

JURRRRRRAAAAALLLL **CENTRO CULTURAL** CCCCCEEEEEENNNNNNTT  
UUUUUUUEEEEEELLLLLL **MIGUEL** MMMMIIIIIIGGGGGUUUUUUUEEEE  
LLLLLLIIIIIIIBBBBEEESSSS **DELIBES** DDDDEEEELLLLLLIIIIIIIBE

---

# PRIMARY COLORS

---

Ensemble Sound Kitchen

Director: Marcos Castán

---

Obras de Agustí Charles y György Ligeti

## Guía didáctica

---

María Setuain Belzunegui



# CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	3
PRIMERA PARTE .....	4
LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA.....	4
Los estilos contemporáneos.....	8
SEGUNDA PARTE .....	21
Carta abierta de Marcos Castán.....	21
PRIMARY COLORS .....	23
Agustí Charles.....	24
Primary Colors.....	28
POÈME SYMPHONIQUE.....	32
György Ligeti.....	33
Poème Symphonique pour 100 métronomes.....	37
TERCERA PARTE .....	41
LA VOZ HUMANA .....	41
Criterios de clasificación.....	41
Clasificación de las voces humanas .....	45
Voces de hombre.....	55
ACTIVIDADES .....	68
PROPUESTA PEDAGÓGICA.....	69

1. El suprematismo artístico .....	69
2. Los colores primarios .....	71
3. Primary Colors .....	74
4. Poème Symphonique .....	80
5. Práctica musical .....	83
ANEXOS .....	90
INTÉRPRETES DEL CONCIERTO .....	90
Ensemble Sound Kitchen.....	90
ELABORACIÓN DE LA GUÍA.....	94
OBRAS PICTÓRICAS .....	95
BIBLIOGRAFÍA .....	103
Obras literarias y artículos.....	103
Páginas web consultadas.....	104
Imágenes.....	105

# INTRODUCCIÓN

La música contemporánea es un paraje áspero e inhóspito para la mayor parte de nosotros. Se trata de un mundo sonoro completamente ajeno a quienes no están familiarizados con él. Y, sin embargo, no emplea material que nos sea desconocido: el sonido supone la primera señal de vida externa cuando todavía estamos en el vientre de nuestra madre.

¿Qué es lo que nos convierte en extraños? ¿Qué hace que la música contemporánea se haya alejado tanto de nosotros, o nosotros de ella? ¿Es una falta de preparación, es incompreensión, es un problema de gusto?

Existen numerosas teorías e ideologías al respecto que sí parecen compartir la firme convicción de que el objetivo de la música ha trascendido la mera búsqueda de la belleza. Así pues, todo un campo de posibilidades se ha abierto ante los compositores, que exploran los límites e investigan las nuevas posibilidades que favorecen los avances técnicos y tecnológicos.

Sin embargo, es curioso comprobar cómo otras expresiones artísticas que explotan esas mismas posibilidades han conseguido mantener el contacto con el público mientras la música contemporánea se ha alejado cada vez más de él.

No es nuestra labor proporcionar respuestas a todos estos interrogantes. Pero sí podemos procurar herramientas para la comprensión y la valoración, si no la creación del gusto, de la nueva música. Aquella que los compositores continúan creando con mimo y pasión.

# PRIMERA PARTE

## LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Actualmente disfrutamos de la mayor oferta musical de la historia. La variedad de estilos contemporáneos tanto populares como académicos<sup>1</sup>, a los que se añaden las músicas folklóricas, se ve enormemente ampliada por el ingente corpus de obras musicales del pasado.

Sin embargo, nunca ha existido una ruptura semejante entre el público y la música académica de nueva creación. La música "clásica" contemporánea es, en efecto, todo lo contrario a un fenómeno de masas. Es sorprendente comprobar cómo otras manifestaciones artísticas –pintura, escultura, teatro, danza, poesía...- han logrado mantener la conexión con el público, e incluso reforzarla, mientras la música contemporánea la perdía casi por completo. Lo paradójico es que la música es una actividad inherente al ser humano: no existe ni una sola sociedad humana en la que no exista. Toda nuestra vida está rodeada de música hasta tal punto que podríamos reconstruirla a través de una banda sonora. Entonces, ¿qué es lo que ha ocurrido?

---

<sup>1</sup> La división entre música popular y música académica no está exenta de polémica. Puesto que no es nuestra labor debatir al respecto, a lo largo de esta guía utilizaremos los términos que comúnmente se adoptan para referirse, por un lado, a la música de difusión popular y, por otro, a la música de origen académico.

Alessandro Baricco, en su ensayo *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, realiza un resumen bastante revelador al respecto, concluyendo que el mayor problema de la música contemporánea radica en la imposibilidad de los oyentes para comprenderla. Es un asunto peliagudo; entre los músicos y musicólogos hace tiempo que se viene debatiendo si la solución pasa por educar al público o si la música debería poder disfrutarse independientemente del conocimiento teórico y técnico que sobre ella se posea.

No obstante, ambas posturas son pertinentes. El ser humano es capaz de reconocer la Belleza sin necesidad de adquirir la maestría para crear o reproducir las obras artísticas. Pero no es menos cierto que, cuando se nos han proporcionado ciertas claves, podemos profundizar y admirar dichas obras desde una perspectiva más amplia. A ello hemos de añadir el placer intelectual que supone reconocer ciertos elementos cuando poseemos el conocimiento de determinados aspectos técnicos y teóricos. Y, por último, hemos de recordar que la función original del arte ha evolucionado y los creadores no buscan solamente la Belleza, por lo que solicitan la puesta en marcha de otros mecanismos en nuestro cerebro, a menudo incómodos.

En el caso de la música, expresión artística intangible por excelencia<sup>2</sup>, el placer está íntimamente relacionado con la capacidad de anticipación y el cumplimiento de las expectativas que nuestro cerebro, a un nivel más o menos

---

<sup>2</sup> No olvidemos que la música sucede en el aquí y ahora y que la partitura es un mero reflejo de todo lo que ocurre durante la interpretación. Además, por su dimensión y su carácter sociales, la experiencia de la música grabada es incomparable a la del directo.

inconsciente, plantea incesantemente durante el ejercicio de audición.

En efecto, nuestro sistema musical está regido por una serie de normas que todos hemos interiorizado gracias a los procesos de socialización y enculturación durante nuestra infancia. El cumplimiento o no de estas normas, que los profesionales aprenden y dominan a diferentes niveles (teórico, práctico, auditivo, interpretativo...) y que, por otra parte, están presentes en gran parte de los estilos musicales ya sean populares o académicos<sup>3</sup>, desencadenan en nuestro organismo una serie de reacciones químicas que nos producen placer o, al contrario, desazón.

En efecto, Daniel J. Levitin, en su libro *Tu cerebro y la música*, nos explica cómo, cuando las expectativas cerebrales sobre la música se cumplen o se produce una sorpresa a través de un pequeño engaño del compositor<sup>4</sup>, el núcleo accumbens segrega una cantidad de dopamina suficiente para activar los centros del placer del organismo.

En la música contemporánea, muchas de las estructuras tradicionales características de la música occidental no tienen lugar. Es el caso del atonalismo. Ante la inexistencia de la

---

<sup>3</sup> Es importante ayudar a los alumnos a comprender que el lenguaje que emplean sus cantantes y grupos preferidos es el mismo que ya utilizaron Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner... Es cierto que cambia la manera de utilizarlo, pero la mayoría de esos músicos e intérpretes actuales no han inventado nada nuevo; como mucho, han ideado otra manera de usar el mismo lenguaje.

<sup>4</sup> Los compositores juegan con muchos elementos: ritmo, armonía, melodía, timbre... Un caso típico de expectativa cumplida es la cadencia perfecta, que el cerebro puede identificar con antelación y anticipar la resolución en la tónica, mientras que una cadencia rota o una modulación suponen una sorpresa.

jerarquía de los sonidos y la eliminación de las funciones tonales, nuestro cerebro se encuentra perdido, incapaz de anticipar ni, por ende, crear expectativas. En consecuencia, es mucho más difícil encontrar placer en la escucha. Es entonces cuando se produce la ruptura entre la música y el público, porque éste no comprende el mensaje, crucial en cualquier ejercicio de comunicación.

Desde los comienzos del siglo xx<sup>5</sup>, muchos compositores han experimentado con la música y algunos de ellos incluso han llegado a romper radicalmente con el sistema tonal. Sus obras son a menudo calificadas como ejercicios intelectuales, más dirigidos a provocar al oyente que a conmovirlo. Y, de hecho, es frecuentemente lo que consiguen, alejando a gran parte del público de la música clásica, que no posee los códigos imprescindibles para la comprensión o se resiste a aceptar la evolución estilística.

No obstante, y dejando por ahora de lado la posibilidad de acercarse a estas obras, no sería apropiado “meter en el mismo saco” toda la música moderna y contemporánea. Son muy numerosos los compositores que, durante prácticamente un siglo, han logrado hermanar música tonal y vanguardia, intentando reconstruir el diálogo entre el público y la música. Muchos de ellos, preocupados por la comunicación, son conscientes de su responsabilidad como compositores y procuran la escritura de obras capaces de crear significados en los oyentes. Es el caso de los dos compositores que hoy nos ocupan, György Ligeti y Agustí Charles.

---

<sup>5</sup> Arnold Schönberg publicó, en 1908, sus *Klavierstücke op. 11*, considerados como el primer experimento radical de música atonal del siglo xx.

## LOS ESTILOS CONTEMPORÁNEOS

### ¿CÓMO HEMOS LLEGADO HASTA AQUÍ?

Algunos teóricos han calificado la experimentación del siglo xx como el mayor acontecimiento musical desde el establecimiento de la tonalidad, en el siglo xvii. Otros, sin embargo, afirman que la verdadera revolución está en la aparición de la música electrónica, que permite el tratamiento del sonido desde una perspectiva completamente nueva. Pero, ¿cómo se ha producido esta evolución?

Es necesario recalcar que los grandes maestros de la composición siempre han experimentado y buscado nuevas posibilidades sonoras, haciendo evolucionar la música. Desde las primeras obras tonales de principios del Barroco hasta las más elaboradas de finales del siglo xix y principios del xx hay una diferencia patente para cualquier oyente, por muy profano en la materia que sea. Muchos entre los compositores contemporáneos continúan dedicándose a la investigación, a pesar de que ello implique un público minoritario. No obstante, jugar con los límites es lo que hace avanzar el conocimiento en todas las áreas. Así al menos lo entendía Milton Babbitt (1916-2011), quien fue compositor y profesor de Música y Matemáticas en la Universidad de Princeton, en Estados Unidos, y que defendía la equiparación de los compositores con los científicos, pues todos ellos “se entregan a una investigación que hace avanzar el conocimiento y deberían ser apoyados por ese trabajo, incluso si éste va más allá de la comprensión de la mayor parte de la gente”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Burkholder, Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, pág. 1070.



### ¿A quién le importa si usted escucha?

*¿Por qué no debe el profano en la materia aburrirse y sentirse desconcertado por aquello que es incapaz de comprender, sea la música o cualquier otra cosa? [...] Después de todo, el público tiene su propia música, su música omnipresente: música para comer, para leer, para bailar y para impresionarse. ¿Por qué negarse a reconocer la posibilidad de que la música contemporánea haya alcanzado una fase desde hace tiempo alcanzada por otras formas de actividad? Ha pasado ya la época en que el hombre de educación normal y sin preparación especial podía entender la obra más avanzada de, por ejemplo, matemáticas, filosofía o física. De la música avanzada, en la medida en que refleja el conocimiento y la originalidad del compositor informado, apenas puede esperarse que parezca más inteligible que estas artes y ciencias a la persona cuya educación musical ha sido, por lo general, todavía menos amplia que su formación en otros campos. Pero algunos invocan un tópico doble con las palabras "la música es la música", lo que implica también que "la música es solamente música". ¿Por qué no, entonces, equiparar las actividades del que repara la radio con aquellas del físico teórico, sobre la base del dictamen "la física es la física"?...*

Cita extraída de *Historia de la música occidental*, de Burkholder, Grout y Palisca

Así defendía Milton Babbitt la incompreensión de la música contemporánea de experimentación, poniéndola al mismo nivel que los descubrimientos y avances en otras áreas del conocimiento y a los que los legos en la materia apenas tenemos acceso por una cuestión de falta de preparación.

Los avances que se realizan en el campo del conocimiento, independientemente del área, no deberían estar sujetos al juicio público, ya que pocos son quienes poseen la preparación necesaria para comprenderlos. Precisamente para dar a conocer determinados avances se realizan las actividades de difusión. ¿Por qué debería la música ser diferente? ¿Acaso no resulta muy difícil de entender el funcionamiento de un agujero negro?

Este artículo, todavía de actualidad, fue publicado en 1958 en la revista *High Fidelity*. El título original era "El compositor como especialista", que el editor substituyó por el más polémico "¿A quién le importa si usted escucha?". En él se aboga, además, por la retirada del compositor de la vida pública y su incorporación, al igual que sus compañeros científicos, a la vida académica y universitaria, ya que es en estos ambientes donde debe llevar a cabo su investigación, amparado por quienes procuraron su formación profesional y su educación general.

### La evolución del estilo musical a partir de la tonalidad

Durante mucho tiempo, la música académica fue patrimonio de una minoría elitista que, por un lado, favorecía la composición<sup>7</sup> de nuevas obras y, por otro, constituía el público que las consumía. Estos oyentes, pertenecientes a las clases sociales más privilegiadas, poseían en general una educación artística más o menos refinada que les permitía valorar la música no solamente desde sus aspectos sonoros sino también desde una perspectiva más teórica. En cualquier caso, rara vez tenían ocasión de escuchar una pieza musical por segunda vez, por lo que se impulsaba el desarrollo de la memoria auditiva que permitía el reconocimiento de ciertos elementos musicales (mucho más allá de la que poseemos en la actualidad, cuando nos es posible escuchar la misma obra musical miles de veces gracias a los avanzados sistemas de grabación y reproducción tanto sonora como visual).

Con el paso del tiempo, los compositores se vieron obligados a innovar para evitar la repetición y satisfacer a los oyentes, cada vez más expertos, en sus ansias por escuchar algo nuevo. Pero estas novedades se realizaban progresivamente, siempre partiendo de un lenguaje y un sistema que el público comprendía perfectamente. Las elaboraciones cada vez más complejas tanto de la melodía, la armonía y el ritmo como de la forma, dieron paso, entre otros, al uso frecuente de las tensiones a través de la disonancia y el cromatismo. Se

---

<sup>7</sup> Recordemos que Ludwig van Beethoven está considerado como el primero que logró deshacerse del vínculo de servilismo al que estuvieron sometidos tanto compositores como músicos hasta principios del siglo XIX. La música se convirtió, en muchas ocasiones, en una herramienta de prestigio y poder con el que los miembros del clero, la nobleza y la burguesía demostraban su grandeza.

incorporaron elementos propios de la música modal, el folklore regional y otras culturas musicales exóticas<sup>8</sup>, dando lugar a una multiplicidad de estilos que convivían en la misma época: Romanticismo, Postromanticismo, nacionalismos, Impresionismo, Neoclasicismo... El salto a la atonalidad pareció algo obvio. Al menos a sus creadores<sup>9</sup>.

## EL SIGLO XX

La puerta estaba abierta. Durante los primeros años de la Postguerra, los cambios profundos que experimentaba el mundo se vieron reflejados en todas las expresiones artísticas. El boom económico inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial y el desarrollo de las comunicaciones favorecieron y aceleraron el progreso artístico y prácticamente con cada generación surgieron nuevas tradiciones musicales populares, mientras que en el ámbito académico los estilos eran cada vez más heterogéneos, pues los compositores tomaban caminos muy diversos y cada vez compartían menos elementos. Todo sucedía muy rápido, de manera que, ya en 1952, Pierre Boulez (1925) publicó un provocativo artículo titulado "Schönberg ha muerto", dando por asimiladas e incluso superadas las condiciones del Dodecafonismo, llegando a criticar al compositor austríaco por no haber explotado al máximo su sistema, rompiendo no sólo con los elementos melódicos sino también con los rítmicos, dinámicos, formales, etc.

---

<sup>8</sup> La música modal, por oposición a la tonal, es toda aquella compuesta con anterioridad al sistema tonal y que conocemos por los genéricos de "música antigua". Los nacionalismos musicales se caracterizaron, entre otros aspectos, por la inclusión de elementos propios del folklore regional en la música académica. Y las culturas musicales no europeas influyeron en algunas obras de muchos compositores ya a finales del siglo XIX.

<sup>9</sup> Consultar el cuadro "El advenimiento de la atonalidad".

### El advenimiento de la atonalidad

Anton Webern (1883-1945), alumno destacado de Arnold Schönberg (1874-1951), creador del Dodecafonismo, impartió una serie de conferencias privadas (1932-1933), cuyo contenido fue posteriormente publicado, en las que explicaba cómo se había producido el paso al atonalismo de manera natural.

*En un principio se tomaron acordes ambiguos, como por ejemplo el acorde de séptima disminuida, que puede estar en relación con cuatro tonalidades, luego los acordes fueron ulteriormente alterados, es decir, se alteraron en sentido ascendente y descendente cada una de las notas que los componían. [...] El oído poco a poco tomó confianza con estos acordes, los cuales al principio se usaban con cautela, de pasada o con una preparación. [...] Luego cada vez se fue más deprisa: los nuevos acordes fueron otra vez alterados, hasta que se alcanzó un estadio en el que se usaban casi exclusivamente estos nuevos acordes. Todavía, sin embargo, mantenían una referencia al sonido fundamental y por tanto todavía podía haber un replegarse sobre la tonalidad fundamental.*

*Al final, sin embargo, [...] se llegó a hacer uso también de los armónicos más alejados, de manera que por amplios trechos no se tenía ya nada de consonante, hasta que se maduró una situación tal que el oído no encontró ya indispensable la referencia constante al sonido fundamental. [...] Hubo un tiempo, sin embargo, en el que se volvía al sonido fundamental precisamente en el último momento, y en muchos trozos no estaba claro cuál fuese la tonalidad sobreentendida. Tonalidad suspendida. Sólo al final se daba el modo de poder decir: todo esto que ha ocurrido se debe entender de esta y esta manera. Pero estos hechos se acumularon cada vez más y un buen día se pudo renunciar a la relación con el sonido fundamental. De hecho, de la consonancia no quedaba ya nada. [...]*

*Preguntándonos si deberíamos avanzar en una nueva dirección y si fuera mejor volver a las relaciones de la armonía tradicional, tuvimos la clara sensación de que ya no teníamos en absoluto la necesidad de esas relaciones y que nuestro oído se satisfacía también sin la tonalidad. En pocas palabras, los tiempos estaban maduros para que la tonalidad desapareciera.*

Cita extraída de *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, de A. Baricco

Precisamente el tiempo ha refutado a Webern: la música contemporánea no es apta para todos los oídos. Un pequeño número de seguidores se mantiene fiel a las vanguardias, pero la mayor parte del público de la música clásica se considera completamente ajeno a ellas. La tendencia, sin embargo, parece encaminarse hacia la reconstrucción del sistema musical. Un sistema que deberá incluir nuevos sonidos, instrumentos, formas, conceptos...

## La música popular

El crecimiento económico, principalmente en el mundo occidental, propició la aparición de una generación de jóvenes que disfrutaban de mayor poder adquisitivo y tenían tiempo libre para actividades de ocio, por lo que surgió un amplio y variado mercado dirigido específicamente a ellos. Un número cada vez mayor de estos jóvenes poseían sus propios aparatos de reproducción musical. Pero la música que les gustaba no era la misma que a sus padres, así que aparecieron nuevos estilos musicales con los que los jóvenes se identificaban. Estos estilos, que al principio compartían ciertas características, fueron distanciándose cada vez más, estableciendo nichos de mercado muy diferenciados cuyos consumidores se identificaban y definían como pertenecientes a distintas “etnias” y grupos sociales.

## La música de tradición clásica

En cuanto a la música de tradición clásica, las políticas de democratización cultural apoyadas por diferentes gobiernos y organismos favorecieron la difusión y fortalecimiento tanto de la práctica instrumental como del gusto por este tipo de música. Hubo un aumento significativo del público que escuchaba la música del pasado mientras que los compositores contemporáneos compartían cada vez menos rasgos con ella y entre ellos, ampliándose la brecha entre la música de vanguardia y el público.

Por un lado, desligándose de las vanguardias más radicales, muchos compositores continuaron explotando los medios tradicionales, buscando “una voz individual dentro de la

tradición clásica”<sup>10</sup>. Estos compositores introdujeron recursos modernistas y exploraron las nuevas posibilidades que los avances técnicos y tecnológicos posibilitaban. Pero siempre desde herencia tonal o la *neotonalidad*.

## La música de vanguardia y experimental

Completamente en oposición a ellos, los músicos vanguardistas intentaron reinventar la música desde su base, creando piezas con frecuencia difíciles de entender. Entre ellos puede realizarse una distinción entre quienes pretendían inscribir sus obras dentro de la tradición modernista, reivindicando su estilo y lenguaje propios pero apoyándose en la tradición culta, y aquellos que se dedicaban a la experimentación. La diferencia radica, no ya en el uso del lenguaje y del material sonoro, sino en el propósito mismo de la música.

Efectivamente, Enrico Fubini, en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, explica cómo las músicas de vanguardia o postweberianas nacen más de impulsos críticos, filosóficos y estéticos que musicales, atendiendo a la conciencia reflexiva frente a la intuitiva. Los compositores fuerzan a los oyentes a concentrarse en lo que ocurre en el aquí y ahora.

Uno de los mayores exponentes de este tipo de música vanguardista fue John Cage (1912-1992). Compositor y filósofo destacado, Cage cultivó diferentes estilos contemporáneos, desde el *serialismo* (fue alumno de Arnold Schönberg) hasta estilos realmente radicales. Su experimentación con el timbre, que comenzó con los instrumentos de percusión no tradicionales, como latas, culminó en la invención del *piano*

---

<sup>10</sup> Burkholder, Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, pág. 1070.



*preparado*, en el que objetos de diversa índole se colocan sobre o entre las cuerdas del piano, de manera que éste nunca suena de la misma manera. Con el tiempo, su trabajo desembocó en el desarrollo de la *música aleatoria*, del *azar* y la *indeterminación*.

### La música electrónica

El desarrollo de las nuevas tecnologías proporcionó a los músicos una herramienta de posibilidades casi infinitas. Poder grabar el sonido y manipularlo de múltiples maneras permitía a los compositores acceder a un mundo completamente nuevo. De hecho, de esta manipulación del sonido grabado nació la *música concreta*. Pierre Schaeffer (1910-1995) denominó así a su método, que consistía en trabajar directamente con los sonidos en lugar de utilizar la notación musical.

Más allá de la grabación y reproducción apareció la posibilidad de generar sonidos electrónicos. Se desarrollaron y fabricaron nuevos instrumentos –como el theremín o las Ondas Martenot- y se crearon estudios de música electrónica en muchas universidades y ciudades de Estados Unidos y Europa. El sintetizador, tan utilizado en la actualidad en la música popular, apareció en estos laboratorios como una ayuda a los compositores a la hora de manejar el sonido.

Durante los años setenta y ochenta, la música se sumó a la revolución digital, traduciendo el sonido a series de pulsaciones *on-off*, en paralelismo a la codificación de datos en unos y ceros. Esto permitió una mayor precisión en el control y el tratamiento del sonido y de todos sus parámetros (altura, duración, timbre, intensidad). Muchos compositores comenzaron a combinar la música en directo con el sonido

digital incluyendo, por ejemplo, ordenadores y sintetizadores capaces de reaccionar al sonido en vivo y producir infinidad de efectos, como imitaciones y ostinatos que podían distorsionarse de múltiples formas.

Una de las técnicas más utilizadas es el *sampling*, que consiste en la creación de nuevas composiciones mediante la superposición de material sonoro previamente existente, lo que ha conllevado algunos problemas de autoría. El *sampling* no solamente se utiliza en la música experimental y de vanguardia sino que ha dado el salto a los estilos populares, principalmente el rap y el pop.

### El umbral del siglo XXI

A finales del siglo pasado, los compositores tenían a su disposición un enorme abanico de posibilidades estilísticas, técnicas y tecnológicas, así que muchos eligieron el camino de la *sincretización*. La edad, las experiencias profesionales y particulares, los avances técnicos y tecnológicos, los encargos o simplemente el gusto personal, en continua evolución, favorecen la incesante evolución de los compositores, por lo que a menudo sus obras no pueden clasificarse dentro de un único estilo.

Además, en las últimas décadas se ha avanzado hacia lo que hoy se conoce como *técnicas mixtas*, es decir, la combinación de diferentes expresiones artísticas, y la *performance*, según la cual la representación de una acción en un lugar concreto representa una obra de arte.

La música contemporánea se ha visto también influenciada por los diferentes estilos de la música popular y ha incorporado algunos de sus elementos. La experimentación con el timbre ha

dado lugar a nuevas formaciones, en ocasiones irrepetibles, lo que también ha moldeado el trabajo de los compositores.

Es necesario, llegado este punto, hacer mención al menos a dos tipos de composición musical que nacieron de la tradición académica pero que han evolucionado considerablemente en el último siglo: la música para conjuntos de viento y la música para cine.

El vínculo entre el cine y la música académica es muy fuerte. Muchos compositores de formación clásica se han visto atraídos hacia la música cinematográfica, que podríamos considerar la evolución lógica de la música incidental del siglo XIX, y gran parte de los realizadores la han incluido en sus películas. Stanley Kubrick (1928-1999) es un ejemplo significativo. Atraído por el poder de la música de tradición clásica, colaboró con grandes compositores del momento, como Ligeti, cuya música está muy presente en varias de las películas de Kubrick, como *2001: Una odisea del espacio* (1968), *El resplandor* (1980) y *Eyes Wide Shut* (1999).

## Y AHORA, ¿QUÉ?

Recién inaugurado el siglo XXI, ¿qué es lo que podemos esperar de la música contemporánea?

Lo excitante es que podemos esperararlo todo. Hemos visto cómo en tan sólo cien años se han producido más cambios estilísticos que en los tres siglos anteriores y la evolución no se detiene. Los avances tecnológicos modifican la manera en que nos relacionamos con el mundo y la música no es una excepción.

En cuanto al repertorio, podemos hallar cierta semejanza con lo que ocurría antes de la invención del sonido grabado: pocas

obras contemporáneas se interpretan y escuchan más de una vez, por lo que apenas un puñado de ellas entran a formar parte del repertorio. Los compositores necesitan en consecuencia realizar tareas paralelas para ganarse la vida, principalmente en la docencia y la interpretación, pues pocos consiguen hacer de la composición su única actividad profesional.

Sobre el estilo, después de todo lo expuesto, ¿qué podemos decir? Es imposible hablar de un único estilo musical cultivado por todos los compositores y tampoco podemos aventurar hacia dónde evolucionará cada uno de ellos. Parece que hay una cierta tendencia al reencuentro con el público, pero muchos todavía se mantienen firmes en la experimentación más radical. Y todavía más numerosos son aquellos que intentan encontrar el equilibrio entre la aceptación del gran público y su compromiso personal.

György Ligeti lo expresaba así en una conferencia pronunciada en 1993:

*Ahora no hay tabúes; todo está permitido. Pero no puede volverse sin más a la tonalidad, no es el camino. Debemos encontrar un modo de ni volver ni continuar con la vanguardia. Estoy en una cárcel: una pared es la vanguardia, la otra pared es el pasado, y quiero escapar.<sup>11</sup>*

Nos es imposible saber qué nos espera en el futuro, musicalmente hablando. Lo que sí podemos es invitarlos a embarcar con nosotros en este fascinante viaje y a dejarlos llevar hasta donde la música tenga pensado llegar.

---

<sup>11</sup> A. Ross, *El ruido eterno*, pág. 572.

## El serialismo dodecafónico de Schönberg

Tras más de una década de trabajo, Arnold Schönberg tenía listo su nuevo sistema de composición musical: el Dodecafonismo. Su pretensión era la de romper con la tradición anterior, manteniendo el uso de los doce sonidos que conforman la escala cromática (de ahí que llamase a su sistema *dodecafónico*, doce sonidos). Mientras que en el sistema tonal los sonidos de las escalas poseen una función determinada por su relación con la tónica, el dodecafonismo suprime toda relación jerárquica y se basa en la equidad de todos los sonidos: el serialismo dodecafónico es un sistema atonal.

En cuanto al serialismo, el mismo Schönberg dejó claro que en su sistema no se utilizaban escalas, constituidas por la sucesión de sonidos correlativos, sino series de doce sonidos separados por diferentes distancias interválicas. A continuación exponemos la diferencia entre una escala cromática y una serie dodecafónica:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Escala cromática' and shows a chromatic scale in G major (G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G). The bottom staff is labeled 'Serie dodecafónica' and shows a specific twelve-note series: G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G.

Una de las condiciones básicas de este sistema consiste en la prohibición de la repetición de ningún sonido de la serie hasta que todos los demás hayan aparecido. De esta forma, aseguraba Schönberg, se evita que el oído, basándose en la repetición de un sonido determinado, le suponga unas funciones tonales de tónica o dominante que no deben existir en el dodecafonismo. Además, los sonidos de la serie deben aparecer siempre en el mismo orden.

Las reglas del sistema dodecafónico de Schönberg son complejas y están sujetas a algunas excepciones. No es este el lugar para presentarlas y analizarlas todas, por lo que solamente se expondrán aquellas relativas a la construcción de la serie y su transformación según la inversión y la retrogradación. Estas transformaciones permitían la variación al mismo tiempo que se permanecía fiel a la serie, impidiendo así la excesiva repetición.

### ♮ Construcción de la serie original

Para cada nueva composición debe escribirse una nueva serie que contendrá los doce sonidos de la escala cromática. En una composición, solamente puede aparecer una serie; eso sí: con todas sus transformaciones.

Schönberg recomienda no emplear sonidos separados por una distancia interválica regular, lo que puede confundir al oído, dándole la impresión de acordes consonantes. También aconseja no abusar de la sucesión para no confundirla con una escala. En su escritura pueden utilizarse los sonidos enarmónicos, por lo que no hay nada que impida emplear sostenidos y bemoles en la misma serie (aquí mantendremos los sostenidos por una cuestión de comodidad). Por último, la altura no está sujeta a ninguna regla: mientras se trate del sonido correspondiente, puede emplearse a la octava que se considere más apropiada (por la misma razón de comodidad, nos atenderemos al ámbito de octava).

The image shows a musical staff labeled 'Serie original' with a treble clef. It contains a twelve-note series: G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G.

### ♮ Retrogresión (serie retrogradada o retrógrada)

Consiste en realizar la serie en sentido inverso: de atrás hacia adelante.

The image shows a musical staff labeled 'Retrogresión de la serie original' with a treble clef. It contains the original series in reverse order: G, F#, E, D, C, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G.

### ♮ Inversión (serie invertida)

Se consigue, partiendo de la misma nota, realizando los intervalos por movimiento contrario (atención a las enarmonías *si#-do* y *si<sub>2</sub>-la*).

The image shows a musical staff labeled 'Inversion de la serie original' with a treble clef. It contains the original series inverted: G, F#, E, D, C, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G.

### ♮ Retrogresión de la inversión (serie invertida retrógrada)

The image shows a musical staff labeled 'Retrogresion de la inversión' with a treble clef. It contains the inverted series in reverse order: G, F#, E, D, C, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G.

# SEGUNDA PARTE

## CARTA ABIERTA DE MARCOS CASTÁN

A todos nos encanta la música, ¿verdad? Pero, ¿qué tipo de música?

Los discos más vendidos están en las listas de pop, rock, electrónica... repletos generalmente de nuevas canciones. Pero cuando hablamos de música "clásica", "seria", "culta" (no sabemos muy bien cómo llamarla), estamos acostumbrados a imaginar antiguos personajes con pelucas blancas y partituras amarillentas.

Naturalmente, los compositores e intérpretes de ese arte siguen escribiendo e interpretando sus obras en este siglo veintiuno. ¡Y estarían encantados de que los conociéramos un poco mejor!

Nuestro programa de concierto incluye dos obras: **Poème Symphonique** (György Ligeti, 1962) y **Primary Colors** (Agustí Charles, 2006). En ambas, el ritmo tiene una gran importancia, aunque la manera de trabajarlo es muy diferente, casi opuesta:

- Un metrónomo es una herramienta de ensayo para los intérpretes: mantiene una velocidad constante, así que tomar su sonido como "música" sería bastante aburrido... a no ser que comencemos a mezclar diferentes aparatos con diferentes

velocidades y comprobemos la riqueza de las combinaciones que producirán. Esa fue la idea de Ligeti: hacer una "orquesta" de 100 metrónomos. Y por eso, su "partitura" no tiene una sola nota!

- Los pentagramas de **Primary Colors**, por el contrario, están repletos de una enorme variedad rítmica. Como además se utiliza la voz y varios instrumentos de percusión, nos fijaremos en otros elementos que nos ayuden a comprender la pieza.

**Primary Colors** está inspirada en la pintura de Kazimir Severínovich Malévích (1879-1935), un pintor ruso, creador del Suprematismo. En sus cuadros quiso librarse de representar objetos, personas... para intentar transmitir sensaciones puras, por medio de formas geométricas y colores básicos. Charles hace algo parecido con elementos musicales, combinando pequeñas células rítmicas y melódicas... ¡pero también con el idioma hablado! Pues aunque en algunos momentos reconozcamos fragmentos de poesía, la mayor parte del tiempo se utilizan los sonidos del lenguaje como "efectos" sonoros.

Marcos Castán

## PRIMARY COLORS

*Primary Colors* es una obra en siete movimientos escrita por el compositor catalán Agustí Charles. Para su composición, Charles se inspiró en las obras del artista plástico Kazimir Malévich y del poeta Vladimir Maiakovski, ambos rusos y seguidores de la corriente suprematista iniciada por el propio Malévich. La obra fue un encargo de la Fundación Caixa de Catalunya para servir de presentación a la exposición de la obra de Malévich, en 2006.

En esta circunstancia, normalmente los compositores deciden entre tres opciones principales, aunque no son las únicas: realizar una descripción sonora de algunas de las piezas que conforman la muestra, inspirarse en el ambiente central de la exposición o plasmar musicalmente los principios estéticos del artista. Fue esta última opción la que escogió Charles, logrando transmitir las ideas reduccionistas de los artistas suprematistas.

Charles adopta el Suprematismo<sup>12</sup> y lo adapta musicalmente en su obra *Primary Colors* a distintos niveles. En el plano instrumental, la plantilla se reduce solamente a instrumentos de percusión y voces femeninas. Y, al igual que Malévich en sus cuadros, Charles despoja a su música de todo significado explícito, limitando el texto interpretado por las cantantes a sonidos onomatopéyicos que dialogan con la percusión.

---

<sup>12</sup> Para saber más sobre el Suprematismo, consultar el cuadro “Kazimir Malévich y el Suprematismo artístico”.

## AGUSTÍ CHARLES

Nacido en Manresa en 1960, fue allí mismo donde comenzó sus estudios musicales a una edad muy temprana. Posteriormente, los amplió en Terrassa, Barcelona y Badalona, recibiendo clases de composición de autores de estilos tan diversos como Albert Sardà, Miquel Roger, Carles Guinovart y Josep Soler, además de Cristóbal Halffter, Luigi Nono y Franco Donatoni.



Imagen 1. Agustí Charles

Sus primeras composiciones datan de la década de 1980. Desde entonces, ha sido merecedor de alrededor de cincuenta galardones nacionales e internacionales, entre ellos, el Premio de Composición de la AEOS (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas): la obra ganadora, *Seven Looks*, fue



interpretada por todas estas orquestas entre 2004 y 2008. Recibe con frecuencia encargos de organizaciones e intérpretes tanto fuera como dentro del país, por lo que sus obras son interpretadas por todo el mundo.

Desde hace unos años, Charles se ha interesado particularmente en las posibilidades de la voz como instrumento musical y, tras varias obras (entre ellas *Primary Colors*), su primera ópera, *La Cuzzoni, esperpent d'una veu*, se estrenó en Darmstad, un escenario privilegiado para la música contemporánea, en 2007. Allí regresaría en 2011 con su segunda ópera, *Lord Byron, un estiu sense estiu*. El Festival de Perelada acogería, un año después, el estreno de su tercera ópera, *Java Suite*.

Agustí Charles es también reconocido por sus publicaciones relacionadas con la composición contemporánea y el análisis musical, entre las que destacan *Análisis de la música española del siglo xx* (2002), *Dodecafonismo y serialismo en España* (2005) e *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea* (obra en cinco volúmenes).

En cuanto a su estilo compositivo, haber recibido enseñanzas de maestros tan diversos favoreció el desarrollo en Charles de un gran sentido crítico. Él mismo se reconoce en deuda con Halffter, quien le animó a buscar su propio camino. Así, alejándose del intelectualismo rígido y sin concesiones imperante en aquel momento, comenzó a trabajar en obras que pudieran ser analizadas, tratando especialmente aspectos como el color y la organización.

### Kazimir Malévich y el Suprematismo artístico

Kazimir Malévich fue un pintor de origen ruso, creador de la corriente artística conocida como Suprematismo. Malévich, quien promovía la abstracción geométrica y el arte abstracto, rechazaba el arte convencional. En su experimentación a través del tratamiento geométrico, el artista desarrolló el Suprematismo entre los años 1913 y 1923. Se considera que *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) es la obra que inauguró esta tendencia artística. Con ella, Malévich quería demostrar que la función de la pintura puede cumplirse sin necesidad de recurrir a ninguna realidad externa, y representa "la supremacía del sentimiento puro".

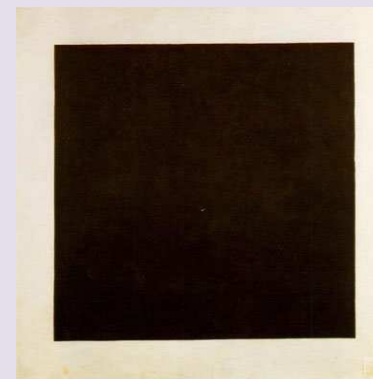


Imagen 2.  
Cuadrado negro sobre fondo blanco

La primera exposición del Suprematismo tuvo lugar en Moscú, en 1915. Ese mismo año, Malévich y poeta Vladímir Maiakovski escribieron el manifiesto de esta corriente, texto que sería completado en 1920 por el propio Malévich con el ensayo *El Suprematismo*, conocido como *El mundo de la no representación*.

De esta corriente artística se ha hablado y escrito mucho, calificándola de "muerte de la pintura" y acusándola de reducir la imagen al "grado cero". Precisamente por esta característica, se la asocia con una dimensión espiritual que elimina de los objetos toda esencia sensual y los convierte en esencia pura. Según el propio Malévich, el vacío dejado por la falta de imágenes debe llenarse con "el espíritu de la sensibilidad no objetiva que lo impregna todo".

Malévich y otros artistas suprematistas se conformaron como grupo bajo el nombre de Supremus. Entre otros, a él pertenecieron la pintora Liubov Popova, el fotógrafo, diseñador y arquitecto El Lisitski y el escultor Aleksandr Ródchenko.

En 1922, la Asociación de Artistas decidió la vuelta a las expresiones artísticas tradicionales y la corriente suprematista desapareció. Sin embargo, y aunque no tuvo demasiada repercusión en Rusia, se considera que esta corriente fue uno de los mayores logros de la abstracción y ejerció gran influencia en el desarrollo artístico posterior y en la filosofía de la Bauhaus.

Y es precisamente en este sentido que se confiesa preocupado por la "plataforma formal", que él considera la macroforma de la que derivan las microformas que forman el contexto total de la obra.



Imagen 3. Primary Colors

La concepción de *Primary Colors* obedece a un interés particular del compositor por el arte contemporáneo, inclinación que se materializó en un Doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Preocupado profundamente por las causas del divorcio entre el artista y su obra y la sociedad actual, Charles se ha replanteado la función social del músico formado académicamente. Según él, debe recuperarse la capacidad de seducir al aficionado aunque sin renunciar a la libertad expresiva:

*Nace una dicotomía del hecho de que aquel que se autodenomina compositor puede escribir lo que le plazca sin someterse a ningún parámetro cualitativo mientras que, al mismo tiempo, el auditorio asume el mismo derecho de no identificarse con la música que escucha, con lo que se crea un círculo vicioso que solamente puede conducir a la inhibición.*<sup>13</sup>

En efecto, la búsqueda comunicativa ha presidido la evolución estilística de Agustí Charles y es una de las razones que explican el carácter desinhibido y la sensualidad de su música mediante el despliegue de todo tipo de recursos.

En los últimos tiempos, un cierto ideal wagneriano de "obra de arte total" preside sus trabajos. Una inclinación progresiva a incorporar imagen visual, poesía y movimiento dramático en la interpretación de sus composiciones. Y de todas ellas, *Primary Colors* es, precisamente, el punto de partida.

## PRIMARY COLORS

La obra *Primary Colors* fue estrenada el 20 de marzo de 2006, en el centro "La Pedrera" de la Fundación Caixa Catalunya, durante la inauguración oficial de la exposición retrospectiva sobre la obra de Kazimir Malévich. Agustí Charles se inspiró en varias de las piezas pictóricas del artista para escribir los siete movimientos que conforman *Primary Colors*. Y, aunque los siete están concebidos para ser interpretados sin interrupción, son a menudo presentados como piezas individuales.

A lo largo de toda la obra, la música refleja las impresiones provocadas en el compositor por el minimalismo y el

---

<sup>13</sup> *La música contemporània catalana a l'escola*, de Assumpta Valls y Cèsar Calmell. Entrevista con el artista.

tratamiento del color de Malévich. En esta línea, para Charles la reducción de la música a las estructuras primarias es algo inevitable y todo lo demás es ornamento. Estructuras que se convierten en la esencia del matiz y la sutilidad, los claroscuros, la suavidad y la dureza que pertenecen a las vivencias mientras que, por otra parte, se ven influidas por los colores del entorno. Sin embargo, *Primary Colors* no es una obra descriptiva. La intención de Charles es la de envolver al oyente de una variedad de timbres –los colores de la música- y sensaciones que van evolucionando a lo largo de los movimientos<sup>14</sup>.

Pero hay algo más en los cuadros de Malévich: provocación, intención de incomodar al que observa. Charles se hace cargo de la intención del pintor y la traslada también a la música. Pero él mismo rechaza proporcionar una explicación sobre los mecanismos de construcción e invita simplemente a dejarse llevar y abrirse a todo un mundo de sensaciones.

No obstante, conocer ciertos elementos acerca de la escritura de *Primary Colors* no impedirá, por un lado, disfrutar de la música compuesta por Agustí Charles y, por otro, nos permitirá sumergirnos en ella hasta sus raíces más profundas, tal y como nos sugiere el Suprematismo.

## ESTRUCTURA DE LA PIEZA<sup>15</sup>

Las siete piezas que conforman *Primary Colors* se inspiran en uno o varios de los cuadros de Kazimir Malévich, de los que Charles extrae los elementos principales y los traslada al mundo sonoro.

PRIMARY COLORS	
<b>Autor</b>	Agustí Charles (Manresa, 1960).
<b>Estreno</b>	Barcelona, 20 de marzo de 2006, centro “La Pedrera” de Caixa Catalunya, durante la inauguración de la exposición sobre la obra de Kazimir Málevich.
<b>Instrumentación</b>	3 voces de soprano y 4 percusionistas. Instrumentos de percusión: caja, bongos, bombo, marimba, tumbadoras, tam-tam, maracas, bocinas, log drum, metal sheet, metal chimes, crótalos, glockenspiel, triángulos, gong.
<b>Otros</b>	Inspirada por las obras <sup>16</sup> del suprematista Kazimir Malévich.
<b>Estructura</b>	7 movimientos que se interpretan sin interrupción.
I. Black on White	Carácter de cierto misticismo; tratamiento de las voces como un coro fantasmal. Pasajes más rítmicos en alternancia.
II. Limited Colors	Movimiento muy rítmico, únicamente a cargo de las marimbas. Ostinato rítmico muy minimalista, por lo que el ritmo no cesa hasta el final.
III. Darkness	A cargo de dos percusionistas y una sola voz, con cierta similitud con el cante jondo pero menos carácter flamenco, casi un canto arábigo. Superposición de ritmos: rápido en la percusión, lento en la voz.
IV. KSM*	*Kazimir Severinovich Malévich Carácter hipnótico, con resonancias de las voces y las marimbas que actúan como ecos las unas de las otras. Poco a poco componen el nombre del pintor, que no aparece completo hasta el final. Pequeñas reminiscencias del primer movimiento.
V. White Tear	Solo para voces acompañadas de crótalos, interpretados por las propias cantantes, con un carácter mágico.
VI. Soft	Dos percusionistas e instrumentos de membrana. Haciendo referencia al título, comienzan tocando con las manos, realizando suaves movimientos con los dedos sobre las membranas.
VII. Hard	Pieza muy rítmica, con mucha fuerza. Los percusionistas gritan palabras de un lenguaje imaginario, acompañando a las voces, que buscan hipnotizar mediante la repetición del ritmo y la insistencia del timbre.

<sup>14</sup> AHC Productions. Primary Colors. Pàgines previes, descripció i comentaris.

<sup>15</sup> Información proporcionada por Agustí Charles.

<sup>16</sup> En los Anexos se reproducen las obras que inspiraron a Charles.

## Los colores primarios

La idea de reducción de los artistas suprematistas se ve también plasmada en el título de la obra de Charles, que traslada la sencillez cromática de las obras de Malévich a la instrumentación de *Primary Colors*.

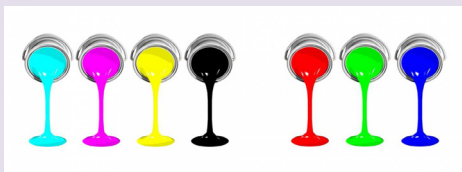
Los colores primarios son aquellos que no pueden obtenerse mediante la mezcla de ningún otro. Aunque la idea viene de antiguo, fue Isaac Newton, a principios del siglo XVIII, el primero en teorizar sobre la división entre colores primarios y secundarios, si bien él estableció 7 tonos básicos. Newton priorizó aquellos que más sobresalían en el espectro de un prisma, sin tener en cuenta el fenómeno de dispersión de la luz.

Johann Wolfgang von Goethe, en 1810, publicó un estudio según el cual los colores debían representar las emociones básicas y estableció un modelo de seis tonos primarios y secundarios. Inspirándose en esta teoría, la Escuela Francesa de pintura estableció el modelo RYB (Red, Yellow, Blue) que predominó durante bastante tiempo.

El desarrollo del Impresionismo durante el siglo XIX y las investigaciones sobre la naturaleza ondulatoria de la luz y sobre la percepción visual determinaron los colores primarios con mayor precisión, ya que el rojo y el azul pueden obtenerse mezclando otros colores y además sus mezclas producen variaciones con poca luminosidad, consideradas impuras. Ambos fueron pues sustituidos por el magenta y el cian, respectivamente, originando el modelo de Síntesis sustractiva del color, CMY (Cyan, Magenta, Yellow).

Por último, al modelo CMY se añadió el negro, K (black o Key). Las razones son varias, entre ellas la dificultad de crear un negro puro mezclando los tres colores primarios y también la economía, ya que es mucho más barato producir tinta negra que lograrla mezclando tres tonos diferentes. El nuevo modelo se llamó CMYK. A los colores básicos que lo integran, suelen añadirse algunas tonalidades de cian y magenta que permiten reproducir ciertas tonalidades con mayor precisión; este modelo ampliado se indica como CcMmYK.

Aunque se ha probado su débil base científica, el modelo RYB sigue empleándose en ámbitos académicos. Sin embargo, es difícil encontrar referencias a él en los entornos digitales, que han adaptado el CMYK.



Primary colors [31]

## POÈME SYMPHONIQUE

En 1963, György Ligeti tuvo la oportunidad de estrenar una obra durante la clausura de los Cursos y Conciertos de la Nueva Música que la Fundación Gaudeamus organizaba en Hilversum, una población holandesa.

Por aquella época, y según él de manera accidental, Ligeti pertenecía al grupo Fluxus (consultar el cuadro "El movimiento Fluxus"), un movimiento artístico que se había proclamado "anti-artístico", al no compartir la idea del objeto de arte como mercancía, y que promovía el desarrollo de *happenings* o *performances* en los que se mezclaban diferentes expresiones artísticas. Ligeti ideó un espectáculo no exento de cierto grado de humor e ironía y mucha crítica, en la que del desorden y el caos inicial iban surgiendo el orden y el silencio.

El estreno de *Poème symphonique pour 100 métronomes pyramidales* al que asistieron, además de sus compañeros músicos y compositores, numerosos políticos y burgueses (entre ellos, el Embajador español, quien incluso pronunció un discurso) fue todo un escándalo. Ligeti había procurado que el público no viese los metrónomos y ni crear ninguna expectativa acerca de lo que iba a escuchar. Cuando el último aparato dejó de funcionar, un silencio tenso se creó en la sala, tras el que los abucheos y las protestas no se hicieron esperar.

Con el tiempo, el *Poème symphonique* ha sido interpretado y grabado en numerosas ocasiones, si bien las necesidades técnicas lo convierten en una obra de cierta complejidad. Fue la última obra performativa de Ligeti y supuso el final de su relación con el movimiento Fluxus.

[32] Primary colors



## GYÖRGY LIGETI

Nació en Transilvania, Hungría, en 1923, en el seno de una familia judía, aunque se crió como ateo. Poco antes de su nacimiento, Transilvania fue anexionada por Rumanía y, en 1940, cuando era un joven estudiante del Conservatorio de Cluj, el gobierno fascista recuperó el poder sobre la región, que volvió a ser húngara y a llamarse Kolozsvár.

En 1944, Ligeti fue movilizado y obligado a realizar trabajos forzados, llevando en su brazo la cinta amarilla que le identificaba como judío. Pocos meses más tarde, los nazis se hicieron con el control del país y, ante la amenaza de la deportación, escapó. Con tan mala suerte que inmediatamente fue capturado por los rusos, aunque también de ellos logró escapar. Durante su viaje de vuelta a casa, que realizó a pie, el control de Hungría pasó a manos de los soviéticos. Con el fin de la guerra, Ligeti pudo por fin conocer el destino de sus familiares: salvo su madre, todos habían muerto en los campos de concentración alemanes.

En 1945 se trasladó a Budapest, donde comenzó a estudiar en la Academia Franz Liszt. Se refugió en la investigación del folklore musical, evitando así trabajar para el régimen fascista, aunque en secreto practicaba la música dodecafónica de Schönberg. Así se mantuvo hasta 1956, cuando un gobierno reformista intentó desligarse del comunismo soviético y tuvieron lugar nuevas oleadas de violencia y represión. Ligeti, incapaz de pasar de nuevo por una situación semejante, se escondió entre las sacas de correos de un tren postal y huyó a Occidente, consiguiendo llegar a Austria.

En Viena, fascinado por la música de Webern, Ligeti forjó interesantes relaciones con los artistas vanguardistas europeos y desde 1957 asistió a los cursos de la Academia de la Nueva Música de Darmstadt, aunque nunca se adscribió a ninguna ideología concreta.

Tras varios años de coqueteo con la vanguardia más absurdista y el conceptualismo cageano, Ligeti, inspirado por la *música de texturas* y las obras de Iannis Xenakis (1922-2001) y Karlheinz Stockhausen (1928-2007), regresó a la escritura instrumental, desarrollando la *micropolifonía*, un estilo semejante a una nebulosa sonora en la que las estructuras armónicas disonantes van mutando progresivamente, convirtiéndose poco a poco en otros acordes. En 1960 se estrenó su obra *Apparitions*, que supuso su consagración internacional. El año siguiente comenzó a dar clases en Academia de Música de Estocolmo.

En 1968, un amigo de Ligeti le escribió desde Estados Unidos informándole de que el director de cine Stanley Kubrick había estrenado una cinta en la que podían escucharse nada menos que cuatro de sus composiciones: *Requiem*, *Lux æterna*, *Atmosphères* y *Adventures*. A pesar de la disputa legal por derechos de autoría y reproducción que se inició a continuación (ya que Kubrick ni pidió permiso ni pretendía abonar al compositor los honorarios pertinentes por el uso de sus obras), Ligeti reconoció el valor de la película, que le supuso un enorme reconocimiento popular.

Durante los años siguientes, Ligeti siguió componiendo fiel a su estilo, distanciándose de las vanguardias más radicales y manteniendo siempre una distancia relativa con los absolutismos estilísticos. A mediados de la década de 1970 estrenó su única ópera, *Le grand macabre*, que fue



representada en numerosas ocasiones, suponiendo un gran éxito para una ópera moderna. En 1973 aceptó un puesto de profesor en la Academia para la Música y el Teatro de Hamburgo, del que se retiró en 1989.

La siguiente década estuvo marcada por su descubrimiento de las culturas musicales no europeas, principalmente la caribeña, la centroafricana y la oriental. Paradójicamente, esta influencia le hizo sentir con más fuerza su herencia musical húngara y comenzó a publicar y reeditar las obras escritas años antes, durante su investigación folklorista en la Hungría estalinista. No obstante, su producción en estos años fue abundante y produjo numerosas obras instrumentales que compaginó con la idea de componer una segunda ópera, si bien nunca se materializó.

Aquejado de problemas cardíacos desde principios de los años ochenta, la salud de Ligeti empeoró con el cambio de siglo. Tras una larga convalecencia de tres años que le postró en una silla de ruedas, falleció en Viena, el 12 de junio de 2006.



Imagen 4. György Ligeti

### El movimiento Fluxus

Fluxus fue un movimiento internacional que reunió principalmente a artistas visuales, aunque también músicos, actores y escritores. Nació a principios de la década de 1960 de la mano de George Maciunas (1931-1978) y rápidamente se expandió por Estados Unidos, Europa, México y Japón.

Fluxus se reveló contra la idea tradicional de obra de arte como mercancía y favoreció la interdisciplinariedad, es decir, la relación de diferentes disciplinas artísticas. Desarrollaron la idea del arte como acción, de la que surgieron los *happenings* o *performance*, interpretaciones abiertas que sucedían en un momento preciso y en las que el ambiente creado, el flujo entre artistas y público, era un elemento determinante. El espacio en el que se desarrollaban las representaciones también adquiría protagonismo y a menudo ocupaban los prosenios de los teatros y las salas de conciertos.

Las primeras representaciones concebidas en este movimiento tuvieron lugar entre 1960 y 1961 en la galería del propio Maciunas, AG Gallery, y en el loft que Yoko Ono poseía en Nueva York. Es cuando fueron estrenadas las piezas del influyente compositor minimalista La Monte Young (1935). Tras estas series de espectáculos, Maciunas estableció el movimiento concertando una serie de conciertos en Europa durante los que reclutó a muchos artistas. "Ligeti, te quiero"; así es como el compositor narra que Maciunas, sin casi darle opción, le comunicó que pertenecía al movimiento Fluxus. A pesar de que muchos de estos artistas estuvieron muy activos dentro del movimiento, algunos de ellos se resistieron a pertenecer al grupo debido a su extremo confinamiento ideológico.

A pesar de que la acción principal de las obras de Fluxus se centraba en el aspecto visual, muchos artistas, particularmente los que habían colaborado con Maciunas en Nueva York y aunque no tuvieran formación al respecto, se autoproclamaron compositores. Se apropiaron de la imagen y el funcionamiento de la industria musical tradicional, llamándose "Orquesta Sinfónica Fluxus" y repartiendo octavillas antes de sus representaciones en las que se indicaba el nombre del "compositor", el título de la obra y el número de *opus*.

En 1965, las disputas personales e ideológicas de muchos de los miembros de Fluxus disolvieron el movimiento, aunque algunos de ellos se mantuvieron fieles a sus principios. A comienzos de la década de 1970 tuvo lugar un resurgimiento, con un aumento de la actividad artística que se prolongó hasta la muerte de Maciunas, en 1978.

## POÈME SYMPHONIQUE POUR 100 MÉTRONOMES

Ligeti escribió su *Poème symphonique* en 1962, fruto de una reflexión sobre los estilos musicales más vanguardistas y las nuevas teorías de la información vigentes en el momento. La partitura original consistía en un folio con instrucciones escritas a máquina sobre cómo colocar y preparar los metrónomos para obtener el resultado que el compositor había imaginado.

El año siguiente a su concepción, Ligeti tuvo la oportunidad de estrenarla, con toda la parafernalia de la puesta en escena del movimiento Fluxus, ante un nutrido grupo de políticos y burgueses que no se lo tomaron demasiado bien. Él mismo confiesa que no estaba seguro del resultado. El número de 100 metrónomos era aproximado y, al parecer, nunca creyó que pudiera disponer de tantos aparatos. Afortunadamente, Walter Maas, presidente de la Fundación Gaudeamus, se comprometió a proporcionárselos para el estreno. Ligeti, en una entrevista posterior, narró cómo había ocurrido todo.

La tarde del estreno recibieron los metrónomos, nuevos, embalados en cajas aseguradas con precinto. Él solo tuvo que desempaquetarlos y prepararlos, lo que le llevó un tiempo considerable, ya que todos llegaban con la llave adherida bajo la base y la cuerda al máximo. Ligeti debió montarlos y ponerlos en marcha para poder agotar la cuerda y prepararlos según había ideado.

Mientras tanto, los ocho compositores que le ayudarían durante la representación (también participaron dos compositoras), habían viajado hasta la cercana Utrech para alquilar fracs con los que presentarse ante el público, pues Ligeti había ordenado que todos los "intérpretes" debían vestirse de gala. También

alquilaron uno para él, que no tuvo tiempo de probarse antes de la función, y cuya camisa era varias tallas mayor de lo que necesitaba. Circunstancia que se adecuaba a la perfección a la filosofía del movimiento Fluxus.

Consiguieron dejarlo todo listo a tiempo: los cien metrónomos, preparados a velocidad distinta y con diferentes niveles de cuerda, colocados sobre pedestales y cubiertos con mantas oscuras para que nadie pudiera prever lo que ocurriría. La ceremonia iba a ser grabada por las cámaras de la televisión holandesa: el boato de ver juntos a políticos y diferentes personalidades merecía el desplazamiento hasta la localidad.

La representación dio comienzo tras los discursos. A la señal del compositor, los "intérpretes" pusieron en marcha los metrónomos (cada uno de ellos estaba a cargo de diez aparatos) y salieron de la escena ceremoniosamente. Al principio, sólo se produjo un ruido caótico nacido de cien agujas moviéndose al mismo tiempo a velocidades diferentes; es lo que los expertos en teoría de la información llaman entropía: la incertidumbre de la fuente, la medida del desorden. Conforme la cuerda de los metrónomos se agotaba y estos se detenían, comenzaron a aparecer algunas estructuras irregulares que dieron paso a patrones ordenados y previamente impredecibles, hasta que, finalmente, una única aguja se mueve hasta detenerse por completo. Y así acaba la obra, con los artistas de nuevo entrando en la escena.

Entonces se hizo el silencio, al que siguieron los gritos y las protestas. Fue toda una escandalosa provocación. Hasta tal punto que, días después, cuando estaba programada la retransmisión televisiva de la grabación del concierto, ésta fue sustituida por un partido de fútbol: el Senado de Hilversum,

reunido en sesión extraordinaria, había prohibido su difusión. Años después, la cinta fue rescatada y el propio Ligeti pudo disfrutar de su contenido en una retransmisión privada de la radio sueca.

En revisiones posteriores de la obra, que a pesar de todo ha sido interpretada numerosas veces tras el estreno de 1963, Ligeti prescindió de la puesta en escena. El *Poème symphonique* fue la última obra que compuso como miembro del movimiento Fluxus, por lo que la escenificación se le apareció superflua. También redujo el número de intérpretes, pues incluso una sola persona, actuando con rapidez, puede accionar los cien metrónomos. Y, de hecho, decidió que los aparatos debían ponerse en funcionamiento antes de que el público accediese a la sala, de manera que no hubiese nada que se interpusiera entre oyentes y máquinas, confrontados sin mediación humana.

POÈME SYMPHONIQUE POUR 100 MÉTRONOMES PYRAMIDALES	
<b>Autor</b>	György Ligeti (Transilvania, 1923-Viena, 2006).
<b>Estreno</b>	Hilversum (Holanda), 13 de septiembre de 1963, durante la clausura de los Cursos y Conciertos de Música Nueva de la Fundación Gaudeamus.
<b>Instrumentación</b>	100 metrónomos piramidales.
<b>Otros</b>	Obra inspirada por las ideas del movimiento Fluxus y la indeterminación de la entropía en la teoría de la información. Supuso una gran polémica en su estreno, ante diferentes personalidades del mundo de la política y miembros de la burguesía.
<b>Interpretación</b>	Los 100 metrónomos se preparan con diferentes niveles de cuerda y a distintas velocidades. Deben ponerse en funcionamiento al mismo tiempo o con la mayor rapidez posible. Nadie interviene durante el funcionamiento de los aparatos, que deben detenerse solos, cuando agoten la cuerda.

### El metrónomo

El metrónomo es un aparato de medida utilizado por los músicos como ayuda al estudio, permitiéndoles mantener una pulsación constante. Su función es marcar la velocidad, dividiendo el minuto en intervalos de tiempo iguales.

Con anterioridad a su invención, los compositores indicaban el aire o movimiento de sus obras (es decir, la velocidad y el carácter con las que éstas debían ser interpretadas) mediante términos italianos como *allegro*, *andante*, *adagio*... Pero estos términos, completamente subjetivos, eran muy imprecisos. El metrónomo, que nació de la necesidad de fijar los *tempi* de las piezas musicales con exactitud, fue inventado en 1812 por Diederich Nikolaus Winkel, que cometió el error de no patentarlo. Tres años más tarde, en 1815, su compatriota Johann Nepomuk Maelzel copió muchas de las ideas de Winkel para construir un aparato similar que, él sí, registró.

El metrónomo establece el tiempo dividiendo el minuto en partes iguales. Así, cuando la indicación de velocidad es de 60, se entiende que habrá 60 pulsos por minuto de un segundo de duración. Al aumentar esa cifra, por ejemplo, a 90, el número de pulsos por minuto también se incrementa, por lo que la velocidad de la interpretación será mayor. Al contrario, si se reduce, digamos a 40, el *tempo* será más lento.

Los metrónomos pendulares o piramidales (llamados así por su forma) constan de un mecanismo, una aguja marcada con las velocidades y una pesa. La aguja, colocada verticalmente, está marcada con distintas velocidades, de arriba hacia abajo en sentido ascendente. La pesa, con forma de pasador, se desliza a lo largo de la aguja para seleccionar la velocidad y hace que ésta oscile más o menos rápido, produciendo un pequeño ruido cada vez que cambia de sentido. Este ruido es el que proporciona la referencia del pulso.



Los metrónomos pendulares de uso corriente no marcan todas las velocidades sino que se limitan a las más utilizadas: de lo contrario, las dimensiones necesarias para lograrlo impedirían su manejo sencillo. Sin embargo, las nuevas tecnologías han favorecido la aparición de metrónomos digitales, capaces de medir cualquier velocidad expresada en números enteros, normalmente entre los 30 y los 280 pulsos por minuto.

# TERCERA PARTE

## LA VOZ HUMANA

Al igual que los instrumentos musicales, las voces son objeto de clasificación. Según Rachele Maragliano<sup>17</sup>, debe realizarse atendiendo a diversos criterios: además de al timbre, a la tesitura, la extensión y las zonas de pasaje.

## CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

### EL TIMBRE

El timbre es la cualidad del sonido que nos permite distinguir los instrumentos y las voces entre sí. Al igual que en el caso de los instrumentos, el timbre de la voz depende de varios factores. Dejando de lado las cuestiones físicas, los elementos que determinan el timbre de la voz son:

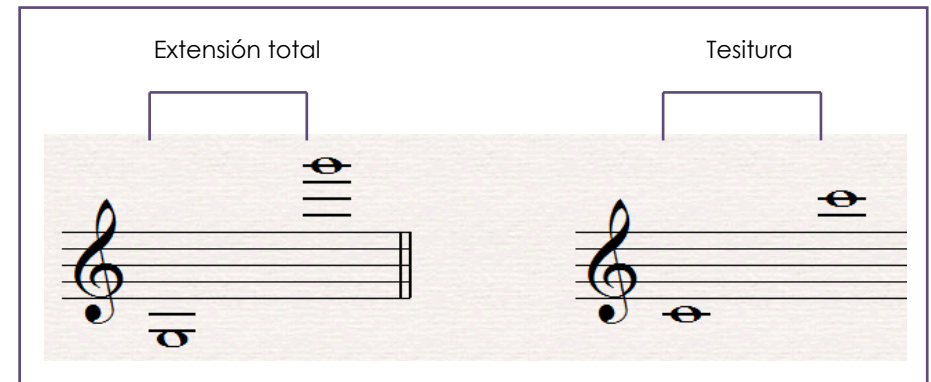
- La longitud y el grosor de las cuerdas vocales.
- La longitud, el grosor y la anchura de la laringe.
- La morfología de las cavidades en las que resuena el sonido y donde éste se amplifica: cavidades faríngea y bucal, fosas y senos nasales, frontales y maxilares y cavidad craneana.

<sup>17</sup> Rachele Maragliano es autora de varios libros sobre la voz, entre ellos *I maestri del Bel Canto* y *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*.

Todos estos elementos son diferentes en cada ser humano, razón por la que es prácticamente imposible encontrar dos voces exactamente iguales. Además, el crecimiento y el envejecimiento físicos hacen variar la morfología y el grosor de estas partes del cuerpo, por lo que el timbre de la voz cambiará a lo largo de la vida.

### EXTENSIÓN Y TESITURA

Extensión y tesitura son conceptos relacionados que a menudo se confunden. La extensión es la diferencia de altura entre la nota más grave y la más aguda que puede emitir el cantante. La tesitura es, de la extensión total, la franja en la que el cantante se encuentra más cómodo, los sonidos que puede emitir sin forzar la voz ni hacia el grave ni hacia el agudo.



Cuadro 1. Ejemplo de extensión y tesitura de una voz. La extensión consiste en el máximo recorrido, desde la nota más grave a la más aguda. La tesitura es la franja de la extensión en la que la voz puede emitir sonidos y cantar con relativa comodidad sin perder su calidad.

### La producción de la voz

La respiración es la base de una buena voz. Al espirar, el aire llena los pulmones y hace descender el diafragma, que al intentar volver a su sitio empuja el aire hacia arriba, provocando la espiración.

El aire espirado, al pasar por la laringe, hace vibrar las cuerdas vocales, que se tensan y se acercan. El sonido así producido todavía es muy débil, casi inaudible, prácticamente incapaz de permitir la comunicación. Las cavidades del cráneo y la cara, la caja torácica y la tráquea, conocidas como cavidades resonadoras, permiten la amplificación del sonido, que en este estadio es aún rudimentario y debe ser modulado. Las cavidades resonadoras son, además, responsables del timbre de la voz.

Una vez que los sonidos han sido amplificados, llega el momento de modularlos para conseguir aquellos propios del habla: los fonemas vocálicos y consonánticos. En ello intervienen la glotis, la lengua, el paladar, los dientes y los labios, que permiten o impiden el paso del aire y, con ello, la producción de las vocales y las consonantes.

#### ☞ La laringe

La laringe es el órgano donde se produce la voz, posteriormente modificada por las cuerdas vocales, las cavidades resonadoras y los órganos vocales. La posición de la laringe es crucial en la formación de una voz de calidad para el canto, por lo que los estudiantes y profesionales procuran controlarla a través de los músculos del cuello en los procesos de inspiración y espiración.

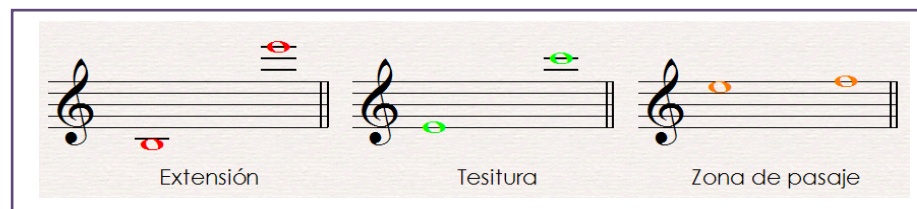
#### ☞ Las cuerdas vocales

Existen cuatro cuerdas vocales, dos superiores y dos inferiores, aunque solamente éstas intervienen en la producción de la voz. Su flexibilidad y longitud, mayor en los hombres (razón por la que su voz es más grave), son responsables del rango vocal de cada persona. Las cuerdas vocales son unas membranas muy sensibles y están sujetas a variaciones que dependen no solamente del sexo y la edad sino también de la grasa corporal (con lo que una persona adulta podría ver modificado su rango vocal al engordar o adelgazar), la estatura, etc.

Que un cantante pueda alcanzar sonidos extremos durante sus ejercicios de vocalización no implica que se sienta cómodo al realizarlos durante una interpretación. Las posibilidades de la voz se ven a menudo limitadas por las exigencias técnicas e interpretativas de las piezas, como el texto, la velocidad o la intensidad. Sin embargo, cada cantante posee un margen de altura más o menos amplio en el que se siente cómodo y seguro para interpretar en todas las condiciones, por más adversas que éstas sean. Por ello, distinguimos entre extensión y tesitura.

### ZONAS DE PASAJE

Al cantar, especialmente cuando ascendemos hacia los sonidos agudos, todos experimentamos un cambio en la emisión de la voz para poder alcanzar las notas extremas. Se produce una recolocación de la laringe y de las cuerdas vocales, además de una redirección del aliento. En el caso de los cantantes, es un momento delicado, ya que el timbre y el color de la voz pueden experimentar un cambio importante. Los sonidos que se producen en este momento constituyen la zona de pasaje. Si bien es diferente en cada persona, dependiendo del tipo de voz la zona de pasaje suele oscilar entre un pequeño intervalo.



Cuadro 2. Ejemplo de voz de soprano: extensión, tesitura y zona de pasaje.



De acuerdo con todos estos elementos, es posible realizar una clasificación de las voces del canto. Sin embargo, y puesto que tratamos de aspectos humanos, cualquier clasificación cerrada será imperfecta, ya que siempre encontraremos excepciones a cada uno de los casos. No obstante, agrupar de este modo los tipos de voz nos permite, entre otras cosas, hacernos una idea de las diferencias de las voces entre sí y las características principales de cada una de ellas.

## CLASIFICACIÓN DE LAS VOCES HUMANAS

La primera clasificación de las voces se realiza en función del sexo del cantante, siempre suponiendo que éste es adulto. Así, distinguimos entre voces de hombre y voces de mujer. Tras esta primera apreciación, la siguiente se realiza muy groseramente<sup>18</sup> en función de la extensión, es decir, del rango de notas graves y agudas que los cantantes pueden alcanzar. La clasificación general distingue pues:

- ♫ Voces de mujer: soprano, mezzosoprano y contralto
- ♫ Voces de hombre: tenor, barítono y bajo

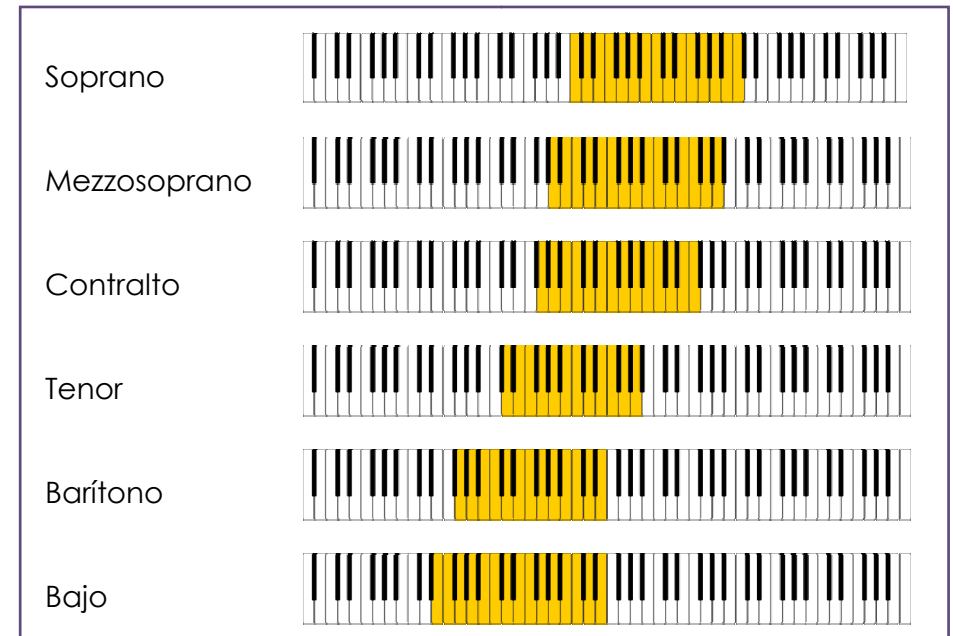
En el interior de ésta, una tercera agrupación de mayor precisión se produce en función del timbre, la tesitura y otras características de las voces<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> La clasificación de las voces es imperfecta y está llena de excepciones. Algunos intérpretes considerados como cantantes con voz grave, por ejemplo, conseguirán alcanzar sin dificultad sonidos bastante agudos y, al contrario, algunos cantantes ligeros podrán emitir cómodamente sonidos muy graves. Nos guiaremos aquí por la categorización estandarizada.

<sup>19</sup> Raoul Husson sostiene que la clasificación del timbre de las voces debe realizarse en función de cinco elementos: color, volumen, espesor, mordiente y vibrato.

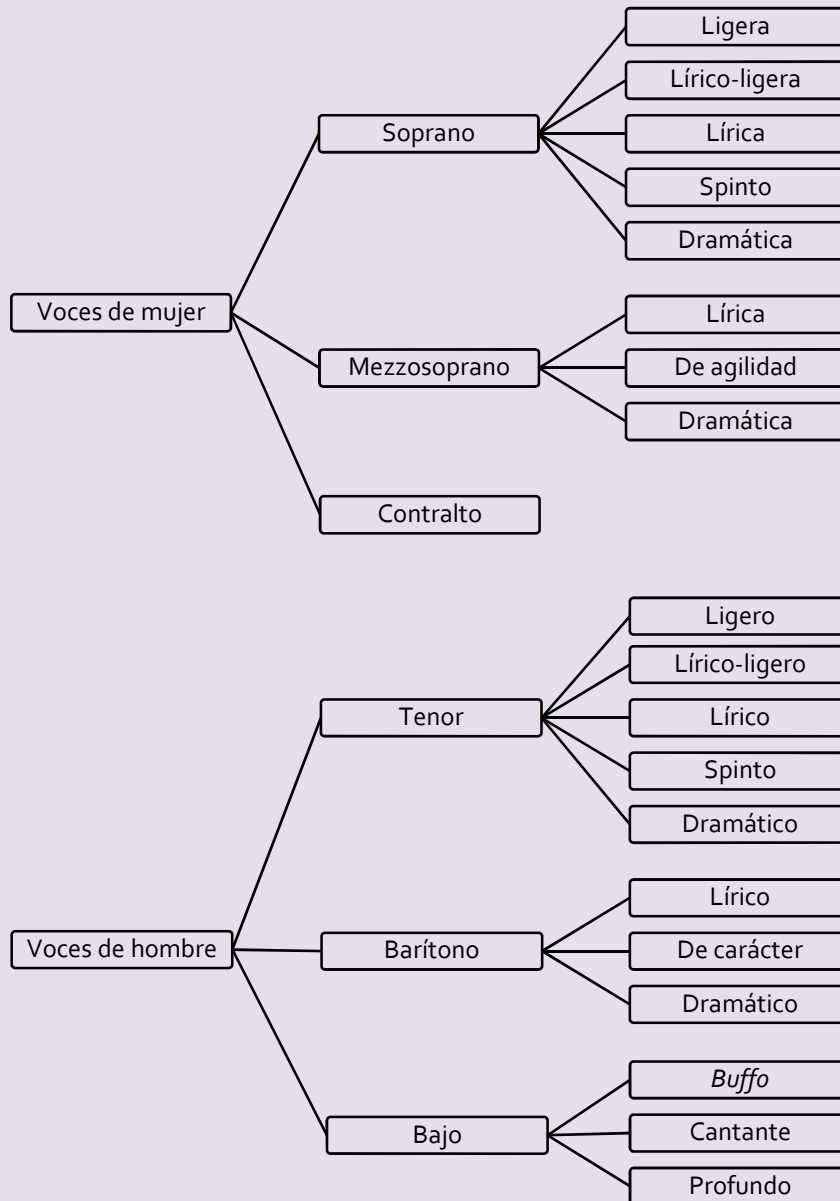
## CLASIFICACIÓN SEGÚN LA EXTENSIÓN

A continuación pueden observarse las extensiones básicas de las diferentes voces, imágenes permiten hacerse una idea de la diferencia de altura que alcanza cada una de ellas.



Cuadro 3. Extensiones generales de las voces de mujer y hombre trasladadas al teclado de un piano y a la escritura musical.

### Clasificación de las voces humanas por extensión, tesitura y timbre



## VOCES DE MUJER

Las voces de mujer, también llamadas voces blancas, son las más agudas de las voces adultas. Esto se debe, entre otras causas, a que las cuerdas vocales y la laringe suelen ser más cortas en las mujeres que en los hombres.

En función de la tesitura, las voces femeninas se clasifican en soprano, mezzosoprano y contralto, que pueden precisarse según el timbre de cada cantante.

### VOZ DE SOPRANO

El término “soprano” procede de la antigua polifonía latina, que se escribía a cuatro voces denominadas *cantus* o *superius*, *altus*, *tenor* y *bassus*. Con el tiempo, la voz superior pasó a llamarse *soperanus*, es decir, voz superior, que desembocó en el término actual de soprano. Por designar la parte superior de una composición, la denominación de soprano se



Imagen 5. María Callas

aplica también a algunos instrumentos y términos musicales.

El ámbito de la voz de soprano es muy variable y, en algunos casos, la extensión realmente amplia, por lo que no sería exacto realizar una clasificación que considerase esta cualidad. Por el contrario, veámosla en función de la tesitura y el timbre. En cualquier caso, no hay fronteras rígidas entre las voces y muchas divas han interpretado papeles de diferentes características. Además, con el tiempo la voz sufre modificaciones que provocan cambios de timbre.

### Soprano ligera o coloratura

Se trata de la voz más aguda de soprano. Aunque suelen tener un volumen pequeño, las sopranos ligeras gozan de gran ligereza y fácil coloratura. Las grandes sopranos ligeras despiertan enorme admiración entre el público, no solamente por la altura del sonido que consiguen alcanzar sino por el virtuosismo de sus interpretaciones.



Imagen 6. Natalie Dessay

### Soprano lírico-ligera

De agilidad similar a las sopranos ligeras, las lírico-ligeras poseen una voz con más resonancia, carácter y expresividad. Esto les permite imprimir mayor intensidad a roles que han sido escritos para voces ligeras. Conforme maduran, las sopranos van adquiriendo densidad en la voz a costa de los sonidos más agudos, de manera que es muy común el paso de ligera a lírico-ligera.



Imagen 7. María Bayo

### Soprano lírica

Este es el tipo de voz de soprano más común, si bien no siempre es fácil de encontrar una soprano lírica pura. El timbre es más cálido y equilibrado, con un mayor volumen que las anteriores. Al contrario que otros personajes, que pueden ser interpretados por sopranos de diferentes



Imagen 8.  
Montserrat Caballé

características siempre que la tesitura se lo permita, existe un papel que, por sus exigencias, no puede ser encargado más que a una soprano lírica: se trata de Mimi, en *La Bohème* de Giacomo Puccini, que permanece en el registro medio subiendo con prudencia hacia el agudo y debe hacer frente a una considerable densidad orquestal.

### Soprano spinto

El término italiano *spinto* significa en castellano “apoyado, reforzado”. Cuando lo aplicamos a las voces de soprano, nos referimos a aquellas con más cuerpo, volumen y densidad. Se trata de un amplio espectro y, por tanto, de un enorme repertorio en el que podría realizarse una subclasificación en sopranos lírico-spinto, spinto y lírico dramática. Son frecuentes los roles escritos para esta voz en las obras de Wolfgang Amadeus Mozart.



Imagen 9.  
Renée Fleming

### Soprano dramática

Es el tipo más grave de soprano, lindando con la de mezzosoprano. El timbre es el más oscuro de todas las sopranos y se trata de voces poderosas con gran capacidad de énfasis. Una curiosidad sobre este tipo de voz es que apenas se da entre las mujeres de los países latinos y, por el contrario, es frecuente entre las mujeres nórdicas y anglosajonas. Quizás por ello sean tan características las protagonistas wagnerianas.



Imagen 10.  
María de Malibrán

## VOZ DE MEZZOSOPRANO

Hasta finales del siglo XVIII no se distinguían los timbres de soprano y mezzosoprano, clasificándose las voces de mujer entre sopranos, las más agudas, y contraltos, las más graves. El término italiano *mezzosoprano*, literalmente “medio soprano”, designa una voz femenina de timbre oscuro, resonancia de pecho y extensión más grave que la de una soprano. Precisamente estas cualidades sonoras, que remiten a personajes maduros y con experiencia, han favorecido que gran parte de los papeles escritos para este tipo vocal sean roles de amas, niñeras, acompañantes, confidentes y consejeras, además de sabias y maduras mujeres casadas.

Se debe a la soprano española Conchita Supervía la recuperación del interés por algunas de las obras cómicas de Gioachino Rossini, como *La Cenerentola*, *La italiana en Alger* y *El barbero de Sevilla*. Su sucesora, Teresa Berganza, fue una de las “Carmen” más admiradas. Además del estilo operístico, la voz de mezzosoprano ha sido siempre valorada como muy sensual y seductora en particular en el jazz, el blues y el cabaret.



Imagen 11.  
Conchita Supervía

En la actualidad, es bastante frecuente que sopranos con extensiones reducidas o voces maduras interpreten papeles originalmente escritos para mezzosopranos, y que éstas se hagan cargo de los roles de contraltos.

En cuanto a su clasificación, las voces de mezzosoprano se distinguen según su timbre en líricas, de agilidad y dramáticas.

## Mezzosoprano lírica o aguda

Por ser la de extensión y tesitura más agudas de entre las “mezzos”, la lírica o aguda es la más cercana a las sopranos. Las cantantes que poseen este tipo de voz son capaces de gran flexibilidad y tienen facilidad para emitir sonidos agudos. Muchos de los papeles de travestidos –roles de hombres que se hacen pasar por mujeres dentro de la acción dramática- son interpretados por mezzosopranos líricas.



Imagen 12. Cecilia Bartoli

## Mezzosoprano de agilidad o acuto

En la actualidad, son muy pocas las intérpretes que pueden ser calificadas como de agilidad o *acuto* (término italiano que significa “agudo”) y es usual que algunas líricas con gran coloratura interpreten los roles que, en otro tiempo, fueron acometidos por estas cantantes. En la época en la que vivió Rossini, las mezzosopranos de agilidad eran más frecuentes y además mostraban calidad, por lo que el compositor escribió numerosas páginas de dificultad dedicadas a ellas.



Imagen 13.  
Teresa Berganza

## Mezzosoprano dramática

Se trata de la voz más potente y oscura de todas las de mezzosoprano, además de poseer una gran amplitud, pero su agilidad es menor que las de las líricas o de agilidad. El registro

grave suele ser sólido y el agudo, seguro y cálido. Gracias a su gran amplitud, estas cantantes pueden acometer papeles originales de líricas, si bien es más complicado que lo hagan con los roles de mayor agilidad. Giuseppe Verdi escribió algunas páginas para este tipo de voz, al igual que Héctor Berlioz y otros compositores franceses. Sin embargo, los más interesantes pertenecen a los estilos del Romanticismo y el Postromanticismo alemán.



Imagen 14.  
Fiorenza Cossotto

Kathleen Ferrier (1912-1953) está considerada como la última gran contralto. Después de ella, han cantado algunas buenas intérpretes pero ninguna de su calidad. En la actualidad, la única que se le puede comparar es Ewa Podles, aunque a decir de los críticos tiene un timbre ligeramente opaco que carece de la flexibilidad necesaria para ciertos papeles, como los de Rossini.



Imagen 15.  
Kathleen Ferrier

## VOZ DE CONTRALTO

El término "contralto" designa la más grave de todas las voces de mujer, si bien en su origen hacía referencia a una línea musical interpretada por varones, normalmente *falsettos* o *castrati*<sup>20</sup>. Apareció en el siglo XVI como una contracción de la expresión latina *contratenor altus*. Su abreviatura, "alto", es empleada en agrupaciones corales para designar la parte vocal femenina más grave.

Lamentablemente, en la actualidad este tipo vocal femenino prácticamente ha desaparecido. Es una voz oscura de extrema calidez que a menudo se compara con el timbre del violoncello. Su protagonismo en las obras dramáticas es menor que otros tipos vocales femeninos, pero tiene grandes y maravillosos papeles en música sacra, como los corales y las misas de Johann Sebastian Bach.

<sup>20</sup> Los *castrati* eran varones adultos a los que se les había extirpado los testículos antes de que se produjera el cambio de voz característico de la adolescencia, mientras que los *falsettos* dominaban la técnica del falsete. Desde hace unos años, estos roles están volviendo a ser interpretados por hombres con voz y técnica muy particular, clasificados como contratenores.

### Algunos roles representativos de las voces de mujer

- ♪ Soprano ligera o *coloratura*: la Reina de la Noche, en la ópera de W.A. Mozart, La flauta mágica.
- ♪ Soprano lírica: Mimi, en la ópera de G. Puccini, La Bohème.
- ♪ Soprano *spinto*: Constanze, en El rapto del serrallo; Elettra, en Idomeneo; la Condesa Almaviva, en Las bodas de Fígaro; y Doña Anna y Doña Elvira, en Don Giovanni, todas de W.A. Mozart.
- ♪ Soprano dramática: Brünnhilde, en La Walkyria, e Isolda, en Tristán e Isolda, ambas óperas de R. Wagner.
- ♪ Mezzosoprano lírica o aguda: Cherubino, en Las bodas de Fígaro, de W.A. Mozart; Siebel, en Fausto, de C. Gounod; y Octavian, en El caballero de la rosa, de R. Strauss.
- ♪ Mezzosoprano de agilidad o *acuto*: Rosina, en El barbero de Sevilla e Isabella en La italiana en Argel, ambas de G. Rossini.
- ♪ Mezzosoprano dramática: Fricka, en La Walkyria, y Erda y Waltraute, en El ocaso de los dioses, ambas de R. Wagner.
- ♪ Contralto: la Hechizera, en Dido y Eneas, de H. Purcell; Zia Principessa, en Suor Angelica, de G. Puccini; y Clitemnestra, en Elektra, de R. Strauss.



## VOCES DE HOMBRE

Con el inicio de la pubertad, tanto los niños como las niñas experimentan un gran desarrollo a diferentes niveles. Uno de los cambios más evidentes es el de la voz, sobre todo en el caso de los chicos, debido entre otros factores al alargamiento de la laringe. Cuando este crecimiento se estabiliza, los niños adquieren su voz adulta y es entonces cuando puede clasificarse como "voz de hombre". Hasta ese momento, las voces de los jóvenes son consideradas como infantiles, alineadas con las voces blancas o femeninas y, en el caso en el que formen parte de una agrupación coral, se les encargan las partes agudas.

Los coros de niños o escolanías, tradicionalmente formadas únicamente por niños, han mantenido esta identidad en muchos casos. De hecho, dos de las escolanías más importantes en España –la de El Escorial y la de Montserrat– están, todavía en la actualidad, compuestas solamente por chicos. También son frecuentes las obras escritas para coro de hombres y muchos de los grandes compositores les han dedicado preciosas páginas: Edvard Grieg, Johannes Brahms, Francis Poulenc, Richard Wagner, Richard Strauss, Claude Debussy, Igor Stravinski...



Imagen 16. Escolanía de Montserrat

Siguiendo los mismos criterios que en el caso de las mujeres (extensión, tesitura y timbre, densidad, color, etc.), las voces masculinas se clasifican en voces de tenor, barítono o bajo.

### VOZ DE TENOR

El término "tenor", que en la actualidad designa la voz más aguda de los hombres, deriva del término latino *tenere*, "sustentar, sujetar", y se refería en su origen precisamente a la línea que sustentaba el canto polifónico medieval, normalmente una melodía pre-existente o *cantus firmus*.

El tenor es el personaje masculino por excelencia y los protagonistas de las óperas suelen ser interpretados por hombres con esta tesitura y timbre. Salvo en el período de apogeo de los *castrati*, durante la segunda mitad del siglo XVII, la de tenor fue la voz masculina preferida por los compositores.

#### Tenor ligero

Se trata de la voz más aguda de tenor, con gran facilidad y muy hábil para las agilidades o *fiorituras*, equivalente a la soprano ligera. Es una voz de timbre claro y penetrante, aunque la extensión no suele ser demasiado amplia y el volumen puede ser limitado, por lo que es preferible no enfrentarlo a orquestaciones demasiado densas o poderosas. Los roles más comunes para este tipo de voz suelen ser los de héroe o amante. Algunos tenores ligeros son capaces de deleitar al público con el famoso *do de pecho*.



Imagen 17. Giacomo Lauri-Volpi

## Tenor lírico-ligero

La voz del tenor lírico-ligero, aunque también de tesitura bastante aguda, tiene más consistencia que la del ligero, especialmente en la zona de los graves. Disfruta de la amplitud y la presencia del tenor lírico en los sonidos graves y medios, y de la agilidad del ligero en los agudos, por lo que puede considerarse una voz más completa.



Imagen 18.  
Juan Diego Flórez

## Tenor lírico

Resulta una voz más homogénea que la de los dos anteriores debido a un mayor equilibrio entre sus registros grave y agudo, éste de gran brillo y vibración. Se trata por ello de una voz de enormes posibilidades que puede hacerse cargo de papeles tanto ligeros como dramáticos. No se puede afirmar con seguridad porque no poseemos grabaciones de la época, pero es muy probable que el tenor navarro Julián Gayarre poseyera este tipo de voz, lo que le permitía interpretar papeles muy diferentes entre sí. Fue conocido en su época por su voz extraordinaria y muchos expertos afirman que no se ha repetido este fenómeno desde su prematura muerte.



Imagen 19. Julián Gayarre

## Tenor spinto

El tenor *spinto*, al igual que en el caso de la soprano, posee una voz apoyada, con más cuerpo que el lírico, entre éste y el dramático. Otra posible denominación sería la de lírico-

dramático, aunque existen diferencias que justifican su distinción. Se trata de una voz con más cuerpo y carácter que en muchas ocasiones disfrutaban aquellos que en su juventud han sido líricos. Es el caso del tenor español Plácido Domingo, quien a pesar de su edad, continúa llenando teatros y auditorios.



Imagen 20.  
Plácido Domingo

## Tenor dramático

Es la voz más grave de los tenores, de más peso, volumen y potencia, cercana a la voz de barítono. A diferencia de los tenores más agudos, el dramático adolece de agilidad y su extensión suele ser reducida en comparación. Sin embargo, el registro medio y el grave son potentes y redondos. De hecho, en Italia este tipo de tenor es conocido como *di forza*, “de fuerza”. Enrico Caruso fue uno de los más representativos tenores dramáticos.



Imagen 21.  
Enrico Caruso

El tenor dramático es muy importante en el repertorio alemán. Carl Maria von Weber, Strauss y Wagner fueron algunos de los compositores que emplearon este tipo de voz para sus personajes. En alemán, el tenor dramático es conocido como *Heldentenor*.

## VOZ DE BARÍTONO

El término “barítono” deriva del griego y se empleó por primera vez en Francia, a finales del siglo XV, para designar una voz más baja que la del *bassus* de la polifonía gregoriana. Durante el

siglo XVII, en Italia, el barítono se posicionó en su lugar actual, entre el tenor y el bajo.

Sin embargo, en cuanto a la clasificación de las voces masculinas y paralelamente a la distinción entre soprano y mezzosoprano, la diferenciación entre barítono y bajo no se comenzó a emplear hasta finales del siglo XVIII o principios del XIX. El primero en diferenciar entre bajos profundos o bufos y barítonos fue Mozart; hasta entonces, se escribían papeles graves y agudos y la elección del tipo de voz, más o menos media, dependía del carácter del personaje.

La de barítono es la voz masculina intermedia, entre la de tenor y la de bajo. Debe ser una voz de relativa agilidad a pesar de no disfrutar de la tesitura aguda del tenor y, a diferencia del bajo, con graves brillantes y ligeros.

### Barítono lírico

Es la voz más ligera de barítono, con timbre menos oscuro y mayor flexibilidad. En el interior de este grupo suelen distinguirse algunas subcategorías. En Alemania, al barítono lírico se le conoce como *Kavalierbariton*, el barítono caballero, el más elegante de todos ellos. Un segundo tipo sería un barítono propiamente lírico, con un menor volumen pero mayor agilidad y ligereza que el *Kavalier*, aunque la mayoría de los autores no realizan esta distinción. Sin embargo, sí podría considerarse el llamado barítono Martin, en honor del francés Jean-Blaise Martin (1764-1837), uno de los más célebres intérpretes de ópera cómica de su época. Se trata de una voz realmente clara y con una gran extensión que, no



Imagen 22. Dietrich Fischer-Dieskau

obstante, no se limita solamente a los papeles más ligeros sino que es capaz de acometer roles más oscuros y de tintes dramáticos.

### Barítono dramático

Se trata de la voz más grave de barítono, en algunas ocasiones muy cercana a la del bajo, por lo que estos cantantes pueden interpretar papeles tanto de barítono como de bajo cantante, dependiendo del timbre y la tesitura de su voz.

Arturo Reverter distingue un tipo de voz de barítono que se encontraría entre el lírico y el dramático y al que denomina "de carácter".

Se trataría de la voz intermedia de barítono, con un gran equilibrio en toda su tesitura, graves más poderosos y agudos potentes si bien no tan ágiles como los del barítono lírico. La mayoría de los personajes interpretados por barítonos en las óperas de Verdi y de Puccini requieren este tipo de voz.



Imagen 23. Carlos Álvarez

### VOZ DE BAJO

Llegamos al tipo de voz masculina más grave. Es, además, la voz humana más grave, para la que se reserva el cometido de soportar la línea melódica de las voces más agudas, por lo que no suelen dedicársele roles protagonistas.

Durante el Barroco y el Clasicismo, se exigía a estos cantantes sonidos tan sumamente graves que hoy en día son considerados límites. Sin embargo, en aquellas épocas eran muy frecuentes, principalmente en obras sacras como cantatas y misas. En la actualidad, producir estos sonidos está

considerado como un gran logro, al mismo nivel que el *do* de pecho de los tenores ligeros –cuya resonancia, sin embargo, no es de pecho sino craneal. Con el tiempo, los compositores elevaron la altura de la línea del bajo, por lo que la menor exigencia de sonidos graves dificulta la existencia de bajos profundos puros.

### Bajo ligero o *buffo*

El término italiano *buffo*, literalmente “gracioso”, designa la voz de un bajo ligero, de carácter humorístico, que la hace idónea para la interpretación de roles cómicos, tan frecuentes en las obras de Mozart o Rossini. La voz de estos intérpretes es algo más pequeña que la del resto de bajos, aunque también es flexible y expresiva. En opinión de algunos críticos, a menudo los bajos *buffos* se dejan llevar por la comicidad de los personajes que interpretan, llegando a extremos en ocasiones ridículos y caricaturizando el carácter de dichos personajes.



Imagen 24.  
Carlos Chausson

### Bajo cantante

Es la categoría a la que pertenecen la mayoría de los bajos actuales. Por tratarse de la voz intermedia, es la que permite la interpretación de más tipos de personajes. La voz de bajo cantante se caracteriza por la homogeneidad de su registro, muy redondo en toda su extensión.



Imagen 25.  
Ruggero Raimondi

Normalmente se distingue entre bajo cantante puro y lírico, siendo el primero de ellos el que se corresponde más exactamente con la definición anterior, mientras que el lírico poseería una voz de menor peso y fuerza.

### Bajo profundo

Es la voz más oscura de todas, de hecho conocida en Alemania como *tiefer Bass* o “bajo negro”. Los bajos profundos disfrutan de una gran amplitud en los registros medio y grave, muy consistentes. No todos los bajos profundos pueden calificarse como *tiefer Bass*: son aquellos que poseen el timbre más penumbroso, capaz de hacerse cargo de los personajes más siniestros y torturados, tan característicos en las óperas de Wagner. Normalmente no suele exigírseles el pasaje al registro agudo, porque a menudo provoca que los intérpretes se encuentren con pequeñas dificultades.



Imagen 26.  
Alexander Kipnis

En la ópera, a pesar de que no se exige a los cantantes la emisión de los sonidos más graves, éstos deben ser capaces de imprimir credibilidad a sus personajes a través del timbre y el color. Los roles de bajo son a menudo aquellos de villanos o, por el contrario, soberanos u otros papeles de autoridad para los que la voz grave es idónea. Se enfrentan a la dificultad de la pronunciación, que en esas tesituras tan profundas suele convertirse en todo un reto.



### Algunos roles representativos de las voces de hombre

- ☞ Contratenor: Oberón, en *El sueño de una noche de verano*, de B. Britten.
- ☞ *Castrati*: Orfeo, en *Orfeo y Euridice*, de C.W. Gluck.
- ☞ Tenor ligero: Pedrillo, en *El rapto en el serrallo*, de W.A. Mozart, y Nemorino, en *L'elisir d'amore*, de G. Donizetti.
- ☞ Tenor lírico-ligero: Tamino, en *La flauta mágica*; Ferrando, en *Così fan tutte*; e Idomeneo, en la ópera homónima, todas de W.A. Mozart.
- ☞ Tenor lírico: Max, en *El cazador furtivo*, de C.M. von Weber; el wagneriano Parsifal, en la obra del mismo título; Rodolfo, en *La Bohème*, de G. Puccini.
- ☞ Tenor *spinto*: Florestán, en *Fidelio*, de L. van Beethoven; Tristán, en *Tristán e Isolda*, de R. Wagner.
- ☞ Tenor dramático: Otello, en la ópera del mismo título, y Radamés, en *Aida*, ambas de G. Verdi.
- ☞ Barítono lírico: Papageno, en *La flauta mágica*, de W.A. Mozart; Fígaro, en *El barbero de Sevilla*, de G. Rossini.
- ☞ Barítono dramático: Rigoletto, en la obra homónima de G. Verdi; y Pizarro, en *Fidelio*, de L. van Beethoven.
- ☞ Bajo *buffo*: Basilio, en *El barbero de Sevilla*, y Don Magnifico, en *La Cenerentola*, ambas de G. Rossini.
- ☞ Bajo cantante: Zaccaria, en *Nabucco*; el Padre Guardiano, en *La forza del destino*; y Fiesco, en *Simón Bocanegra*, todas de G. Verdi.
- ☞ Bajo profundo: Sarastro, en *La flauta mágica* y Osmín, en *El rapto en el serrallo*, ambas de W.A. Mozart; y el Príncipe Gremin, en *Eugene Onegin*, de P.I. Tchaikovski.
- ☞ *Tiefebass*: Hunding, en *La walkyria* y Hagen, en *El ocaso de los dioses*, ambas de R. Wagner.

## OTRAS VOCES

Además de las expuestas anteriormente, existen algunos tipos vocales que, por sus características extraordinarias, por ser voces todavía inmaduras o por otras razones que expondremos a continuación, merecen ser consideradas separadamente.

### Los castrati

Desde mediados del siglo XVII y hasta prácticamente finales del XVIII, los *castrati* fueron los protagonistas indiscutibles de la escena lírica europea. Se trataba de hombres a los que, en la infancia, se les extirpaban los testículos, impidiendo el alargamiento de la laringe durante el desarrollo hacia la edad adulta. Por esta razón, eran capaces de emitir los sonidos característicos de las voces blancas, infantiles o femeninas, con el volumen y la potencia propias de las voces masculinas.

Los primeros *castrati* se formaron y desarrollaron su actividad en centros relacionados con el culto religioso: iglesias, catedrales y capillas, allí donde las mujeres tenían restringido el acceso en razón de su sexo. El nacimiento de la ópera, alrededor del año 1600, facilitó la participación de estos cantantes en la escena lírica y, con el paso del tiempo, se convirtieron en verdaderas estrellas.



Imagen 27.  
Carlo Broschi, Farinelli

Numerosos fueron los grandes intérpretes castrados del siglo XVIII, cuando experimentaron su gran apogeo. Muchos de ellos eran de origen italiano, si bien sus carreras se desarrollaron también en otros países. Es el caso de Carlo Broschi, más conocido como Farinelli, quien pasó 25 años en la corte



española intentando aliviar el carácter melancólico del rey Felipe V. Llegó a tener tanta influencia sobre el monarca que éste incluso le nombró Primer Ministro. Fue también Farinelli quien convenció a Fernando VI de establecer la ópera italiana en España.

En 1994, el cineasta belga Gérard Corbiau dirigió una película basada en la vida de Farinelli que, si bien es inexacta en algunos puntos de su biografía, sí nos permite formarnos una idea sobre la escena lírica de la época en la que vivió en cantante.

Tras la prohibición de la castración y la desaparición de los *castrati*<sup>21</sup>, las obras pensadas para ser protagonizadas por ellos dejaron de programarse y, en las escasas ocasiones en las que lo hacían, estos roles eran interpretados por mujeres. Sin embargo, desde hace varios años el auge y la calidad de los falsetistas ha permitido que los papeles escritos originalmente para *castrati* vuelvan a ser interpretados por hombres<sup>22</sup>.

## Contratenor

Los contratenores son cantantes capaces de emitir sonidos más agudos que un tenor, equivalentes al registro de una contralto. Sin embargo, a diferencia de estas intérpretes o incluso de los *castrati*, que producen estos sonidos de manera natural, los contratenores se apoyan en la resonancia de cabeza. No hay

---

<sup>21</sup> El último *castrati* del que se tiene noticia, Alessandro Moreschi, falleció en 1922 y en sus últimos años tuvo oportunidad de registrar su ya deslucido arte. Se conserva una grabación de una de sus interpretaciones que es posible escuchar online (consultar los Anexos para acceder al enlace).

<sup>22</sup> No obstante, Arturo Reverter, en su libro *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*, sostiene que es preferible que sean las mujeres las que continúen interpretando estos papeles.

que confundir, en consecuencia, la voz de contratenor con la de *castrati* aunque ambas sean extraordinarias en el caso de los hombres. La voz de contratenor, por abusar de la resonancia de cabeza y hacer uso del falsete, es una voz ligera, bastante clara y con poco volumen, mientras que la de los *castrati* era potente, flexible, ágil, brillante y dulce.

Al parecer, la práctica del “falsetismo” surgió de manera natural en los coros de niños y hombres por la necesidad de realizar las voces superiores; frecuente en los países orientales, fue introducida en Europa hacia el siglo VIII. Desde el siglo XIII, los contratenores se encargaban de interpretar las partes agudas cuando las mujeres tenían prohibida su participación en la iglesia.

Llegado el siglo XVII, los contratenores fueron desapareciendo, cediendo su sitio a los *castrati*. Con el tiempo, la incorporación de la mujer a la escena lírica favoreció que ellas se hiciesen cargo de las partes antes encargadas a contratenores y *castrati*, mientras que los tenores surgían con fuerza como la voz aguda masculina. Ya en la década de los cuarenta del siglo XX, Alfred Deller consiguió renovar el interés por la voz de contratenor gracias a una gran técnica y un hermoso timbre. Desde entonces, muchos intérpretes han cultivado su voz para conseguir estos registros y numerosos compositores, entre ellos José Luis Turina, han escrito originalmente pensando en ellos.



Imagen 28. Alfred Deller

### Algunos nombres de intérpretes que deberían sonar

María Callas es recordada como una de las grandes sopranos de todos los tiempos. La calidad y el espectro de su voz, su extensión, tesitura y timbre le permitieron interpretar roles de diferentes características a lo largo de toda su carrera. No sólo fue una genial soprano sino una magnífica artista.

- ♪ Soprano ligera: Wilma Lipp, Natalie Dessay, Dorothea Röschmann
- ♪ Soprano lírico-ligera: Lucia Popp, Barbara Hendricks, María Bayo
- ♪ Soprano lírica: Elisabeth Schwarzkopf, Pilar Lorengar, Montserrat Caballé
- ♪ Soprano *spinto*: Renée Fleming, Deborah Voigt, Renata Tebaldi
- ♪ Soprano dramática: Lili Lehmann, Kirsten Flagstad, María de Malibrán
- ♪ Mezzosoprano lírica: Teresa Berganza, Conchita Supervía, Susanne Mentzer
- ♪ Mezzosoprano de agilidad: Cecilia Bartoli, Daniela Barcellona, Marilyn Horne
- ♪ Mezzosoprano dramática: Irene Minghini-Cattaneo, Fiorenza Cossotto
- ♪ Contralto: Kathleen Ferrier, Marian Anderson, Norma Procter

En cuanto a los hombres, son célebres el gran tenor dramático Enrico Caruso, al que se hace referencia aún en la actualidad, y el recientemente fallecido barítono lírico Dietrich Fischer-Dieskau. Mención especial merece Julián Gayarre, tenor lírico baztanés que cosechó un gran éxito en vida y cuya prematura muerte fue lamentada en todo el mundo.

- ♪ Tenor ligero: Tito Schipa, Giacomo Lauri-Volpi, Luigi Alva
- ♪ Tenor lírico-ligero: Juan Diego Flórez, Luciano Pavarotti, Tito Schipa
- ♪ Tenor lírico: Julián Gayarre, Alfredo Kraus, José Carreras, Luciano Pavarotti
- ♪ Tenor *spinto*: Plácido Domingo, Miguel Fleta, Giovanni Martinelli
- ♪ Tenor dramático: Enrico Caruso, Mario del Monaco, Franco Corelli
- ♪ Barítono lírico: Dietrich Fischer-Dieskau, Alexandru Agache
- ♪ Barítono dramático: Carlos Álvarez, Donald McIntyre, Robert Hale
- ♪ Bajo ligero o *buffo*: Carlos Chausson, Carlo Badioldi, Paolo Montarsolo
- ♪ Bajo cantante: Ruggero Raimondi, Samuel Ramey, Serguéi Kopchák
- ♪ Bajo profundo: Alexander Kipnis, Mark Reizen, Ivar Andresen

# ACTIVIDADES

En las próximas páginas se proponen algunas actividades que los profesores pueden trasladar directamente al aula adaptando el contenido a la edad, nivel de conocimientos y objetivos de sus alumnos. Además, se proporcionan pistas para la ampliación y la realización de pequeños ejercicios de investigación.

Conscientes de la importancia de la interdisciplinariedad y de las nuevas corrientes pedagógicas centradas en el desarrollo de proyectos, hemos intentado aprovechar la ocasión para tratar temas diversos gracias a, o a partir de, la música.

Dada la diversidad de las edades de los alumnos que acudirán a estos conciertos y la complejidad de la confección del currículo de una asignatura sujeta a continuos cambios legislativos y administrativos, hemos procurado que la mayoría de las actividades puedan ser adaptadas, por lo que para la realización de muchas de ellas no es necesario el empleo de materiales concretos más allá de los disponibles en los centros educativos. Por otro lado, queremos dejar una gran puerta abierta a la autonomía del profesorado de manera que pueda confeccionar sus propios materiales y actividades.

Durante el concierto, se requerirá la participación de algunos alumnos. Para prepararla, se aconseja a los profesores que realicen la primera de las actividades propuestas. Todas las demás pueden realizarse con posterioridad la representación.

# PROPUESTA PEDAGÓGICA

## I. EL SUPREMATISMO ARTÍSTICO

Esta actividad puede enfocarse de dos maneras en función del tiempo del que se disponga para la preparación del concierto. A continuación se exponen ambas (A-1 y A-2) para que cada profesor pueda escoger la que mejor se adapte a sus necesidades.

### A-1. EJERCICIO DE INVESTIGACIÓN

La clase se divide en grupos de trabajo. El nivel de profundidad de dicha investigación estará determinado por la edad, la madurez y los conocimientos previos de los alumnos. Para centrar la actividad, pueden estudiarse las obras que inspiraron a Agustí Charles en la composición de *Primary Colors* y que se encuentran en los Anexos (pág. 95 a 102). Como actividad final, los trabajos se ponen en común en el aula; los resultados de las investigaciones pueden exponerse en murales y colocarse en la clase.

Algunos puntos sobre los que investigar:

- La historia del Suprematismo: fecha aproximada de aparición, desarrollo y desaparición; miembros más relevantes; influencias en otros estilos artísticos.
- Kazimir Malévich: biografía del artista y obras más representativas.
- El estilo Suprematista: características principales y obras más importantes.

### A-2. APROXIMACIÓN AL SUPREMATISMO

Proporcionar a los alumnos una copia del cuadro teórico "Kazimir Malévich y el Suprematismo artístico" (pág. 26). Leerlo y trabajarlo en clase, pidiendo a los alumnos un pequeño ejercicio de reflexión. Puede acompañarse del visionado de algunas obras suprematistas, como las que se proporcionan en los Anexos (pág. 95 a 102) y que inspiraron a Agustí Charles la composición de la pieza *Primary Colors*.

Algunas ideas para la reflexión y el debate:

- ¿Qué nos inspiran las obras suprematistas? ¿En qué nos hacen pensar y cuáles son los sentimientos que despiertan en nosotros?
- ¿Cuáles podrían ser las intenciones de los artistas suprematistas al eliminar de sus obras los elementos tradicionales pictóricos? ¿Creemos que lo consiguieron?
- El Suprematismo, ¿nos recuerda a algún otro estilo artístico? Si es así, ¿a cuál? ¿Sabríamos nombrar alguna obra o artista dentro de esa corriente?

## B. PRÁCTICA

Una vez que los alumnos conocen las ideas básicas del Suprematismo, deberán realizar una pequeña obra pictórica en el marco de esta corriente artística, atendiendo a:

- Prescindir de las formas superfluas, reduciéndolas a las que definen el objeto
- Simplificar el cromatismo
- Adecuar el soporte y el tamaño

## 2. LOS COLORES PRIMARIOS

Proponemos varias actividades para trabajar sobre los colores primarios.

### A. EJERCICIO DE INVESTIGACIÓN

De manera individual o grupal, los alumnos deberán investigar sobre el origen de los colores primarios; los más adelantados podrán incluso ir más allá e informarse sobre la descomposición de la luz y el origen de los colores. A continuación se proporcionan algunas ideas. Como siempre, proponemos la exposición final y la confección de murales u otros materiales, además del uso de las tecnologías para la puesta en común (materiales audiovisuales, PowerPoint...).

- Los colores: ¿Cómo se clasifican en primarios y secundarios? ¿Cuál es el origen y el desarrollo de esta clasificación? ¿Y cuáles los sistemas que se utilizan y quiénes sus creadores?
- El color de la luz: ¿Cómo y por qué percibimos los colores? ¿Existen más colores de los que el ojo humano puede apreciar? ¿Cómo se descompone la luz en diferentes colores?
- El arcoíris: ¿Qué es el arcoíris? ¿Cuáles son los colores que lo forman? ¿Por qué sale solamente cuando llueve? ¿Cómo se crea el arcoíris?

### B. EXPERIMENTACIÓN

#### El disco de Newton

Se trata de confeccionar un disco de Newton en el aula, de manera que, al girar a gran velocidad, los colores se mezclen y den lugar al blanco.

Necesitaremos:

- Un círculo de cartulina blanca de aproximadamente 15 cm de diámetro
- Un trozo de lana de 1 m de longitud
- Pinturas de los colores del arcoíris
- Tijeras

Divide el círculo de cartulina en siete<sup>23</sup> segmentos iguales y pinta cada uno de ellos de un color del arcoíris. Realiza dos pequeños agujeros a una distancia simétrica del centro del círculo y pasa el cordón de lana por ellos, atándolo después por los extremos como si fabricases un colgante.

Coloca el disco en el centro y toma los extremos del cordón con ambas manos. Enróllalo sobre sí mismo muchas veces y, cuando parezca que ya no puede hacerse más, separa las manos con un movimiento firme, haciendo que el disco gire. Observa el lado pintado: los colores se mezclarán dando lugar al blanco.



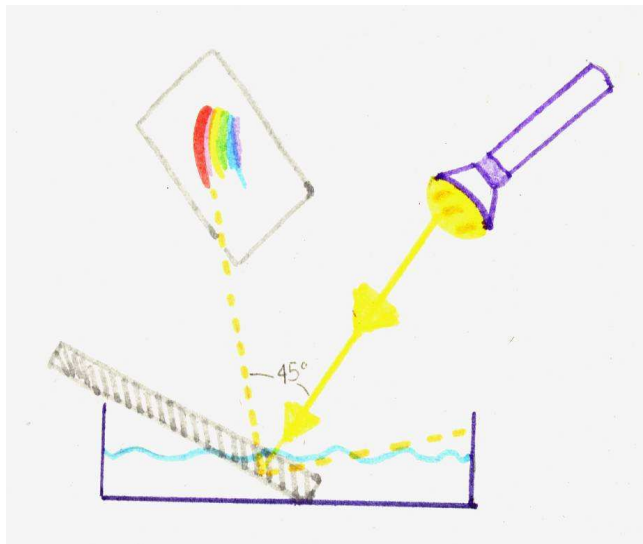
<sup>23</sup> Pueden realizarse más segmentos, siempre cuidando de colorearlos según la gama cromática. Cuantos más tonos se utilicen, mejor será el resultado.

## El arcoíris

Con esta experiencia, haremos aparecer el arcoíris en el aula. Es un sencillo experimento para el que solamente necesitamos:

- ☞ Un vaso o un recipiente transparente
- ☞ Agua
- ☞ Un pequeño espejo que quepa en el vaso o recipiente
- ☞ Una fuente de luz (ventana, lámpara, linterna...)
- ☞ Un folio blanco

Colocamos el espejo dentro del vaso procurando que quede ligeramente inclinado. Llenamos el vaso con agua y lo colocamos cerca de la fuente de luz, que debe reflejarse en el espejo a través del agua. Ponemos el folio en blanco sobre el espejo, teniendo cuidado de que no se moje, y vamos moviéndolo hasta que la luz que se refleja en el espejo choque contra él, dejando ver el arcoíris.



## 3. PRIMARY COLORS

Vamos a conocer esta pieza musical y a su compositor, Agustí Charles. Puesto que se trata de un compositor contemporáneo, la información relativa a su persona y a su obra que puede encontrarse online es todavía escasa, por lo que en este caso no sugeriremos actividades de investigación. Puede utilizarse el material presentado en esta Guía, en las páginas 23 a 31.

### A. ESCUCHA PRIMARY COLORS

A pesar de que la información sobre la obra no es muy abundante, es posible acceder a algunas grabaciones de audio (lamentablemente no hay imágenes de la interpretación) que constituyen un recurso interesante para el trabajo en el aula. A continuación se proporcionan algunos enlaces:

- ☞ II. Limited Colors: [<http://youtu.be/q7GyExZX87c>]
- ☞ III. Darkness: [[http://youtu.be/UVF2r7Gn\\_yw](http://youtu.be/UVF2r7Gn_yw)]
- ☞ IV. KSM: [<http://youtu.be/UJqD4Ft2wnw>]

Proponer a los alumnos la escucha activa de alguno de estos movimientos y seguirlo de una puesta en común:

- ☞ ¿Qué es lo que nos hace sentir esta pieza?
- ☞ ¿Qué diferencias encontramos con otros estilos musicales que estamos más acostumbrados a escuchar? ¿Qué nos llama la atención? ¿Cuál es el tratamiento de la voz?
- ☞ ¿Cuál pudo ser la intención del compositor?
- ☞ Más allá del estético, ¿qué elementos podemos valorar en la composición?



## B. LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

Charles hace uso de muchos instrumentos de percusión en su obra, *Primary Colors*. Vamos a conocerlos un poco mejor.

### Trabajo de investigación

Se divide a los alumnos en tantos grupos como instrumentos de percusión aparecen en la pieza (consultar la tabla "Primary Colors", en la pág. 30); también pueden ocuparse de varios instrumentos por grupo. Cuando los trabajos están concluidos, se presentan ante la clase.

Algunos aspectos sobre los que deberán buscar información son:

- ☞ Materiales con los que están contruidos y su proceso de fabricación. ¿Cómo se clasifican en función de estos materiales?
- ☞ Origen: ¿De qué región son originarios? En caso de no pertenecer a la tradición occidental, ¿cómo han llegado hasta ella? ¿Existen otros instrumentos en la misma familia a la que pertenecen?
- ☞ Posibilidades musicales y técnicas de interpretación: ¿Cómo se interpretan? ¿Son necesarias baquetas u otros accesorios? ¿Existen diferentes técnicas para su interpretación?
- ☞ Sería interesante que pudieran escuchar alguna pieza interpretada por cada uno de los instrumentos o alguna obra en la que el compositor los haya utilizado, especialmente de un estilo diferente al de Charles para poder establecer una comparación.
- ☞ Ejercicio de práctica musical (ver pág. 84 y siguientes).

## C. LA VOZ HUMANA

En este apartado se propone un acercamiento al tema de la voz a partir de la experimentación, la investigación y la lectura de documentos.

### Lectura de fuentes

Se proporciona a los alumnos ejemplares de las páginas de esta Guía en las que se trata la voz humana (pág. 41 a 67). En función de las actividades que se vayan a realizar con posterioridad, los profesores elegirán si deben tener acceso a todo el documento o solamente a una parte.

### Clasificación de las voces humanas

Vamos a trabajar sobre diferentes aspectos de la voz que permiten su distinción, intentando reconstruir con los alumnos un sencillo cuadro clasificatorio.

Para ello, comenzaremos planteando una sencilla pregunta: ¿Cómo distinguimos las voces de las personas?

En función de las respuestas obtenidas, el profesor va guiando a los alumnos hacia los criterios de clasificación:

- ☞ Sexo: distinguimos entre voces de hombre y voces de mujer.
- ☞ Edad: también entre voces de niños y de adultos, e incluso cuando ya hemos crecido y vamos envejeciendo, la voz continúa cambiando. En estas etapas de la vida del ser humano, sigue vigente la distinción entre hombres y mujeres.

- ☞ Altura: clasificamos las voces como agudas o graves en función de la altura del sonido.
- ☞ Timbre, color y otros aspectos complejos: las voces pertenecientes a dos personas del mismo sexo, de la misma edad y de una altura similar, todavía pueden parecerse diferentes. ¿Cómo las describiríamos?
- ☞ En la pizarra, el profesor organiza los criterios de clasificación y construye el cuadro proporcionando las explicaciones necesarias y completándolo con las denominaciones de los tipos de voces más sencillas (soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo). Los alumnos lo copian en su cuaderno.
- ☞ Experiencia: los alumnos se sientan en el suelo, formando un gran círculo, con la espalda hacia el centro, de manera que entre ellos no se vean, y cierran los ojos. El profesor, en el interior del círculo, toca ligeramente a uno de los alumnos, que recitará una pequeña frase en voz alta. El resto de los alumnos deberá averiguar de quién se trata y describir su voz.
- ☞ Audición: se escuchan en el aula algunas piezas interpretadas por cantantes de los principales tipos de voz (soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo). En las páginas anteriores pueden encontrarse algunas referencias (pág. 54 y 63). Puede acompañarse de una copia de la página 46, en la que se ve claramente la diferencia de altura entre las voces.
- ☞ Ejercicio: los alumnos intentan clasificar las voces de sus cantantes favoritos siguiendo la tabla que han copiado en su cuaderno.
- ☞ Ampliación 1: una vez que está clara la clasificación general de las voces humanas, puede hablarse de la subdivisión en el interior de cada uno de estos grupos. Consultar la tabla de la página 47 para más información.
- ☞ Ampliación 2: la voz aguda del contratenor suele llamar la atención de los jóvenes, que se plantean muchas preguntas al respecto. Es una oportunidad magnífica para realizar un trabajo de reflexión en torno al respeto de los Derechos Humanos. Proponemos los siguientes pasos:
  - Presentación de la voz de contratenor: técnica de falsete.
  - Profundización en la historia de la voz de contratenor: los *castrati*. El visionado de la película *Farinelli* es una opción.
  - Reflexión sobre la castración masculina: cómo y por qué comenzó a realizarse; por qué está mal atender de ese modo contra la integridad física del ser humano. Fin de la castración masculina.
  - Reflexión sobre la castración femenina o ablación: a diferencia de la masculina, la femenina todavía se realiza en muchos países. Investigar sobre cuáles son estos países y las tradiciones que han llevado a la perpetuidad de esta práctica; motivos por la que se realiza; casos de castración femenina en España y consecuencias legales; debate.
- ☞ Ampliación 3: si el interés del profesor y de los alumnos así lo demandase, podría programarse el visionado de un fragmento de alguna ópera.

## La formación de la voz humana

Pequeño trabajo de investigación durante el que los alumnos comprenden los procesos de formación de la voz humana. El profesor decidirá la mejor manera de realizarlo, por grupos o de manera individual. Si la edad de los alumnos lo permite, aconsejamos la segunda opción: cada uno deberá realizar el trabajo de forma individual; los resultados de la investigación se pondrán en común de manera que, entre todos, logren realizar un documento preciso sobre el mecanismo de formación de la voz.

## Grandes intérpretes de la música vocal

Se trata ahora de conocer algunos de los grandes intérpretes vocales que han existido. Recomendamos el trabajo por grupos y la elección de varios cantantes de origen español (en el cuadro de la pág. 67 pueden encontrarse algunas ideas).

- ☞ Pequeña biografía sobre el cantante: fecha y lugar de nacimiento y muerte (siempre que no se trate de un intérprete vivo, como José Carreras, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Ainhoa Arteta...).
- ☞ Papeles que les han consagrado. En relación con ellos, puede ampliarse la información con el título, argumento y compositor de la ópera. Sería interesante, también, poder verles y escucharles interpretando esos papeles (en la actualidad, casi todo está en Youtube).
- ☞ Ampliación: puede ampliarse el ejercicio con otras referencias biográficas y artísticas a sus cantantes favoritos. En el caso en que pertenezcan a un grupo, valorar las trayectorias individuales además de la del conjunto.

## 4. POÈME SYMPHONIQUE

György Ligeti es un compositor consagrado, ya fallecido, sobre el que hay mucha información en soporte digital. Tanto su trayectoria profesional como su estilo y obras pueden suponer interesantes trabajos de investigación, así que proponemos algunos, aunque puede utilizarse el material proporcionado en esta guía (pág. 32 a 40).

### A. CONOCIENDO A GYÖRGY LIGETI

Los alumnos, de manera individual, buscan información sobre el compositor. Algunos centros educativos poseen aulas de informática y acceso a internet; si este fuera el caso, podría realizarse una actividad de clase durante la que los alumnos, guiados por el profesor, llevan a cabo la investigación. El profesor iría recogiendo la información para su posterior tratamiento con el objeto de realizar un pequeño documento. Cuando la edad de los alumnos sea más avanzada, el profesor podrá decidir sobre la idoneidad de encargarles la investigación sobre diferentes temas. Los datos a recabar serían, por ejemplo:

- ☞ Fecha y lugar de nacimiento y muerte y pequeña biografía. Ligeti tuvo la desgracia de vivir acontecimientos históricos dramáticos, razón por la que profundizar en su biografía es muy interesante. Esto puede dar pie también a tratar con los alumnos temas como la dictadura, la represión, el fascismo... Además de procurar una manera de acercarse a la II Guerra Mundial, el nazismo, el antisemitismo, etc.

- ☞ Evolución de su estilo. Antes de escapar a Europa occidental, Ligeti se dedicó a investigar sobre la música folklórica húngara, pero en secreto practicaba las nuevas tendencias compositivas. Una vez en Austria, tuvo acceso a todas estas técnicas e ideologías musicales y pudo practicarlas.
- ☞ Ligeti perteneció brevemente a un movimiento artístico llamado Fluxus. ¿Qué ideología definía a este grupo? ¿Quién lo fundó y cuáles fueron sus miembros más representativos? ¿Qué obras de Ligeti pueden enmarcarse dentro de ese movimiento? ¿Conoces otros movimientos artísticos del siglo xx? ¿Cuáles son sus características?
- ☞ Hungría en el conflicto bélico del siglo xx. El país en el que nació Ligeti se vio sometido a diferentes fuerzas políticas durante el pasado siglo: fascismo, nazismo, estalinismo, comunismo... Si la edad y la madurez de los alumnos lo permite, es un trabajo muy interesante.
- ☞ Algunas obras representativas. ¿Cuáles son sus características? ¿Y las circunstancias de su composición y estreno? ¿Hay algún escándalo o hecho singular asociado a su estreno o representación posterior?
- ☞ Si el profesor lo considera adecuado, puede programarse la proyección *2001: Una odisea del espacio*, en la que es posible escuchar la música de Ligeti.

## B. POÈME SYMPHONIQUE

En este apartado profundizaremos en la obra de Ligeti, *Poème symphonique pour 100 métronomes pyramidales*, que los alumnos tienen la oportunidad de escuchar.

## El poema sinfónico

Ligeti no escogió al azar el título para su obra. Un poema sinfónico es una forma musical que nació en el siglo xix, durante el desarrollo del Romanticismo, y que fue cultivado por muchos compositores.

- ☞ ¿Qué es un poema sinfónico? ¿Por qué se llama de este modo?
- ☞ ¿Qué compositor comenzó a escribir poemas sinfónicos? ¿Cuál fue la primera obra de este tipo?
- ☞ ¿Qué implica el carácter extramusical del poema sinfónico? ¿Cuáles son sus antecedentes?
- ☞ Escucha algunas obras representativas de esta forma musical.
- ☞ ¿Por qué crees que Ligeti tituló su obra *Poème symphonique pour 100 métronomes*?

## El metrónomo

El profesor lleva un metrónomo al aula y explica su funcionamiento (sería ideal poder disponer de un metrónomo pendular y otro digital, para poder apreciar las diferencias entre ambos). Puede apoyarse en la información proporcionada en el cuadro de la página 40. Comenta a los alumnos cómo el metrónomo es usado por los músicos para fijar la velocidad de las piezas musicales, afianzar el ritmo en el estudio personal, sincronizar las piezas musicales con materiales de diferente naturaleza (en el cine, por ejemplo), comprar la interpretación de la misma pieza en diferentes interpretaciones grabadas o como instrumento musical (caso de la obra que nos ocupa en esa Guía).

## Poème symphonique pour 100 metronomes pyramidales

Las circunstancias de la composición y el estreno de esta obra por parte de Ligeti son muy curiosas. El profesor puede servirse del material proporcionado en las páginas anteriores (pág. 37 a 39) para trabajar en clase, simplemente como material de lectura o como excusa para profundizar en los temas anteriores.

## 5. PRÁCTICA MUSICAL

A continuación, partiendo de la obra de Agustí Charles, se proponen varias actividades de práctica musical o profundización. Algunas de ellas requerirán instrumentos pero otras muchas no, por lo que podrán realizarse aunque no se disponga de instrumentos musicales en el aula.

### A. EL “SUPREMATISMO” MUSICAL

- A modo de introducción y preparación para la actividad posterior, los alumnos escogerán un texto corto, preferiblemente un párrafo de unas pocas líneas, y lo someterán a la técnica suprematista reduciéndolo a tan sólo unas palabras que contengan la esencia de su mensaje. Para comprobar el efecto por oposición, adornarán el texto original añadiendo adjetivos u otras expresiones que lo enriquezcan pero no añadan información ni significado.

*Ejemplo:*

*Texto original:* El Suprematismo fue un movimiento artístico creado por el pintor de origen ruso Kazimir Malévich y que consiste en reducir al mínimo las formas y colores de la obra. Tuvo numerosos seguidores de diferentes expresiones artísticas.

*Texto “suprematizado”:* Suprematismo. Movimiento. Pintor. Malévich. Rusia. Seguidores.

*Texto enriquecido:* El Suprematismo fue un movimiento o corriente artística ideada y creada por el pintor de origen ruso Kazimir Malévich y que consiste en reducir, disminuir, comprimir al mínimo las formas, diseños, siluetas y colores, tonos de la obra. Tuvo numerosos seguidores y colaboradores de diferentes expresiones artísticas.

- Realizarán lo mismo con una melodía conocida por todos: en primer lugar, se expondrá la melodía original, que pueden tararear o cantar en caso de que tenga texto (aunque para el ejercicio posterior es mejor que lo eliminen). Poco a poco, reducirán la melodía a solamente unas pocas notas de valores más largos y, por último, reducirán incluso la duración de estas notas. Una vez realizado el ejercicio suprematista, retomarán la melodía original, adornándola con melismas, trinos, mordentes u otros recursos hasta hacerla prácticamente irreconocible.

### B. LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

- Siempre que en el aula o en el centro educativo se disponga de instrumentos de percusión, proponemos la interpretación de alguna pieza sencilla como apoyo de la actividad de investigación sobre los instrumentos de esta familia.

#### La entropía musical de Ligeti

Aprovechando la práctica percutiva (si en el aula no hay instrumentos de percusión este ejercicio puede realizarse con cualquier objeto capaz de producir sonido, como bolígrafos o



lápices, cuadernos, puertas y ventanas, timbres, etc.; los alumnos pueden fabricar sus propios instrumentos con materiales reciclados o emplearse percusión corporal), proponemos el acercamiento a la incertidumbre o entropía con la que Ligeti trabaja en su obra.

Los alumnos poseen su instrumento o deciden qué tipo de sonido o ruido van a producir (¿puede utilizarse la voz como instrumento de percusión, al igual que hace Charles!) y a qué ritmo o velocidad lo van a realizar. Es importante en este punto rebajar el entusiasmo de los intérpretes para que el ejercicio tenga éxito y no se limiten a dar rienda suelta, a través del ruido, a su energía acumulada.

A la señal del profesor, todos comienzan el ejercicio suavemente. Sería recomendable que mantuviesen una velocidad constante, aquella por la que han optado desde el principio, aunque también será interesante ver cómo, a medida que sus compañeros van cesando su actividad, quienes todavía continúan con la interpretación adecúan velocidades y ritmos para formar patrones ordenados.

El profesor va señalando a ciertos alumnos, que deberán abandonar su actividad y permanecer en silencio. Poco a poco, los instrumentos son cada vez menos hasta que solamente queda uno que, finalmente, también se detiene.

Los alumnos comentan la experiencia. Puede repetirse las veces que el profesor lo considere adecuado, ya que durante la puesta en común irán surgiendo ideas o dificultades que se resolverán con la práctica.

## La percusión vocal o *beatboxing*

El *beatboxing* es una técnica de interpretación vocal que consiste en producir sonidos percutivos utilizando la voz y la boca (labios, lengua, paladar...). Sus orígenes son muy remotos y muchas culturas musicales lo han utilizado durante siglos. La investigación y el aperturismo del siglo xx facilitó el conocimiento de esta técnica por parte de compositores de tradición europea, como Agustí Charles.

En la década de 1980 se puso de moda en ambientes musicales relacionados con el rap y el hip-hop y dio el salto a otros estilos musicales. Muchos artistas de música popular lo emplean en sus interpretaciones.

- Los alumnos pueden realizar una pequeña investigación sobre los orígenes y los usos del *beatboxing*. Es posible que, dependiendo de la edad, alguno de ellos lo conozca e incluso lo practique, por lo que podrá realizar una introducción al respecto.
- Prácticas de la percusión vocal. Los alumnos pueden investigar con sus voces y explorar nuevas posibilidades sonoras. El objetivo es realizar un pequeño ejercicio, similar al anterior sobre la entropía de Ligeti, empleando únicamente la percusión vocal.
- Orquesta de percusión vocal. Los alumnos escribirán una pequeña pieza de percusión vocal para cuya interpretación emplearán únicamente los sonidos practicados. Pueden realizar tantas líneas como deseen, desde las más sencillas a las más complejas, pensando en que pueda participar toda la clase. Una vez decidido, realizan la interpretación.

## C. ESTILOS COMPOSITIVOS CONTEMPORÁNEOS

El objetivo de este apartado es que los alumnos se familiaricen, aunque sea a un nivel muy superficial, con algunos estilos compositivos contemporáneos. Para ello, nos centraremos en el serialismo dodecafónico, la cita y el collage.

### Introducción: La música contemporánea

A modo de introducción, los profesores pueden trabajar con el material teórico proporcionado en esta Guía (pág. 4 a 20), incluidos los cuadros de ampliación. Es recomendable que los alumnos conozcan cómo la música de tradición académica ha llegado hasta el punto en el que nos encontramos. Invitamos a acompañar la lectura del documento con la escucha de algunas obras de compositores del pasado y confrontarlas con la música, no necesariamente vanguardista aunque también, que se creó durante el siglo xx y se sigue haciendo en la actualidad.

- ♪ ¿Qué diferencias encuentran entre estas piezas? ¿Qué similitudes?
- ♪ ¿Cómo les hace sentir cada una de ellas?
- ♪ ¿Encuentran alguna semejanza entre la música contemporánea y la popular, la que ellos escuchan a diario?
- ♪ ¿Qué influencias creen que tienen los compositores actuales? ¿Cómo piensan que influyen sus obras en otros estilos?
- ♪ ¿Habían escuchado en alguna ocasión música contemporánea? Si son alumnos de más edad, es posible

que hayan visto alguna película en la que se utiliza este tipo de música, ¿recuerdan los títulos?

### El serialismo dodecafónico

Este ejercicio entraña cierta complejidad y requiere que los alumnos manejen con soltura los conceptos de tono y semitono, la escala cromática, los sonidos enarmónicos y los intervalos, aunque no sea más que en su expresión de grado y formación por tonos y semitonos.

A modo de introducción, se trabajan los materiales teóricos proporcionados en esta Guía (pág. 19 y 20). Sería recomendable escuchar alguna pieza breve de serialismo dodecafónico y analizarla con los alumnos.

Se les propone la construcción de una serie dodecafónica y su tratamiento según los procedimientos de inversión y retrogradación. Esta actividad puede realizarse por pequeños grupos que compartan sus conocimientos y se apoyen en la práctica.

Se realiza una puesta en común, incluso corrigiendo alguno de los ejercicios en la pizarra. ¿A qué dificultades se han enfrentado los alumnos a la hora de realizar el ejercicio? Si fuera posible, se escuchan algunas de las series y sus transformaciones.

### La cita y el collage

Se trata de dos recursos muy utilizados en las últimas décadas del siglo xx y aún empleadas en la actualidad.

La cita consiste en utilizar material previamente existente: el compositor escoge melodías, ritmos, fragmentos musicales que

otros artistas han creado con anterioridad y lo utiliza en su propia obra. Este material puede ser transformado de tal manera que resulte irreconocible.

El collage es el paso siguiente a la cita. Se eligen varios materiales preexistentes, que no tienen por qué pertenecer a la misma obra ni al mismo compositor, ni siquiera al mismo estilo o período musical, y se hacen encajar para desvelar una nueva obra. Este procedimiento ha traído algunos problemas por cuestiones de derechos de autoría.

El ejercicio que proponemos a continuación consiste en realizar un collage. Los alumnos escogen frases de sus canciones favoritas: pueden pertenecer a grupos y estilos diferentes e incluso estar en distintos idiomas y hablar de temas diversos. Una vez seleccionadas, hallan la mejor manera de ponerlas una a continuación de la otra para conformar una nueva canción.

En un ejercicio de mayor corrección, los alumnos intentarían adecuar la tonalidad (que no tiene por qué ser la original, ya que van a ser ellos quienes interpreten la nueva canción) y el texto de la canción de manera que el resultado tuviera sentido.

En algunos centros educativos, las nuevas tecnologías están muy presentes y la formación de los alumnos en estas áreas es muy completa. Si ese fuera el caso, podría intentarse un collage con el material sonoro original, grabado en distintos soportes.

# ANEXOS

## INTÉRPRETES DEL CONCIERTO

### ENSEMBLE SOUND KITCHEN

El Ensemble *Sound Kitchen*, de reciente creación, parte de la interpretación vocal para desarrollarse como una agrupación variable en función del repertorio a abordar. Se estrena este año 2014 en la programación del Auditorio Miguel Delibes, aunque hay abiertas varias líneas de trabajo para próximos compromisos

### ANA OTXOA

Natural de Bilbao, Ana Otxoa es Maestra especializada en música, Psicopedagoga y Licenciada en Canto por Musikene.

Ha estudiado con repertoristas y cantantes de gran prestigio y ha cantado con numerosas agrupaciones: La Risonanza, Europa Galante, Modo Antiquo, Orquesta del Teatro Regio di Parma, Sinfónica de Euskadi, Sinfónica de Sevilla, etc.

Ha sido finalista en el II Concurso internacional de Zarzuela Ana María Iriarte y Primer premio del X Certamen de Nuevas Voces Ciudad de Sevilla. Es posible escucharla en grabaciones realizadas con Orquesta de Musikene, Kea Taldea, Capilla Peñaflorida y Los Músicos de su Alteza.

## MILENA GEORGIEVA

Formada en los Conservatorios de Sofía y Viena, perfeccionó su técnica con Nicole Fallien y Darina Takova.

Ha recibido el Premio Especial en el Concorso As.Li.Co. y 4º puesto en el GEDOK Internationaler Liedwettbewerb für Frauenstimmen.

Invitada de honor de las 42th Sofia Music Weeks, interviene en la Misa en Do menor de Mozart en el Palacio de Cultura de la misma ciudad en 2012. Otros escenarios de prestigio en los que ha actuado son la Cité de la Musique, Konzerthaus Wien y Neue Oper Wien.

## MARÍA PILAR MARQUÉS

Natural de Zaragoza, finaliza la especialidad en el Conservatorio Superior 'Joaquín Rodrigo' de Valencia con Charo Vallés, recibiendo clases magistrales de Carlos Chausson, Miguel Zanetti, Robert Expert y Wolfram Rieger entre otros. Complementa su formación musical realizando cursos de Dirección de Coros con profesores como Enrique Azurza, Javier Busto, Carl Hogset, Naomi Faran, Electo Silva o Gary Graden.

Ha trabajado como directora, cantante solista y cantante de coro en diversas formaciones españolas e italianas, en obras como Krönungsmesse (Mozart), Beatus Vír (Vivaldi), Oratoire de Noël (Saint-Saëns), Matthäus-Passion y Johannes-Passion (Bach).

## RODRIGO MARTÍNEZ

Comienza sus estudios en la Escuela de Folklore y en el Conservatorio de Zamora. Cursa estudios de Percusión en el Conservatorio Profesional de Salamanca. Finaliza sus estudios

con Matrícula de Honor en el Conservatorio Superior de esta ciudad. Realiza un intercambio con la Hochschule für Musik de Weimar.

Es organizador y profesor del curso Percucyl. Actualmente es profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia y en la Escuela de Música de Coca.

## ALEXANDRE ALVENTOSA

Nace en Canals (Valencia) en 1985. En 2009, se licencia con las más altas calificaciones por el Conservatorio Superior de Salamanca. Mientras realiza sus estudios grado superior, recibe clases en la academia Okho de Madrid. En 2009, ingresa en el Koninklijk Conservatorium de La Haya (Holanda) donde valida su licenciatura en 2010 y obtiene el Título de Máster en 2012.

Es colaborador habitual en orquestas como Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y Orquesta Sinfónica de Castilla y León, entre otras. Asimismo, participa con el grupo Neopercusión.

Actualmente es timbal solista en la Orquesta de la Compañía Ópera de Madrid.

## JOSÉ ANTONIO CABALLERO

Realizó sus estudios de percusión en el Conservatorio de Música de Alicante, Liceo de Barcelona y Conservatorium van Amsterdam de Holanda. En su etapa como estudiante perteneció a la Jove Orquesta de la Comunitat Valenciana, Jove Orquesta Nacional de Catalunya, Joven Orquesta Nacional de España y Gustav Mahler Jugend Orchester. Ya como profesional, a la Orquesta Ciudad de Oviedo -hoy

Oviedo Filarmonía-, Orquesta Sinfónica de Bilbao y Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

Desde 2005 es profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, además de miembro del cuarteto de Percusión del Conjunto YnstrumentaL de la Oscyl y del dúo de percusión Qduo.

### ALEJANDRO SANCHO

Tiene sus primeras experiencias musicales en la sociedad musical de la Banda Primitiva de Llíria. Estudia Percusión en el Conservatorio Superior de Valencia y en el Conservatorio Superior de Madrid, donde obtiene el Premio de Grado Superior. Prosigue sus estudios en Barcelona y Bruselas con Miguel Bernat. En los siguientes años compagina la docencia en los conservatorios de Llíria, Segovia y Salamanca con diversos grupos de cámara como Grup Instrumental de Valencia, Ensemble Ciudad de Segovia, Tabir Percusión, Proyecto Sonata, Persax, QDuo, Conjunto YnstrumentaL y SMASH Ensemble. Ha colaborado con orquestas como la O.S. de Castilla Y León, O.S. del Principado de Asturias, Orquesta de RTVE, O.F. de Málaga, O.S. de Galicia y O.C. de Córdoba.

### MARCOS CASTÁN

Es Titulado Superior en Dirección de Coro, obteniendo además el Premio de Honor en dichos estudios. Posee también los títulos de Profesor de Piano y Profesor Superior de Solfeo así como la Mención de Honor de Fin de Grado de Armonía.

Profesor invitado en diferentes cursos, ha sido director del Coro Nacional Joven COACE (Confederación Coral Española).

Ha realizado estudios de Composición con Agustín Charles, obteniendo galardones en diversos concursos nacionales.

Creador y presentador de varios espacios para Radio Clásica (Radio Nacional de España).

Es licenciado en Filosofía.

## ELABORACIÓN DE LA GUÍA

### MARÍA SETUAIN BELZUNEGUI

Titulada por el Conservatorio Superior de Navarra en la especialidad de Flauta Travesera, continuó sus estudios en la Universidad de la Sorbona, en París, donde realizó un máster de Música y Musicología en la doble especialidad de Mediación Musical y Sociología de la Música.

Es autora de varias guías didácticas para diversos organismos (Orchestre National d'île de France, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Gobierno de Navarra, Ópera de Cámara de Navarra, Orquesta Sinfónica de Castilla y León...) y ha realizado numerosas intervenciones en el ámbito de la sensibilización musical tanto para niños como para adultos.

Pertenece al grupo Musyca de Investigación sociológica, en el que investiga sobre la situación de las mujeres intérpretes en las orquestas sinfónicas españolas (Género Sinfónico) y realiza ponencias e imparte charlas al respecto con cierta frecuencia. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas.

Desde hace varios años se dedica a la docencia como profesora tanto de Lenguaje Musical como de Flauta Travesera.



# OBRAS PICTÓRICAS

A continuación se presentan las obras pictóricas de Kazimir Malévich que inspiraron a Agustí Charles en la composición de su obra, *Primary Colors*.

## I. BLACK ON WHITE

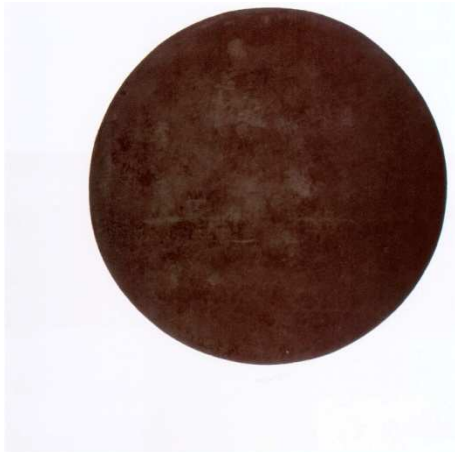


Imagen 29. Círculo negro

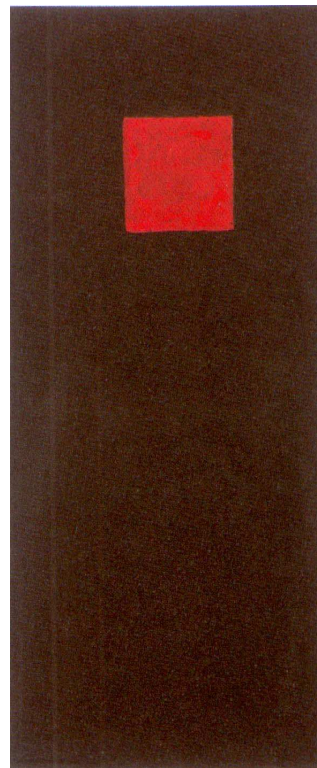


Imagen 30.  
Cuadrado rojo sobre negro

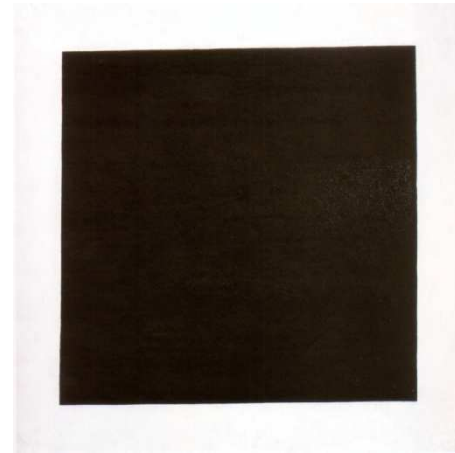


Imagen 31. Cuadrado negro

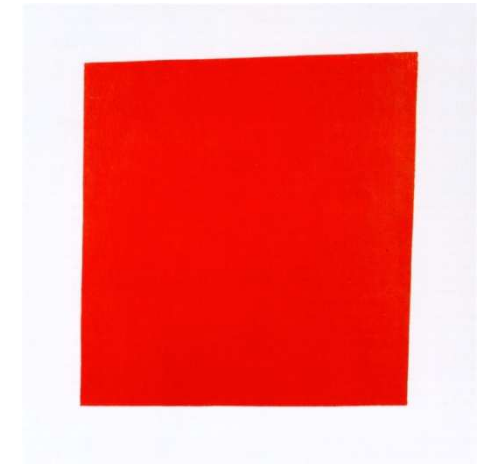


Imagen 32. Cuadrado rojo

## II. LIMITED COLORS



Imagen 33. Cortador de leña

### III. DARKNESS



Imagen 34. Soldado de primera división



Imagen 35. Aviador, 1914

### IV. KSM

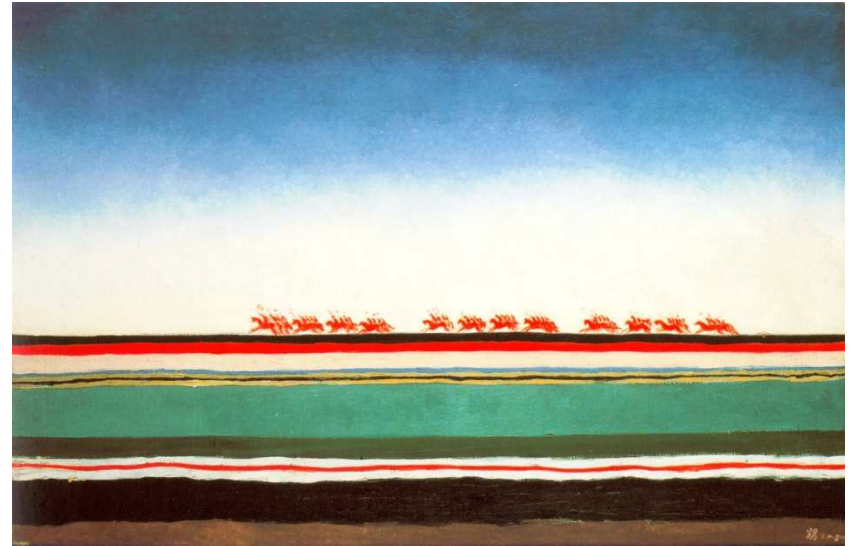


Imagen 37. Caballería

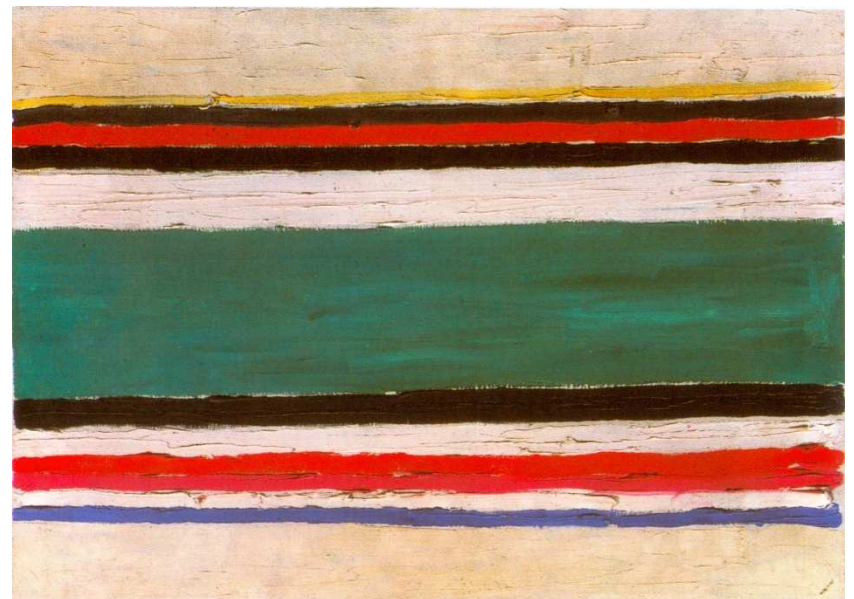


Imagen 36. Composición



## V. WHITE TEAR

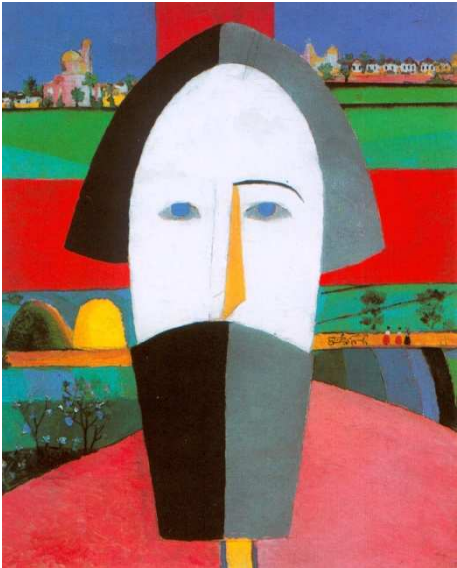


Imagen 38. Cara con lágrima



Imagen 39. Cara multicolor

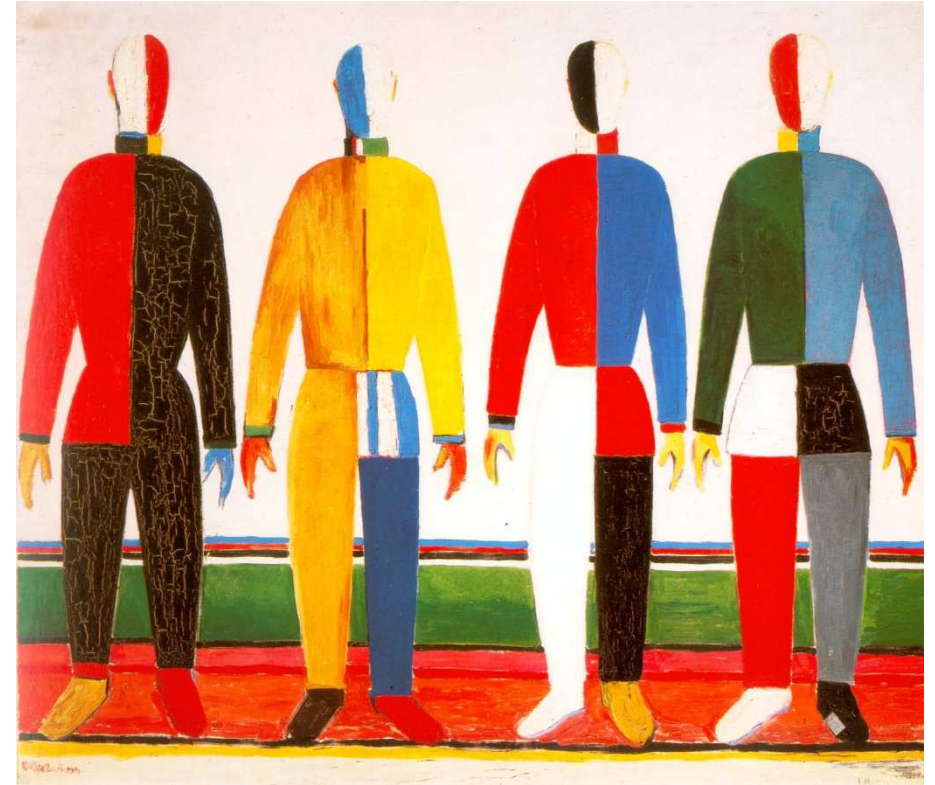


Imagen 41. Sportler

## VI. SOFT



Imagen 40. Mujeres en el campo

VII. HARD



Imagen 42. Suprematismus 58



Imagen 43. Suprematismus 97

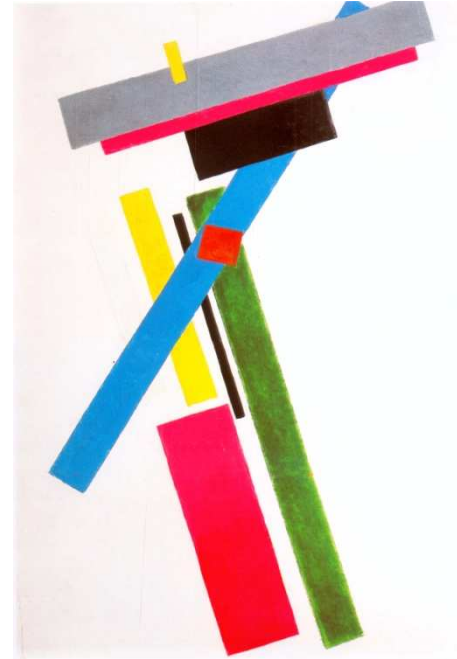


Imagen 44. Suprematismus 108

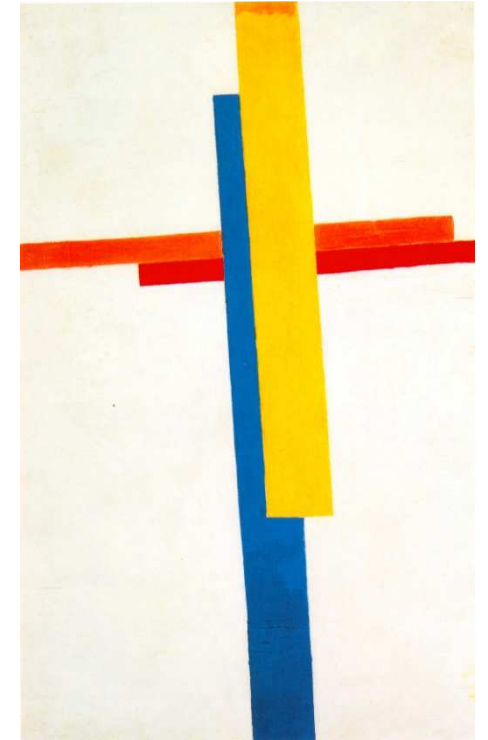


Imagen 45. Suprematismus 112

# BIBLIOGRAFÍA

## OBRAS LITERARIAS Y ARTÍCULOS

BARICCO, ALESSANDRO. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*, Biblioteca de Ensayo Siruela, Ediciones Siruela, Madrid, 2008 para la 4ª edición (1999) [1992]

BURKHOLDER, J. PETER, GROUT, DONALD J. y PALISCA, CLAUDE V. *Historia de la música occidental*, Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 2011 para la octava edición [1960]

CATALÁN, TERESA. *Sistemas compositivos temperados en el siglo xx*, Compendium Musicae, Edita Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia, 2003

FUBINI, ENRICO. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 2005 para la segunda edición (1988) [1976]

LEVITIN, DANIEL J. *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*, RBA Libros, Barcelona, 2011 para la 2ª edición (2008) [2006]

REVERTER, ARTURO. *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*, Alianza Editorial, Madrid, 2008

ROSS, ALEX. *El ruido eterno. Escuchar al siglo xx a través de su música*, Seix Barral, Barcelona, 2009

VALLS, ASSUMPTA y CALMELL, CÈSAR. *La música contemporània catalana a l'escola*, Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, 2010

## PÁGINAS WEB CONSULTADAS

### OXFORD MUSIC ONLINE<sup>24</sup>

- ♫ "Fluxus"
- ♫ "György Ligeti"
- ♫ "Metronome"
- ♫ "Tonality"

### SUPREMATISMO

- ♫ "Una ruptura que cumple cien años"  
[[http://www.revistaenie.clarin.com/arte/ruptura-cumple-cien-anos\\_0\\_921507880.html](http://www.revistaenie.clarin.com/arte/ruptura-cumple-cien-anos_0_921507880.html)]

### WIKIPEDIA

- ♫ "Suprematismo"  
[<http://es.wikipedia.org/wiki/Suprematismo>]
- ♫ "Color primario"  
[[http://es.wikipedia.org/wiki/Color\\_primario](http://es.wikipedia.org/wiki/Color_primario)]
- ♫ "Modelo de color CMYK"  
[[http://es.wikipedia.org/wiki/Modelo\\_de\\_color\\_CMYK](http://es.wikipedia.org/wiki/Modelo_de_color_CMYK)]
- ♫ "Alessandro Moreschi, Ave Maria de Bach/Gounod"  
[[http://es.wikipedia.org/wiki/Alessandro\\_Moreschi](http://es.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Moreschi)]

---

<sup>24</sup> Enciclopedia musical digital que exige suscripción. Debido a la confidencialidad de los organismos que facilitan el acceso, no se indican aquí más que los términos de la búsqueda.



## OTRAS FUENTES

☞ Página web de Agustí Charles

[<http://www.agusticharles.com/>]

☞ "Poème symphonique pour 100 métronomes"

[<http://pelodelperro.blogspot.com.es/2008/09/gyrgy-ligeti-pome-symphonique-para-100.html>]

## IMÁGENES

☞ Agustí Charles: Nora Grosse, imágenes de descarga libre en la página web del artista

[<http://www.agusticharles.com/>]

☞ Cuadrado negro sobre fondo blanco

[<http://docevecesdoce.wordpress.com/2012/02/15/cuadrado-negro-sobre-fondo-blanco/>]

☞ Primary Colors

[<http://www.auditoriomigueldelibes.com/evento/primary-colors/>]

URRRRRRAAAAALLLL**CENTRO CULTURAL**CCCCCEEEEEENNNNNNTT  
UUUUUUUEEEEEELLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGGGGGGUUUUUUUUEEEEE  
LLLLLLIIIIIIIBBBBEEEEE**SSSSDELIBES**DDDDDEEEELLLLLLIIIIIIIBB

[WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM](http://WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM)

[WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES](http://WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES)

[WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID](http://WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID)

**CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES / ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN**

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen, son susceptibles de modificaciones.

**EDITA**

© Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León

© De los textos: sus autores

LLLL**CENTRO CULTURAL**CCCC  
ELLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGG  
3BEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEE



es vida



**Junta de  
Castilla y León**

[WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM](http://WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM)

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2  
47015 Valladolid  
T 983 385 604

