



Musicología global musicología local

Javier MARÍN LÓPEZ
Germán GAN QUESADA
Elena TORRES CLEMENTE
Pilar RAMOS LÓPEZ
(eds.)

Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2013

MUSICOLOGÍA GLOBAL

MUSICOLOGÍA LOCAL

MUSICOLOGÍA GLOBAL
MUSICOLOGÍA LOCAL

Javier MARÍN LÓPEZ
Germán GAN QUESADA
Elena TORRES CLEMENTE
Pilar RAMOS LÓPEZ
(eds.)



EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel. y fax: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2013
Sección I: Ediciones digitales, nº 1
© de los textos: sus autores
© coordinación y edición: Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y
Pilar Ramos López
I.S.B.N.: 978-84-86878-31-3
Depósito legal: M-24391-2013

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».

MUSICOLOGÍA GLOBAL, MUSICOLOGÍA LOCAL

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	13
--------------	----

BLOQUE I VANGUARDIAS, GLOBALIZACIONES Y LOCALISMOS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

VANGUARDIAS Y PERSPECTIVAS LOCALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	19
--	----

Ruth PIQUER SANCLEMENTE: Influencias del cubismo en la configuración de la vanguardia musical española: <i>Concerto</i> de Manuel de Falla (1923-1926).....	21
---	----

Dácil GONZÁLEZ MESA: Las lecturas de Manuel de Falla en torno a Cristóbal Colón y el descubrimiento de América: estudio de su influencia en el proceso creativo de <i>Atlántida</i>	39
---	----

Isabel LAINEZ LÓPEZ: Las distintas versiones de la <i>Suite</i> de Rosa García Ascot: estudio analítico-comparativo de una de las obras más representativas de la eterna discípula de Falla.....	53
--	----

Desirée GARCÍA GIL: ¿Impresionismo o folclorismo?: el estilo musical de Frederic Mompou a través de sus canciones líricas.....	75
--	----

José Pascual HERNÁNDEZ FARINÓS: El Grupo de los Jóvenes: su lenguaje y producción sinfónica en el contexto musical valenciano del siglo XX.....	95
---	----

Diego ALONSO TOMÁS: Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schönberguiano (1926-1932).....	105
--	-----

Julia M. ^a MARTÍNEZ-LOMBO TESTA: La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX: catálogo comentado de su obra musical.....	115
--	-----

Consuelo PRATS REDONDO: Transformación de imágenes en música: <i>Figuras de Belén</i> de Conrado del Campo.....	135
---	-----

DESDE LA ORILLA ATLÁNTICA.....	147
--------------------------------	-----

Liz M. ^a DÍAZ PÉREZ DE ALEJO: La creación pianística inédita de Joaquín Nin: una aproximación crítica.....	149
---	-----

Belén VEGA PICHACO: «Un vuelo sin etapas desde el Greco a Gauguin...»: el afrocubanismo de Pedro Sanjuán en la crítica de vanguardia cubana (1927-1932). . . .	165
Tania PERÓN PÉREZ: Hilvanando una vida: nuevas aportaciones documentales para el estudio global de la figura de María Teresa Prieto	181
Iván César MORALES FLORES: Jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo: dinámicas de una escena trasnacional en sostenido intercambio de culturas e identidades	193
HACIA UNA NUEVA MODERNIDAD (1945-).	207
Daniel MORO VALLINA: Incorporación de lenguajes compositivos internacionales en la música de Carmelo Bernaola: del método a la libertad estética.	209
Israel LÓPEZ ESTELCHE: Los <i>Encuentros de Pamplona</i> de 1972: un festival globalizador de la música experimental.	233
Miriam MANCHEÑO DELGADO: Pervivencia de la sonata en España entre 1958 y 1982. .	241
Noelia ORDIZ CASTAÑO: Jesús Villa Rojo. Un diálogo consigo mismo.	257
Daniel MARTÍNEZ BABILONI: Jesús Villa Rojo: hombre globalizado-dor.	269
Vicent MINGUET SORIA: Memoria y erosión: la herencia de la revolución espectral y su vigencia actual en la composición.	279
Juan José PASTOR COMÍN: <i>Argumentos musicales</i> : ciencia y estética en la filosofía del límite.	291
ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN MUSICAL.	303
Montserrat FONT BATALLÉ: Lecciones con un pianista: la correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Frank Marshall (1928-1956)	305
Mario MASÓ AGUT: Leopoldo Querol, el pianista del Madrid de los treinta	313
Ramón SANJUÁN MÍNGUEZ: Henri-Georges Clouzot y Herbert von Karajan. Una interpretación transmediática de la música	323
José R. MUÑOZ MOLINA: Relaciones personales y artísticas entre Artur Rubinstein y Frederic Mompou.	345
Fabiana MOURA COELHO: El timbre de la flauta a partir de la modelación empírica del tracto vocal.	355
MÚSICA Y POLÍTICA	369
Javier JURADO LUQUE: La zarzuela en Galicia durante la dictadura de Primo de Rivera. .	371

Nicolás RINCÓN RODRÍGUEZ: «Nadando entre dos aguas»: los directores de banda en España durante el periodo de entreguerras.	383
Marco Antonio de la OSSA MARTÍNEZ: El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil española	403
Nelly ÁLVAREZ GONZÁLEZ: El uso propagandístico de la música durante la Guerra Civil: las funciones benéficas en la España nacional (Valladolid, 1936-1939).	415
Iván IGLESIAS: El jazz en la política cultural del segundo franquismo (1959-1968).	429
MÚSICA Y CREACIÓN AUDIOVISUAL.	443
Laura MIRANDA: Manuel Parada y el entramado cinematográfico español a finales de los años cuarenta: construcción de la identidad nacional a través de la dualidad regional/nacional	445
José Miguel SANZ GARCÍA: El oficio de compositor cinematográfico: un campo de experimentación estética en la España de los años 60	467
Josep LLUÍS I FALCÓ y Jaume RADIGALES: Músicas, políticas y canciones en el cine español franquista: estudio de casos	481
Teresa FRAILE PRIETO: Aperturismo y modernidad en el musical cinematográfico español de los años 60	497
Alejandro GONZÁLEZ VILLALIBRE: Música explícita como procedimiento (¿válido?) de construcción del lenguaje audiovisual.	515
Alejandro LÓPEZ MÁRQUEZ: Creación musical actual y cine: de la antítesis a la afinidad multicultural. La música de Mauricio Sotelo en el largometraje documental <i>Camino al andar</i> , de Sholeh Hejazi.	531
MÚSICAS TRADICIONALES EN UN ÁMBITO DE GLOBALIZACIÓN.	547
Matilde OLARTE MARTÍNEZ y Juan Carlos MONTOYA RUBIO: Convergencias metodológicas para el análisis musicológico del audiovisual. Casos de registros etnográficos desde diversas fuentes.	549
Alejandro MARTÍNEZ DE LA ROSA: De la guitarra artesanal al banjo industrial. Procesos de cambio instrumental en la danza de “Indios Broncos”, Guanajuato, México	559
Amaya CARRICABURU COLLANTES: Punto guajiro en Viñales. Primeras consideraciones para su estudio	583
Enrique CÁMARA DE LANDA: Música e identidad cultural transfronteriza en un contexto de globalización.	591
Amaya GARCÍA PÉREZ: Modalidad en la música tradicional española: el resultado de un proceso de globalización	601

Julio GUILLÉN NAVARRO: Pervivencias actuales de la práctica guitarrística de los siglos XVII y XVIII en la música tradicional del Sureste español.	623
Javier CAMPOS CALVO-SOTELO: La nueva romería: fenomenología causal en los festivales de música celta	641
David FERNÁNDEZ DURÁN: <i>The Singer of Tales</i> : la interdisciplinariedad filológico-musicológica a través de la <i>teoría oral</i>	663
MEDIOS DE DIFUSIÓN EN EL DEBATE GLOBAL	675
Ramón CANUT: La tecnología al servicio de la globalización: la industria fonográfica valenciana (1898-1901).	677
David BARBERO CONSUEGRA: Radiodifusión musical y globalización: su consolidación tras la experiencia previa a la Guerra Civil española.	691
Alicia ÁLVAREZ VAQUERO: Programas musicales en TVE: herramientas de globalización en la época previa a MTV y YouTube	707
MÚSICA Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES	725
Ana MUÑOZ: La música de la revista <i>Feminal</i> : soporte para la difusión de la identidad cultural catalana	727
Francesc VICENS VIDAL: La canción popular como estrategia de promoción turística en la Mallorca de los años sesenta. Un ejemplo de “glocalidad”	743
Diego GARCÍA PEINAZO: Rock Andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982)	759
Laura María GARCÍA GÓMEZ: Re-creación y re-configuración de identidades. De lo social a lo musical: Lavapiés.	779
Marta PUIG ÁVILA: La música como vehículo de integración: la comunidad brasileña en Madrid.	797
Sheila FERNÁNDEZ CONDE: La Canción Protesta en Galicia como modelo de música identitaria frente a los modelos musicales de globalización. Ejemplificación en la figura de Miro Casabella.	815
Lola SAN MARTÍN ARBIDE: Mapas sonoros: el estudio de nuestro entorno desde la ecología musical	831
EN TORNO AL FLAMENCO	847
Javier GONZÁLEZ MARTÍN: Flamenco y antologías discográficas.	849

Juan ZAGALAZ: El impacto del jazz en la renovación del flamenco: una perspectiva analítica a través de la obra de Paco de Lucía entre 1978 y 1981.	863
José Miguel DÍAZ-BÁÑEZ y Rosario GUTIÉRREZ-CORDERO: COFLA: Un ejemplo de investigación interdisciplinar.	881
EN TORNO AL JAZZ.	897
Mario LERENA: Nacionalismo <i>vs.</i> cosmopolitismo: modas foráneas y <i>jazz</i> en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del siglo XX.	899
Alberto CANCELA MONTES: ... y Compostela se dejó seducir por el jazz.	921
José DIAS: Researching Jazz in Europe: an ongoing multi-sited ethnography experience.	939

BLOQUE II

HOMOGENEIDAD *vs.* HETEROGENEIDAD EN LOS DISCURSOS MUSICALES DEL SIGLO XIX Y EL TRÁNSITO AL SIGLO XX

MÚSICA Y CULTO EN EL SIGLO XIX.	949
Miguel LÓPEZ FERNÁNDEZ: El <i>Miserere</i> de Hilarión Eslava: los documentos del privilegio de Sevilla.	951
Albano GARCÍA SÁNCHEZ: Sobre la reforma de la música religiosa en España a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño y Felipe Pedrell.	969
Santiago RUIZ TORRES: Una faceta desatendida en el quehacer del organista: el acompañamiento del canto llano.	985
Louis JAMBOU: Los años clave de la organería en España a mediados del siglo XIX. En torno a Juan de Castro, natural de Briones (La Rioja)	997
MÚSICA Y POLÍTICA EN EL SIGLO XIX.	1013
Carmen CANTALEJO VÁZQUEZ: La incidencia de la Guerra de la Independencia en la música de la Catedral de Segovia.	1015
María Consuelo IGLESIAS FERNÁNDEZ: La huella de la Guerra de la Independencia en los teatros de Madrid	1025
Gustavo SÁNCHEZ: Del esplendor al ocaso: incidencias de la Guerra de la Independencia en la actividad musical del Monasterio de El Escorial (1808-1837). . .	1037
Sara NAVARRO LALANDA: Discurso político-musical en los albores del Nuevo Régimen: la lucha por la continuidad dinástica de Isabel II (1830-1843)	1055

Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ: Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843).	1081
Isabel SAAVEDRA ROBAINA: La cobertura legal de las asociaciones musicales españolas antes de la primera ley de asociaciones de 1887	1093
MÚSICA Y CULTURA URBANA	1099
María SANHUESA FONSECA: <i>Junta pública y función con pompa</i> . La capilla musical de la Catedral de Oviedo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias. .	1101
Enrique ENCABO FERNÁNDEZ: La música en los Juegos Florales de la Restauración. . . .	1121
M. ^a Esperanza CLARES CLARES: Los Juegos Florales de Murcia: una institución para el fomento de la creación y la investigación musical	1131
Zaida HERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ: Santander siglo XIX: los nuevos espacios musicales y el acceso a la música de una ciudad abierta al mar	1151
Gloria Araceli RODRÍGUEZ LORENZO: Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931).	1171
DE COLONIAS A NACIONES: ESTUDIOS SOBRE LA AMÉRICA DECIMONÓNICA.	1193
Claudia FALLARERO VALDIVIA: Manifestaciones musicales en torno al período de ocupación francesa en España (1808-1814): el caso de la Catedral de Santiago de Cuba	1195
Belén MUÑOZ HERRANZ: El teatro lírico en México (1821-1840): asentamiento operístico a través de la estética musical predominante en Europa.	1209
Juan de Dios LÓPEZ MAYA: <i>Columnas de armonía</i> : la tradición musical masónica del siglo XVIII y su reflejo en las logias venezolanas del siglo XIX	1221
Coralys ARISMENDI NOGUERA: Gaztambide, Barbieri y Montero: zarzuela española y zarzuela criolla en la Caracas de la segunda mitad del siglo XIX.	1243
IMÁGENES DE ESPAÑA: CONCEPTOS Y VISIONES CONTRAPUESTAS.	1271
Sandra MYERS BROWN: El <i>Volksgeist</i> herdiano y expresiones románticas de “lo español”. Estudios de los <i>Spanische Lieder</i>	1273
Fernando ANTÓN: La seguidilla y la guitarra en el estandarte de la españolidad. La conformación de una identidad sonora nacional a comienzos del XIX	1291
Sheila MARTÍNEZ DÍAZ: La construcción del sentimiento regionalista musical castellano: <i>Sierra de Gredos</i> de Facundo de la Viña.	1305

Ramón AHULLÓ HERMANO: La zarzuela regional y el regionalismo en la zarzuela. Dos casos representativos: la zarzuela en catalán y José Serrano (1873-1941)	1321
MÚSICA Y ESPACIO ESCÉNICO: CAMINOS DE RECEPCIÓN DE NUEVOS REPERTORIOS	1337
José Ignacio SANJUÁN ASTIGARRAGA: <i>La Silfide</i> y <i>La Silfida</i> : el ballet romántico en Madrid en 1842.	1339
Amalia MORENO RÍOS: La formación de un maestro: Gerónimo Giménez y la ciudad de Cádiz. Aclaraciones de dudas e interrogantes biográficos (1852-1877)	1363
Virginia SÁNCHEZ LÓPEZ: La recepción del teatro lírico en Jaén en la segunda mitad del siglo XIX.	1391
José Ignacio SUÁREZ GARCÍA: Centros y periferias en la recepción wagneriana en España en el siglo XIX.	1407
Enrique MEJÍAS GARCÍA: «Bayreuth en Madrid» (1899): un capítulo del wagnerismo madrileño	1421
Mikel BILBAO SALSIDUA: Los Ballets Suecos de Rolf de Maré y su gira española de 1921.	1443
EDUCACIÓN MUSICAL	1463
Beatriz CANCELA MONTES: Música y beneficencia. El caso del hospicio de Santiago de Compostela.	1465
Ignacio NIETO MIGUEL: La escuela de música de la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid: orígenes y consolidación.	1487
Luis M. FERRER RODRÍGUEZ: La asignatura de solfeo en el Real Conservatorio de Música de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX	1501
Esther BURGOS BORDONAU: Códigos y sistemas norteamericanos para la instrucción musical de los ciegos hasta la implantación del sistema Braille (1829-1916).	1519
HISTORIOGRAFÍA MUSICAL	1537
Alberto HERNÁNDEZ MATEOS: La recepción del pensamiento de Antonio Eximeno en la historiografía musical española del siglo XIX. Una aproximación.	1539
Josefa MONTERO GARCÍA: El marqués de Villalcázar: aristócrata, musicólogo y compositor	1559
Antonio PARDO CAYUELA: Rafael Mitjana (1869-1921): reconstrucción de la biografía de un investigador, crítico, compositor y diplomático regeneracionista	1577

Consuelo PÉREZ COLODRERO: El nacimiento de la historiografía musical andaluza: la <i>Galería de músicos andaluces contemporáneos</i> de Francisco Cuenca Benet y la reivindicación de la identidad cultural de Andalucía.	1599
Francisco Carlos BUENO CAMEJO: Una fuente inédita en la música sacra valenciana: la correspondencia de Juan Bautista Guzmán a Felipe Pedrell	1621
Ángela RUIZ CARBAYO: Nuevas fuentes para el estudio de la música sevillana: el archivo musical de Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925).	1637
CRÍTICA MUSICAL.	1653
María Belén VARGAS LIÑÁN: La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874).	1655
Sonia GONZALO DELGADO: El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación	1677
Manuel SANCHO GARCÍA: La crítica musical en la España romántica: de José M. ^a Carnerero a Joaquín Espín y Guillén.	1699
Diana DÍAZ GONZÁLEZ: Richard Strauss en España: Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán	1715
Ruth RIVERA MARTÍNEZ: La construcción de lo global y lo local en la prensa de Valladolid (1891-1901). Un patrón significativo en el ámbito espectacular	1731
ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN MUSICAL.	1751
Xosé Crisanto GÁNDARA: «Los cornetas que van al lado de los Gefes»: un cornetín de órdenes de Enrique Marzo (1819-1893)	1753
Laura DE MIGUEL FUERTES: Rasgos de una escuela en ciernes: ¿cuándo, cómo, dónde?.	1769
Francisco Javier ROMERO NARANJO: Cartas de Teresa Carreño en el archivo prusiano de Berlín. Nuevas aportaciones biográficas.	1779
Beatriz HERNÁNDEZ POLO: La primera década del Cuarteto Francés: actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912).	1791
Emma Virginia GARCÍA GUTIÉRREZ: Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX	1807

BLOQUE III
 LO GLOBAL Y LO LOCAL EN LOS REPERTORIOS Y PRÁCTICAS MUSICALES
 DEL ANTIGUO RÉGIMEN

MÚSICA Y MÚSICOS EN LA ESPAÑA PENINSULAR (SS. XV-XVIII)	1829
Santiago GALÁN GÓMEZ: Las tábulas de Urrede de Salamanca en su contexto: contrapunto improvisado y teoría musical del siglo XV español en el contexto europeo.	1831
Giuseppe FIORENTINO: Cantar “por uso” y cantar “por razón”: tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento	1849
Jorge MARTÍN VALLE: La música manuscrita de Sebastián de Vivanco (c. 1551-1622): 38 «nuevos» motetes en el libro de polifonía 1 de la Catedral de Salamanca.	1867
Francisco RODILLA LEÓN: El ‘canto de órgano’ en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores	1887
Eva ESTEVE ROLDÁN: Polifonía procedente del Oficio divino durante el Renacimiento: reflexiones historiográficas.	1911
Héctor ARCHILLA SEGADE: Estêvão de Brito: un maestro de capilla portugués en las catedrales de Badajoz y Málaga	1925
Clara BEJARANO PELLICER: La música y los músicos en la documentación notarial. El caso de Sevilla en el Siglo de Oro	1953
Sabina SÁNCHEZ DE ENCISO: La música simbólica en <i>De postrema Ezechielis prophetae visione</i> de J. B. Villalpando.	1965
APORTACIONES INDIANAS.	1993
Elías Israel MORADO HERNÁNDEZ: Análisis del discurso musicológico elaborado en torno a las piezas polifónicas <i>Sancta Mariae</i> y <i>Dios Itlazobnantziné</i> (<i>Códice Valdés</i> , ca. 1599).	1995
Lucero ENRÍQUEZ RUBIO: Forma, contenido y política en una oda de Ignacio Jerusalem.	2017
Miriam ESCUDERO: Traspase musical en los siglos XVI al XVIII de la Península a la Catedral de Santiago de Cuba. Apropiaciones, transformación y funciones de un repertorio importado	2033
Montserrat CAPELÁN: La música escénica religiosa en la Venezuela colonial: los <i>Nacimientos</i> y <i>Jerusalenes</i>	2051

MECENAZGOS.....	2071
Mario MUÑOZ CARRASCO: Influencia de la <i>Devotio Moderna</i> en la corte de los Reyes Católicos: el mecenazgo piadoso ejemplificado en Francisco de Peñalosa.....	2073
Juan Lorenzo JORQUERA: Hacia la deconstrucción de una historia: aspectos de la actividad musical de la Compañía de Jesús en España (1600-1650). El caso de Madrid.....	2089
María GEMBERO-USTÁRROZ: Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque (1794-95).....	2097
MÚSICA Y ESPACIO ESCÉNICO (SS. XVII-XVIII).....	2127
Andrea BOMBI: Diálogos musicales en la Valencia del siglo XVII.....	2129
María Virginia ACUÑA: «¡Muera Cupido!»: una lectura sobre la filosofía del amor en <i>Salir el amor del mundo</i> (ca. 1696).....	2157
María Asunción FLÓREZ ASENSIO: «¡Ay infeliz...!»: pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera <i>Celos aun del aire matan</i>	2171
Celia MARTÍN GANADO: « <i>Duelos de ingenio y fortuna</i> »: una comedia palaciega con música de Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719).....	2185
Lola JOSA y Mariano LAMBEA: El «aura de amor» en la música y la poesía de las églogas del <i>Libre de diós</i> (siglo XVIII).....	2199
Rosana MARRECO BRESCIA: «¡Fuego en escena!»: la representación de incendios en el Teatro Real de Salvaterra de Magos en la segunda mitad del siglo XVIII.....	2229
Cristina Isabel PINA CABALLERO: Las compañías italianas de ópera en la segunda mitad del siglo XVIII: la presencia de Constantino Bocucci y Francesco Buccolini en Murcia (1772-1774).....	2241
MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL SIGLO XVIII.....	2255
Ana LOMBARDÍA: De las funciones formales a los esquemas “galantes”: la sonata para violín y acompañamiento en Madrid (1750-1770).....	2257
María José RUIZ MAYORDOMO y Aurèlia PESSARRODONA: Sincretismos coréutico-musicales en la España del siglo XVIII: el <i>Minuetto a modo di sigbidiglia spagnola</i> (1795) de Luigi Boccherini.....	2273
Carolina QUEIPO GUTIÉRREZ: El Fondo musical Adalid y las prácticas musicales domésticas de la élite social urbana de la Restauración europea.....	2297
Ricardo ALEIXO: La guitarra en España en los libros de viaje de la segunda mitad del siglo XVIII: elemento de identidad nacional.....	2313

Thomas SCHMITT: <i>Darle el ayre que requiere el Allegro</i> . Cuestiones acerca del carácter en la música española para guitarra en torno a 1800.	2331
ORGANOLOGÍA E ICONOGRAFÍA MUSICAL	2349
Juan Manuel RAMOS BERROCOSO: Representaciones musicales en la sillería del coro de la Catedral de Plasencia: series iconográficas y piezas sueltas	2351
Marco BRESCIA: Manuel de la Viña, maestro de órganos vecino de Salamanca: eslabón entre la escuela Echevarría y la organería desarrollada en el Noroeste de la Península en la primera mitad del siglo XVIII	2377
Rodrigo TEODORO DE PAULA: <i>Altissonancia Sacra Restaurada</i> , un tratado sobre la práctica campanera en Lisboa	2395
José Nelson CORDENIZ: Some organologic and symbolic aspects of the carillons of the Mafra monument (Portugal).	2407

MEMORIA Y EROSIÓN. LA HERENCIA DE LA REVOLUCIÓN ESPECTRAL Y SU VIGENCIA ACTUAL EN LA COMPOSICIÓN

Vicent MINGUET SORIA

Resumen: Los compositores Gérard Grisey y Tristan Murail fueron dos de los principales representantes de la corriente compositiva llamada espectral, que se desarrolló en Francia a mediados de los años 70 del siglo XX como reacción a la estética postserial. El presente artículo plantea, a partir de una retrospectiva panorámica de sus principios estéticos y de su actitud hacia la composición musical, una revisión crítica de los postulados de la estética espectral, así como de su permanencia en la música de hoy, atendiendo a su vez a las numerosas transformaciones que ha experimentado, así como a un ámbito de difusión y asimilación que franqueó las fronteras del continente europeo para convertirse en un tópico común fundado en la redefinición del espacio y la materia musical, así como de la forma.

Palabras clave: estética musical, música espectral, Gérard Grisey, Tristan Murail, postespectralismo.

MEMORY AND EROSION. HERITAGE OF THE SPECTRAL REVOLUTION AND ITS RELEVANCE TO THE CURRENT COMPOSITIONAL SCENE

Abstract: The composers Gérard Grisey and Tristan Murail were two of the main representatives of the so-called spectral music, which was developed in France in the mid 1970s as a reaction to the post-serial aesthetics. Taking as a point of departure a retrospective view of the aesthetic principles and approach to musical composition, this paper presents a critical review of spectral aesthetics according to its purpose as well as its relevance within the current compositional climate. After the many changes that have occurred, and thanks to a range of diffusion and assimilation that crossed the borders of the European continent, some of its techniques and principles have become a common topic based on the redefinition of the musical material, the space and the form.

Keywords: musical aesthetics, spectral music, Gérard Grisey, Tristan Murail, postespectralism.

Introducción

Transcurridos cerca de cuarenta años desde la fundación del grupo *L'Itinéraire*, así como casi tres lustros de la muerte del compositor francés Gérard Grisey (1946-1998) resulta ciertamente adecuado preguntarnos acerca del legado y la vigencia en la composición actual de la corriente conocida como espectral, caracterizada inicialmente por una actitud tildada de «naturalista»¹ hacia el sonido, como materia prima de la composición, cuyo análisis no solo ofrece un modelo formal para ésta, sino que sitúa la cuestión de la percepción en el centro mismo de las preocupaciones del compositor ante la obra y su recepción. El espectralismo nace, en el contexto musical europeo de los años setenta, para certificar el canto del cisne definitivo de la gramática serial, y para superar de manera decisiva la confusión «del fenómeno sonoro y su representación»², del sonido y la nota como abstracción, en definitiva, del «mapa y el territorio»³,

¹ DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. París, Christian Bourgois, 1991, p. 336.

² MURAIL, Tristan. *Modèles et artifices*. Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 32.

³ GRISEY, Gérard. *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*. París, MF, 2008, p. 60.

apuntando así a una de las cuestiones ineludibles de la creación musical contemporánea. Más allá del subterfugio de la combinatoria de los parámetros sonoros encarnada por el serialismo inicial y del irrefragable desacuerdo entre la teoría y la práctica que marcaba los límites del postserialismo, al que los focos de creación musical de posguerra condujeron inevitablemente, la corriente espectral consigue reintroducir un discurso musical con contenido armónico.

Entendido por muchos en su misma etapa inicial como una simple posición estética, como una moda pasajera, muestra desde sus inicios una deuda con las aproximaciones empíricas de compositores como el italiano Giacinto Scelsi (1905-1988), que en 1959 presenta en París sus *Quattro pezzi* para orquesta, cada una sobre una sola nota –fecha tras la cual su música dejaría de sonar con regularidad en los principales escenarios de la vanguardia musical europea—. Tampoco hubiera sido posible sin los trabajos que el matemático y físico francés Joseph Fourier (1768-1830) o el físico alemán Hermann Helmholtz (1821-1894) realizaron en el siglo XIX. El estudio científico del fenómeno armónico, el análisis riguroso del espectro del sonido que la ya avanzada tecnología de los años setenta permite, posibilita un mayor conocimiento de la materia prima de la composición, introduciendo en la misma cuestiones hasta entonces poco consideradas por los creadores musicales, como la respuesta psicofisiológica al fenómeno acústico. Nociones fundamentales como las de tiempo musical, notación, armonía (verticalidad) o contrapunto (horizontalidad) vuelven una vez más a situarse ante una redefinición inevitable, ante una encrucijada, una mutación que exige una vez más un compromiso absoluto en la codificación teórica de los resultados y las premisas de una práctica musical viva, del mismo modo que sucedió con el *Ars Nova* o la *seconda prattica* siglos atrás.

No se trata, no obstante, de una tabula rasa, como podía haberlo sido en determinados aspectos el serialismo integral –sobre todo como consecuencia de una interpretación dogmática de la gramática compositiva del último Webern por parte de los jóvenes compositores centroeuropeos tras la segunda Guerra Mundial–, sino de un fenómeno cuya raíz puede encontrarse ya en la concepción formal y en el factor tímbrico, protagonista de las obras de Claude Debussy; en las masas sonoras de Edgar Varese, cuyas densidades predicen una nueva aproximación al sonido como elemento estructural de la música; o en la insólita propuesta musical de Scelsi, que considera el sonido dotado de forma esférica y de profundidad, prefigurando así una continuidad del discurso musical que también plantearían, en otros términos, compositores como Iannis Xenakis –*Metastasis* (1954), *Pitoprakta* (1956)– o György Ligeti –*Atmosphères* (1961), *Lontano* (1967)– a lo largo de los años cincuenta y sesenta, respectivamente; así como en la función esencial de la noción de armonía y de timbre –«la

resonancia natural de los sonidos»⁴, del acorde— que encontramos prefigurada en la música de Olivier Messiaen, desde cuyo magisterio en el Conservatorio de París esta generación de compositores e intérpretes agrupada en torno a *L'itinéraire* recibe un aliento y un apoyo sustancial:

Apoyo mucho el movimiento que ha tomado como nombre *Itinéraire*... Representan el futuro... Su tendencia: no enfeudarse en ninguna de las corrientes que nos han martirizado y han causado tantos problemas a muchos de mis colegas. Ya sabéis que el movimiento serial decía: «Fuera de mí no existe la salvación», y luego llegó la aleatoriedad, los *collages*, las improvisaciones colectivas... Fueron experiencias ciertamente útiles [...] pero los músicos jóvenes ya no quieren ser sus esclavos [...]. No quieren más música cerebral, abstracta, desalentadora. Son personas que aman la música, sinceras, con corazón. Creo que es aquí donde se encuentra la renovación⁵.

El espectralismo tampoco constituye un fenómeno aislado, sino una propuesta compositiva con una dirección paralela a la de otras iniciativas, cuyo desarrollo se produce aproximadamente en la misma época. Nos referimos a la música repetitiva americana —conocida popularmente como «minimalismo»—, de la que el espectralismo asimila los procesos de transformación continua, así como a la música electrónica, la *musique concrète instrumentale* de Helmut Lachenmann (1935-) o la *neue Einfachheit* representada por compositores como Wolfgang Rihm (1952-) o Manfred Trojahn (1949-), corrientes estéticas que se gestan y desarrollan de manera simultánea al ocaso del proyecto serial.

El estudio riguroso que las nuevas tecnologías permiten realizar sobre las propiedades internas del sonido, del timbre —la composición interna de su espectro— y sobre la evolución de éste en el tiempo —es decir, de la morfología de sus componentes transitorios fundamentales: ataque, duración y terminación— contribuirá de esta manera al florecimiento de una práctica que culmina con la gestación del concepto de armonía-timbre, de acorde-espectro. La articulación de esta nueva perspectiva sonora permitirá sustentar la obra musical a partir de una «toma de consciencia diferente del fenómeno musical, que se traduce en preceptos esenciales» como la continuidad, la percepción o la funcionalidad⁶. La nueva práctica despliega así un paradigma propio: la llamada «era del timbre»⁷ se cierne sobre un vasto horizonte cuya teorización permitirá,

⁴ MURAIL. *Modèles et artifices*..., p. 107.

⁵ MESSIAEN, Olivier. «Entretien avec Frantz Walter». En: *25 ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*. Danielle-Cohen Lévinas (ed.). París, L'Harmattan, 1998, p. 128: «Je soutiens beaucoup ce mouvement qui a pris nom *Itinéraire*... Il représente l'avenir... Sa tendance: ne s'inféoder à aucun de ces courants qui nous ont martyrisés et posé tant de problèmes à beaucoup de mes confrères. Vous savez qu'il y a eu le mouvement sériel qui disait: "Hors de moi point de salut", puis il y a eu le mouvement aléatoire, les collages, les improvisations collectives... Ce sont des expériences qui ont été utiles [...] et les nouveaux jeunes musiciens ne veulent plus en être esclaves [...] Ils ne veulent plus de musique cérébrale, abstraite, rébarbative. Ce sont des gens qui ont l'amour de la musique, une sincérité, un cœur. Je crois que c'est là que tient le renouveau».

⁶ MURAIL. *Modèles et artifices*..., p. 49.

⁷ DUFOURT, Hugues. «Gérard Grisey: la fonction constituante du temps». En: *Musicae Scientiae*. Lieja, European Society for the Cognitive Sciences of Music, 2004, p. 49.

ahora sí, el desarrollo de toda una serie de herramientas que asistirán el trabajo del compositor. Alcanzada, pues, la edad adulta, la tecnología electrónica está finalmente preparada para entrar al servicio del compositor, para ser integrada en el proceso creativo y sumarse a su vez al cuerpo instrumental, ampliando su paleta y sus posibilidades.

A lo largo de las décadas posteriores, y sobre todo a partir de finales de los años ochenta, el IRCAM⁸ supondría en este sentido un espacio ideal para llevar a cabo investigaciones fundamentales en el terreno indispensable de la informática musical, sin el recurso a las cuales resultaría ciertamente difícil explicar una gran parte de la creación de la actualidad musical más tangible y manifiesta.

El primer espectralismo

En este período inicial de carácter fundacional, algunas de las obras más significativas de Tristan Murail (1947-) –*Mémoire/Erosion* (1976), *Treize couleurs du soleil couchant* (1978)– y de Gérard Grisey –el ciclo *Les Espaces Acoustiques* (1976-1985)– presentan ya el corpus fundamental de los nuevos procedimientos compositivos. Conceptos de pares complementarios como los de armonicidad e inarmonicidad, periodicidad y aperiodicidad, continuidad y discontinuidad o tensión y distensión, cobran una importancia categórica a la hora de articular los diferentes procesos a los que se someterá la materia básica de la música espectral: el sonido y su gestión temporal. Surge así una nueva aproximación al tiempo musical, preocupación central y última del pensamiento compositivo⁹, a la que se une una auténtica reflexión sobre las transiciones y los umbrales perceptivos, la rugosidad y la textura de los grupos de intervalos que configuran acordes-timbre desplegados y convenientemente orquestados, las diferentes progresiones y correspondencias entre las aceleraciones y deceleraciones temporales en relación con el grado de armonicidad de las estructuras sonoras y su progresión, así como entre muchas otras cuestiones de orden propiamente técnico.

El espectro, al que todas las voces exteriores –críticas o no– se refieren en su epidérmica aproximación a la nueva gramática espectral, no deja de ser en este sentido un punto más de partida, de cuya articulación dialéctica, convenientemente desarrollada mediante toda una nueva serie de técnicas “orgánicas” de orquestación, disposición y construcción formal, resultará una

⁸ Instituto de Investigación y Coordinación de Acústica y Música (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), fundado en París en 1970 por Pierre Boulez. Su apertura oficial tuvo lugar en 1977.

⁹ Ya en los años cincuenta, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007) había desarrollado en su obra *Gruppen* (1955-57), para tres orquestas, toda una reflexión teórica sobre el tiempo y el espacio musical. El encuentro de Grisey con Stockhausen en 1972 en los cursos de Darmstadt y el descubrimiento de su obra *Stimmung* (1968), para seis cantantes, jugaría un papel fundamental en el desarrollo de muchas de las ideas musicales de Grisey en la etapa inicial del espectralismo.

redefinición completa de las dimensiones temporales y espaciales de la obra musical. Entre las técnicas más generalizadas encontramos la de la llamada “síntesis instrumental”, una síntesis aditiva edificada en el momento de la orquestación, cuya aplicación permite la generación simulada de timbres a gran escala, como se puede apreciar en el inicio de *Partiels* (1976) de Gérard Grisey. En esta obra, de unos dieciocho minutos de duración, el análisis espectral del sonido del trombón se convierte en un modelo acústico simulado por una plantilla instrumental de dieciocho instrumentos, en la que Grisey incluye un acordeón y una nutrida gama de instrumentos de percusión. No se trata de la reconstrucción objetiva del timbre de este instrumento, puesto que los instrumentos del conjunto que interpretan los armónicos de su espectro no emiten sonidos puros, sino complejos. Es, más bien, un modelo de transición progresiva entre el timbre como color y el timbre como elemento formal. Aun así, el resultado permite una aproximación acústica sorprendente y es el signo más claro de una focalización del trabajo compositivo sobre el timbre y la percepción. La orquestación y la instrumentación toman así dimensiones nuevas, de carácter funcional.

Ahora bien, aunque a mediados de los años setenta encontramos en las obras de estos compositores una cierta preponderancia de un tiempo musical dilatado, una característica evolución temporal continua excesivamente estirada –cuyo límite estaría quizás representado por la obra *Jour, contre-jour* (1979) de Grisey, para órgano electrónico, 13 músicos y cinta–, y a pesar de la incesante sucesión de transformaciones que aseguran el cambio progresivo de la morfología sonora de un estado a otro en el interior de la obra, o de una alternancia gradual plenamente conseguida entre la tensión y la distensión armónica, los automatismos adquiridos en la práctica generan nuevos retos técnicos y estéticos que se amplifican en la siguiente década, con renovadas perspectivas y horizontes sumamente ambiciosos. Por un lado, el engendramiento de la forma –el esqueleto, la «carne del tiempo»¹⁰–, intrínsecamente ligado a las dimensiones temporales internas de la obra, adquiere un protagonismo creciente, con una voluntad expresa de aceleración. Por otro lado, el desarrollo tecnológico encauza la creación de programas diseñados en cooperación con técnicos informáticos, persiguiendo con ello la solución a los problemas más urgentes que las nuevas direcciones en la composición plantean, como el cálculo de las frecuencias y su relación a nivel formal –nos encontramos ante el nacimiento de la llamada “composición asistida por ordenador”–. Esta línea de investigación permite, asimismo, descubrir un contexto absolutamente propicio para el perfeccionamiento y la maduración definitiva de una práctica que empezó sus andanzas como una intuición verificada empíricamente.

¹⁰ GRISEY. *Écrits, ou l'invention...*, p. 57.

La tecnología juega, pues, un papel esencial desde los mismos inicios del espectralismo, permitiendo abstraer el timbre como modelo formal, dotándolo así de una dimensión de carácter funcional. Sin los espectrogramas, el trabajo inicial de Grisey y Murail hubiera sido ciertamente mucho más complejo. Aun así, la información inicial de que se dispone sobre el timbre pasa a situarse posteriormente en un segundo plano, pues el objetivo se situará en los estudios sobre la percepción, sobre la modulación de frecuencias y la gestión temporal de los procesos, así como sobre la transformación y el tratamiento del sonido instrumental en tiempo real. El trabajo fue lento pero fructífero, puesto que el progreso tecnológico también permitió aumentar paulatinamente las posibilidades de tratamiento instrumental y ayudó a solventar no pocas cuestiones de orden técnico.

Pese a ello, la lógica orgánica del timbre, así como los diferentes arquetipos sonoros que engendra y los clichés formales asociados a la escritura a través de la práctica, se convierten progresivamente en el blanco de todas las observaciones críticas. La «revolución espectral»¹¹, la así llamada «revolución de los sonidos complejos»¹², conoce entonces una nueva etapa. El desembarco de los integrantes de *L'itinéraire* en los cursos de Darmstadt en el verano 1982 supondrá la presentación definitiva a escala internacional de una música que hasta ese momento se escuchaba casi exclusivamente en Francia, junto con la recuperación paralela, llevada a cabo por sus miembros, de la música de Giacinto Scelsi, prácticamente desconocida en aquel momento tras los casi veinte años de reclusión del italiano y su progresivo alejamiento de los círculos musicales.

En lo que respecta a la difusión y a la actividad pedagógica propiamente entendida, después de una serie de cursos impartidos en el IRCAM junto con Tristan Murail, Grisey pasa cuatro años —de 1982 a 1986— enseñando composición en la Universidad de California en Berkeley, antes de ser nombrado profesor de composición en el Conservatorio Superior Nacional de Música de París. Grisey enseñó en París poco más de una década, desde finales de los ochenta hasta su inesperada muerte, acaecida en 1998. Murail, por su parte, tras su paso como profesor de informática musical en el Conservatorio de París, refuerza su vínculo con el IRCAM durante la década de los ochenta, donde enseña composición y participa en el desarrollo de la electrónica en tiempo real, contribuyendo a la gestación de programas y herramientas informáticas como el «Patchwork» —que inmediatamente se revelan de altísima utilidad para la composición— antes de trasladarse a los Estados Unidos para enseñar en la Universidad de Columbia en Nueva York. Otros miembros destacados del grupo llevarían a cabo una actividad paralela como intérpretes de

¹¹ DUFOURT. *Musique, pouvoir, écriture...*, p. 290.

¹² MURAIL. *Modèles et artifices...*, p. 12.

referencia, como compositores y pedagogos. Es el caso del compositor, profesor y pianista Michaël Lévinas (1949–), que actualmente enseña análisis en el Conservatorio de París. Lévinas cuenta con un dilatado catálogo de obras –entre las cuales se cuentan tres óperas–, además de llevar acabo una intensa actividad como concertista, a la que se añaden grabaciones de integrales como las sonatas de Beethoven o el *Clave bien temperado* de Bach, entre otras.

La segunda generación

Sobrepasadas, pues, las fronteras nacionales, y embarcados los protagonistas iniciales del espectralismo en la tarea pedagógica –sin dejar por ello de lado una producción musical creciente tanto en cantidad como en calidad–, el panorama internacional verá emerger a finales de los años ochenta una oleada de compositores influenciados por los principios y corolarios estéticos y técnicos de la música espectral. No se trata de epígonos, ni necesariamente de alumnos directos de Grisey o Murail, a pesar de que algunos lo fueran durante un corto espacio de tiempo, o hubieran frecuentado algunos de sus numerosos seminarios, sino de una serie de jóvenes compositores de procedencia diversa, que encuentran puntualmente en París la respuesta a muchas de sus preguntas en el plano compositivo. Nos referimos, entre otros, al británico Jonathan Harvey (1939–), a los finlandeses Kaija Saariaho (1952–) y Magnus Lindberg (1958–), al francés Philippe Hurel (1955–) y a españoles como José Manuel López (1956–), que junto a una segunda generación de compositores entre los que se cuentan el italiano Fausto Romitelli (1963–2004), los franceses Philippe Leroux (1959–), Marc-André Dalbavie (1961–) y Fabien Levy (1968–) o el español Ramón Lazkano (1968–) representarían lo que algunos musicólogos y críticos han denominado el “postespectralismo”¹³. En paralelo podríamos situar a otros creadores, entre los que destacaríamos la figura del austríaco Georg-Friedrich Haas (1953–), así como la del francés Alain Bancquart (1934–), también interesados por la música microtonal del compositor ruso de adopción francesa Ivan Wyschnegradsky (1893–1979). En las obras de Haas y de Bancquart podemos apreciar procedimientos de construcción armónica que muestran una cierta proximidad con el espectralismo. Todos estos compositores articularán las nuevas direcciones estéticas de una corriente que conocerá así nuevas contingencias, una especie de «migración de las almas del material»¹⁴. Asimilando el primer espectralismo en su práctica compositiva como una serie de procedimientos, técnicas, actitudes y gestos filtrados en el seno de una poética personal, su propuesta artística queda muy alejada de la ortodoxia homogeneizadora de los años sesenta.

¹³ PUGIN, Tristram. «Through the Spectrum: The New Intimacy in French Music (II)». En: *Tempo*, New Series, 217 (2001), p. 38.

¹⁴ LÉVINAS, Michaël. *Le compositeur trouvé. Écrits et entretiens (1982–2002)*. París, L'Harmattan, 2002, p. 86.

Uno de los reflejos más claros de esta asimilación lo encontramos en la obra de la compositora finlandesa Kaija Saariaho (Helsinki, 1952), testimonio ejemplar de una poética original enriquecida por la experiencia espectral. Junto a la importancia de la dinámica y del reposo como elementos significativos de la forma, la fusión del timbre y la armonía es una de las preocupaciones centrales de la música de Saariaho, siendo una de las primeras figuras que reconocería de manera natural el papel central de la síntesis sonora y del ordenador en el proceso compositivo. En su caso particular, la evolución estética corre en paralelo a una tendencia manifiesta por «asociar el control tímbrico al control armónico»¹⁵. Profundamente influenciada por las artes plásticas y por los procesos estructurales del cine de Andrei Tarkovski, Saariaho representa el paradigma de una trayectoria creativa en la que arte y tecnología se entremezclan hasta el punto en que el progreso tecnológico –al servicio del compositor– permite ampliar y liberar el pensamiento creativo de las eventuales barreras y obstáculos técnicos que encuentra para la realización de sus ideas musicales. La asociación constante en sus obras de los medios informáticos a los instrumentos acústicos –como ocurre desde *Study for life* (1980), para voz de soprano y electrónica, hasta *Friser* (2012) para violín y electrónica en vivo–, es un ejemplo más de una constante que se inició en los años ochenta y que todavía perdura en sus creaciones más recientes.

Aunque desde otros presupuestos y técnicas, se puede apreciar también una vía paralela al espectralismo pero con ciertas afinidades en la producción del compositor americano James Tenney (1934-2006), cuyas obras están destinadas a «explotar el fenómeno de la percepción»¹⁶. Tenney parte de la propuesta estética de John Cage, a la que integra una cierta aproximación personal de las ideas armónicas de Harry Partch (1901-1974), otro de los compositores americanos que experimentaría con todo tipo de escalas atemperadas y afinaciones microtonales. En cambio, en la obra de Tenney la noción de objeto musical o de tensión dramática deja paso a la idea más amplia de “exploración auditiva”. Su alineación estética no se corresponde, sin embargo, con la de compositores americanos de una generación posterior como Edmund Campion (Dallas, 1957) y Joshua Fineberg (Boston, 1969), que estudiaron en París con Grisey y Murail, respectivamente. Campion y Fineberg, profesores en las universidades de Berkeley y Harvard, pueden ser considerados hoy en día, sin lugar a dudas, como exponentes de una filiación espectral directa en el continente norteamericano. Su obra, aunque poco conocida en Europa, refleja un buen número de principios afines al espectralismo inicial, asimilados en su caso a través de una línea de trabajo en la que tienen cabida los nuevos instrumentos musicales

¹⁵ SAARIAHO, Kaija. «Timbre et harmonie». En: *Le timbre, métaphore pour la composition*. Jean-Baptiste Barrière (ed.). París, Christian Bourgois, 1991, p. 413.

¹⁶ TENNEY, James. «Interview with Gayle Young». En: *Only Paper Today*, 5/5 (1978), p. 16.

diseñados por ordenador y la música incidental para la escena o la danza, mostrando una diversidad estética y una multiplicidad de direcciones creativas difícilmente reconocible en la trayectoria del grueso de compositores europeos de la segunda generación espectral.

Diferente es también la propuesta estética del compositor español José Manuel López López (Madrid, 1956). Instalado en Francia desde finales de los años ochenta, en su música la herencia espectral se percibe con claridad, filtrada a través de un pensamiento musical en el que se advierte asimismo la influencia estética de compositores como Karlheinz Stockhausen o Franco Donatoni. La organización temporal del flujo sonoro, la gestión de los diferentes tipos de relaciones que pueden establecerse entre armonicidad e inarmonicidad, entre la homogeneidad y la heterogeneidad de las diversas estructuras formales y la densidad o rugosidad de los agregados sonoros que encontramos en sus obras, lo sitúan claramente en el centro de la generación de compositores que ha sabido dar un impulso nuevo al legado espectral desde su propio artesanado musical. El gusto por lo armónico aparece así combinado con una diversidad de perspectivas riquísimas, que presenta, entre otras, una cercanía «a los aspectos estructurales o la manera de pensar el tiempo de Stockhausen»¹⁷. Por otra parte, el papel de la tecnología informática y de la electrónica en su música responde, como en el caso de Saariaho, a una necesidad de ampliación de las posibilidades sonoras, de enriquecimiento y transformación del timbre instrumental. En su poética musical destaca una voluntad manifiesta por establecer una relación entre los diferentes estratos temporales que pueden hilvanarse en el interior de un mismo discurso sonoro. A través de una diferenciación clara entre la métrica y la figuración, pero también a partir de una concepción polifónica del espectro a todos los niveles, su obra es uno de los ejemplos más notorios de una progresión e implementación de las ideas de Stockhausen y Grisey sobre el tiempo musical. Del mismo modo, y en una filiación inicial claramente scelsiana, para López López es fundamental el conocimiento del “corazón”, así como el de «la piel de la materia sonora»¹⁸, entendidos éstos como los tejidos interior y exterior del sonido, respectivamente, cuyas diferentes capas constituirían la pasta sonora de la música. La interrelación entre las diferentes elaboraciones sonoras, entre las transformaciones “genéticas” del sonido y su envoltura epidérmica –ritmo, armonía, forma, etc.–, es lo que permite a López López hablar de una “biología musical”, de una biología del sonido, cuya función, cada vez más explícita, queda acotada por los límites que admite la escritura del tiempo. De esta manera, las cuestiones propiamente técnicas –como la modulación métrica– adquieren una naturaleza específica a modo de herramientas de andamiajes que posibilitan la articulación de una polifonía temporal en el *topos*

¹⁷ LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel. «La biología del sonido». En: *Música presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*. José Luis Téllez y Andrew Ford (ed.). Madrid, Fundación Autor, 2006, p. 120.

¹⁸ LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel. «La Pluma de Hu. Notas al Programa». En: *Concierto del Grupo Enigma*. Juan

interior de la materia sonora. De *Sottovoce* (1995), para cuarteto vocal y electrónica, a *Metro Vox* (2011), para ocho voces y electrónica en tiempo real, encontramos en sus obras una paleta sonora enriquecida progresivamente por la aportación de la tecnología informática y la electrónica en la construcción polícroma del timbre, así como por un gesto musical que encuentra en el seno de cada pieza una cuidada elaboración interválica, una ósmosis perfecta entre armonía y timbre que hace de su obra un claro exponente de la herencia del primer espectralismo.

Conclusión

¿Qué queda, pues, hoy, cuarenta años después de la revolución espectral, más allá de una utilización estereotipada de los diversos arquetipos sonoros del primer espectralismo? En el plano internacional son ya más de tres generaciones de compositores las que han heredado una particular tendencia a componer a partir de «lo heterogéneo»¹⁹, a generar un discurso a partir de elementos de orden cultural contradictorio integrando algunas de las técnicas espectrales como herramientas de su paleta compositiva. El problema hoy ya no radica, como hace treinta años, en la cuestión del auto-engendramiento de la forma, ni en la construcción de la armonía y del timbre a partir de los componentes internos del sonido, como se planteaba inicialmente la generación de Grisey, sino más bien en la integración real en la composición de elementos extraños, de elementos pertenecientes a mundos estéticos aparentemente contradictorios o antagónicos desde el punto de vista cultural. Nos referimos a la coexistencia de materiales excluyentes en un mismo plano de coherencia, a su cohabitación en un campo de inmanencia que finalmente ha traspasado el umbral sólido e infranqueable de la connotación.

El compositor de hoy no duda en tomar prestados materiales de la música pop, del tango, del jazz, del punk o del rock –como en los casos ejemplares de Fausto Romitelli o de Philippe Hurel–, o de la música étnica y popular. En sus obras, la connotación cultural resultante conduce inevitablemente a una especie de “ecología musical”, a un más que evidente y complejo reciclaje de materiales que poco o nada tiene que ver con la cita o el *collage* tal como fueron practicados por Berio o Zimmermann en sus obras. Se trata, más bien, de una sensación de “libertad recobrada” que dota al acto compositivo de una espiral hermenéutica renovada una vez más, superando los excesos de los excluyentes postulados estéticos de las vanguardias y apelando a una globalidad representada en última instancia por la velocidad de la tecnología y la inmediata transmisión de la información. La renovación se convierte así, en el contexto de nuestro tiempo,

José Olives (dir.). Ciclo “Compositores en Aragón”. Auditorio de Zaragoza, 11 de noviembre de 2008, pp: 8-9.

¹⁹ HUREL, Philippe. «La musique spectrale à terme». En: Notas al CD Kairos 0012252KAI (Gérard Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*. Klangforum Wien. Sylvain Cambreling, director).

en una cuestión de inserción, en un sabio ejercicio de integración de todo tipo de materiales a partir de unos procedimientos, de unas técnicas históricas, cuya base, en gran medida asentada en el contexto del espectralismo inicial, todavía se puede apreciar en la actitud de muchos de los compositores de hoy.

La originalidad a todo precio, un legado postmoderno que ha costado caro a no pocos creadores en los últimos cincuenta años, se manifiesta una vez más a través de una evolución, de una extrapolación no siempre contextualizada en el plano estético de los procedimientos originales del primer espectralismo. El patrimonio artístico de *L'itinéraire* se ve así transformado por las urgencias de una *terza prattica*, en la que su contribución se redefine como un aporte histórico de primera utilidad en un complejo marco caracterizado por la heteronomía social y el intercambio generalizado.