

generación, la mayoría de los cuales han evitado las complejidades de textura y forma, engendradas por el serialismo integral en favor de una música más sencilla y directa.

#### LA MÚSICA TEXTURAL

La tendencia que se dio a finales de 1950 de componer música atendiendo a sus atributos sonoros más amplios en lugar de a una acumulación de detalles individuales, fue evidente, y de una forma especialmente enérgica, en la obra de dos compositores pertenecientes a la Europa del Este, el polaco Krzysztof Penderecki (nacido en 1933) y el húngaro György Ligeti (nacido en 1923).

En los años que siguieron a 1956 la música polaca abrió sus puertas a la influencia occidental, siendo una de sus manifestaciones el tono internacional que tomaron los festivales anuales de otoño de Warsaw. Las primeras composiciones de Penderecki, como fueron *Salmos de David* (1958) y *Strophe (Estrofa)* (1959), aunque algo seriales, revelan ya una preferencia por la construcción de segmentos melódicos cromáticos al emparejar a casi todas las notas con uno, o con los dos, vecinos cromáticos de cada una de ellas. Esta tendencia condujo finalmente a Penderecki a trasladar su atención desde las notas individuales hasta los "cluster", bandas homogéneas de notas adyacentes y generalmente cromáticas. Los compositores anteriores, especialmente Henry Cowell, habían utilizado ya clusters pero normalmente como bloques de notas fijos e internamente indiferenciados, que funcionaban como duplicaciones complejas de una sola nota o como sonoridades en las que sólo aparecía la percusión. Penderecki, por el contrario, tomó los cluster como puntos de partida para su desarrollo compositivo, sometiendo a distintos tipos de procesos de desarrollo como, por ejemplo, a la variación mediante cambios en el registro, en la extensión o en la densidad. Pero, al igual que en los clusters de Cowell, las notas individuales se subordinan a las masas sonoras dentro de las cuales están encerradas en lugar de ser totalmente imperceptibles.

La obra *Threnody for the Victims of Hiroshima* (*Lamentación por las víctimas de Hiroshima*) para cincuenta y dos instrumentos de cuerda, finalizada en 1960, se encuentra entre las primeras composiciones cluster de Penderecki. El Ejemplo XVIII-3 muestra una de las hojas típicas de la partitura. En ella diez violonchelos dan comienzo a una nueva sección (montándose brevemente sobre los modelos de la sección anterior), interpretando un cluster cromático que se desarrolla desde un Fa al unísono antes de regresar a su posición original (señalado en la partitura al marcar el cluster completo con una banda negra de una extensión adecuada que conecta las partes individuales de los dos instrumentos extremos). Este modelo angular es entonces imitado por otros grupos de instrumentos que tienen unos registros que contrastan entre sí: los primeros doce violines, los contrabajos, las violas y un segundo grupo formado por los otros doce violines restantes. La imitación es bastante libre; los primeros doce violines, por ejemplo, reproducen solamente la parte desarrollada de la idea original y las violas exclusivamente la parte abreviada.

Desde el momento en que resulta imposible escuchar las notas de forma individual en este tipo de bandas cromáticas, el oyente únicamente percibe una masa indife-



ciada de un cierto nivel dinámico y de extensión. El efecto es de "ruido", no el de un grupo de notas diferenciadas. (Aquí, la tendencia serial de socavar las diferencias melódicas e interválicas llega a sus consecuencias más radicales.) De hecho, en todas sus obras y escritos pertenecientes a este período, Penderecki ignoró esencialmente

Ejemplo XVIII-3: PENDERECKI, *Threnody for the Victims of Hiroshima* (*Lamentación por las víctimas de Hiroshima*) N.º 10

\*Deklaracje realizacja w głosach. / Gesänge Ausführung ist in den Stimmen angegeben.  
Exact notation is given in the parts. / L'écriture précise est indiquée dans les parties.

Copyright © 1961 DESHON MUSIC, INC. and PWM EDITIONS. International Copyright Secured. Made in USA. All Rights Reserved. Used by Permission.

todas las distinciones posibles entre melodía y ruido, y extrajo su música libremente de un amplio espectro de sonidos disponibles. Aunque *Lamentación* está compuesta para instrumentos de cuerda normales, en ella se introducen un número de técnicas instrumentistas especiales para extender el rango de posibilidades sonoras, como por ejemplo tocar entre el puente y el cordal del instrumento, tocar detrás del puente o en el mismo cordal golpeando con los dedos.

*Threnody* agrupa estos sonidos inusuales en varios modelos de textura, transformándolos, desarrollándolos e interviniendo entre ellos para crear la forma general. Las nociones tradicionales de melodía, armonía y compás están completamente ausentes. Las indicaciones rítmicas que aparecen en el Ejemplo XVIII-3 hacen referencia al número de segundos que ocupa cada segmento formal dado, la posición precisa de cada hecho musical dentro del segmento sólo aparece designada de forma aproximada. Sin embargo, la mayor parte de *Threnody* permanece a la manera tradicional. El aspecto "imitativo" del Ejemplo XVIII-3 es una de las muchas técnicas quasicanónicas utilizadas a lo largo de toda la partitura. La forma larga proyecta un claro modelo ABA: una sección intermedia concebida de una forma más puntillista se pone de relieve entre unas secciones exteriores dominadas por clusters.

Diez años mayor que Penderecki, Ligeti estudió en la Academia de música de Budapest, en donde la escena musical de posguerra —y el contacto con Occidente—, fue más restringido que en Polonia. Mientras que sus primeras composiciones, bajo la influencia de Bartók, estuvieron basadas en la música folclórica, Ligeti profesó un interés personal por los acercamientos musicales más experimentales. Tras huir de Hungría durante el levantamiento de 1956, se estableció primero en Alemania (donde se asoció con Stockhausen) y después en Viena, convirtiéndose rápidamente en una de las figuras más importantes de la vanguardia europea. Al igual que Penderecki, Ligeti comenzó a trabajar con los clusters a finales de la década de 1950; la pieza orquestal *Atmosphères* (*Atmósferas*) (1961) fue su composición más importante de entre un conjunto de obras en las que exploró estas posibilidades.

Mientras Penderecki tendió a tratar los clusters como bloques "sólidos" de sonidos formados a partir de partes individuales indiferenciadas, Ligeti formó sus clusters con componentes separados que, aunque en su mayor parte no eran perceptibles de forma individual, cambiaban constantemente para producir sutiles transformaciones en los modelos internos. Al establecer un amplio número de partes móviles, hizo que estuvieran constantemente cambiando de posiciones, produciendo un sentido de movimiento interno dentro de un complejo de texturas que permanecía estacionario en sí mismo. En una de las secciones de *Atmósferas*, Ligeti utiliza unos procedimientos estrictamente canónicos para reducir un cluster espaciado de forma gradual; en un primer momento lo extiende para acabar reduciéndolo en ambos extremos y siendo un segmento cromático de cuatro notas en torno a Do. Esto mismo es lo que se desarrolla, aunque de una forma diferente, en el proceso seguido por las violas en el fragmento de Penderecki (Ejemplo XVIII-3) pero en un espacio de tiempo mucho mayor. Por otro lado, también está definido de una forma más precisa mediante unas relaciones rítmicas cuidadosamente especificadas (y tradicionalmente escritas) y envuelve un cluster que está en movimiento tanto interna como externamente.



Tanto *Threnody* 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 la década de 1960 y recibieron la acogida del público como muestra del rechazo hacia los rigores y austeridades del serialismo integral. Sin embargo, las limitaciones de este tipo de concepción de textura, junto con su tendencia a poner de relieve los efectos puramente superficiales, fueron muchas, por lo que tanto Penderecki como Ligeti tomaron nuevas direcciones durante la década de 1960.

El hecho de que siguieran cursos diferentes reflejó, en parte, las diferencias evidentes existentes entre las dos obras ya estudiadas. Penderecki, el más tradicionalmente orientado y expresivamente directo de los dos, se encaminó hacia los géneros convencionales y comenzó a yuxtaponer los segmentos concebidos de una forma más melódica y tonal con los que eran puramente texturales. Sus dos obras corales-orquestales a larga escala, *La pasión según San Lucas* (1965) y *Utrenja* (1971), siguen fielmente la estructura dramática y formal de los textos sagrados en los que se basan. Mientras que la concepción general se apoya en las pasiones de Bach, la mayoría de la escritura vocal está modelada sobre el canto litúrgico. Las triadas, reintroducidas para crear estabilidad en los puntos cadenciales de la *Pasión*, pasan a tomar aún más importancia en *Utrenja*. De forma similar, el *Capriccio* para violín y orquesta (1967) combina las figuraciones motivicas convencionales con el material cluster, modelado en frases articuladas de una forma clara con unas características dirigidas hacia un final, recordando a las de la música tonal. En otras obras más recientes, como la ópera *Paradise Lost (Paraíso perdido)* (1979), Penderecki se vuelve, incluso de una forma más clara, hacia la tonalidad triádica, adoptando un estilo armónico triádico que mantiene fuertes lazos con el Romanticismo de finales del siglo XIX.

La última evolución de Ligeti ha sido poco lineal. Durante la década de 1960 comenzó a trabajar de una forma más concentrada con los procedimientos canónicos que aparecían de pasada en *Atmósferas*, dando una gran importancia a la estructura lineal. Este progreso puede trazarse en dos piezas orquestales: *Lontano* (1967) es casi totalmente canónica en cuanto a su construcción, aunque el oyente es aún consciente de la textura general más que de las voces individuales, mientras que en *Melodien* (1971) las texturas están suficientemente diluidas dentro de la estructura lineal como para poder ser oídas de forma distintiva. Ambos trabajos son menos exclusivamente cromáticos que *Atmósferas* y un tipo de "tonalidad" es incluso evidente en *Lontano* donde los clusters se desarrollan a partir de una sola nota, a donde regresan, permitiendo a los tonos individuales surgir como puntos de importancia momentánea.

Categorizar estilísticamente a un compositor que como Ligeti disfruta desarrollando diferentes acercamientos composicionales y trabajando con distintos tipos de material, resulta muy difícil. Dos de sus obras más sorprendentes, *Aventures* (1962) y *Nouvelles aventures* (1965), son piezas de cámara para voz que utilizan un "lenguaje" especialmente creado que consiste en una gran variedad de sonidos no convencionales. Más recientemente ha producido —con considerable destreza y humor— su propia y distintiva versión del minimalismo musical: *Selbstporträtt mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, una de sus tres piezas para dos pianos (1983). Su Trío

para trompa (1983), por otro lado, es tradicional en cuanto a su concepción y, al igual que sus obras anteriores, tiene una gran deuda con Bartók.

#### NUEVOS RECURSOS INSTRUMENTALES

Una de las consecuencias que trajo consigo la importancia que se dio a la textura y a los aspectos puramente sonoros y coloristas de la música fue la extensión de las técnicas instrumentales tradicionales en áreas que anteriormente no habían sido exploradas. Como la distinción entre nota y ruido se estaba convirtiendo en algo cada vez más borroso, los límites de lo que constituía el "material musical" se extendieron enormemente. En cierta forma, cualquier sonido podía ahora ser considerado como musical y ser incorporado dentro de este nuevo esqueleto composicional. (Esto puede conectarse claramente tanto con los desarrollos que se produjeron en la música electrónica como con las ideas de John Cage, e incluso con los Futuristas y Varèse.)

En el campo de la interpretación instrumental una línea principal de desarrollo envolvió las formas no convencionales de tocar instrumentos convencionales. En ocasiones, fue necesario introducir algún tipo de modificación en los instrumentos para que pudieran producir los sonidos requeridos en la obra. Algunas nuevas formas de tocar los instrumentos de cuerda se mencionan en el escrito de Penderecki *Threnody*. Otras innovaciones incluyen: los instrumentos de viento-madera "multifónicos" (varias notas sonando de forma simultánea al soplar y producir "falsas" digitaciones); soplar los instrumentos de viento-metal sin producir una nota; golpear secamente las llaves de los instrumentos de viento-madera; emitir susurros y tocar simultáneamente los instrumentos de viento; soplar por la boquilla sin que ésta esté colocada en el instrumento; tocar un piano colocando una varilla de metal en las cuerdas; tocar las cuerdas de un contrabajo con las baquetas de la percusión (son necesarios dos intérpretes, uno para que realice la digitación y el otro para que golpee); sumergir un tam-tam en un cubo de agua.

Durante la década de 1960 algunos intérpretes comenzaron a especializarse en este tipo de técnicas de interpretación no convencionales y animaron a los compositores a escribir obras en las que aparecieran este tipo de técnicas. En algunas ocasiones, los intérpretes eran asimismo los compositores: entre muchos otros se encontraron, el oboe Heinz Holliger (nacido en 1939), los trombones Vinko Globokar (nacido en 1934) y Stuart Dempster (nacido en 1936), y el clarinetista William O. Smith (nacido en 1926). Entre los compositores que fueron particularmente activos en este campo estuvieron: los americanos George Crumb y Robert Erickson (nacido en 1917), el argentino Mauricio Kagel y el italiano Luciano Berio. Berio ha escrito una serie continua de piezas tituladas *Sequenza* para varios solistas sin acompañamiento, escrita con el propósito de desplegar estas técnicas instrumentales y vocales noveles dentro de un esqueleto virtuosístico.

A pesar de este aspecto aparentemente innovador, este desarrollo puede ser visto como el estado más reciente de un proceso que ha existido a lo largo de todo el siglo, reflejando la importancia que se ha dado a las características timbricas en casi toda la música postonal. La utilización de Schoenberg del *Sprechstimme* y del frulatti y el uso que realiza Bartók del tipo de técnicas de instrumentos de cuerda, relativamente poco