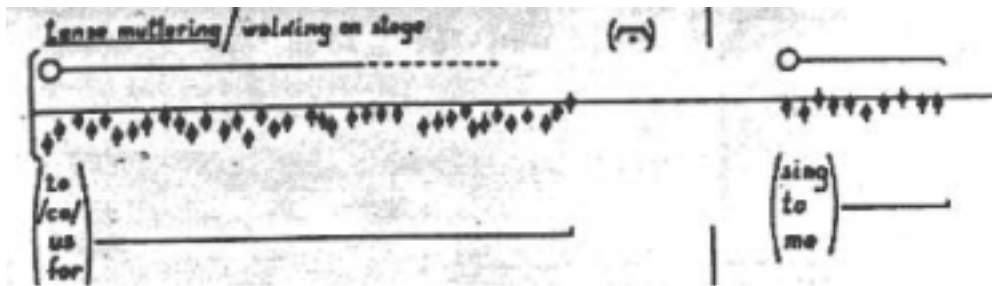
AUTOR	Luciano Berio
FECHA DE LA OBRA	1966
INSTRUMENTACIÓN	Voz femenina

La obra objeto de análisis está constituida por tres secciones que están íntimamente relacionadas: 1ª sección (hasta el compás 17), 2ª sección (del compás 17 hasta “apprehensive” del compás 38) y la 3ª sección (desde “extremely intense” del compás 38 hasta el final).

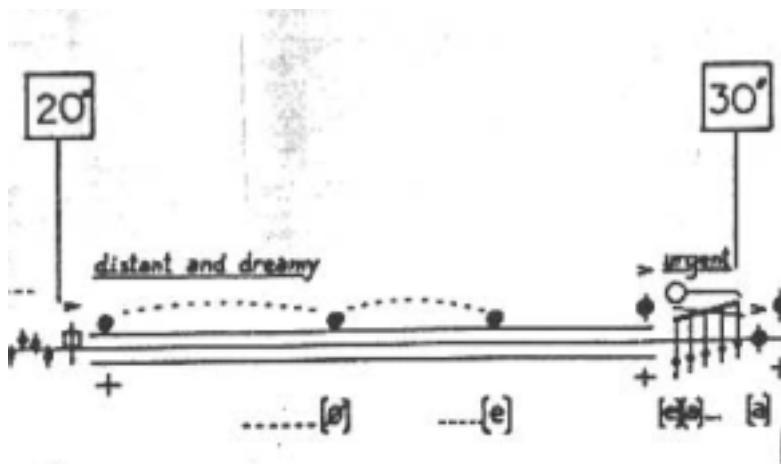
1ª Sección. La cantante empieza susurrando en voz alta utilizando los fonemas (to, co us, for, be).



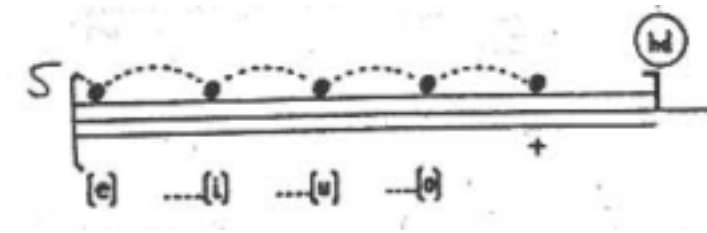
De inmediato se produce una pausa de una duración aproximada de 11 segundos. La artista continúa susurrando, se pueden apreciar acciones vocales escritas sobre una línea, lo cual significa que son acciones habladas.



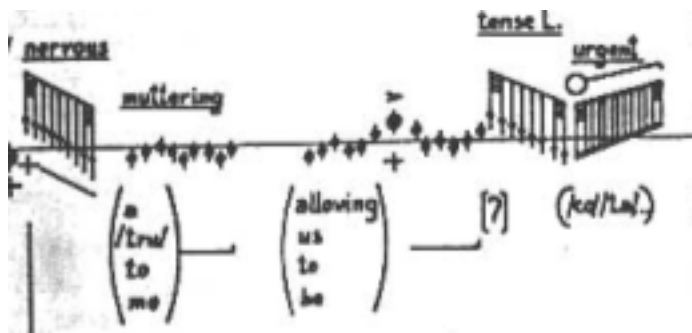
A lo largo del discurso de voz hablada se van estableciendo diversas interrupciones donde la artista canta y susurra al mismo tiempo (cuando canta, aún lo hace con sonidos sin altura determinada de forma muy fluida. Esta característica se puede observar por ejemplo en el compás 3: líneas discontinuas que unen sonidos e indican que el cambio de las vocales y los colores deben plantearse sin acentos).



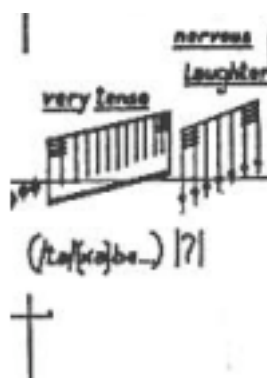
Al final del compás 4 se incorpora por primera vez el símbolo “mover la mano con forma curva” para influir en la variación del sonido, y luego en el compás 5 se refleja el símbolo “hd” (manos hacia abajo). Es de destacar como el compositor Berio unifica en todo momento la teatralidad con la música y el carácter.



A medida que avanza la obra la duración de las figuras se acorta, lo cual proporciona espacios sonoros de pasajes rápidos que se manifiestan en total concordancia con los caracteres (por ejemplo en el compás 10, “nervous”).



En el compás 7 aparece otro símbolo (en este caso es un material musical de símbolos nuevo); el “estallidos de risa” utilizando cualquier sílaba.



A partir de la última parte de este compás (compás 7) y en el compás 8, también podemos observar que Berio comienza a utilizar sonidos con altura determinada

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

(escritura convencional).

(final del compás 7)

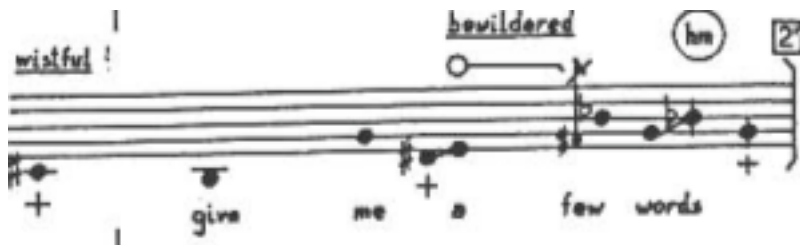
(compás 8)



Berio establece un juego constante a lo largo de toda la pieza con momentos de tensión, generados por grupos de notas cuyos caracteres son: “nervous”, “tense”, “urgent” (entre otros); y momentos de distensión en los que predominan líneas dicontínuas en las que el cambio de timbre así como de las vocales se produce de manera activa y sutil.

Del compás 11 en adelante, el discurso prevalece en escritura convencional y con instantes de “calma”, donde la interrupción funciona con momentos completamente opuestos (final del compás 13 y comienzo del compás 14, whimpering).

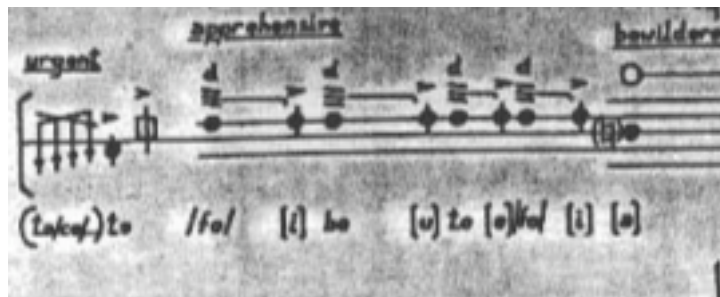
(final compás 11 y compás 12)



(final del compás 13 y principios del compás 14)

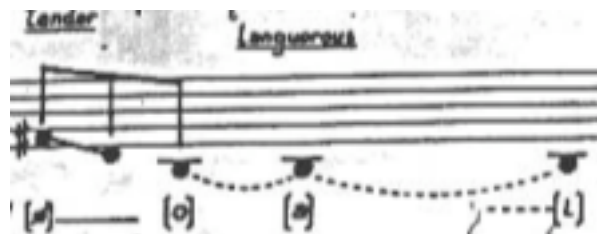


La caída del compás 17 ejerce una función de doble elipsis, actúa como nexo de unión entre el final de la 1ª sección y el inicio de la 2ª sección. La célula/motivo que ejerce esta función es una reminiscencia del comienzo de la pieza (compás 2).



2^a Sección. A partir de este momento, se desarrolla un material nuevo que se incorpora al conjunto con un carácter “aprehensivo”, ”tiritar” (con dientes y mandíbulas) cantando y susurrando al mismo tiempo. A continuación la cantante susurra y canta, pero esta vez con altura determinada.

En el final del compás 19 y en el compás 20 se puede observar de nuevo la idea de continuidad que repercute en el canto de vocales de forma fluida y sin acentos. Aparecen compases mantenidos con diferentes efectos así como caracteres que ya se habían escuchado anteriormente en la 1^a sección.



A partir del compás 23 se puede apreciar un crescendo gradual del ritmo. Durante los compases 23 y principios del 27 se establece una elaboración rítmico-melódica del material empleado por el compositor para este instante, para preparar el punto culminante de la obra (iniciado el compás 27 hasta el compás 33 aproximadamente).

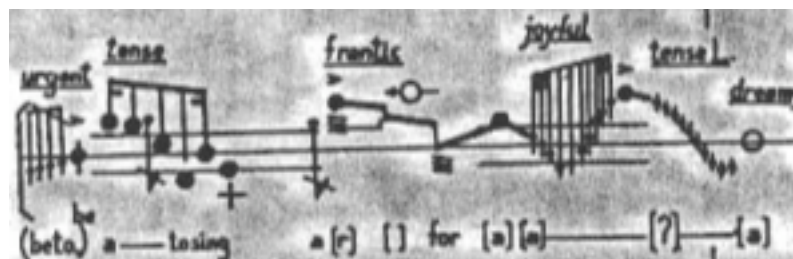
Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

(compases 23-26)



En ese punto se establece un cúmulo de caracteres así como un cúmulo de efectos teatrales y grupos de notas rápidas. Todo ello en una escritura gráfica con alguna breve reseña de escritura convencional (por ejemplo compases 28-29 y al final del compás 32).

(compás 29)



Del compás 33 en adelante hay una alternancia melódica de notas cantadas con altura determinada (siempre con sus efectos correspondientes) con grupos rítmicos rápidos de susurros.

(compás 33)



Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

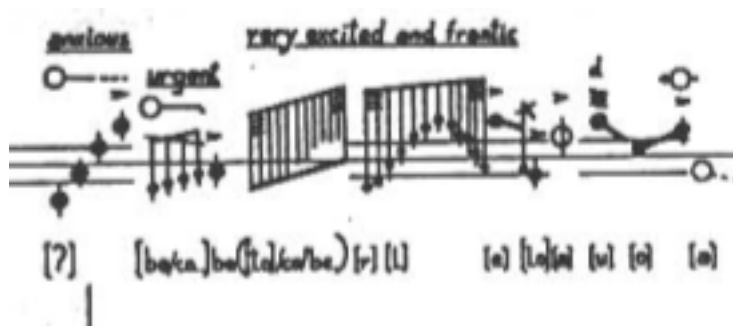
Las partes cantadas son más amplias que esas reminiscencias que aparecen.

Del compás 33 al compás 37 se puede observar un crescendo gradual del carácter (de “sereno” a “tenso”) como preparación de la 3^a sección, la cual comienza con un carácter “urgente” (aprehensivo, extremadamente intenso, distante) en el compás 38.



3^a Sección. El motivo/célula “urgente” es característico porque ha aparecido en la pieza a lo largo de las tres secciones con una función de enlace/nexo; elemento repetitivo con ligeras variaciones rítmicas. Podría ser considerado como un posible punto de apoyo. En esta 3^a sección se establece (el motivo) como mayor frecuencia (compases 38, 42, 44, 46 y 47) anunciando la llegada del final de la obra.

(compás 42)



Del compás 38 al compás 41 (ambos inclusive) se reafirman instantes extremadamente intensos, planos, distantes, con acentos a pesar de su fluidez. A partir

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

del compás 42 se condensan diferentes grupos rítmicos de corta duración con un carácter opuesto (“ansioso”, “muy excitado y frenético”, ...). Poco a poco estas sonoridades se van diluyendo para llegar a la serenidad de forma gradual (compás 45).

(compás 45)

argent lana tandor
caliered

be [7] to to [1] [1] (0)
/ fo/ ma me me

De nuevo regresamos a algunas sonoridades con alturas determinadas interrumpidas en tres ocasiones por el motivo etiquetado: “urgent”.

(final del compás 46 y compás 47)

urgent (hd) wistful
urgent (hd) wistful (hd)

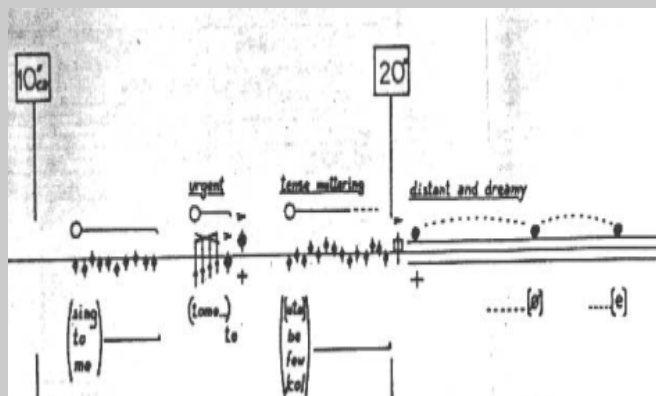
forawonen be - fore [0] tebulda [L.] to sing
house

Del compás 49 al compás 52 cada vez hay más distancia entre los sonidos (“tendidos”, “planos”) y se produce un decrescendo gradual de las alturas de los sonidos (en el compás 52, último compás se pueden apreciar las sonoridades más graves que se han empleado en esta pieza musical; por ejemplo el “sol bemol 2”).

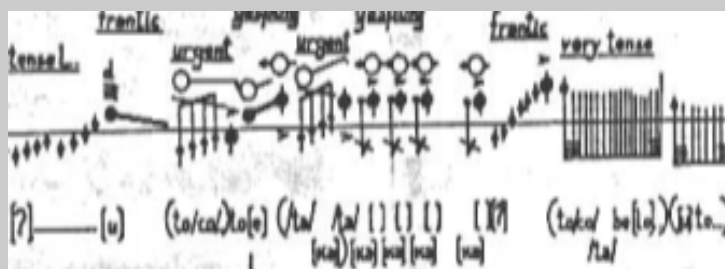


Conclusiones parciales — Documento de análisis 3: *Sequenza III*.

- Nueva complejidad, collage. El compositor combina e interrelaciona multitud de elementos procedentes de otros ámbitos artísticos (teatro, literatura, pintura, etc.).

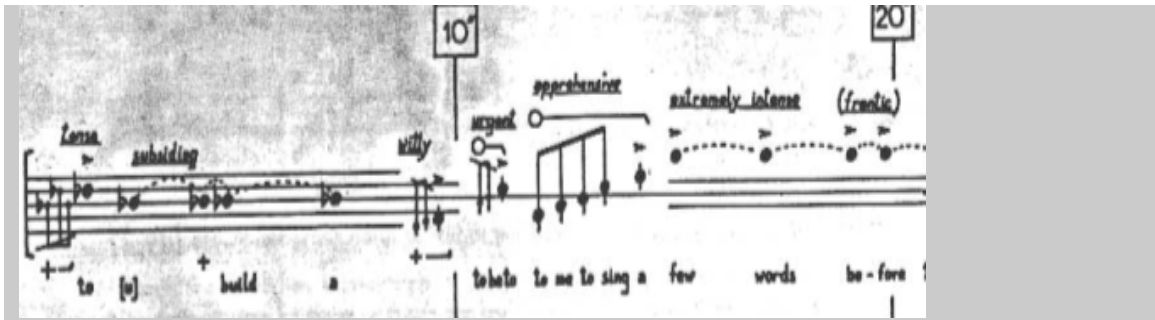


- El virtuosismo es tan extremo, que la libertad y la flexibilidad pierden su consideración inicial de plenitud.



- El carácter en esta pieza es muy explotado y extremo: frenético, furioso, impasible, ingenioso, muy tenso, ...

- Compases que se cuentan en segundos. En este caso la relación temporal es simétrica en el conjunto de la obra (10'' en cada compás).



- Berio destaca por su énfasis en la experimentación instrumental extrapolada al ámbito fonético con gran destreza.

IV.3.4.- Análisis de *Anaklasis*.

<i>ORQUESTA</i>				
20 Violines	2 Platillos	2 Platillos	2 Platillos	Gong
8 Violas	Glockenspiel	3 Tom-Tom	3 Tom-Tom	Tam-Tam
8 Violoncellos		Campanólogo		4 Timbales
6 Contrabajos		Triángulo		
Celesta				
Arpa				
Pianoforte				
Claves				
Bateria (6 instrumentistas)				
2 Congas				
3 Casse di legno				
Vibráfono				
2 Bongós				
3 Campanófonos				

AUTOR	Krzysztof Penderecki
FECHA DE LA OBRA	1959
INSTRUMENTACIÓN	Orquesta de cuerdas y percusión

Anaklasis destaca por una grafía muy peculiar. El compositor intenta unificar el timbre de dos familias instrumentales: instrumentos de cuerda e instrumentos de percusión. La familia de las cuerdas mantiene un comportamiento diferente al tradicional, en cuanto a la interpretación se refiere. El resultado de la ejecución de este lenguaje utilizado por Penderecki en esta obra es un modelo “no convencional” en el que los instrumentos de cuerdas se usan como instrumentos de percusión. Se produce un “enmascaramiento” de su función “melódico-rítmica” esencial.

La obra es “un todo”, una unidad en sí misma que consta de varias secciones: 1^a sección (hasta el compás 4), 2^a sección (desde el compás 5 hasta el compás 21), 3^a sección (desde el compás 22 hasta el compás 76), 4^a sección (desde el compás 77 hasta

el compás 110), y la 5^a y última sección (desde el compás 111 hasta el final).

1^a Sección

Esta sección se caracteriza por la sonoridad de las cuerdas (aún no se han incorporado los instrumentos de percusión).

Penderecki emplea de modo preferente el sonido individual como referencia motivica, siempre enmarcado por dos sonidos o más a distancia de semitono, $\frac{1}{4}$ de tono o $\frac{3}{4}$ tonos (esto sucede al comienzo de la pieza en las diferentes entradas de los instrumentos). El primer sonidos que aparece en la obra es ejecutado por la viola (“la”) con un matiz *ppp*. A continuación se van incorporando mediante entradas asimétricas el resto de los instrumentos (violín solo y 9 violines, contrabajo solo y 5 contrabajos; violín solo y 9 violines; violoncello solo y 7 cellos).

Las entradas del instrumento solista (sonido individual) son microtonales: “la” en la viola, $\frac{1}{4}$ de tono ascendente “la” en el violín solo, “sol” en el contrabajo, “sol” $\frac{1}{4}$ de tono ascendente en el violín solo (es de destacar que se presenta la nota más grave del violín “sol 2”) y por último “sol” $\frac{3}{4}$ tonos ascendentes. El grupo de instrumentos que simultáneamente toca con los instrumentos solistas (donde cada instrumento toca un sínodo) ejecuta un *cluster microtonal* con una intensidad *sff*.

A N A K L A S I S

Krzysztof Penderecki (1959/60)

The image shows a musical score for the piece 'Anaklasis' by Krzysztof Penderecki. It features several staves for different instruments: Vno solo, 9 Vni, Vla sola, Vc solo, 7 Vc, Cb solo, and 5 Cb. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *mf*, and performance instructions like 'ca 18\"

Penderecki divide a menudo una sección particular para que cada instrumentista toque un sonido separado. Un ejemplo de esta división se puede apreciar en el compás 2, instante en el que se incorporan siete violas con sordina de forma sucesiva (vla. 5, vla. 4, vla. 6, vla. 3, vla. 7, vla.2). Todas las violas ejecutan la misma nota y además, realizan el mismo efecto: *trémolo* lo más rápido posible sin indicación de ritmo y *glissando* descendente. Se produce un decrecendo gradual de la viola 5 (con dinámica *mf*) a la viola 8 (matiz *pp*).

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Aproximadamente en la mitad del compás 2, por imbricación se incorporan 10 violines con una intensidad *ppp*. Tocan la nota más aguda posible en contraste con la entrada de los seis contrabajos que ejecutan un *trémolo* lo más rápido posible sin indicación de ritmo.

Para Penderecki el color es el parámetro más importante, y por ello aprovecha de forma activa todas las posibilidades de los diferentes instrumentos.

En cuanto a la métrica no existe un pulso regular, son masas sonoras superpuestas basadas en densidades cronométricas (en el compás 1: ca 18 segundos, compás 2: ca 20 segundos, compás 3: ca 25 segundos, etc.) que van cambiando a lo largo de las dos primeras secciones.

En el compás 3 y 4 de la partitura general las líneas horizontales gruesas indican un registro aproximado y la posición del cluster que deben ejecutar los instrumentos *divisi* designados.

The image shows a musical score for a cluster of instruments. At the top left, a box with the number '3' is connected by a dashed line to a cluster of six cellos (6 Cb). Below this, a diagram shows a cluster of instruments with a duration of 'ca 25"'. The main score consists of several staves: 'tutti archi' (violin and viola), '10 Vni e 8 Vle' (10 violins and 8 violas), and '10 Vni' (10 violins). The 10 Vni part features a wavy line indicating vibrato and a sharp sign. The tutti archi part includes a sharp sign and a note with a sharp sign. The 10 Vni e 8 Vle part includes a sharp sign and a note with a sharp sign. The 10 Vni part includes a sharp sign and a note with a sharp sign. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. There are also some annotations in German, French, and English at the bottom of the score.

*) vgl. Anmerkung auf Seite 5 / cp. note on page 5 / voir note page 5
**) ♯ - Flageolett / flageolet tones / harmonique

Las posiciones exactas se dan debajo de cada cluster. Estos clusters se establecen por entradas escalonadas con diversos efectos tímbricos: 6 contrabajos, toda la cuerda (con varios cambios irregulares de arcada), 10 violines (con mucho vibrato) y 8 violas (vibrato muy lento con una diferencia de $\frac{1}{4}$ de tono producida por el deslizamiento del dedo). A medida que se van añadiendo los diversos instrumentos se van estableciendo superposiciones de vibratos con mayor o menor frecuencia que generan *frecuencias resultantes* (batimento entre frecuencias cercanas).

2^a Sección.

El comienzo deslumbra con un *cluster microtonal* en escritura convencional de los cellos (3, 2) hasta los violines (4, 3, 2, 1). Simultáneamente los cellos y los contrabajos mantienen otro cluster con armónicos en vibrato lento (aproximadamente de la mitad del compás 4 al compás 6). A partir del compás 7 los violoncellos y los contrabajos se incorporan a la escritura convencional también mediante clusters.

*) ◊ - Flageolett / flageolet tones / harmonique

A su vez se insinúan diversos grupos rítmicos irregulares de tres y cinco partes.

Aparte de: $\frac{1}{4}$ de tono, $\frac{3}{4}$ tonos, trémolos muy rápidos sin indicación rítmica , ... se pueden apreciar nuevos efectos tímbricos tales como el *pizzicato* (por ejemplo en el violín 1 como una intensidad *ff*, compás 10) o *col legno batutto*.



Por vez primera en el compás 14 se incorporan algunos instrumentos de percusión.

Del compás 15 al compás 21 convergen tres texturas. Clusters en escritura convencional con duración y altura determinada, clusters con diferentes efectos de vibratos y ritmos basados en grupos irregulares de tres y cinco partes. En los instrumentos de percusión de altura indeterminada (idiófonos) se establecen símbolos que indican la utilización de diferentes baquetas que proporcionan variedad tímbrica. En los platillos (compás 15 baquetas blandas; compás 45 escobillas), campanas (compás 27 baquetas duras).

Sección 3.

En el inicio de esta sección, compás 22, desaparecen los instrumentos de la familia de las cuerdas y se reincorporan los instrumentos de percusión. Destaca la polirritmia, diversos grupos irregulares de cinco y seis partes superpuestos en los diferentes instrumentos. Se trata de sonoridades sin altura determinada.

25 11

2 Cmp ¹/₂/₃

Bgs ¹/₂

3 Ptti ¹/₂

4 Tomts ¹/₂/₃

5 Ptti ⁵/₆

Tomts ⁴/₅/₆

6 Gng
Tmf

Temp ¹/₂/₃/₄

ca 80
ca 58
ca 44

*) f sempre
**) Schlag in Beckenmitte / strike middle of cymbal / frapper au centre de la cymbale

A semejanza de los que sucede en las cuerdas, el compositor sigue la línea de dividir una sección particular para que cada instrumentista ejecute un ritmo, efecto diferente.

Destaca el juego de los variados timbres con la incorporación y desaparición constante de los diferentes instrumentos, por ejemplo, se añaden instrumentos a partir de los compases 27-28, y en el compás 38 desaparecen algunos instrumentos y sólo permanecen Tom-Tom y timbales.

La idea de entradas escalonadas que han ido apareciendo en las secciones anteriores permanece también en esta parte de la obra (por ejemplo entre los compases 47-51: platillos 3, 4, 5, 6 ; tomts 1, 2, 3; tomts 4, 5, 6; platillos 1, 2; timbales 1, 2, 3, 4).

A partir del compás 57 se puede apreciar un aumento de la densidad cronométrica con diferentes juegos rítmicos, basados en grupos irregulares de cinco y seis semicorcheas superpuestas (polirritmia).

The image shows a musical score for measures 60 through 64. It consists of six staves, each with two parts (1 and 2) unless otherwise specified. The instruments are: 1. Cgs (Cello/Guitar), 2. Bgs (Bass), 3. Pffi (Piano), 4. Tomts (Tom-toms), 5. Tomts (Tom-toms), and 6. Tmp (Tympani). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *pp*, *p*, and *con dita*. A large arrow at the bottom indicates the direction of the score.

En el compás 74 de nuevo aparecen alturas determinadas con notas que se repiten lo más rápido posible (celesta, arpa, pianoforte, campanólogo). Estos últimos compases de la 3^a sección se pueden considerar una transición hacia la 4^a sección. En este enlace destacan materiales texturales que anticipan la siguiente parte.

75

The musical score for page 75 consists of several staves. The top two staves are for the Violin (Vbf), with sixteenth-note patterns and sixths. The third staff is for the Viola (Cmpli), featuring a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The lower staves are for the Cello (Cel), Double Bass (Ar), and Piano (Pffe), with various melodic and harmonic parts. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*, as well as performance instructions like *con dita*. A large black wedge at the bottom of the page indicates a gradual decrease in volume.

4^a Sección.

En el compás 77 comienza la 4^a sección. Se puede apreciar una textura contrapuntística, donde permanecen instrumentos de percusión de altura determinada con efectos sonoros tales como el trémolo muy rápido sin indicación rítmica alguna, notas repetidas ejecutadas lo más rápido posible. También destaca la utilización de diferentes baquetas que proporcionan variedad de timbres, e instrumentos de percusión sin altura puntual de gran complejidad rítmica. En este espacio sonoro cada línea rítmico-melódica tiene un carácter independiente con respecto a las demás. La simultaneidad de todos estos recursos proporcionan variedad y riqueza rítmico-melódica.

A partir del compás 87 a todo este entramado textural se le suman las cuerdas con entradas escalonadas descendentes: violines 1, 2, 3, y 4; violas 1 y 2, violoncellos 1 y 2; y contrabajos 1 y 2. La novedad de la reincorporación de las cuerdas radica en la inclusión de diversos efectos sonoros: tocar la nota más aguda posible (compás 89 en violoncellos 1 y 2), tocar entre el puente y el cordal trémolo lo más rápido posible sin indicación de ritmo (compás 89 en los violines 1, 2, 3 y 4), tocar la nota más aguda posible con un trémolo también tocado lo más rápido posible (compás 88 en violas 1 y 2), tocar entre el puente y el cordal (final del compás 90 en el contrabajo).

Después del compás 87 se van sumando a todo este discurso, instrumentos ampliando y superponiendo diversas sonoridades con diferentes efectos, ritmos, que van a desembocar en un clímax de carácter puntillista basado en la complejidad rítmico-melódica (compases 98-100).

The image shows a musical score for measures 89 and 90. The score is divided into two systems by a vertical dashed line at measure 90. The instruments and their parts are as follows:

- 1 Xylor**: Part 1, starting at measure 89 with a *p* dynamic.
- Vbf**: Part 1, starting at measure 90 with a *pp* dynamic.
- 2 Cmp**: Part 1, starting at measure 89.
- 3 Cmp**: Part 2, starting at measure 89 with a *p* dynamic.
- 4 Ptti**: Part 3, starting at measure 89 with a *pp* dynamic.
- 5 Ptti**: Part 4, starting at measure 90 with a *p* dynamic.
- 6 Gng**: Part 5, starting at measure 89 with a *p* dynamic.
- Tmt**: Part 6, starting at measure 89 with a *p* dynamic.
- Ar**: Part 7, starting at measure 89 with a *pp* dynamic.
- Pffe**: Part 8, starting at measure 89 with a *pp* dynamic.
- Vni**: Part 9, starting at measure 89 with a *pp* dynamic.
- 2 Vle**: Part 10, starting at measure 89 with a *pp* dynamic.
- 2 Vc**: Part 11, starting at measure 89 with a *pp* dynamic.
- 2 Cb**: Part 12, starting at measure 89 with a *pp* dynamic.

A large black arrow points to the right at the bottom of the score, indicating the direction of the music.

Esta textura se va desvaneciendo de forma gradual con la desaparición de determinadas líneas rítmico-melódicas que se van condensando hasta la llegada de la 5^a y última sección.

En el compás 100 destacan diez violines ejecutando un cluster con vibrato lento con una matiz *pppp*, que anuncia la llegada de esta última sección.

5^a Sección.

La 5^a sección es una superficie vibrante establecida por las diversas entradas de los instrumentos que van produciendo simultaneidad de vibratos con mayor o menor frecuencia. Predomina la escritura analógica.

22

111

10 Vni

pppp

1, 2 - -10

10 Vni

pppp

11, 12 - -20

8 Vle

pppp

1, 2 - -8

8 Vc

pppp

1, 2 - -8

ca 30"

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

En el compás 112 (10 violines, 10 violines, 8 violas, 8 cellos y 6 contrabajos) a estos vibratos se les añaden flechas ascendentes y descendentes que indican la direccionalidad con una intensidad de *súbito piano*.

The image displays a musical score for measures 112 and 113, marked with a box containing the number 112. The score is for five parts: 10 Violins (10 Vni), 10 Violins (10 Vni), 8 Violas (8 Vle), 8 Cellos (8 Vc), and 6 Contrabasses (6 Cb). Each part features a wavy line representing vibrato, which transitions into a thick black arrow indicating a glissando. The glissando arrows are labeled with *s.p.* (súbito piano) and *gliss.*. Below the wavy lines, the dynamic *sub.pp* is indicated. The score includes musical notation for each instrument, with fingerings (1, 2) and bowings (1, 2) marked. A large arrow at the bottom of the page is labeled "ca 35". The page number 23 is located in the top right corner.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Del compás 113 hasta el final de la pieza se pueden apreciar reminiscencias de algunas sonoridades mantenidas con instrumentos de percusión sobre esta superficie vibrante. Todo este entramado sonoro se va desvaneciendo hasta su total desaparición.

25

The image shows a musical score for Percussion (Pfi) and strings (Vni, Vc) across measures 114 and 115. The percussion part includes Pfi 1, 2, 3, 4, 5, and 6, with dynamics like ppp and p, and techniques like Trgl and con dita. The string parts (10 Vni, 10 Vni, 8 Vc) feature glissando markings. The score is marked with time points 'ca 20'' and 'ca 40''.

114 115

3 Pfi 1 2 Trgl ppp con dita p

4 Cmp^{ne}

5 Pfi 5 6 ppp

Pfe

10 Vni gliss.

10 Vni gliss.

8 Vc gliss.

ca 20'' ca 40''

Conclusiones parciales — Documento de análisis 4: *Anaklasis*.

- Libertad absoluta, Penderecki se desliga del pensamiento tradicional del uso de las cuerdas. Emplea los instrumentos de cuerdas como si fueran instrumentos de percusión.
- Se forman variados estratos, que se generan en las diferentes familias instrumentales; y luego se fusionan en creando un ambiente etéreo (efectos tímbricos).
- Empleo de multitud de timbres: sin vibrato, con mucho vibrato, notas repetidas lo más rápido posible, dejar que el sonido se vaya extinguiendo, efecto percusivo: tocar las cuerdas con la mano abierta, ...
- En cuanto al carácter se muestran bastantes matices en la idiosincrasia intrínseca en esta pieza, sobre todo por el uso de efectos tímbricos con total libertad.
- Empleo de la microtonalidad



- Búsqueda de la indeterminación por medio de grafías que indican afinación indefinida o la dilatación de los sonidos hacia sonoridades que no se encuentran en la escala temperada del sistema notacional occidental.

Capítulo V.- Conclusiones.

En esta sección se esclarecen las conclusiones finales desde el estudio comparativo de cuatro partituras de música contemporánea: *Viajeros del destino*, *Ha venido*, *Canciones para Silvia*, *Sequenza III* y *Anaklasis*. También se han incorporado dos epígrafes, el de las futuras líneas de investigación y otro sobre la valoración personal sobre el presente trabajo y el Máster de Educación y Comunicación en la Red: de la sociedad de la información a la sociedad del conocimiento (subprograma competencia digital en la educación).

V.1.- Conclusiones finales.

“En los últimos años del siglo XX el silencio pasó a ser más un referente teórico que una realidad verificable. Bares, estaciones, aeropuertos, restaurantes y hasta balnearios funcionan en la actualidad con música permanente. Se usa música para cocinar, para conversar con amigos, para seducir, para hacer gimnasia, para manejar y para casi cualquier actividad urbana. El usuario común, podría decirse, está educado por el cine y la televisión y, de acuerdo con los preceptos aprendidos, ambienta musicalmente –o se deja ambientar- cada acto de su vida.” (Diego Fischerman, 1998, p. 134).

Tras el estudio y los análisis realizados en este trabajo y contemplando los objetivos de esta investigación, se aportan las conclusiones y las reflexiones más relevantes a las que se ha llegado en el transcurso del presente trabajo.

El primer capítulo contiene el apartado del objetivo general: “valorar el grado en que las herramientas de las tecnologías influyen para analizar y comparar partituras en la comunicación estética a través de la composición musical en la historia y ciencias de la música”. A través del contraste de los cuatro contextos sonoros, se inspeccionarían, se reconocerían y se analizarían todos aquellos recursos técnico-compositivos convergentes y divergentes, que permitirían reflexionar acerca de los criterios históricos y estéticos, y el enriquecimiento mutuo del estilo compositivo de cada autor.

Para conseguir los resultados alcanzados, ha sido indispensable:

1) La agrupación de las categorías y sus dimensiones ha sido crucial para la observación, el estudio y la exactitud de los datos recabados. Codificar la información en un cuadro o matriz de análisis ha permitido un amplio nivel de profundidad en determinados aspectos relevantes del constatado estudio. Efectivamente, todas las categorías y sus correspondientes subcategorías han sido seleccionadas en función del tema y del objetivo general de la investigación.

2) La corroboración de los datos obtenidos se manifiesta en la descripción densa de los cuatro documentos de análisis. En ellos, además de la contemplación de las

categorías y subcategorías se explica y se interpreta (en las obras que así lo permitían) la estructura de la pieza.

El trabajo de investigación llevado a cabo ha permitido conocer, valorar y comprender cuatro estadios diferentes, que incluyen un holgado abanico de recursos técnico-compositivos enmarcados en una estética en la que predomina el carácter individual de cada autor. Los recursos rítmicos y melódicos utilizados rompen con las normas de la tonalidad y de la simetría o periodicidad. Las fronteras del sonido se abren imitando los infinitos caminos que nos brindan las herramientas tecnológicas. La música electroacústica (creada por ordenador), selecciona sonoridades (determinadas o indeterminadas) como punto de origen, y a continuación; estos sonidos, frases o estructuras sonoras se modifican o transforman con la aplicación de diferentes *plug-ins* (reverberación, distorsión, efectos de ambiente, campanas, ...).

La aplicación y la difusión de estas nuevas sonoridades repercuten directamente en la disciplina de la composición musical, generando un mundo protagonizado por las nuevas grafías⁹³ como búsqueda de nuevas sonoridades a imitación de la música creada por ordenador. Los signos gráficos de la música contemporánea atienden a los diversos parámetros musicales: altura, intensidad, ritmo y timbre. Los análisis exhaustivos de partituras que hemos realizado, muestran el interés suscitado por parte de los compositores, de crear un discurso musical abierto con un carácter y una notación que determine la particularidad; ese lenguaje, su lenguaje propio desatado del régimen de la tradición.

Los resultados alcanzados de las diferentes dimensiones del análisis son dispares. Teniendo en cuenta que los recursos técnico-compositivos, así como los elementos que lo constituyen son infinitos; en determinados aspectos de los análisis se podrían haber dividido aún más y estudiar otras dimensiones que permiten un estudio aún más riguroso⁹⁴. La información recabada revela y evidencia una serie de transformaciones en la comunicación estética experimentados de manera práctica, a través de los análisis de partituras. La ruptura con las leyes tonales, así como la no periodicidad rítmica, la búsqueda de sonoridades alejadas de la afinación del temperamento igual y el uso de las herramientas tecnológicas; son los rasgos notables que caracterizan esta mutación técnico-estética.

La música contemporánea destaca por la búsqueda de nuevos retos compositivos (innovación e interés constante en el transcurso del discurso musical a través de la “no

⁹³ Notación de la música contemporánea.

⁹⁴ Estos aspectos del trabajo dejan abiertas futuras líneas de investigación.

repetición”), nuevos modos de interpretación donde los recursos tímbricos se convierten en el ente esencial de las obras musicales a través de las nuevas grafías y, por consiguiente, nuevos modelos de ejecución instrumental. Todos estos aspectos acontecen en las obras analizadas (*Viajeros del destino, Ha venido, Canciones para Silvia, Secuencia III y Anaklasis*).

Como conclusiones, a continuación se explican los elementos reformadores⁹⁵ de la música contemporánea, los cuales se han estudiado a modo de categorías y subcategorías. Al establecer la comparación de las cuatro partituras, se realzan tanto la similitudes como las discrepancias de los aspectos más relevantes. Todas las categorías tienen idéntico peso, no existe una jerarquía.

Recursos melódicos.

El comienzo de nuestro estudio se centra en aquellos aspectos fundamentales relacionados con la elaboración del discurso musical. En las cuatro obras que se han analizado, destaca la composición mediante material musical de “**células, motivos conductores o diseños**” (leitmotivtechnik⁹⁶) abstractos en un principio; que aparecen, reaparecen de diversas formas, o se enmascaran en los matices suaves o se disuelven en el ritmo (mayor o menor densidad cronométrica).

La liberación de las leyes tonales dan paso a un ámbito caracterizado por la experimentación y la indagación sobre los sonidos. El sistema del temperamento igual⁹⁷(sonido fundamental de nota definida), que permitía dividir la escala en doce sonidos iguales, se diluye hacia procedimientos alternativos que muestran la indeterminación y la multiplicidad de recursos sonoros para modificar y desnaturalizar el sentido esencial de “las notas musicales”. *Viajeros del destino, Secuencia III y Anaklasis*, presentan de forma nítida estas transformaciones. Sin embargo, la tendencia estética⁹⁸ que figura en *Ha venido, Canciones para Silvia* sigue anclándose en la no modificación de los sonidos, en el temperamento igual.

⁹⁵ No vamos a priorizar sobre ningún recurso o elemento concreto debido a que la apertura del lenguaje musical contemporáneo no jerarquiza ni impone criterios absolutos en la composición musical. Todos los elementos utilizados por el compositor son igual de importantes, la obras reflejan la totalidad.

⁹⁶ Técnica del motivo conductor empleado por Wagner.

⁹⁷ Mediados del siglo XIX.

⁹⁸ Serialismo.

Verticalidad.

La verticalidad está íntimamente relacionada con la armonía, es decir, el estudio de la naturaleza de los diferentes acordes y sus enlaces. Al desmoronarse el sistema temperado, las leyes de la armonía se enmascaran, se modifican o se transforman, y en la mayoría de los casos se pierden. El protagonismo de la tonalidad se difumina a favor de nuevos colores y atmósferas sonoras.

A pesar de este alejamiento hacia lo tonal, en algunas piezas estudiadas como *Anaklasis* o *Viajeros del destino*, se puede apreciar una especie de “retorno” hacia propuestas de acordes multi-sonidos⁹⁹ que constatan enlaces de diferentes intervalos armónicos.

Como respuesta a esta tipología acórdica, tenemos los *clusters*. Los análisis realizados parten de una raíz común que se desarrolla de la combinación de texturas. La escritura armónica (en sentido de verticalidad) se organiza entorno a la “idea contemporánea” poliacordal de forma sucesiva (recordemos por ejemplo aquellos acordes formados por *clusters* de Luigi Nono, o la superposición de *microtonos* de Penderecki).

“El momento creativo podrá emerger de una escala, una serie no escalística de sonidos, una estructura acordal, un solo sonido repetido antes de encontrar un nuevo sonido a partir del cual puede hacerse la escapada [...]” (Persichetti, 1995, p. 179).

Nono, Berio, Penderecki y Díaz son compositores que se caracterizan por explotar las condiciones de un nuevo virtuosismo generado por la inquietud de encontrar nuevas sonoridades plasmadas en múltiples y variados efectos tímbricos (por ejemplo *Sequenzas* de Berio). En el caso de Nono, el virtuosismo no se percibe en sus obras pero sí el gran interés por representar en su música la ya mencionada variedad tímbrica mediante procesos compositivos graduales austeros, donde se prioriza la microvariación en las alturas (*clusters*). En *Viajeros del destino* sí que se puede apreciar este virtuosismo y efectos tímbricos, así como en *Secuencia III* y en *Anaklasis*.

Recursos rítmicos.

Las obras musicales de estética contemporánea mantienen un campo rítmico-formal abierto, abierto a la imaginación e intuición del compositor y su interés por interactuar de una manera u otra con el espectador (y en muchas ocasiones como por ejemplo la música experimental, el

⁹⁹ Pertencientes a la armonía del siglo XX.

intérprete). El compositor no sólo se preocupa de la transmisión de sentimientos, también del modo de interactuar con los oyentes o los intérpretes.

La escritura espacial modifica severamente los ambientes rítmico-melódicos, pues se suprimen los signos de las duraciones tradicionales (semicorchea, corchea, negra, blanca, redonda, ...) y se crean espacios sonoros por segundos. Otro aspecto a resaltar, sería el empleo de grafías distintas que repercuten en el abandono de la notación convencional. Estas transformaciones las podemos apreciar en las obras de Berio, Penderecki y Díaz. Añaden a la notación tradicional múltiples signos o símbolos para garantizar, de forma más profunda, la intención musical del compositor. Nada queda relegado al azar, todo está escrito y representado en la partitura.

Intensidad.

La búsqueda de la precisión absoluta en la escritura ha generado un énfasis en la utilización de múltiples y exagerados matices, siempre partiendo de la raíz fundamental de la tradición. Se sigue fomentando la misma nomenclatura (pp, p, mf, f, ff) y los reguladores, pero en ocasiones se representa de forma exagerada¹⁰⁰.

En las cuatro partituras analizadas se aprecia la intencionalidad de precisar todo detalle en la partitura, y se intensifica también el uso de la gradación de dinámicas.

Escritura.

La notación musical ha llegado a su auge en los recientes mundos descubiertos de las grafías encomendadas a aspectos visuales, más que a una “nomenclatura universal”. La música rompe las barreras de la tradición y busca múltiples modelos mediante la experimentación vanguardista. Intenta encontrar soluciones acordes con los medios electrónicos, con los infinitos sonidos que ejecutan las máquinas. Por ello, a partir de 1950 ha surgido una novedosa escritura (autónoma en determinados casos, cada compositor es único e inimitable); que invita a crear nuevos procedimientos compositivos con la denominada “notación gráfica”. Un ejemplo de este tipo de notación es la partitura de música electroacústica y danza *Viajeros del destino* de Díaz. De este modo, la escritura se convierte en un “objeto visual¹⁰¹”.

El compositor está sometido a un amplio espectro de posibilidades, que enriquecen/favorecen su voluntad/profesionalidad compositiva. Tanta cantidad de materiales y sus múltiples caudales

¹⁰⁰ El final de la partitura de *Viajeros del destino*, termina con un matiz de *pppp* (*posible*). La compositora expresa la intención de inmensa suavidad con este matiz, denota un carácter simbólico.

¹⁰¹ “[...] La notación musical cierra un ciclo: de lo auditivo a lo visual, al principio, y ahora, de lo visual a lo auditivo” (Suso, 2002, p. 109).

se encuentran inmersos en la utopía de “libertad del artista”, y originan un “vacío”, un “caos” que repercute en la extrema complejidad del lenguaje sonoro. A veces, esta extrema complejidad (como sucede en la *Sequenza III* de Berio para voz femenina) evapora las barreras del mundo tangible (terrenal), y cae en órbitas casi imposibles de interpretar¹⁰². Estas texturas y estructuras enmarañadas generan “horror vacui” en el espectador.

La escritura espacial se proyecta en la obra *Viajeros del destino* de Díaz, con la salvedad de que la escritura espacial no tiene una duración libre, se muestra especificada mediante el tamaño de diversas barras horizontales. La obra está organizada en función al tiempo, aproximadamente una regularidad de veinte segundos por compás hasta cubrir la duración total de la pieza.

Lozanos fenómenos.

“El «tiempo» se puede experimentar si algo transcurre claramente, el «tiempo» como tiempo lineal y sentido del tiempo desaparecen (o se debilitan en la conciencia), si ocurre *poco* o *nada*, si ocurre *siempre lo mismo* o *parecido*, si ocurren *muchas* o *demasiadas cosas*” (Kühn, 2003, p. 313).

En cuanto a la generación de **paradigmas notacionales**, se han generado lenguajes compositivos anclados en las nuevas grafías y en modelos de tiempo y espacio flexibles no sujetos al compás y a la métrica tradicional.

En el caso de *Viajeros del destino* la escritura está anclada en un lenguaje complejo, virtuosístico y lleno de movimiento. Un lenguaje compositivo enrevesado que también se puede observar en las *Secuencias* de Berio, en particular, la *Sequenza III* que ha sido objeto de análisis de esta investigación. Luciano Berio es un compositor que se caracteriza por alejarse de tendencias texturales firmes e invariables. Su visión creativa se organiza en torno a materiales dispuestos y aptos para posibles ampliaciones, modificaciones y transformaciones, cultivando el trabajo en procesos para la plasmación formal de la obra.

Por otro lado, Penderecki es un compositor que ha tomado como cimiento creativo el empleo de sonoridades de instrumentos de la orquesta que imitan a la percusión (influencias del piano preparado de John Cage). Los sonidos adquieren una independencia vibrante de la categoría instrumental a la que pertenecen (ya sea de un violín, o un violoncello, por ejemplo). De esta manera, el compositor crea un lenguaje musical personal, de fácil identificación. Las composiciones de Penderecki se enmarcan en las formas estáticas o

¹⁰² Estética de la Nueva Complejidad, un ejemplo sería el compositor inglés Brian Ferneyhough nacido en 1943.

texturales (Ligeti y Xenakis), por la acumulación de clusters y agrupaciones tímbricas. Estos compositores parten de la idea de concebir el discurso musical como “un todo”, se basan en una concepción de la universalidad atendiendo a sus atributos, especialmente en lo que respecta a la textura de la obra musical. En el caso de Penderecki, el atractivo principal son los instrumentos de cuerdas. Consiguió crear una gama de colores (sonidos) en las cuerdas inauditos, que lo convirtieron en el padre de la innovación tímbrica en relación a los instrumentos de cuerdas. En la obra *Anaklasis* se plasma la idea de emplear dos familias instrumentales distintas (percusión e instrumentos de cuerdas), pero con el ingenio de crear un concepto tímbrico universal y objetivo. Esta universalidad la consigue utilizando instrumentos de las dos familias instrumentales como si pertenecieran a una única plantilla instrumental.

En la pieza musical *Viajeros del destino* se crea un dinamismo intrínseco. Se genera interés constante mediante los diferentes matices y acentuaciones que proporciona este discurso narrativo-musical a la intervención de la bailarina. La coreografía y la música “son uno” (colaboración absoluta entre el arte de la danza y de la música), se fusionan con total naturalidad y se nutren de vivacidad y colorido musical-escénico. La “ilusión compositiva” anclada en lo que el compositor alemán Wagner denominó “**obra de arte total**” se encuentra presente en *Viajeros del destino*. Wagner traza esta expresión para que “todas las artes sean una”. Se plantea un nuevo tipo de obra donde se manifiesten diversas artes como la pintura, la danza, la arquitectura, la poesía y la música.

Esta misma idea o planteamiento musical se representa en la *Sequenza III*, Berio interrelaciona materiales y distintos timbres; y los coordina con otros elementos de naturaleza literaria, teatral, pictórica, ... La interpretación de esta obra conlleva, además de la ejecución fonética y sonora del texto, un encadenamiento de gestos con determinadas acciones (entre otras toser, reír, suspirar, ...) que se refuerzan unas a otras creando una atmósfera indeterminada.

La subcategoría denominada **nuevas tecnologías** se modela en torno a los avances que se han derivado de las mismas, y la repercusión que han mantenido en la órbita de la composición musical.

La Web 2.0 ha generado un “ambiente colaborativo” único, también en el terreno de la composición musical. A partir de 1990 surgen las primeras experiencias comunicativas de colaboración en Internet entre maestros y discípulos, en proyectos como el Composers in Electronic Residence (1995, Canadá) o el Vermont midi Project¹². Un arte multimedia interactivo, donde los estudiantes están coordinados con compositores profesionales o

profesores de composición. En la página web creada los alumnos suben al espacio virtual sus trabajos creativos (partituras, archivos MIDI), y así son corregidos por el profesional correspondiente. Las herramientas que han proporcionado las nuevas tecnologías han suscitado un sorprendente interés por el ámbito compositivo, muchas personas crean su propia música. El usuario se convierte en su propio productor.

Estas tecnologías no sólo han imperado en el ámbito de la composición profesional (académica) sino que ha permitido que muchos usuarios aficionados puedan elaborar sus creaciones propias, experimentar y conectar con “un trocito” del mundo musical.

El fácil acceso y manejo de estas tecnologías ha generado un creciente número de usuarios, y una manera nueva de relacionarse y de vincular la música y la tecnología.

El avance de las nuevas tecnologías ha sido una gran fortuna, un desafío acompañado por una aptitud que progresa hacia el futuro. Pero, las herramientas de estas tecnologías deben estar a disposición de la humanidad, no deben controlar a la misma. Así, las composiciones musicales están pensadas para ser interpretadas por seres humanos, y no por “robots” /máquinas. En la elaboración de discursos musicales desde una perspectiva estética contemporánea, se debe equilibrar el conocimiento (coherencia, organización, ensamble, ...) y la capacidad intuitiva del artista con las destrezas y habilidades de los respectivos intérpretes. Recordemos que la música en un papel¹⁰³ o guardada en un archivo del ordenador “está durmiendo”, se “despierta, vive” cuando resuena y es degustada por el público.

La huella de la evolución de las nuevas tecnologías también se ha desarrollado en el área estético-musical. El asequible acceso a estos artefactos tecnológicos (sobre todo desde una dimensión económica) refleja la comunicación entre el ordenador y las personas. Así, las tecnologías se han integrado con éxito en la sociedad actual, y por ende, también forman parte de los artistas contemporáneos.

El empleo de medios electrónicos en la interpretación de los conciertos en vivo ha propagado un ambiente más distendido y locuaz, que se aleja del sentido inamovible de la música grabada. Además, se puede combinar la música electrónica con los instrumentos acústicos en tiempo real (música electroacústica mixta).

El análisis de la obra *Viajeros del destino* de Díaz es un ejemplo nítido de este modelo electrónico compositivo. La artista mantiene una “dependencia personal” hacia la evolución de

¹⁰³ La idea de representar los sonidos en el papel es una cuestión relacionada con la permanencia, externa del agente temporal que disuelve los sonidos en el tiempo mantenidos en el “recuerdo” de la memoria a corto plazo hasta su natural paulatino olvido. “[...] La notación musical cierra un ciclo: de lo auditivo a lo visual, al principio, y ahora, de lo visual a lo auditivo” (Susó, 2002, p. 109).

la ciencia, la tecnología. Las herramientas que proporcionan los diferentes programas interactivos permiten la participación activa, y los “trabajos” (creaciones musicales) se realizan mediante la transformación o la modificación en tiempo real a la vez que se escucha la pieza. Por lo general, el compositor establece unos patrones/esquemas que desarrolla en su imaginación y luego anota en un papel. A continuación con esas ideas preliminares, comienza a manipular y a probar determinados “células o motivos rítmico-melódicos” antes de establecer el discurso definitivo.

Para la elaboración de una obra electroacústica, el compositor suele elegir una aplicación aclimatada a las peculiaridades más cercanas a la obra que anhela crear. Una técnica que se suele emplear bastante la utilización de muestras pregrabadas, que posteriormente son adulteradas a criterio del artista.

Otra influencia directa de herramientas tecnológicas sería el empleo de programas de edición de partituras, que permiten la elaboración de las mismas para luego ser interpretadas. El compositor a través de estos programas puede preparar la partitura general y las partes (*particellas*). Este nuevo paradigma compositivo¹⁰⁴ proporciona el diseño de técnicas y la reciprocidad que “resplandece” entre el ordenador y el compositor.

Las nuevas tecnologías abordan la “realidad digital” (Aparici, 2010, p. 20) desde otras perspectivas.

“Hervé Fisher señala que es imprescindible crear una filosofía de lo numérico. Estamos viviendo un período donde aún conviven las representaciones analógicas y las digitales. Estamos en un ‘cibermundo primitivo’ que está comenzando a tomar forma y está construyendo nuevas narrativas como lo hizo el cine hace cien años cuando estaba creando su lenguaje y su gramática” (Aparici, 2010 C, p. 21)

Paralelo a la digitalización, los pensamientos y los valores artísticos se han segmentado con la apertura de la música hacia el “ente individual”, carente de los cimientos de la tradición. La liberalización de la música contemporánea, ha repercutido en el aislamiento social de la misma como un factor más de la “inmensa fábrica social” (Morgan, 1999, p. 512).

¹⁰⁴ Jesús Gersol explica el nuevo paradigma compositivo en su artículo “El compositor del siglo XXI. ¿artista o ingeniero?” (2012):

“[...] el instrumento puede ser algo más que un soporte físico, puede ser cualquier algoritmo que genere sonidos de manera autónoma, como es el caso de la música electrónica; o puede ser la simbiosis entre un instrumento tradicional y su extensión electrónica”.

Autonomía del compositor.

La forma en la música contemporánea adquiere un boceto “descubierto y sincero”, donde renace una nueva representación que proporciona las intenciones de cada compositor (individualidad). Además, con las herramientas que ofrecen las nuevas tecnologías, el compositor se convierte en su propio editor¹⁰⁵. Él mismo puede dar publicidad y difundir sus partituras y grabaciones, por lo que la figura del intermediario ha quedado obsoleta.

Como consecuencia, la tradición de la enseñanza de la composición musical se ha conformado como un ente inalterable e inmóvil de forma inconsciente. Algunos compositores siguieron vías más progresistas en sus trabajos compositivos y otros, optaron por la vía más conservadora. Es evidente, que estos últimos han evolucionado más lentamente en el proceso de la formación de la composición musical.

A medida que ha avanzado el tiempo, se concedió mayor importancia a la expresión personal; esa transmisión de sentimientos, sensaciones que el compositor tenía la necesidad de representar intencionadamente en la partitura. Así, el marco histórico estético se fue disolviendo, a favor de una “composición musical (que) pasó a ser una cuestión de expresión en sí misma” (Morgan, 1999, p. 511).

Para el compositor actual la tradición es como un escaparate donde puede elegir y utilizar las técnicas y estilos que anhele de este pasillo unidireccional. El escaparate es inmenso, abstracto e infinito; por lo que las posibilidades creativas se multiplican.

“[...] De esto se deriva el hecho de que las elecciones compositivas, sean las que sean, tienen una cierta cualidad ‘arbitraria’. Las elecciones no son una cuestión definitiva; también se pueden realizar otras elecciones y, de hecho, han sido realizadas¹⁰⁶”.

A continuación se expone el resumen general.

En la sociedad actual se percibe un pluralismo exacerbado, infinidad de culturas y subculturas que se fusionan e interactúan en los diferentes sectores del conjunto de la sociedad. Este pluralismo da lugar a que estas pequeñas subculturas que interesan a reducidos grupos de la población, permanezcan y crezcan incesantemente. La sociedad está fragmentada, los compositores insertan este pluralismo en el eclecticismo de

¹⁰⁵ Plasmar la obra definitiva mediante un programa de edición de partituras (Finale o Sibelius), o crear música directamente por ordenador (música electroacústica).

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 512.

obras. Buscan la variedad, múltiples materiales técnico-compositivos que posteriormente son trabajados y desarrollados por el especialista, combinación de gradación de matices de timbres mediante las nuevas grafías contemporáneas, ...

“La ‘música de nuestra época’ no es un tipo específico de música sino una especie de ‘música total’ que, al menos en principio, abarca a todas las músicas que existido a lo largo de los años. Nosotros estamos ahora comenzando a entender las implicaciones de largo alcance de esta nueva accesibilidad estilística que abarca todo” (Morgan, 1999, p. 509-510).

Al igual que el lenguaje, la música se gesta de la liberación creadora del hombre por su virtud comunicativa. Los individuos por naturaleza brindan sus ideas, sus sentimientos a una aldea globalizada encantada de recibir discursos artísticos abundantes que enriquecen y alientan sus almas.

Es verdad que la música en la sociedad de hoy brinda incontables oportunidades. El compositor cuenta con una fuente inagotable de materiales a los que acudir para el desarrollo de su discurso musical. Las alternativas son ilimitadas, con carácter de eternidad. Esta acusada pluralidad junto con los avances de la tecnología han creado un universo de descubrimiento tanto en el ámbito de la investigación musical como en el de la composición. En la composición musical se ha generado un eclecticismo que ha enriquecido fielmente la imaginación (teoría de las Ideas de Platón) del compositor para lograr el resultado deseado.

A lo largo de la presente investigación se ha procurado evidenciar el paralelismo entre la música y su lenguaje comunicativo estético en el mundo contemporáneo, a través de la composición musical académica. Todo este entramado, apoyado además, tanto por las herramientas lingüísticas del análisis estrictamente musical como por los cimientos de la trayectoria histórica, estética y científica de la música.

V.2.- Futuras líneas de investigación.

Veamos que esta labor investigadora derivó en nuestro Trabajo de Fin de Máster: “Máster en Comunicación y Educación en la Red: de la Sociedad de la Información a la Sociedad del Conocimiento” (UNED).

Los resultados obtenidos son de vital interés y relevancia, pero quizás se podría profundizar aún más sobre este tema pensando en investigaciones futuras:

- En primer lugar, creemos que se puede realizar un estudio pormenorizado de las categorías y añadir otras subcategorías para obtener una información más detallada del tema que nos ocupa.
- Además, se podrían incluir análisis de otras partituras con lenguajes contemporáneos para ofrecer una perspectiva más global.
- Aplicar y adaptar los nuevos paradigmas de la comunicación estética de la música a la educación musical.

Este estudio puede suscitar interés en el ámbito de la de la educación y de la comunicación estético-artística, en la Historia y Ciencias de la música, en el patrimonio cultural; así como en las diferentes escuelas elementales de música, en conservatorios profesionales y superiores de música.

Además de este interés histórico y musicológico, también es de vital relevancia para los compositores, analistas, investigadores y músicos en general.

V.3.- Valoración personal.

La elaboración de esta investigación me ha levantado el interés por el estudio de las vertientes que suscitan de las nuevas herramientas tecnológicas en el ámbito de la comunicación y de la educación, de la historia y ciencias de la música, o de la educación general.

Con las herramientas de las nuevas tecnologías se genera un amplio universo lleno de color que paulatinamente se debe explorar.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Esta investigación se puede considerar una reflexión de los diferentes aspectos teóricos y prácticos estudiados en las asignaturas del Máster a lo largo de estos dos años, aplicados a un ámbito determinado (la historia y ciencias de la música) que implica una búsqueda exhaustiva de otros libros, artículos de revistas, páginas web, ... El estudio de las asignaturas del Máster ha sido el pilar fundamental para lograr este reto, el trabajo final de Máster.

Ha sido espléndido trabajar así, se aprende muchísimo, y se genera un sentimiento de motivación y de curiosidad por aprender y compartir con el resto de compañeros y profesores.

Capítulo VI.- Documentación.

En este bloque se incluye toda la bibliografía empleada para la elaboración de la investigación, tanto en lo que repercute al estadio teórico como al práctico (ambos se encuentran interrelacionados). Los artículos de revistas, la webgrafía, y las partituras y los correspondientes CD's también han sido puntos de referencia para nuestro estudio. La documentación se concluye con los anexos, que contienen las cuatro partituras objeto de análisis del presente trabajo de investigación.

VI.1.- BIBLIOGRAFÍA, ARTÍCULOS DE REVISTAS, WEBGRAFÍA, PARTITURAS, CD'S.

BIBLIOGRAFÍA.

AA.VV. (2009): *Ruido y Capitalismo*. Donostia (Guipúzcoa). Serie kritika.

APARICI, R. (coord.) (2010 A): *Conectados en el ciberespacio*. Madrid. UNED.

APARICI, R. (coord.) (2010 B): *Educomunicación: más allá del 2.0*. Barcelona. Gedisa.

APARICI, R. (coord.) (2010 C): *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid. UNED.

BAUMAN, Z. (2003): *Modernidad líquida*. México DF. Editorial Fondo de Cultura Económica.

BLAKE, Andrew (2004); "To the millenium: music as twentieth-century commodity", en Nicholas Cook y Anthony Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, pp. 478-505.

CALLEJO GALLEGO, J. (2008): *El esquema espaciotemporal en la sociedad digital*. Madrid. UNED.

CALLEJO, J. & VIEDMA, A. (2005): *Proyectos y estrategias de investigación social: La perspectiva de la intervención*. Madrid. Mc Graw Hill.

CASTELLS, M. (2009): *Comunicación y poder*. Madrid. Alianza Editorial.

COOK, N. (1998): *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid. Alianza Editorial. Ediciones de la Torre. Madrid.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

FERNÁNDEZ ENGUITA, M. (2009): *Educar en tiempos inciertos* (3^a. Ed. Original 2001). Madrid. Morata.

FISCHERMAN, D. (1998): *La Música del Siglo XX*. Buenos Aires. Paidós.

FOUCE RODRÍGUEZ, H. (2009): *Prácticas emergentes y nuevas tecnologías: el caso de la música digital en España*. Fundación Alternativas, Documento de trabajo 02/2009.

FREIRE, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México. Siglo veintiuno editores.

FRITH, S. (2006): “La música pop” en Frith, W. Straw y J. Street (eds.), *La otra historia del rock*. Madrid. Ma non troppo, págs. 135-154.

FUBINI, E. (2001): *Estética de la música*. Madrid. A. Machado Libros.

GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.) (2004): *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla. Editorial Doble J.

<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2543>

GÓMEZ, J., FLECHA, R., SÁNCHEZ, M. & LATORRE, A. (2006): *Metodología comunicativa crítica*. Barcelona. Hipatia Editorial.

KANT, E. (1999). “*Crítica del juicio*” seguida de las observaciones sobre el asentimiento de “*Lo bello y lo sublime*”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. Edición digital basada en la edición de Madrid, 1876. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--0/>

KAPLÚN, M. (1998): *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid. Ediciones de la Torre.

KAPLÚN, M. (2001): *La práctica de la comunicación educativa*. Quito-Ecuador.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Ediciones CIESPAL.

KÜHN, C. (2003): *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Cornellá de Llobregat: Idea Música.

LOCATELLI DE PERGAMO, A. M. (1972): *La notación de la Música Contemporánea*. Buenos Aires. Editorial Ricordi Americana.

MARCO, T. (2002): *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid. Fundación Autor.

MATTELART, A. y MATTELART, M. (1997): *Historia de las teorías de la comunicación*. Paidós. Barcelona.

MIDDLETON, P. y GUREVITZ, S. (2008). *Música digital: técnicas y proyectos*. Madrid. Anaya.

MORGAN, R. P. (1999): *La Música del siglo XX*. Madrid. Akal Música.

ORDUZ, R., dir.; VALLEJO, María Eugenia, ed.; AYALA, Laura, ed. (2012): *Aprender y educar con las tecnologías del siglo XXI*. Bogotá, Colombia. Corporación Colombia Digital.

ORTIZ, J. (2008). *Edición musical informatizada*. Málaga. Ediciones Maestro.

OSUNA, S. y APARICI R. (2007): *Configuración y gestión de plataformas virtuales*. Madrid. UNED.

PERSICHETTI, V. (1995): *Armonía del siglo XX*. Madrid. Real Musical.

RAMOS, P. (2003): *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid. Narcea ediciones.

REBOLLO ENA, A. (2003): *La distribución de la música en Internet. Análisis tecnológico, marco regulatorio y modelos de negocio*. Madrid. SGAE.

RODRÍGUEZ SUSO, C. (2002). *Prontuario de Musicología*. Barcelona. Clivis.

RUESGABONO, J. et al. (2005). *Intersecciones, La Música en la cultura digital*. Ayuntamiento de Sevilla. Arte/facto Colectivo Cultura Contemporánea. UNED.

RUIZ OLABUÉNAGA, J.I. (1989). *La descodificación de la vida cotidiana*. Bilbao. Universidad de Deusto.

RUIZ OLABUÉNAGA, J.I. (2007). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao. Universidad de Deusto.

ARTÍCULOS DE REVISTAS:

AIBAR, E. (2008): “Las culturas de Internet: la configuración sociotécnica red de redes”. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*. Núm. 11, Pág. 9-21. ISSN. 1850-0013.

AIBAR, E. (1996): “La vida social de las máquinas: orígenes, desarrollo y perspectivas actuales en la sociología de la tecnología”. *Reis*, (76), 141-170.

Aprender y educar con las nuevas tecnologías del siglo XXI (2012). *Colombia Digital*. ISBN 978-958.99999-2-9 [Consulta: 20/10/2012]. Disponible en: www.colombiadigital.net

ARRIAGA MÉNDEZ, J., MINOR JIMÉNEZ, M. G., PÉREZ CERVANTES, Mónica Luz (2012): Retos y desafíos de las redes de investigación. *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*. Vol. 10, Núm. 3. ISSN: 1696-4713. [Consulta: 20/04/2013]. Disponible en: <http://www.rinace.net/reice/numeros/arts/vol10num3/art13.pdf>

BARRANQUERO, A. (2007). Concepto, instrumentos y desafíos de la educación para el cambio social. *Comunicar*, nº 29, v. XV, 2007. *Revista Científica de Comunicación y Educación*; ISSN: 1134-3478. Disponible en:

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=15802920>

CANÓS, L. y RAMÓN, F. (2006). La información como conferencia específica en el contexto de la convergencia europea. *3er Congreso on line del Observatorio para la Cibersociedad*, Barcelona. [Consulta: 12/12/ 2012] Disponible en:

<http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?llengua=ga&id=78>

CASTELLS, M. (2001): Internet y la Sociedad Red. *Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y del conocimiento* (UOC). Disponible en:

<http://tecnologiaedu.us.es/revistaslibros/castells.htm>

CASTILLO MENDOZA, C.A. y TERREN LALANA, E. (1994). De la cualificación a la competencia: elementos para una reconstrucción epistemológica. *Cuaderno de Relaciones Laborales*. no. 4. Madrid: Ed. Complutense.

DAVID, P. Y FORAY, D. (2002): “Una introducción a la economía y a la sociedad del saber” en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, nº 171, marzo, 2002.

ETKIN, M. (1999): Acerca de la composición musical y su enseñanza. *Revista Arte e Investigación*. Año III Nº 3, Fac. de Bellas Artes, UNLA. La Plata.

FABIAN, D. (2001): El significado de la Autenticidad, y el movimiento de música antigua: una revisión histórica. *Revista internacional de estética y sociología de la música*, Vol. 32, no. 2. Págs. 153-167.

GARCÍA ROJAS, E. (2011): Una conversación con Beatriz Alonso sobre la danza en Canarias. *El perseguidor 35, revista de limba spaniola din Tenerife*. [Consulta: 06/04/2013]. Disponible en:

<http://es.scribd.com/doc/50630662/El-perseguidor-35-revista-de-limba-spaniola-din-Tenerife>

GERSOL ORTEGA, J. (2012): El compositor del siglo XXI: ¿artista o ingeniero?. *Revista digital para profesionales de la enseñanza* nº 20, Mayo 2012, ISSN:1989-4023. [Consulta: 06/12/2012]. Disponible en:

<http://www2.fe.ccoo.es/andalucia/docu/p5sd9333.pdf>

GÓMEZ, D. A. (2006): Adorno y Schoenberg: la música ante la sociedad de masas. *Revista de música culta Filomúsica* nº 79, Revista mensual de publicación en Internet, Diciembre 2006, ISSN 1576-0464. [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo79/sociedad.html>

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

GIRÁLDEZ HAYES, A. (2010): La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 52, Septiembre/Diciembre 2010, ISSN: 1022-6508 [Consulta: 13/12/2012]. Disponible en: <http://www.rieoei.org/rie52a06.pdf>

HERNÁNDEZ REQUEMA, S. (2008). El modelo constructivista con las nuevas tecnologías: aplicado en el proceso de aprendizaje. *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, 5, 26-35. [Consulta: 08/09/2012]. Disponible en: <http://www.uoc.edu/rusc/5/2/dt/esp/hernandez.pdf>

IBÁÑEZ LUQUE, L. (2003): Theodor W. Adorno y la Educación Musical Crítica (II). *Revista de música culta Filomúsica* nº 43, Revista mensual de publicación en Internet, Agosto 2003, ISSN 1576-0464. [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo43/adorno2.html>

KRÜGER, K. (2006): “El concepto de Sociedad del Conocimiento”. *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. ISSN: 1138-9796. Depósito legal: B. 21.742-98. Vol. XI, nº 683, 25 de octubre de 2006.

La Generación Net. Visiones para su educación (2006). *Revista ORBIS*. Ciencias Humanas. Año 1, Nº 3. ISSN: 1856-1594. Págs. 24-48. [Consulta: 17/08/2012] Disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2249948>

LAZO, C. (2008): La educación en materia de comunicación, una asignatura pendiente. Ámbitos [en línea], [citado 2012-10-19]. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16812702014>. ISSN 1139-1979.

MARÍN DÍAZ, V. y TORRES MEDINA, M. J. (2006). Los medios de comunicación y la familia ¿un matrimonio de conveniencia?. *Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, 21. [Consulta: 10/08/2012]. Disponible en: <http://edutec.rediris.es/Revelec2/revelec21/vmarin.htm>

MARTÍN SÁNCHEZ, D. (2004): Pensamiento musical contemporáneo: Dahlhaus. *Revista de música culta Filomúsica* nº 43, Revista mensual de publicación en Internet, Septiembre 2004, ISSN 1576-0464. [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo56/dahlhaus.html>

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

MIDDLETON, R. et al. (2010): “Pop”, en *Grove Music Online*.

NAGORE, M. (2004): El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica, *Músicas al Sur. Revista Electrónica Musical* nº 1, Uruguay, Enero 2004, 10 pp. [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

Normas sobre alfabetización en Información. *Grupo de trabajo de la asociación andaluza de bibliotecarios sobre bibliotecas universitarias (Gaabbu)*, Canberra, Council of Australian University Librarian, 2001. [Consulta: 15/10/ 2012] Disponible en: <http://www.aab.es/pdfs/gtbunormas05.pdf>

QUIRÓS, F. (2004): *Los estudios culturales. De críticos a vecinos del Funcionalismo*. [Consulta: 08/11/2012]. Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/quiros01.pdf

RIZO, M. (2012): Pragmatismo, sociología fenomenológica y comunicología. Acción y comunicación en William James y Alfred Schütz. *Revista digital Razón y Palabra* nº 64. ISSN 1605-4806. [Consulta: 26/09/2012]. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/n64/actual/mrizo.html>

SADAÍ, Y. (1998): El estatuto del análisis musical. *Cuaderno de veruela* nº 2 (págs. 75-89).

SÁNCHEZ PÉREZ, C. (2003): El discurso de la empleabilidad y las funciones del sistema educativo. Repercusiones para la sociología de la educación. [en línea]. Consultado el 17 de enero de 2013. [<http://www.uv.es/~jbeltran/ase/textos/perezsanchez.pdf>].

SANZ, S. F. (2008): Giles Hooper: The Discourse of Musicology. *Revista Transcultural de Música*, 155 pp. ISBN-10: 0-7546-5211-4. [Consulta: 12/10/2012]. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a71/giles-hooper-the-discourse-of-musicology>

SOBRINO, R. (2005): Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*. Vol. XVIII (págs. 15-24), nº 1, págs. 667-696.

TARUSKIN, R. (1996): “El Movimiento de la Autenticidad puede convertirse en un purgatorio positivista, literalista y deshumanizador”. *Revista de Especialización Musical*. ISSN 1134-8615, Nº 5, Págs 44-59.

VALVERDE BERROCOSO, J.& GARRIDO ARROYO M. C. (1999): El impacto de las Tecnologías de la información y la comunicación en los roles docentes universitarios. *Revista Electrónica Interuniversitaria de formación de profesorado*, 2 (1). [Consulta: 18/11/ 2012]
Disponible en: <http://www3.uva.es/aufop/publica/actas/ix/50-valverde.pdf>

VILAR PAYÁ, L. & ISMAEL SIMENTAL, E. (2008): La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa. *Revista redes música: música y musicología desde Baja California*; Vol. 3, No. 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no3] consultado el 22/09/2012.

WEBGRAFÍA:

PIERRE, Lévy (2004). *Inteligencia Colectiva por una antropología del ciberespacio*. [Consulta: 07/11/2012]. Disponible en:
<http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/?lang=es>

<http://sociologiac.net/2007/07/19/pierre-levy-la-inteligencia-colectiva-nuestra-mas-grande-riqueza/>

BARBAS COSLADO, ÁNGEL (2011). Pensar otra educomunicación (pensar otro aprendizaje). *Congreso Internacional “Educación mediática y competencia digital. La cultura de la participación”*. Segovia (España).

ROSARIO, Jimmy, 2005, “La Tecnología de la Información y la Comunicación (TIC). Su uso como Herramienta para el Fortalecimiento y Desarrollo de la Educación virtual”. [Consulta: 08/09/2012]. Disponible en el ARCHIVO del *Observatorio para la Cibersociedad* en:
<http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=218>

DOUGLAS PERDOMO, T.S.U. *¿Cuál es la relación de los medios de comunicación con las TCIs?* [Consulta: 12/10/2012]. Disponible en:
http://www.oocities.org/es/douglas_perdomo76/wspne/Foro/investigacion2.html

PISCITELLI, A., ADAIME, I. y BINDER, I. (2010): El proyecto Facebook y la posuniversidad. *Sistemas operativos sociales y entornos abiertos de aprendizaje*. Ariel, Madrid. Disponible en: <http://www.projectofacebook.com.ar/>

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Alfabetización informativo-digital. [Consulta: 11/10/ 2012]
Disponible en: http://www.mariapinto.es/e-coms/alfa_infor.htm

Urbano Arcos, Esneda. *Las nuevas tecnologías para la pedagogía del siglo XXI*. [Consulta: 17 de mayo 2012] Disponible en: <http://esneda.galeon.com/>

BONG SEO, Yoon. *Dos frutos de la era cibernética: la generación Net y los hackers*. [Consulta: 17/11/2012].
Disponibile en: <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/joon.htm>

ZAMORA CARRILLO, Edgar. *Nuevos modelos educativos para nuevas generaciones “la generación Net”*. [Consulta: 20/10/ 2012] Disponible en:
<http://portal.educar.org/edgar-zamora-carrillo/nuevos-modelos-educativos-para-nuevas-generaciones-la-generacion-net>

CABALLERO M., Erika. *Desafíos de enseñar a la generación Net*. [Consulta: 07/11/ 2012] Disponible en:
<http://generacionnett.wikispaces.com/file/view/DESAFÍOS+DE+ENSEÑAR+A+LA+GENERACIÓN+NET.pdf>

La Filarmónica de Bruselas sustituye las partituras por tabletas. ABC.es, Cultura, 09/11/2012. [Consulta: 5 de diciembre 2012] Disponible en:
<http://www.abc.es/20121108/cultura-musica/abci-orquesta-bruselas-sustituye-partituras-201211081631.html>

Educación Musical, Alfabetización tecnológica y Creación Artística Colaborativa. El futuro de la Música en la Red. [Consulta: 26/10/2012]. Disponible en:
<http://educacionmusical.blogspot.com/2004/05/educacin-musical-alfabetizacin.html>

HEMSY DE GAINZA, Violeta. *Didáctica de la música contemporánea en el aula*. [Consulta: 18/09/2012]. Disponible en:
<http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/hemsey/didactica.html>

<http://sociologiac.net/2007/07/19/pierre-levy-la-inteligencia-colectiva-nuestra-mas-grande-riqueza/>

I+D ofrece esta noche en el Leal su visión escénica de la emigración (2012). *Periódico el Día*. [Consulta: 26/10/2012]. Disponible en:
<http://eldia.es/2012-11-09/cultura/3-I-D-ofrece-noche-Leal-vision-escenica-emigracion.htm>

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

La música en la era digital, según Andreas Weigend. [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: <http://www.wharton.universia.net/index.cfm?fa=viewArticle&id=1103>

COOK, Nicholas. ¿Qué es la musicología?. [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: <http://cuentosdelpescador.blogspot.com.es/2009/05/que-es-la-musicologia.html>

VOLPE, MARIA ALICE (org.). Teoría, crítica y música de actualidad. *Serie Simposio Internacional de Musicología de la Universidad Federal de Río de Janeiro*, 2012. [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/sim/anais/livroTeoriaCriticaMusicaAtualidade_ISBN9788565537018.pdf

Theodor Adorno Teoría estética (1969). [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0009.pdf

SOSA, Freddy. *Autonomía y Sociedad en la Estética de Theodor Adorno*. Ref, A Parte Rei, 17, pp. 1-15. [Consulta: 12/09/2012]. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/adornososa.pdf>

<http://www.slideshare.net/edgararruda/aproximacin-al-lenguaje-de-olivier-messiaen>

Principales programas de notación musical. [Consulta: 13/12/2012]. Disponible en: <http://www.abcmusicos.com/foro/finale-sibelius-encore/principales-programas-de-edicion-de-partituras-t7084.html>

http://www.google.es/imgres?imgurl=http://internality.com/web20/files/mapa-web-20-medium.png&imgrefurl=http://internality.com/web20/&usq=__dr5HyRvB-8Z-q-2LVooIIUeGNN8=&h=2493&w=3453&sz=3677&hl=es&start=1&sig2=fKjASC6P3BUZWXNXZ8Tyg&zoom=1&tbnid=95uTBnAQCaIcLM:&tbnh=108&tbnw=150&ei=gJ5pT6eRC8WLhQfpo7WvCg&prev=/search%3Fq%3DWeb%2B2.0%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbn%3Disch&itbs=1

MAÑANA, Carmen. Manualidades para la era digital. *Periódico El País*. [Consulta: 26/09/2012]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/02/01/tendencias/1296514802_850215.html

Las bases de datos más grandes del mundo. [Consulta: 26/09/2012]. Disponible en: http://www.degerencia.com/idea/las_bases_de_datos_mas_grandes_del_mundo

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

BENGOA, José. *La nueva pobreza*. [Consulta:26/09/2012]. Disponible en: <http://identidadypobreza.blogspot.com.es/2006/12/la-nueva-pobreza.html>

CASTELLS, M. (2001). *Internet y la Sociedad Red*. [Consulta:26/09/2012]. Disponible en: <http://tecnologiaedu.us.es/cuestionario/bibliovir/106.pdf>

PARTITURAS y CD's:

BERIO, Luciano (1966). *Sequenza III*. Universal Edition.

DÍAZ GONZÁLEZ, M^a Concepción (2009). *Viajeros del destino*. Partitura cedida por la compositora.

NONO, Luigi (1960). *Ha venido, Canciones para Silvia*. Ars Viva Verlag, Mainz.

PENDERECKI, Krzysztof (1960). *Anaklasis*. Edition Moeck Nr. 5003.

BERIO, Luciano. *Berio*. Disco compacto. Varios intérpretes. 1993. Wergo. 6021. 1.

NONO, Luigi. *Nono*. Disco compacto. Varios intérpretes. Alemania, 1992. Wergo – WER 6038-2.

PENDERECKI, Krzysztof. *Matriz 5*. Disco compacto. Orquesta Sinfónica de Londres, Wanda Wilkomirsa (violín) y el Coro de la Filarmónica de Cracovia. Estados Unidos. 1994. Emi Classics. CDM 5 65077 2. 1.

VI. 2. Anexos

PARTITURA VIAJEROS DEL DESTINO.



NOTACIÓN

CINTA



Aire



Agua



Diferentes alturas con diferentes duraciones



6



Marcato



Slaps



Direccionalidad ascendente



Block drum



Tremolos



Diversas sonoridades superpuestas, y en algunos casos mantenidas.



Frullato



Notas repetidas de mayor a menor densidad cromática.

FLAUTA



Pasar de forma gradual de sonido a aire



Vibrar con diferentes frecuencias irregularmente a libertad del intérprete



Frullato, frullato con aire



Aire



Humming. Tocar y cantar simultáneamente



Glissando frullato

« VIAJEROS DEL DESTINO »

M^a Concepción Díaz González

Cinta

Expresivo

Flauta

Cint.

Fl.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is for Clarinet (Cl.) with time stamps at 2'20", 2'40", 3', and 3'20". The second staff is for Flute (Fl.) with time stamps at 3'40", 4', 4'20", and 4'40". The third staff is for Clarinet (Cl.) with time stamps at 5' and 5'20". The fourth staff is for Flute (Fl.) with time stamps at 5'20" and 6'. Dynamic markings include *p*, *mp*, *f*, *pp*, *mp*, and *mf*. Performance instructions like *dim.* and *rit.* are present. The system ends with a double bar line and the number -2-.

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top staff is for Clarinet (Cl.) with time stamps at 6'20", 6'40", 7', and 7'20". The second staff is for Flute (Fl.) with time stamps at 7'40", 8', 8'20", and 8'40". The third staff is for Clarinet (Cl.) with time stamps at 9' and 9'20". The fourth staff is for Flute (Fl.) with time stamps at 9' and 9'20". Dynamic markings include *p*, *mf*, *mp*, *f*, *pp*, *mp*, and *mf*. Performance instructions like *rit.* and *dim.* are present. The system ends with a double bar line, the marking *pppp L.V. (possible)*, and the number -3-.

PARTITURA DE HA VENIDO, CANCIONES PARA SILVIA.

1^a SECCIÓN

♩ = 60 ca. *accel.* 80 ca. 50 ca. Constantes variaciones de tempo 60 ca.

SOPRANO SOLO

CORO SOPRANI

LA A...VE A VE...

LA A...VE A...VE...RA A...HA

A...PRI...MA...VE A...PRI...MA...VE...RA A...HA

A...PRI...MA...VE A...HA NI

LA A...PRI...MA...VE A...HA NI

Cluster

© Ars Viva Verlag, Mainz, 1960

Die wirtschafliche Kopie von Noten ist gesetzlich verboten und kann straf- und zivilrechtlich verfolgt werden.
Unauthorized copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

Ampliación 1^{er} VERSO *rall.* 50 ca. 2^o VERSO 8

1 O NA...DIE A BE CÓ

2 O NA...DIE A BE CÓ

3 O O NA...DIE SA BE O

4 I LDO. O NA...DIE SA BE O

5 O O NA...DIE A BE O LMO

6 O NA...DIE A BE O MO

NADIE SABE CÓMO

4 60 ca. *rall.* ESTROFA II 60 ca. *rall.*

1 HA O

2 HA I O

3 HA I O

4 HA SI...DO O

5 HA O

6 HA O

HA SIDO. LA PRIMAVERA

Melisma

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

72 ca. 60 ca. 72 ca. 18 *rall.* 19 *pp* 60 ca. 20 *p* 5 *accel.* *ppp*

HA VENIDO DO

1 A I O
2 A I O
3 I O
4 O A...
5 O
6 A

HA VENIDO.

6 21 80 ca. 22 *mf* *mp* 23 *rall.* 24 66 ca. 25 *rall.*

A...LE...LU...YA...S BLA...NCAS

1 LU A...NCAS
2 LU...YAS A...NCAS
3 LE YAS BLA...NCAS
4 LE...YAS BLA...NCAS
5 YAS A...NCAS
6 YAS A...NCAS

¡ ALELUYAS BLANCAS

60 ca. 27

VERSO 3

26 28 29 30 50 ca.

rall.

DE LO...S

AS RZA... LE

AS A LE

AS ZA... LE

AS LRZA... LES FLO

AS ES O RI... DO

AS ES O RI... DO

DE LOS ZARZALES FLORIDOS!

2^a SECCIÓN

ESTROFA 1

8 31 32 33 34 35

80 ca.

CA. NTA CA A NTA CLA

CA...NTA A A CA... EN CLA

CA...NTA CA A E.N

OS CA...NTA A A CA A E.N

OS CA...NTA A A

OS A CA A

OS

CANTA, CANTA EN CLARO

9

VERSO 2

36 RO RI 37 EL 38 EN VE 39 RDE RA 40

1 RO MO, EL ALME E A
2 A I EL ALME E A
3 RO I EL ALME E A
4 RO O ALME A
5 LNDRO NDRO
6 A A

RIMO, EL ALMENDRO EN VERDE RAMA

10

VERSO 3

42 43 44 45 *rall.*

1 LMA A BLE SA E DEL
2 MA A BLE U DEL
3 A Y BLE SA DEL
4 A Y DO U RÍ
5 A EL U RÍ
6 A BLE U RÍ

Y EL DOBLE SAUCE DEL RÍO.

ESTROFA 2

11

46 47 60 ca. 48 49 50

Entradas asimétricas en las diferentes voces

O O O O O O

PA RDA RDA A A

LA A RDA

DE PA A

NTA PA

CA LA PA

O CA NTA

Melismas al unísono.

CANTA DE LA PARDA

VERSO 2

12

51 52 53 54 55

I - - NA LA A EL

I - - NA LA A EL

I - - NA LA A EL

E - - NCI - NA A RA - - MA EL

E - - NCI - NA A RA - - MA QUE EL

E - - NCI - NA A RA - - MA E EL

ENCINA LA RAMA QUE EL

13

66 ca. 60 ca. VERSO 3

56 57 58 59 60

1 HA RTA Y LA OR

2 HA RTA Y A OR

3 HA CO A Y A FLO

4 CO A Y FLO

5 LCHA CO A Y LOR

6 CHA LOR A Y OR

HACHA CORTA, Y LA FLOR

14

67 62 63 72 ca. 64 ESTROFA 3

61 62 63 64 65

NA...DIE MI...RA DE LOS PE...RA...LES

1 QUE I... DE LOS

2 QUE I... DE LOS

3 QUE I... DE

4 E I... DE

5 E I... A

6 E I... A

Unísono en todas las voces.

QUE NADIE MIRA. DE LOS PERALES

15

VERSO 2

HUE_RTO LA BLA...NCA FLO... Unísenos a pares.
LO...R, LA
O...R LA
O...R LA
O...R LA
O...R LA
O...R LA

DEL HUERTO LA BLANCA FLOR, LA

16

VERSO 3

LO...CO...TO...NE...RO...
DEL...ME...LO
RO...SA DEL...LO
RO...SA DEL...
RO...SA...DA DEL...ME
RO...SA...DA FLOR DEL...ME

ROSADA FIOR DEL MELOCOTONERO.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

ESTROFA 4

76 50 ca. 77 78

VERSOS 2

79 80

17

Unísonos (3+3)

Y ESTE OLOR QUE ARRANCA EL VIENTO MOJADO

18

VERSOS 3

81 82 83

LODA

84 85

A LOS HABARES EN FLOR.

3^a SECCIÓN

19

86 87 88 89 90

72 ca. rall. 60 ca.

SI VIVIR

20

91 92 93 94 95

accel. 72 ca. mf 66 ca. rall. 60 ca.

ES BUENO ES MEJOR SOÑAR,

21

rall. 50 ca.

96 97 98 99 100

b.c. NAR *b.c.* *a.a.A*

1 *ppp* *b.c.* *a.a.A*

2 *ppp* *b.c.* *a.a.A*

3 *pp* *b.c. a.a.O* *b.c.* *a.a.A*

4 *pp* *b.c. a.a.O* *b.c.* *a.a.A*

5 *pp* *a.a.O* *b.c.* *a.a.A*

6 *pp* *a.a.O* *b.c.* *a.a.A*

b.c. *b.c.* *b.c.* *b.c.* *b.c.* *b.c.*

22

101 102 103 104 105

p *ppp* *p* *p^{n.}*

a.a.A *b.c.* *a.a.A* *66 ca.* *Y ME - - - JOR*

VERSOS 3

1 *p* *ppp* *p*

2 *p* *ppp* *p*

3 *p* *ppp* *p*

4 *p* *ppp* *p*

5 *p* *ppp* *p*

6 *p* *ppp* *p*

a.a.A *a.a.A* *a.a.A* *a.a.A* *a.a.A*

Y MEJOR

106 *accel.* *mp* 107

72 ca. 108 109 110 *pp*

MA DRE,

1 2 3 4 5 6

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

QUE TO - - - DO, QUE TO - - - DO, QUE TO - - - DO, E E E E E E

a. a. E. *b. c.* *a. a. A.* *a. a. E.* *a. a. E.* *a. a. E.*

QUE TODO, MADRE,

24

80 ca. 111 112 113 114 *f*

DE - - - SPE - - - RTAR.

1 2 3 4 5 6

mf *mf* *p* *pp* *ppp* *ppp*

E E A A A A A

DESPERTAR.

Cluster

Verlag: Ars Viva, Mainz A 249 V

GIUDECCA 16 MAGGIO 1960

PARTITURA SEQUENZA III.

Die Künstlerin (Sängerin, Schauspielerin oder beides) betritt die Bühne vor sich hinstummelnd, als dächte sie gar nicht an ihren Auftritt. Noch vor dem Abflauen des Begrüßungsapplauses unterbricht sie ihr Gemurmel, um es nach einer kurzen Pause wieder aufzunehmen, etwa bei Sekunde 11. Die Notation ist auf jeder Seite in Abschnitte von je 10 Sekunden unterteilt; dementsprechend regelt sich der zeitliche Ablauf der stimmlichen Aktionen.

- = gesungene Töne
 - = geflüsterte, stimmlose Laute
- } auszuhalten bis zum nächsten Klang oder bis „|“, „_“
- φ, φ = gesungene und geflüsterte Töne so kurz als möglich

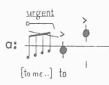
 = verschiedene Geschwindigkeitsgrade periodisch artikulierter Töne

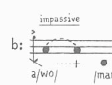
 = kann so schnell als möglich ausgeführt werden

 = möglichst verschmolzen und kontinuierlich

 usw. = alle Verzierungsnoten möglichst rasch

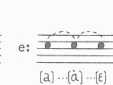
Obgleich die Grenze zwischen Sprech- und Singstimme im Eifer der Aufführung häufig verschwimmen wird, gelten die auf eine einzelne Linie (a) geschriebenen Vorgänge als "gesprochen", während die auf drei oder fünf Linien geschriebenen "gesungen" werden. Auf drei Linien sind bloß Relationen der Tonlage angegeben (b); punktierte Bögen verbinden Noten von genau gleicher Tonhöhe (c). Auf fünf Linien (d) werden präzise Intervalle notiert, aber ihre Tonhöhe ist nicht absolut gemeint: jede Intervallreihe (zwischen "gesprochenen" Teilen) kann in die jeweils günstigste Stimmlage transponiert werden; punktierte Bögen bedeuten, daß der Klangfarbenwechsel der Vokale glatt und reibungslos vor sich gehen soll (e).

a:  *urgent*
[to me...] to

b:  *impassive*
a/wa/ | man/

c: 
[e] --(i) --(r)

d: 
[i] | aei | ... +

e: 
[a] --(â) --(é)

 = Bewegung der Stimme im Register

Der Text wird auf verschiedene Weise geschrieben:

- 1) Laute oder Lautgruppen in phonetischer Schrift: [a], [ka], [u], [i], [o], [ø], [ait], [bel], [e], [ɛ] usw.
- 2) Laute oder Lautgruppen wie im Zusammenhang ausgesprochen: /gi/ wie in give, /wo/ wie in woman, /tho/ wie in without, /co/ wie in comes usw.
- 3) Worte in üblicher Schreib- und Sprechweise: "give me a few words" usw.

Laute und Wörter, die zwischen Klammern übereinanderstehen wie $\left(\begin{smallmatrix} a \\ ru \\ to \\ me \end{smallmatrix} \right)$, müssen rasch wiederholt werden, aber in ganz zufälliger, ungeordneter Reihenfolge.

Eingeklammerte Lautgruppen und Wörter wie (to me...), (be/lo/...), (/co//ta/...) usw. sind regulär zu repetieren. Beispielsweise ist bei Sekunde 15 (to me...) to auszuführen als to me to me to; bei Sekunde 30 bedeutet ((e)[a] ...) [a] für die Wiedergabe [e][a] [e][a] [e] [a]; bei Minute 1 (Mitte der 2. Zeile) muß die Gruppe (/ta/[ka] be...) innerhalb von etwa 2 Sekunden so oft als möglich wiederholt werden.

- L. = Gelächter (muß immer deutlich artikuliert werden)
- [ʔ] = Lachsalven (mit einem beliebigen Vokal)
- ☐ = schnalzen mit dem Mund
- Δ = husten
- ☐ = ein dezentes Schnalzen mit den Fingern
- + = mit geschlossenem Mund
- , ○ = gehaucht, fast geflüstert

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- ◀◀ = einatmen, keuchen
- ≡ = Tremolo
- ⊃ = Zähneklappern (oder zittern mit dem Kiefer)
- ~ = Zungentriller gegen die Oberlippe
- ⊃⊃ = trommeln auf den Mund, mit einer Hand oder den Fingern (die andere Hand verdeckt diese Aktion)
- ⊃ = Hand (oder Hände) vor dem Mund
- ⊃⊃ = die hohle Hand wird vor den Mund gehalten, um den Klang zu dämpfen
- ⊃⊃ = Hände herunter

Außer diesen in der Notation eigens verlangten Gebärden sind Hand-, Gesichts- und Körperbewegungen dem Belieben der Sängerin anheimgestellt, je nach den angegebenen Vortragsbezeichnungen: *tense* (gespannt), *urgent* (drängend), *distant* (entfernt), *dreamy* (verträumt) usw. Die Künstlerin soll nun aber nicht versuchen, Spannung, Eile, Ferne, Verträumtheit usw. darzustellen oder auszudrücken, sondern sie lasse diese Anregungen einfach auf sich wirken als unwillkürliche Steuerung ihrer Körperhaltung und ihres Singens (zumal hinsichtlich Klangfarbe, Ausdruck und Intonation). Die solcherart ausgelästen Vorgänge sind durchaus unkonventionell; sie müssen von jeder Künstlerin selbst erprobt werden, je nach ihrer eigenen Gefühlswelt, ihrer stimmlichen Wendigkeit und ihrer "Dramaturgie".

Vortragsbezeichnungen (alphabetisch)

<i>anxious</i>	: ängstlich	<i>faintly</i>	: matt	<i>relieved</i>	: entspannt
<i>apprehensive</i>	: furchtsam	<i>frantic</i>	: wild	<i>serene</i>	: heiter
<i>bewildered</i>	: verwirrt	<i>frantic L.</i>	: wildes Gelächter	<i>subsiding</i>	: nachlassen
<i>calm</i>	: ruhig	<i>gaspig</i>	: keuchen	<i>tender</i>	: zart
<i>coy</i>	: schüchtern	<i>giddy</i>	: leichtsinnig	<i>tense</i>	: gespannt
<i>distant</i>	: entfernt	<i>impassive</i>	: teilnahmslos	<i>tense L.</i>	: überspanntes Gelächter
<i>distant and dreamy</i>	: entfernt und verträumt	<i>increasingly desperate</i>	: immer verzweifelter	<i>tense muttering</i>	: angespannt murmelnd
<i>dreamy</i>	: verträumt	<i>intense</i>	: intensiv	<i>urgent</i>	: drängend
<i>dreamy and tense</i>	: verträumt und gespannt	<i>joyful</i>	: freudig	<i>very excited and frantic</i>	: sehr aufgeregt und wild
<i>echoing</i>	: wie ein Echo	<i>languorous</i>	: schlaff	<i>very tense</i>	: sehr gespannt
<i>ecstatic</i>	: ekstatisch	<i>muttering</i>	: murmeln	<i>walking on stage:</i>	: auf die Bühne kommend
<i>extremely intense</i>	: äußerst intensiv	<i>nervous</i>	: nervös	<i>whimpering</i>	: wimmern
<i>extremely tense</i>	: äußerst gespannt	<i>nervous L.</i>	: nervöses Gelächter	<i>whining</i>	: winseln
<i>fading</i>	: verklingend	<i>noble</i>	: nobel	<i>wistful</i>	: sehnsüchtig
		<i>open L.</i>	: offenes Gelächter	<i>witty</i>	: witzig

Text von Markus Kutter :

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes


Versuch einer Übersetzung :

gib mir	einige Worte	für ein Weib
zu singen	von einer Welt	die uns erlaubt
ein Haus zu bauen	ohne Kummer	ehe es Nacht wird


Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González


The performer (a singer, an actor or both) appears on stage already muttering as though pursuing an off-stage thought. She stops muttering when the applause of the public is subsiding; she resumes after a short silence (at about the 11'' of the score). The vocal actions must be timed with reference to the 10'' divisions of each page.

- = sung tones
 - = whispered, unvoiced sounds
 - ◊, ◊ = sung and whispered sounds as short as possible
- } to be held to next sound or to 7, 7


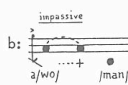


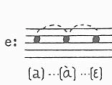
 = different speeds of periodically articulated sounds


 = can be performed as fast as possible

 = as fused and continuous as possible

 etc. = all grace notes as fast as possible

Although the borderline between speaking and singing voice will often be blurred in actual performance, the vocal actions written on one line (a) are "spoken" while those written on three or five lines are "sung". On three lines, only relative register positions are given (b); dotted lines connect notes of exactly the same pitch (c). On five lines (d) precise intervals are given, but their pitch is not absolute: each sequence of intervals (between "spoken" sections) can be transposed to fit the vocal range of the performer; dotted lines indicate that the change of vocal colors on the same pitch must occur smoothly and without accents (e).

a:  b:  c:  d:  e: 

 = intonation contour

The text is written in different ways:

- 1) Sounds or groups of sounds phonetically notated: {a}, {ka}, {u}, {i}, {o}, {ø}, {ait}, {be}, {e}, {ε} etc.
- 2) Sounds or groups of sounds as pronounced in context: /gi/ as in give, /wo/ as in woman, /tho/ as in without, /co/ as in comes etc.
- 3) Words conventionally written and uttered: "give me a few words" etc.

Sounds and words lined up in parenthesis as $\left(\begin{smallmatrix} a \\ to \\ me \end{smallmatrix}\right)$ must be repeated quickly in a random and slightly discontinuous way.

Groups of sounds and words in parenthesis as (to me...), (be/lo...), (/co/ta/...) etc. must be repeated quickly in a regular way. At 15'' of the score, for instance, (to me...) to is equivalent to to to me to me to; at 30'', ([e] [a]...) [a] is equivalent to [e][a] [e][a] [e] [a]; at 1'' the group (/ta/[ka] be...) must be repeated as many times as possible for about 2''.

- L. Laughter must always be clearly articulated on a wide register.
- [ʔ] = bursts of laughter to be used with any vowel freely chosen
- ◊ = mouth clicks
- ⊕ = cough
- ⊥ = snapping fingers gently
- +
- = with mouth closed
- = breathy tone, almost whispered

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

- +o = breathing in, gasping
- ||| = tremolo
- ||| = dental tremolo (or jaw quivering)
- ~ = trilling the tongue against the upper lip (action concealed by one hand)
- |||| = tapping very rapidly with one hand (or fingers) against the mouth (action concealed by other hand)
- hm = hand (or hands) over mouth
- hm = moving hand cupped over mouth to affect sound (like a mute)
- hd = hands down

Hand, facial and bodily gestures besides those specified in the score are to be employed at the discretion of the performer according to the indicated patterns of emotions and vocal behavior (tense, urgent, distant, dreamy etc.). The performer, however, must not try to represent or pantomime tension, urgency, distance or dreaminess but must let these cues act as a spontaneous conditioning factor for her vocal action (mainly the color, stress and intonation aspects) and body attitudes. The processes involved in this conditioning are not assumed to be conventionalized; they must be experimented with by the performer herself according to her own emotional code, her vocal flexibility and her "dramaturgy".

Sequenza III per voce femminile (1966)



Luciano Berio
(1925–2003)

Text: Markus Kutter

© Copyright 1968 by Universal Edition (London) Ltd., London
© Copyright assigned to Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 13723

PARTITURA DE ANAKLASIS.

O R C H E S T R A

20 Violini (Vno/Vni)
8 Viole (Vla/Vle)
8 Violoncelli (Vc)
6 Contrabassi (Cb)
Celesta (Cel)
Arpa (Ar)
Pianoforte (Pfte) } (1 esecutore)
Claves }

Batteria (6 esecutori)
Xilorimba (Xilor) }
2 Congas (Cgs) } 1
3 Casse di legno (Lgn) }
Vibrafono (Vbf) }
2 Bongos (Bgs) } 2
3 Campane (Cmp^{ne}) }
2 Piatti (Ptti 1, 2) }
Campanelli (Cmp^{li}) } 3
2 Piatti (Ptti 3, 4) }
3 Tom-Tom (Tomts) }
Campane (Cmp^{ne}) } 4
Triangolo (Trgl) }
2 Piatti (Ptti 5, 6) } 5
3 Tom-Tom (Tomts) }
Gong (Gng) }
Tam-Tam (Tmt) } 6
4 Timpani (Tmp) }

D U R A T A ca 9'

Aufführungsmaterial leihweise

Orchestral parts are available on hire

Parties d'orchestre en location

ABKÜRZUNGEN UND SYMBOLE · Abbreviations and symbols · Signes d'abréviation et symboles

I. Streichinstrumente / stringed instruments / instruments à cordes

Versetzungszeichen / accidentals / accidents:

- ♯ = Erhöhung um 1/4 Ton / raised by 1/4 tone / hausse la note d'un quart de ton
- ♯♯ = Erhöhung um 3/4 Ton / raised by 3/4 tone / hausse la note de trois quart de ton
- ♭ = Erniedrigung um 1/4 Ton / lowered by 1/4 tone / abaisse la note d'un quart de ton
- ♭♭ = Erniedrigung um 3/4 Ton / lowered by 3/4 tone / abaisse la note de trois quart de ton

allgemein / general / général:

- c. l. col legno
- l. batt. legno battuto
- ord. ordinario
- s. p. sul ponticello

— senza vibrato

~~~~~ molto vibrato

~~~~~ sehr langsames Vibrato mit 1/4-Ton Frequenzdifferenz durch Fingerverschiebung / very slow vibrato with a 1/4 tone frequency difference produced by sliding the finger / vibrato très lent à interval d'un quart de ton par le déplacement du doigt

..... Tonrepetition so schnell wie möglich / repeat tone as rapidly as possible / son répété le plus vite possible

⤿ Ton ausklingen lassen / allow tone to fade away / laisser vibrer

☞ = sofort abdämpfen / damp immediately / étouffer immédiatement

✂ = sehr schnelles, nicht rhythmisiertes Tremolo / very rapid non-rhythmical tremolo / trémolo très rapide, mais sans rythme précis

↕ = mehrere unregelmäßige Bogenwechsel nacheinander / several irregular changes of bow direction in succession / plusieurs changements d'archet irrégulièrement consécutifs

↑ = zwischen Steg und Saitenhalter spielen / play between bridge and tailpiece / entre le chevalet et le cordier

▲ = höchster Ton des Instrumentes (unbestimmte Tonhöhe) / highest note of instrument (no definite pitch) / le son le plus haut de l'instrument (hauteur indéterminée)

☞☞☞ = Schlagzeugeffekt: mit offener Hand auf die Saiten schlagen / percussion effect: strike the strings with open hand / effet de percussion: frapper les cordes avec la main ouverte

II. Schlagzeug / percussion / percussion

Xylorimba, Glockenspiel und Celesta klingen eine Oktave höher als notiert / the xylorimba, campanelli, and celeste sound an octave higher than notated / xylorimba, glockenspiel et celesta sonnent une octave au-dessus du son écrit

∣ = mit Triangelschlegel / with triangle rod / avec batte de triangle

●∣ = mit Trommelschlegel (für Xylorimba und Vibrafon mit Porzellankopf) / with drumstick (with a porcelain head for the xylorimba and vibraphone) / avec baguettes de caisse claire (pour xylorimba et vibraphone avec le bout en porcelaine)

○∣ = mit Paukenschlegel (weich) / with a kettle-drum stick (soft) / avec baguettes de timbales (douces)

∣∣ = mit Jazzbesen / with jazz brushes / avec balais

∣∣ = Schlag auf die Mitte eines auf Trommel- oder Paukenfell gelegten Schlegels mit einem zweiten / strike the middle of a drumstick laid on the skin of the drum with another drumstick / coup de baguette sur le milieu d'une autre baguette, elle-même appuyée sur la peau d'une caisse claire ou d'une timbale

∣∣ = Trommel- oder Paukenfell und -rand mit demselben Schlegel gleichzeitig anschlagen / strike the skin and the side of the drum simultaneously with the same drumstick / frapper en même temps la peau et le rebord de l'instrument - caisse claire ou timbale (rim shot)

☞ = Schlag auf den Rand des Instruments / strike the side of the instrument / frapper sur le rebord de l'instrument

☞ = Instrument mit der Griffseite des Schlegels anschlagen / strike instrument with handle-end of drumstick / frapper avec la queue de la baguette

Heinrich Strobel gewidmet

A N A K L A S I S

Krzysztof Penderecki (1959/60)

Vln solo *ppp*

9 Vni *sf*

Vln solo *ppp*

9 Vni *sf*

Vla sola *ppp*

Vc solo *pp*

7 Vc *sf*

Cb solo *pp*

5 Cb *sf*

ca 18"

*) Jeder Instrumentalist spielt den seinem Instrument zugeordneten Ton, so daß gleichzeitig die ganze Vierteltonskala zwischen den angegebenen unteren und oberen Grenztönen erklingt. / Each instrumentalist plays the tone allocated to his instrument, so that the whole quarter-tone scale between the indicated lowest and highest tone sounds simultaneously. / Chaque exécutant joue uniquement le son dévolu à son instrument de façon à ce qu'on entende en même temps toute l'échelle des quarts de ton comprise entre les hauteurs extrêmes indiquées.

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

6

2

Vno solo

Vno solo

Vla sola

2

3

4

7Vle

5

6

7

8

Vc solo

Cb solo

10 Vni

11-20

ppp

con sord.

senza sord.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

ca 20"

ca 20"

3

6 Cb

c.l. ***)

s.p. *

p

10 Vni

pp

10 Vni e 8 Vle

tutti archi

6 Cb

ca 25"

*) vgl. Anmerkung auf Seite 5 / cp. note on page 5 / voir note page 5

**) ♢ = Flageolett / flageolet tones / harmonique

Edition Moeck Nr. 5003

10 Vni

4

5

6 Vni

1 flautando $\overset{5}{\curvearrowright}$ pp

2 flautando $\overset{5}{\curvearrowright}$ pp

3 flautando $\overset{5}{\curvearrowright}$ pp

4 flautando $\overset{5}{\curvearrowright}$ pp

5 c.l. f

6 s.p. p

3 Vle

1 s.p. f ord. $\overset{5}{\curvearrowright}$ mf

2 s.p. f

3 s.p. f

8 Vc

*) ppp $(\overset{1}{\circ} \overset{2}{\circ} \rightarrow \overset{8}{\circ})$

6 Cb

*) ppp $(\overset{1}{\circ} \overset{2}{\circ} \rightarrow \overset{6}{\circ})$

ca 25"

*) \diamond - Flageolett / flageolet tones / harmonique

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

8

10

pizz.

c.l.

6

pizz.

7 Vni

4

5

6

7

s.p.

5

p

1

2 Vle

ord.

mp

6

p

s.p.

5

1

2

4 Vc

1

2

3

4

mf

f

mf

mf

1. batt.

5

mf

c.l.

mf

c.l.

mf

ca lb⁷

Edition Moeck Nr. 5003

The musical score for measures 15-18 includes the following parts and markings:

- 3 Pfl:** Flute parts with dynamics *mp* and *p*.
- 5 Pfl:** Piccolo part with dynamics *p* and *pp*. Includes fingerings (3, 4, 5, 6) and a wavy line indicating tremolo.
- 12 Vni:** Violin I and II parts with dynamics *pp* and *sub. pp*. Includes fingerings (5, 6, 7) and a wavy line indicating tremolo.
- 2 Vle:** Viola parts with dynamics *p*.
- 4 Vc:** Violoncello parts with markings *1. batt.*, *pizz.*, and *arco*.
- 2 Cb:** Contrabasso parts with markings *1. batt.* and *arco*.

Additional markings include *ca 18''* at the bottom of the score.

3 Ptti 1 2

4 Ptti 3 4

5 Ptti 5 6

6 Gng
Tmt

1,2

12 Vni 3-6

7-12

6 Vle

1

2

4 Vc

3

4

1

2 Cb

ca 18"

pp

p

mf

s.p.

16

17

18

11

25

2 Cmp^{ne}
3 Bgs
3 Ptti
4 Tomts
5 Ptti
6 Gng Tmt

Tmp

ca 80
ca 58
ca 44

*) f sempre
**) Schlag in Beckenmitte / strike middle of cymbal / frapper au centre de la cymbale

30

1 Lgn
2 Cmp^{ne}
3 Bgs
4 Ptti
5 Tomts
6 Gng Tmt
Claves

Xylor

+) Xylorimba: Tonhöhe unbestimmt / xylorimba: no definite pitch / xylorimba: hauteur de son indéterminée
+++) Pauken-Flageolet: am Rande zu schlagen / flageolet tones of kettle-drum: strike the edge / harmonique de timbale: frapper sur le bord

Edition Moeck Nr. 5003

Musical score for measures 35-39. The score is arranged in a system with six staves. The instruments are: 1. Xilor (Xylophone) and Lgn (Log drum) on the first staff; 2. Cmp^{ne} (Conga) and Bgs (Bongos) on the second staff; 3. Pfti (Percussion) on the third staff; 4. Pfti (Percussion) and Tomts (Toms) on the fourth staff; 5. Pfti (Percussion) and Tomts (Toms) on the fifth staff; 6. Gng (Gong) and Tmt (Tamtam) on the sixth staff. The percussion parts include various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A large black arrow points to the right at the bottom of the system, indicating the continuation of the piece.

Musical score for measures 40-44. The score is arranged in a system with six staves. The instruments are: 2. Cmp^{ne} (Conga) and Bgs (Bongos) on the second staff; 3. Pfti (Percussion) on the third staff; 4. Tomts (Toms) on the fourth staff; 5. Tomts (Toms) on the fifth staff; 6. Tmp (Tambourine) on the sixth staff. The percussion parts continue with rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A large black arrow points to the right at the bottom of the system, indicating the continuation of the piece.

45

4 Tomts 1 2 3

Pffi 3 4

5 Tomts 4 5 6

Pffi 5 6

6 Tmp 1 2 3 4

50

3 Pffi 1 2

4 Pffi 3 4

Tomts 1 2 3

5 Pffi 5 6

Tomts 4 5 6

6 Tmp 1 2 3 4

14

55

1 Cgs
2 Bgs
3 Ptti
4 Tomts
5 Ptti
Tomts
6 Tmp

60

1 Cgs
2 Bgs
3 Ptti
4 Tomts
5 Tomts
6 Tmp

Edition Moeck Nr. 5003

15

65

1 Cgs
2 Bgs
3 Ptti
4 Tomts
5 Tomts
6 Gng Tmr
Tmr

70

1 Cgs
2 Bgs
3 Ptti
4 Tomts
5 Tomts
6 Tmp

Edition Moeck Nr. 5003

75

The musical score is arranged in six systems, each containing multiple staves for different percussion instruments. System 1 includes Congas (Cgs) and Bongos (Bgs). System 2 includes Bongos (Bgs) and a Vibraphone (Vbf). System 3 includes Pffs (Pffi) and a Conga (Cmpli). System 4 includes Tomms (Tomts) and Pffs (Pffi). System 5 includes Tomms (Tomts) and Gng Tmt (Gng Tmt). System 6 includes Tomms (Tomts) and a Tmp (Tmp). Additional staves for Cello (Cel), Arco (Ar), and Pffs (Pffe) are located at the bottom of the score. The score features various musical notations such as sixteenth notes, eighth notes, and rests, along with performance instructions like 'con dita' and 'p'. A large arrow at the bottom indicates the direction of the score.

*) Tonrepetition so schnell wie möglich / repeat tone as rapid as possible / répéter le son le plus vite possible

Trabajo Final de Máster realizado por M^a Concepción Díaz González

80

17

1 Cgs

2 Vbf

3 Cmp^{ll}

4 Tomts

5 Tomts

6 Tmp

Xlor

Ptti *con dita*

Trgl

Gng Tmf

Cel

Ar

Pfre

85

1 Xlor

2 Vbf

3 Cmp^{ll}

4 Ptti $\frac{3}{4}$

5 Ptti $\frac{5}{6}$

6 Gng Tmf

Cel

Ar

Pfre

Edition Moeck Nr. 5003

90

1 Xlor *p*

2 Vbf *pp*

2 Cmp *pne*

3 Cmp *pli* *p*

4 Ptti *pp*

5 Ptti *p*

6 Gng
Tmt *p*

Ar *sf*

Pfre *pp* *sf*

Vni *pizz.* *arco sul G* *p* *sf* *pp*

2 Vle *pp*

2 Vc *pizz.* *arco s.p.* *p*

2 Cb *c.l. sul D*

→

19

95

1 Xilor

2 Cmp¹ 2 Cmp² 3 Cmp³

4 Trgl Pfti

Cel

Ar

Pffe

4 Vni

2 Vle

2 Vc

2 Cb

*) ff sempre

Edition Moeck Nr. 5005

21

105

1 Xilor

2 Vbf

3 Cmp^{li}

4 Cmp^{rs}

5 Ptti

6 Gng
Tmt

Cel

Ar

Pfte

110

2 Vbf

3 Ptti

4 Cmp^{rs}

5 Ptti

6 Gng
Tmt

10 Vni

*) Schlag in Beckenmitte / strike middle of cymbal / frapper au centre de la cymbale
 **) 5 Vni , 5 Vni

Edition Moeck Nr. 5003

111

The image shows a page of a musical score with four staves. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The staves are labeled as follows:

- 10 Vni:** The top staff. It features a wavy line above the staff and a thick black bar below it. The musical notation includes a *pppp* dynamic marking and fingering numbers 1, 2, and -10.
- 10 Vni:** The second staff from the top. It also has a wavy line above and a thick black bar below. The notation includes a *pppp* dynamic marking and fingering numbers 1, 11, 12, and -20.
- 8 Vle:** The third staff. It has a wavy line above and a thick black bar below. The notation includes a *pppp* dynamic marking and fingering numbers 1, 2, and -8.
- 8 Vc:** The bottom staff. It has a wavy line above and a thick black bar below. The notation includes a *pppp* dynamic marking and fingering numbers 1, 2, and -8.

Vertical dashed lines are drawn on the left and right sides of the page, enclosing the staves. At the bottom left, there is a thick black bar with the text "ca 30''" written above it. The page number "111" is enclosed in a box at the top left.

112 23

The score consists of five staves, each with a thick black arrow indicating a glissando. The staves are labeled as follows:

- 10Vni**: First Violin. The arrow starts at a high pitch and glissandos down. The musical notation below shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, - and a -8. A dynamic marking of *sub.ppp* is present.
- 10Vni**: Second Violin. The arrow starts at a low pitch and glissandos up. The musical notation below shows a sequence of notes with fingerings 8, 11, 12 and a -20. A dynamic marking of *sub.ppp* is present.
- 8Vla**: Viola. The arrow starts at a high pitch and glissandos down. The musical notation below shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, - and a -8. A dynamic marking of *sub.ppp* is present.
- 8Vc**: Violoncello. The arrow starts at a low pitch and glissandos up. The musical notation below shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, - and a -8. A dynamic marking of *sub.ppp* is present.
- 6Cb**: Contrabasso. The arrow starts at a low pitch and glissandos up. The musical notation below shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, - and a -8. A dynamic marking of *sub.ppp* is present.

ca 35"

Edition Moeck Nr. 5003

113

3 Pffi 1 2 *pp*

4 Cmp *ne*

6 Grng Trmf

Ar

Pffe

10 Vni

10 Vni

8 Vle

8 Vc

6 Cb

ca 25''

*) ein Stück Holz (Bleistift) auf die Saiten fallen lassen und bis 9 klingen lassen / let a piece of wood (e. g. a pencil) fall onto the strings and allow the tone to continue until 9 / laisser tomber un bout de bois (crayon) sur les cordes et laisser sonner jusqu'à 9
 **) Saiten mit Jazzbesen anschlagen (Tremolo) / strike strings with jazz brushes (tremolo) / fouetter les cordes avec un balai de jazz (trémolo)

The score is divided into two measures, 114 and 115, marked by vertical dashed lines. The parts are as follows:

- Pflü (Pflü):** Part 1 (measures 1-2) and Part 2 (measures 5-6). Part 1 includes a *ppp* marking and a *con dita* instruction. Part 2 includes a *ppp* marking.
- Trgl (Triangel):** Part 1 (measures 1-2) with a *ppp* marking.
- Cmpne (Compagnie):** Part 1 (measures 1-2).
- Pffe (Pflügel):** Part 1 (measures 1-2) and Part 2 (measures 3-4). Part 2 includes a *pp* marking and a *Ped* marking.
- 10 Vni (10 Violini):** Part 1 (measures 1-2) and Part 2 (measures 3-4). Part 2 includes a *gliss.* instruction.
- 8 Vc (8 Violoncelli):** Part 1 (measures 1-2) and Part 2 (measures 3-4). Part 2 includes a *gliss.* instruction.

Measure 114 is marked "ca 20''" and measure 115 is marked "ca 40''".

*) Saiten mit Jazzbesen anschlagen (Tremolo) / strike strings with jazz brushes (tremolo) / fouetter les cordes avec un balai de jazz (trémolo)
 **) Becken mit weichem Paukenschlegel anschlagen und danach mit Triangelshlegel berühren (senkrecht zum Beckenrand) / strike cymbal with a soft drumstick and then touch it with the triangle rod (at right angles to the edge of cymbal) / frapper la cymbale avec une baguette de timbale douce, puis avec une batte de triangle (perpendiculairement au bord de la cymbale)
 ***) Saiten mit den Fingern anreißen / pluck strings with the fingers / tirer les cordes avec les doigts

