



Universidad de Oviedo

**PROGRAMA DE DOCTORADO: Música en la España Contemporánea
(Interuniversitario) (Mención de calidad)**

Cruce de modernidades. La música para piano en España entre 1958 y 1982

Miriam Mancheño Delgado

Índice General

Agradecimientos	11
Resumen	17
Abstract	21
Introducción	
1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS	27
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	30
3. METODOLOGÍA	37
4. FUENTES	42
Capítulo I: España 1958-1982	
1. ESPAÑA 1958-1982: CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS Y CONTEXTO MUSICAL	49
1.1. Circunstancias históricas	49
1.2. Contexto musical	52
2. EN TORNO A LAS GENERACIONES MUSICALES	69
3. LA PRODUCCIÓN PARA PIANO	78
3.1. Cruce de modernidades	80
4. INTÉRPRETES	85
Capítulo II: Avanzar mirando al pasado: formalismo y neotonalidad	
1. CONTINUIDADES	97
2. EL APEGO A LAS FORMAS TRADICIONALES	102
2.1. La sonata como referente de la tradición musical	102
2.2. El retorno al renacimiento y al barroco	111
2.3. Ciclos de piezas breves	121

3. FOLKLORISMO	128
3.1. Utilización de citas	129
3.2. Inspiración de modelos populares	139

Capítulo III: Dodecafonismo y expresividad

1. RECEPCIÓN E INCIDENCIA DE LA II ESCUELA DE VIENA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX	149
2. EL DISEÑO DE LAS SERIES EN LA MÚSICA ESPAÑOLA PARA PIANO	161
2.1. Construcción de las series	161
2.1.1. Agrupaciones simétricas	162
2.1.2. Agrupaciones parcialmente simétricas	164
2.1.3. Agrupaciones asimétricas	164
2.2. Exposición de la serie	165
2.3. La presencia de estructuras tonales	167
3. DODECAFONISMO Y SERIALISMO COMO LENGUAJE PROPIO	169
3.1. Rodolfo Halffter	170
3.1.1. <i>Tercera sonata op. 30</i>	170
3.1.2. <i>Laberinto op. 34: cuatro intentos de acertar con la salida</i>	177
3.1.3. <i>Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36</i>	182
3.1.3. <i>Facetas op. 38</i>	186
3.2. Joaquim Homs	189
3.2.1. <i>Siete impromptus</i>	190
3.2.2. <i>Presències</i>	194
3.2.3. <i>Dos soliloquios</i>	200
3.3. Josep Soler	204
3.3.1. <i>Tenebrae</i>	204
3.3.2. <i>Harmonices mundi I</i>	206
3.3.3. <i>Variaciones y fuga sobre un tema coral de Alban Berg</i>	209
4. PRIMEROS PASOS HACIA LA VANGUARDIA Y OTRAS TENTATIVAS	212

Capítulo IV: Música abierta, flexibilidad y experimentalismo

1. RECEPCIÓN HISTÓRICA DE LA VANGUARDIA EN ESPAÑA	231
1.1. Aportaciones teóricas dentro del ámbito español	237
2. MÚSICA MÓVIL	243
3. FLEXIBILIDAD TEMPORAL Y RÍTMICA	257
3.1. Tipos de notación	259
3.2. Repertorio	264
4. NUEVOS USOS INSTRUMENTALES	269
4.1. Clusters	270
4.1.1. Repertorio	276
4.2. <i>The String piano</i> y el piano como instrumento de percusión	282
4.3. Piano preparado	294
5. ACCIÓN MUSICAL	297
5.1. Zaj	299
5.2. Joan Brossa y el área catalana	303
5.3. Cascabeles, chasquidos, pitos y palmadas.	305
6. PARTITURAS GRÁFICAS Y TEXTUALES	310

Capítulo V: Primeros pasos hacia la postvanguardia

1. LA DÉCADA DE LOS SETENTA	325
1.1. El rechazo a la vanguardia	326
1.2. Nuevos lenguajes para una nueva década	332
2. NUEVOS O VIEJOS CAMINOS	334
2.1. La recuperación de las formas tradicionales	337
2.2. El uso de recursos intertextuales	343
3. MINIMALISMO Y MÚSICAS REPETITIVAS	361

Conclusiones	375
---------------------	-----

Conclusions	393
--------------------	-----

Bibliografía	411
Partituras	473
Discografía	489
Anexos	
ANEXO I: CATÁLOGO DE OBRAS Y COMPOSITORES	501
ANEXO II: CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS	607

Agradecimientos

En primer lugar quiero dar las gracias al Dr. Julio Ogas. Gracias por su confianza, por su infinita paciencia, por cada consejo, por cada palabra de ánimo, por saber apretarme las tuercas y por reconducirme en cada momento de desesperación.

También quiero agradecer al doctor Ángel Medina el haber depositado su confianza en mi trabajo y haberme dado la oportunidad de ser una más en el grupo de investigación Diapente XXI, así como participar en el proyecto de i+D *Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la Modernidad y diálogos con Hispanoamérica* (HAR2009-10865). Del mismo modo su colaboración ha sido indispensable para acceder a la beca del Plan de Promoción a la Investigación de la Universidad de Oviedo, a quien también quiero agradecer haberme concedido tal mérito. En este sentido quiero extender mi gratitud a la Dra. Celsa Alonso, actual investigadora principal del proyecto de i+D *Música y cultura en la España del siglo XX: discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica* (HAR2012-33414), por haberme hecho partícipe del mismo.

Mi más sincero agradecimiento al Dr. Alejandro Cremaschi quien me abrió las puertas del College of Music de la University of Colorado at Boulder y por haber permitido que me integrara y participara como una alumna más del College. También quiero agradecer a la Dra. Daphne Leong por haberme permitido asistir a su clase Post-Tonal Theory and Analysis y participar como ponente en el Musicology and Theory Colloquium at the College of Music. Gracias al Dr. Ricardo de la Torre por su desinteresada colaboración.

Gracias a Gama Viesca, bibliotecario de la Howard B. Waltz Music Library de CU Boulder, a quien más allá de lo profesional considero un gran amigo. Gracias a Rebecca y a Jeremy por haberme hecho sentir en casa al otro lado del océano, a Ana por ser mi compañera de fatigas y aventuras y, en general, a todas aquellas maravillosas compatriotas que me recibieron con los brazos abiertos.

Gracias al personal de la biblioteca de humanidades de la Universidad de Oviedo, de la Biblioteca de Catalunya y, sobre todo, de la Biblioteca de Música de la Fundación Juan March, cuya colaboración ha sido indispensable para la recolección de partituras y otros materiales de música española contemporánea. Asimismo gracias a todas aquellas personas que me han facilitado partituras entre ellas Ramón Barce (DEP), Elena Martín, Lothar Siemens, José María García Laborda, Laura Vega y Marta Espinós.

Gracias a mi amiga Carmela Vidal por facilitarme materiales relacionados con Rogelio Groba. Igualmente gracias a mi amigo Llorián García por su ayuda en lo referente al folklore. Gracias a mi amigo Mariano de Miguel por resolverme cada duda acerca de historia. Y gracias a mi amigo Robin Webb por cada “Can I ask you a question?” que siempre ha respondido amablemente y por ser el “revisor oficial” de todas mis traducciones.

Gracias a los amigos que siempre me han apoyado. En especial a Tom por cada palabra de ánimo y por confiar siempre en mí (I did it!!!), y a Ire y Jud por demostrar que la amistad verdadera no entiende de distancia y que hay vida más allá de la tesis. Y, aunque se repitan nombres, gracias a los jóvenes “Diapentes”, entre ellos con especial cariño a Diego García Peinazo, juntos hemos crecido como investigadores.

Quiero detenerme en dar las gracias a mi gran amigo Daniel Moro, la otra mitad de “Le pedant”. Gracias por toda tu ayuda, por tus consejos, por compartir materiales y conocimientos.. Pero ante todo gracias por tu amistad. Por los momentos de risas y los momentos serios. Por los momentos de juega y los momentos de estudio. Por las llamadas de trabajo y las llamadas de cotilleo... Gracias por estar siempre ahí.

Por último, quiero dar las gracias a mis padres. Gracias por haber confiado siempre en mí, por haberme dejado tomar siempre mis propias decisiones, fueran o no correctas, por haberme dejado aprender de mis errores. Gracias por cada palabra de ánimo, por cada consejo, ¡por cada bronca! Gracias por no haberme juzgado nunca, por haberme ayudado a ser la persona que soy hoy en día. Gracias por habérmelo dado todo sin pedir nada a cambio. Y, sobre todo, gracias por haberos arriesgado regalándome mi piano cuando tenía 8 años... ¡estoy aquí gracias a ello! Os quiero y a vosotros os dedico todo este trabajo.

Resumen

A finales de la década de 1950, coincidiendo con el inicio del segundo franquismo, surge en España una nueva generación de compositores entorno a la fundación del Grupo Nueva Música (1958) en Madrid. A partir de este momento, la música española toma un mayor contacto con Europa y con EEUU. Así se introducen en el país las corrientes más vanguardistas del momento con especial incidencia de los principios compositivos procedentes de los cursos de Darmstadt y las ideas del experimentalismo norteamericano. De esta aproximación surgen en España tendencias como la música experimental, la música abierta, la música flexible, las partituras gráficas y textuales, el minimalismo o la música sobre músicas. Estas tendencias son aceptadas y adoptadas por los jóvenes compositores de diferentes maneras otorgando una gran pluralidad a la creación musical española del momento.

Sin embargo no todos los jóvenes abrazan estas nuevas tendencias y no solo las corrientes compositivas europeas más recientes serán portadoras de novedades para el panorama musical del país. En este sentido no son pocos los compositores nacidos en torno a las décadas de 1920 y 1930 que consolidan su lenguaje compositivo relacionándolo con la neotonalidad y el formalismo neoclasicista. Por otra parte el dodecafonismo y el expresionismo habían tenido una escasa presencia en España en la primera mitad del siglo, por ello la introducción de sus principios por parte de algunos compositores constituye un elemento más de la renovación de los años aquí estudiados.

En la última parte del período aquí abordado, coincidiendo con la consolidación de la democracia, se afianzan los movimientos de postvanguardia surgidos a lo largo de la década 1970. En estos participan tanto los compositores más jóvenes, es decir aquellos nacidos en las décadas de 1940 y 1950, como algunos que habían tenido un importante protagonismo en la vanguardia de 1960.

De esta forma encontramos que entre 1958 y 1982 confluyen seis generaciones de compositores que participan, independientemente de su edad, en

las diferentes propuestas compositivas que se promueven en la vida musical española. Este entramado creativo generado por la producción de las “viejas” y las “nuevas” tendencias nos permite apreciar las diferentes temporalidades que coexisten en la cultura española del momento y deben ser estudiadas como parte del desarrollo sociocultural del país.

El estudio de la música para piano de esta época permite abordar con un importante grado de profundidad y fiabilidad las características particulares y generales de este entramado creativo y generacional. Esto se debe a que las creaciones destinadas al piano adquieren, por lo general, una posición destacada en la producción musical de la mayoría de los compositores de este período. Por otra parte su importancia reside también en el hecho de que muchas de estas composiciones constituyen los primeros acercamientos de los compositores estudiados a ciertos principios compositivos que más tarde serán usados por ellos en obras destinadas a grandes formaciones instrumentales y vocales.

Para este estudio se ha trabajado sobre un corpus de más de 500 partituras para piano que hemos clasificado en cuatro tendencias básicas: 1) la continuidad del neoclasicismo, 2) la introducción de los principios dodecafónicos de la Escuela de Viena, 3) los movimientos de vanguardia post-Darmstadt, y 4) el germen de las tendencias postvanguardistas.

Entre las obras que continúan los neoclasicismos hemos establecido una división entre aquellas en las que puede apreciarse un cierto apego hacia las formas tradicionales y aquellas que se sirven de las músicas populares. En referencia a aquellas que siguen los procedimientos de la Escuela de Viena hemos hecho hincapié en la manera de abordar el diseño de las series dodecafónicas. Del mismo modo hemos establecido una división atendiendo a aquellos compositores que adoptan los principios del dodecafonismo a lo largo de toda su carrera compositiva y aquellos que se acercan al mismo de manera puntual en algunas de sus obras. En cuanto a las obras acotadas en los movimientos vanguardistas hemos insistido en aquellas que presentan características propias de la música móvil y la música flexible. También hemos

dado una especial importancia a los nuevos recursos instrumentales así como a aquellas obras de acción musical. Por último entre las obras que se insertan dentro de los primeros pasos hacia la postvanguardia, hemos puesto un especial interés en aquellas que centran su mirada en la música del pasado y aquellas que siguen los principios de la música minimalista. Entre los apéndices se incluye el catálogo completo de las obras para piano de este periodo.

Abstract

In the late fifties, coinciding with the beginning of the second period of Franco's dictatorship, a new group of composers appears in Spain related with the founding of Grupo Nueva Música (1958) in Madrid. From this moment Spanish music has greater contact with Europe and the United States of America. Thus the most vanguard trends of the moment are introduced into the country with special emphasis on the compositional principles of Darmstadt courses and ideas of American experimentalism. From this approach new trends such as experimental music, open music, flexible music, graphics and texts, minimalism, or music about music emerged in Spain. These trends are accepted and adopted in different ways by younger composers giving great plurality to the Spanish musical creation of the time

However, not all young composers adopt these new trends and not only the most recent European trends are bringing news to the Spanish musical landscape. In this sense there are plenty of composers who were born in the decades of 1920 and 1930 who consolidate their compositional language relating it with neotonality and neoclassical formalism. Moreover the twelve-tone technique and expressionism had little presence in Spain in the first half of the century, so the introduction of its principles by some composers is an element of the renewal of the years that we studied here.

In the latter part of the period studied here, coinciding with the consolidation of democracy, the post-vanguard movements emerged throughout the seventies are consolidated. Young composers are involved in these, i.e., those composers who were born in the decades of 1940 and 1950, as some of them had played an important role in the vanguard of the sixties.

Thus we can find that between 1958 and 1982 six generations of composers participate, regardless of their age, coexist in different compositional proposals that are promoted in Spanish musical life. This creative network generated by "old" and "new" trends allows us to appreciate different temporalities which coexist in the

Spanish culture of the moment that must be studied as a part of the socio-cultural development of the country.

The study of the piano music of this period allows us to approach in depth the individual and general characteristics of this creative and generational network. This is because piano works have, generally, a highlighted position in the musical production of the majority of composers of this period. Moreover, its importance also lies in the fact that many of these compositions are the first approaches of these composers to certain compositional principles which are going to be used later on in larger instrumental groups.

For this study we have worked with over five hundred scores for piano which we have divided in four basic trends: 1) the continuity of neoclassicism, 2) the introduction of the twelve-tone principles of the Vienna School, 3) the vanguard post-Darmstadt, and 4) the germ of the post-vanguard trends. Within scores that continue neoclassicism we have established a division between those which are attached to traditional forms, and those which use popular music. We have emphasized in the approach to the design of the twelve-tone series those which follow the procedures of the Vienna School. We have also established a division attending to those composers who adopt the twelve-tone technique in their entire works and those who use them at a specific moment. Referring to works located in vanguard movements we have insisted on those presenting their own mobile music and music features flexible. We have also given importance to new instrumental resources and happenings. Finally, in relation with post-vanguard works we have emphasize those which focus on past music and those which follow the principles of minimalism. We include a catalogue of all the studied piano works in the appendices.

Introducción

1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

En 1958 se funda el Aula de Música del Ateneo de Madrid y el Grupo Nueva Música, en el cual participan compositores como Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort, Manuel Moreno Buendía, Manuel Carra, Fernando Ember y Ramón Barce. Esto es el síntoma de un cambio en el panorama musical local que da lugar al surgimiento en el país de una renovación musical que sigue las corrientes más vanguardistas del momento, produciéndose una recepción de los postulados compositivos surgidos en torno a los cursos de Darmstadt y de las ideas del experimentalismo estadounidense. El nuevo diseño del contexto musical español que comienza a diseñarse en estos años, coincide con los cambios que se estaban produciendo en la política y la cultura bajo el gobierno de Francisco Franco. En 1959 comienza lo que se ha llamado segundo franquismo o el franquismo desarrollista, el cual tendrá entre sus objetivos un cierto aperturismo ligado a la necesaria modernización después de un período de aislamiento muy marcado. Es en este clima socio-cultural cuando las inquietudes de los jóvenes compositores de introducir en España los lineamientos de las vanguardias europeas son aceptadas, aunque no siempre fomentadas o apoyadas, como parte necesaria de esa apertura y modernización.

Este empuje vanguardista que surge en España a finales de la década de 1950 va a tener en la década de los sesenta y primera parte de los setenta su punto más álgido. Sin embargo, en los setenta, coincidiendo con la última etapa de la transición hacia la democracia, surgen voces críticas con una vanguardia que se consideraba, en cierta medida, fosilizada. En estas críticas van a participar tanto compositores de las generaciones más jóvenes de ese momento y que por lo tanto no habían participado activamente en la vanguardia de los sesenta, como compositores que sí habían formado parte de ese movimiento. En el año 1982 concluye la transición y se produce, según autores como Juan Pablo Fusi (2000), la consolidación de la democracia. En ese año, compositores como Llorenç Barber

y Miguel Ángel Coria publican sendos artículos donde critican abiertamente a la vanguardia musical de las décadas anteriores y proclaman la existencia de una posmodernidad. Más allá de que la postvanguardia ya tenía cierto recorrido en la música española, estos artículos son importantes porque coinciden con un hecho histórico destacado, el triunfo y el gobierno socialismo en España, a la vez que hacen visible de forma definitiva la ruptura con las vanguardias surgidas en los cincuenta y sesenta bajo el paraguas de los postulados compositivos de los cursos de Darmstadt y de las ideas del experimentalismo estadounidense. Asimismo es remarcable la celebración de los actos conmemorativos al nacimiento de Joaquín Turina que culmina con la publicación del *Libro-Homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, representante indiscutible de la convergencia generacional y de tendencias musicales acaecidas en el período estudiado.

En este ámbito temporal y artístico, como es evidente, surgen tendencias como la música aleatoria o experimental, la música abierta, el grafismo, el minimalismo o la música sobre músicas. Estas son asumidas y aceptadas por los compositores de manera heterogénea, dotando así de una gran pluralidad a la creación musical española del momento. Pero, además de estas nuevas tendencias, no podemos dejar de lado a aquellos músicos que continúan desarrollando una actividad compositiva más ligada a la creación musical de la primera mitad del siglo XX, como el dodecafonismo o el neoclasicismo. Aunque este último grupo no se corresponde con el movimiento musical generado por las jóvenes generaciones de los cincuenta y las décadas siguientes, su presencia constituye un referente importante para la vida musical de la época. Este entramado creativo que se genera entre las producciones de las “nuevas” y las “antiguas” tendencias, nos permite apreciar las diferentes temporalidades que conviven en la cultura española, dignas de ser estudiadas como parte de la realidad sociocultural y estética del país.

Es en la música para piano donde se reflejan todas y cada una de estas tendencias, ocupando un lugar destacado en la producción de la mayoría de los compositores de esta época. Además este instrumento es destinatario de muchas

obras que constituyen el primer acercamiento de un compositor a determinados principios compositivos, lo que posteriormente llevará a creaciones destinadas a grandes formaciones. Por ello, el estudio de la música para piano de esta etapa en España permite ahondar en dos aspectos destacados de la creación musical del país: a) en las diferentes etapas estilísticas de la mayoría de los compositores, ya que un alto porcentaje de ellos se acercan al instrumento en diferentes momentos de su vida creativa; y b) en el diálogo que se produce entre los diferentes creadores de la época, ya sea intra o intergeneracional. Pero además, no cabe duda que el repertorio para piano de esta época, como en otras, está conformado por obras de una importante valía, siendo varias de ellas, por su envergadura creativa, de referencia para la música española de la segunda mitad del siglo XX.

Como veremos en el estado de la cuestión, son numerosas las publicaciones centradas en el estudio de la historia de la música española de la segunda mitad del siglo XX y sus protagonistas. No obstante estas publicaciones se centran en una determinada corriente musical o siguen los postulados lineales de la historiografía de la música en los que tiende a estudiarse el suceder de tendencias y generaciones en lugar de establecer las correlaciones y cruces de las mismas. Asimismo estos estudios dejan al margen, o tratan de manera muy superficial, el repertorio para piano (salvo algunas excepciones) que es uno de los más abundantes en relación con el resto de instrumentos y formaciones instrumentales.

Nuestro principal objetivo es, por tanto, demostrar como en el período de tiempo que transcurre entre 1958 y 1982 se produce una convergencia de las diferentes maneras de concebir la modernidad que se prolongan a lo largo del tiempo. Del mismo modo queremos poner énfasis en la existencia de varias generaciones de compositores cohabitando en un mismo período de espacio y tiempo, así como mostrar cual ha sido la relación de estos compositores con las diferentes tendencias desarrolladas a lo largo del período estudiado.

Por su parte, los objetivos específicos son los siguientes:

- Estudiar el repertorio pianístico de la segunda mitad del siglo XX en España. Para ello tendremos en cuenta el nivel de incidencia que han ejercido sobre la música española para piano las diferentes corrientes compositivas adoptadas por los compositores en la búsqueda de la modernidad y sincronía con Europa.
- Analizar las características particulares que adquieren en la música española para piano las diferentes corrientes compositivas internacionales, prestando especial atención a los posibles cruces de influencias que se dan entre los compositores estudiados.
- Establecer la incidencia en la conformación de estilos grupales y corrientes compositivas de las diferentes generaciones que convergen en el período estudiado.
- Estimar el grado y la forma de recepción de estas corrientes creativas en los diferentes estamentos de la vida musical de España, en relación a su ubicación geográfica, su pertenencia generacional, ámbitos de acción, etc.
- Analizar la presencia, en la música de esta época, de las referencias a la música popular y a la música del pasado de compositores españoles. Y a continuación establecer comparaciones con los modos de utilización de este material referencial por parte de los compositores de generaciones anteriores.
- Elaborar un catálogo de las obras de piano de compositores españoles fechadas en la segunda mitad del s. XX.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dentro del ámbito de la música contemporánea, y concretamente de la música española, no abundan los estudios específicos dedicados al repertorio para piano. No obstante son numerosas las publicaciones que nos sirven para trazar el contexto del período estudiado.

Un primer volumen a tener en cuenta para el estudio del panorama español de los años aquí estudiados es *España: Sociedad, política y civilización (siglos*

XIX-XX) (2000), donde el historiador Juan Pablo Fusi establece los diferentes períodos del segundo franquismo y fija los años de la transición entre 1975 y 1982. Asimismo también hay que tener en cuenta la *Historia de España, Vol. XLI* (1996), editada por Ramón Menéndez Pidal, donde establece los períodos de la tecnocracia entre 1959 y 1969, y el tardofranquismo entre 1969 y 1975.

Dentro del estudio de la modernidad y la postmodernidad deben señalarse *La posmodernidad y sus descontentos* (2001) de Zygmunt Baumann y *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2001) de Nestor García Canclini. A nivel español, y aplicado a la música, debemos señalar el libro de Julio López titulado *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural* (1988). En estos tres trabajos, pero muy especialmente en los dos primeros, se insiste sobre la idea de la convivencia de diferentes modelos de modernización o la existencia de multitemporalidad cultural, no solo en las últimas décadas del siglo XX sino también en épocas anteriores.

Dentro de las grandes enciclopedias de historia de la música son de obligada mención *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol I. Musiques du XX^e siècle* (2003) dirigida por Jean Jacques Nattiez, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (2004) editada por Nicholas Cook y Anthony Pople y el quinto volumen de *The Oxford History of Western Music* (2005) de Richard Taruskin. Otros libros a tener en cuenta son *La música del siglo XX* (1994) de Robert P. Morgan, *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945* (1996) de Reginald Smith Brindle y *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (2005) de Joel Lester. Todos estos manuales nos ayudan conocer el contexto musical europeo y del resto del mundo, así como a conocer las distintas tendencias que surgieron durante los años aquí estudiados.

Centrándonos en la música española un primer libro destacado, a pesar de su pronta publicación, es *Historia de la música española después de Falla* (1962) de Manuel Valls, como primer acercamiento a los nuevos lenguajes compositivos surgidos en la década de los sesenta. Después habrá que esperar un par de décadas hasta que Tomás Marco escriba su *Historia de la música española 6*.

Siglo XX (1986), donde Marco ofrece una visión general de las diferentes tendencias y generaciones surgidas en España durante el siglo pasado. Hasta 2012 no se publica una nueva historiografía de la música, en este caso *Historia de la música en España e hispanoamérica. La música en España del siglo XX* editado por Alberto González Lapuente.

Dentro del grupo de publicaciones enfocadas hacia las diferentes tendencias encontramos, en referencia al neoclasicismo, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El grupo de los ocho* (2008) de María Palacios, fundamental para el estudio de la tendencia neoclásica de los años veinte y *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)* (2010) de Ruth Piquer, necesario para completar la visión del neoclasicismo. Para el estudio de la recepción y desarrollo de las propuestas de la Escuela de Viena hay que señalar el libro titulado *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras* (2005) de Agustí Charles. También referente al dodecafonismo debemos referenciar los artículos "El dodecafonismo y serialismo como exponentes de la música de nuestro tiempo" (1970) de Amando Blanquer, "Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones)" (1987) de Benet Casablanca, "Dodecafonismo en España" (1999) de Ángel Medina y "Serialismo y dodecafonismo en España. Desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960" (2003) de Agustí Charles.

Para el estudio de la vanguardia, un primer libro indispensable es la temprana *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968) de Luis de Pablo. Asimismo cabe destacar *Música española de vanguardia* (1970) de Tomás Marco que hace un recorrido por las diferentes expresiones musicales del momento. También Jesús Villa Rojo aporta al estudio de la música de vanguardia con su *Notación y grafía musical en el siglo XX* (2003). Entre los artículos destacamos "Crisis o reafirmación en la música española actual" (1987) y "Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid" (1987) ambos de Ángel Medina. Por último, en relación con la postvanguardia y la música de la década de los setenta debemos tener en cuenta *Una música para los ochenta* (1981) de

Javier Maderuelo y *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro* (2010) de Llorenç Barber y Montserrat Palacios, que completa, junto con el libro de Maderuelo, el panorama musical español de la década de los setenta.

A la hora de abordar el repertorio y las características propias de cada compositor partimos de los diccionarios y enciclopedias. En primer lugar hay que señalar el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coordinado y dirigido por Emilio Casares del que hemos extraído 112 referencias a compositores. También se han tenido en cuenta otros diccionarios como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (en sus ediciones de 1986 y 2001), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* (1999) y la *Història de la música catalana, valenciana i balear* (2003).

Antes de abordar las monografías propiamente dichas, debemos señalar dos trabajos que nos han resultado de suma importancia para conocer a algunos de los protagonistas de la renovación musical del país. En primer lugar mencionemos el libro *14 compositores españoles de hoy* (1982) donde Emilio Casares reúne los comentarios de catorce compositores españoles sobre sus propias creaciones y lenguaje compositivos. En segundo lugar, indicamos el trabajo de Marta Cureses y Xosé Aviñoa “Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)” (2001), ya que entre los temas que aborda se encuentra uno que es de central importancia para el enfoque de esta tesis, debido al amplio repertorio que aborda. Nos referimos a las pertenencias generacionales y las denominaciones y teorías surgidas en torno a este tema y su relación con el estudio de las músicas de vanguardia.

Dentro de las monografías nos encontramos con dos grupos: 1) aquellas en las que las obras para piano están incluidas en el texto; y 2) aquellas que dedican un capítulo al piano solo. En el primer grupo encontramos *Cristóbal Halffter* (1980) de Emilio Casares; *Carmelo Bernaola* (1982) de Antonio Iglesias; *Ramón Barce en la vanguardia musical española* (1983) de Ángel Medina; *Tomás Marco* (1986) de José Luis García del Busto; *Antón García Abril: Sonidos en libertad* (1993) de

Fernando J. Cabañas Alamán; *Claudio Prieto: música, belleza, comunicación* (1994) de Víctor Pliego; *El compositor Agustín González Acilu. La estética la tensión* (1995) de Marta Cureses; *Joan Guinjoan* (1999) de Xavier García y Agustí Charles; *El arte de Joaquín Rodrigo* (2001) de Antonio Gallego; *Carmelo Bernaola: la obra de un maestro* (2004) de José Luis García del Busto; *Tomás Marco. La música española desde la vanguardia* (2007) de Marta Cureses; *Ramón Barce. Hacia mañana hacia hoy* (2008) de Juan Francisco de Dios Hernández; y *Xavier Benguerel: una trayectoria compositiva* (2011) de Tomás Marco. En estas obras el repertorio para piano es apenas abordado y muchas obras son omitidas en cuerpo del texto en función de un enfoque más global. Sin embargo, hay otras monografías que, aunque no dedican un capítulo entero a la producción para piano, analizan o se centran en algunas obras como *Josep Soler. Música de la pasión* (1998) de Ángel Medina, donde analiza las *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg* del compositor catalán; *Fernando Remacha, el compositor y su obra* (1998) de Marcos Andrés Vierge, que dedica un epígrafe al análisis de *Epitafio*; y *Claudio Prieto: Notas para una vida* (2006) de Laura Prieto que hace un recorrido por todas las obras del compositor palentino, aunque su análisis es de carácter descriptivo.

Otras monografías si incluyen capítulos dedicados al piano. Así en *Rodolfo Halffter* (1987) José Antonio Alcaráz incluye un pequeño capítulo dedicado al piano, donde se acerca a las obras de manera descriptiva sin profundizar en ellas, además de estar bastante incompleto. Clara Janés publica tres libros sobre la figura de Frederic Mompou, *Federico Mompou. Vida, textos y documentos* (1987) y *La vida callada de Federico Mompou* (primera edición de 1975 y segunda de 2012). Los tres libros presentan el mismo material y dedican un capítulo a la *Música callada*, con un análisis descriptivo y diferentes textos relacionados con la obra. También en los libros de Janés, la autora recoge una reproducción de un texto de Mompou titulado “Per a l’interpretació al piano”. En *Manuel Castillo: transvanguardia y postmodernidad* (2003), Tomás Marco dedica un capítulo descriptivo a la producción para piano del compositor sevillano. De Manuel

Guerrero es *Carles Santos ¡Viva el piano!* (2006) donde hace un recorrido por la producción de Carles Santos, enfocado en la producción de acción más que en las primeras obras minimalistas. Por último, Pietat Homs recoge en *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones* (2007) un capítulo firmado por Jordi Masó titulado “Una aproximación al piano de Joaquim Homs” donde hace un recorrido por la producción pianística del compositor catalán.

Por otro lado hay una serie de libros y publicaciones que se centran en la producción para piano de algunos de los compositores aquí estudiados. En primer lugar debemos mencionar *Joaquín Rodrigo (su obra para piano)* de Antonio Iglesias (1965), si bien solo contempla obras del Rodrigo hasta 1960. Del mismo autor es *Federico Mompou (su obra para piano)* (1976) donde Iglesias realiza un recorrido por la producción del compositor catalán así como un análisis descriptivo de las obras entre las que se encuentran *Canciones y danzas*, y los cuadernos de *Música callada*. Un trabajo más riguroso es el realizado por Rosa María Fernández García en *La obra pianística de Joan Guinjoan* (1996). En dicho libro, la autora comienza con un estudio general de las obras pianísticas con una introducción conjunta a las obras analizadas, el uso que Guinjoan hace uso de las nuevas grafías y un catálogo de todas las obras para piano del compositor tarraconense. El análisis se centra en *Dígraf*, *Divagant*, *Jondo*, *Au revoir barocco* y *Flamenco*, y cada capítulo está organizado en una introducción, análisis motivico, descriptivo, formal, rítmico y armónico adaptado a cada caso en particular.

También cabe señalar aquí el trabajo de María Luisa Blanes Nadal con su libro *Amando Blanquer: vida y obra. Una aproximación a su repertorio pianístico* (2006) donde la autora realiza un análisis formal y descriptivo del repertorio para piano de Blanquer con una introducción general a la vida del compositor. Por último *La obra pianística de Antón García Abril: enfoque estético y comunicativo de su mensaje* (2008) de Paula Coronas en el que, aunque hace un recorrido por la producción para piano de García Abril, utiliza un enfoque descriptivo. No debemos dejar de mencionar los dos volúmenes *Premio Jaén. La historia del Piano Español Contemporáneo* (2009) de Marta Cureses, en los que la autora

hace un repaso de las obras para piano de los diferentes compositores que han sido partícipes de la creación de repertorio para dicho concurso desde que se impuso la norma de solicitar una obra a un autor español en 1993.

Asimismo debemos hacer referencia a los libros colectivos y revistas en los que se incluyen referencias a la música para piano del período estudiado. En este sentido destacamos, en primer lugar, el artículo firmado por Mario Bortoloto "Agudeza y arte de teclado. Sobre las obras para piano de Luis de Pablo" (1987) donde selecciona algunas de las obras del repertorio para piano de Luis de Pablo. También Julio García Casas hace un recorrido por la producción para piano de Manuel Castillo en su artículo "El piano de Manuel Castillo: Transparencia y versatilidad" (2006). Julio Ogas analiza *Tonemas* de Francisco Escudero en "Obras para piano de Francisco Escudero: texto y contexto" (2008) así como algunas de las obras del repertorio para piano de Rodolfo Halffter en "Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter" (2010). Por último, la autora de esta tesis ha hecho su aportación con sendos artículos "La renovación del pasado: tradición y música para piano en la España de los años sesenta y setenta" (2012) y "Pervivencia de la sonata en España entre 1958 y 1982" (2013) donde se abordan algunas de las obras analizadas en este estudio.

Para finalizar este estado de la cuestión, mencionamos aquí aquellas tesis doctorales que hacen referencia a la música para piano que puede incluirse en el período por nosotros estudiado, si bien tan solo hemos tenido acceso a aquellas que han sido publicadas o compartidas por los propios autores en los repositorios de las distintas universidades. Por orden cronológico estas tesis son: *Análisis musical de la obra para piano de Vicente Asencio* de Eduardo Montesinos Comas, leída en la Universidad Politécnica de Valencia en 2004; *La música pianística de Joaquín Rodrigo* de M^a Consuelo Martín Colinet, leída en la Universidad Autónoma de Madrid en 2004; *La obra pianística de Amando Blanquer* leída por Marisa Blanes Nadal en la Universidad Politécnica de Valencia en 2004; *El lenguaje pianístico en los compositores del Grupo Nueva Música* leída en la Universidad de

Oviedo por José Zarate Rodríguez en 2007; *La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical* de Paula Coronas, leída en la Universidad de Málaga en 2009; y *Francisco Llácer Plá. Su obra pianística: un piano sugerente* de Albert Nieto leída en la Universidad Politécnica de Valencia en 2010.

3. METODOLOGÍA

A la hora de abordar la metodología se han tenido en cuenta tres aspectos: 1) el proceso de recogida y catalogación de las fuentes musicales; 2) el problema en torno a las generaciones y su denominación; y 3) el análisis y estudio de las partituras seleccionadas así como las diferentes tendencias musicales.

Para la elaboración del catálogo de obras para piano de este período ha sido necesario, en primer lugar, delimitar el número de compositores españoles a trabajar. Para ello se ha recurrido a los libros *Música española de vanguardia* (1970) e *Historia de la música española 6. Siglo XX* (1989) de Tomás Marco. Se ha listado un total de 118 compositores en activo y componiendo para piano durante los años estudiados.

Una vez realizado el listado de compositores, se ha recurrido al *Diccionario de la música española e hispanoamericana* con el fin de recopilar las obras para piano de cada compositor, así como a los catálogos de la SGAE y las monografías de los compositores. También se ha utilizado el catálogo en línea de la Associació Catalana de Compositors y las páginas web de diferentes compositores. En total se han llegado a catalogar 508 obras para piano de este período.

Una vez compiladas las obras de cada compositor, se ha procedido a la elaboración de los catálogos de obras. En las fichas adjuntadas en los anexos se han recogido los siguientes datos:

Compositor (lugar de nacimiento, nacimiento- defunción)

Obra (año de composición)

Dedicatoria:

Estreno:

Encargo:

Movimientos:

Duración:

Observaciones:

Partitura:

Grabación:

Muchos de los datos han sido facilitados por las herramientas utilizadas a la hora de realizar el listado de obras. Para otros datos, como las ediciones de partituras y las grabaciones, se ha recurrido, por un lado, a las editoriales y sellos discográficos, y, por el otro, a recursos en línea como los catálogos de la Fundación Juan March, el Archivo Histórico Foral de Bizcaia o la Biblioteca Nacional de España. También se han tenido en cuenta otros medios relacionados con las nuevas tecnologías, como las plataformas musicales *Spotify* o *iTunes*, así como la búsqueda a discreción en la red.

Para abordar la problemática en torno a las generaciones y su denominación se ha utilizado la división sistemática establecida por Julián Marías en su *Método histórico de las generaciones* (1949) y la posterior adaptación al ámbito musical de Enrique Franco en “Generaciones musicales españolas” (1986). De esta manera se han contabilizado un total de seis generaciones que hemos denominado generación de 1886, 1901, 1916, 1931, 1946 y 1961. Dado que en nuestro trabajo nos interesa el estudio de la confluencia de generaciones, se ha tenido en cuenta la idea de la convergencia generacional propuesta por Ortega y Gasset, revisitada y puesta en escena por el sociólogo polaco Zygmunt Baumann

a comienzos del siglo XXI en su ponencia “Entre nosotros, las generaciones” (2007).

Para la elaboración de los gráficos del primer capítulo se han aplicado los principios de estadística básicos. Asimismo, se ha tomado como ejemplo los gráficos utilizados por Arturo Rodríguez Morató en su libro *Los compositores españoles. Un análisis sociológico* (1996). Aunque hemos tenido que adaptar los principios utilizados por Morató a las generaciones y tendencias de las que hemos hablado en nuestro trabajo.

Nos detendremos ahora en la metodología utilizada para abordar la clasificación, estudio y análisis de las obras presentes en nuestro trabajo. Para ello se ha recurrido a los métodos más adecuados para el estudio del material en cada momento. Una primera visión de conjunto ha permitido clasificar las partituras estudiadas en cuatro grandes grupos: la continuidad del neoclasicismo, la introducción de los principios dodecafónicos de la Escuela de Viena y sus seguidores, los movimientos de vanguardia post-Darmstadt y el germen de las tendencias postvanguardistas.

Para abordar el estudio del repertorio que sigue los principios neoclásicos nos hemos detenido en el trabajo de María Palacios antes señalado (Palacios 2005). El segundo capítulo lo dedica a “El pensamiento musical” de donde hemos tomado el concepto de lo bello, y las relaciones neoclasicismo-deshumanización y nacionalismo-universalismo adaptados a nuestro contexto específico y las obras aquí estudiadas. Esto nos ha permitido, además, establecer una división dentro de las obras estudiadas entre aquellas que sienten un apego hacia las formas tradicionales y aquellas que utilizan recursos procedentes de la música popular.

Para el análisis de la estructura formal de las obras hemos recurrido, entre otros, al libro *Formas de sonata* (1987) de Charles Rosen. Asimismo ha sido necesario un acercamiento a los procedimientos utilizados por Scarlatti en sus sonatas para lo que nos servimos de las características y la nomenclatura de la sonata scarlattiana delimitadas por Ralph Kirkpatrick en el capítulo “Anatomía de la sonata scarlattiana” de su libro *Domenico Scarlatti* (1985).

Una parte importante de este capítulo es la referente al uso de recursos provenientes de la música popular a la que nos hemos referido como folklorismo. Para acotar la definición de dicho concepto hemos recurrido al libro *El folklorismo: uso y abuso de la tradición* (1996) de Josep Martí, dejando de lado otras denominaciones como nacionalismo o regionalismo. Para el estudio de las obras pertenecientes a este grupo ha sido necesario acercarse al uso de recursos intertextuales. Para ello hemos utilizado las definiciones de cita, referencia y alusión proporcionadas por Julio Ogas en "El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura" (2010).

Para abordar el análisis de las obras dodecafónicas hemos recurrido a la segmentación de las piezas siguiendo el criterio de comienzo y final de la serie. Una vez localizada la forma serial principal, y mediante la elaboración de un complejo serial, hemos procedido a la búsqueda de las diferentes formas seriales que aparecen a lo largo de una obra determinada.

A la hora de abordar el estudio del diseño de las series hemos utilizado las convenciones establecidas por la *Set Theory* recogidas en distintos manuales como *Basic Atonal Theory* de John Rahn (1980) o *Introduction to Post-Tonal Theory* (1990) de Joseph Strauss. Además de las operaciones básicas que nos han servido para la elaboración de los complejos seriales, hacemos uso de la *normal form* o *normal order* que hemos traducido como forma ideal. Para el estudio de la simetría y la combinatoria nos hemos servido de los apuntes de la asignatura "Post-Tonal Theory and Analysis" impartida por la Dra. Daphne Leong en la Universidad de Colorado (Boulder). Hemos completado dicha información con el capítulo dedicado a simetría y combinatoriedad del manual de Miguel Ángel Roig Francolí titulado *Understanding Post-Tonal Music* (2008). Por último, para abordar los diferentes tipos de exposiciones de la serie en las obras estudiadas hemos utilizado los capítulos referidos a las "Funciones motivicas de la serie" y "Simultaneidad" de *Composición serial y atonalidad* de George Perle (2005). De aquí hemos tomado las propiedades de la serie para poder ser considerada un tema, los procedimientos de segmentación de la serie, las construcciones verticales a

partir de sonidos adyacentes y no adyacentes, y la incorporación de elementos tonales a la serie.

Para abordar el estudio de la música de vanguardia hemos procedido a la clasificación de las partituras mediante una propuesta propia derivada de las diferentes fuentes consultadas. De Tomás Marco, en su libro *Música española de vanguardia* (1970), hemos tomado la definición de música móvil, adaptando el concepto de formante propuesto por Cristóbal Halffter recogido por Emilio Casares en su monografía sobre el compositor ponferradino (Casares 1980: 90). Para la clasificación de las notaciones no convencionales del apartado referente a la flexibilidad temporal y rítmica nos hemos servido de *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945* de Reginald Smith Brindle (1996) de donde hemos tomado los conceptos de notación convencional y notación de tiempo y notación proporcional que hemos denominado notación regular y notación geométrica. Asimismo también han sido fundamentales para establecer dicha clasificación *La notación en la música contemporánea* (1973) de Ana María Locatelli de Pérgamo y *Notación y grafía musical en el siglo XX* de (2003) Jesús Villa Rojo. Para el trabajo relacionado con los Clusters tomamos como referencia la definición de Henry Cowell en su libro *New Musical Resources* (1930).

Por último, para llevar a cabo el estudio de las músicas surgidas a partir de la década de los años setenta ha sido necesario, en primer lugar, establecer una serie de categorías: 1) el retorno a las formas tradicionales, 2) el uso de recursos intertextuales y 3) el minimalismo. Para el estudio de los puntos 1 y 2 nos hemos servido de los mismo recursos que utilizamos en el apartado del neoclasicismo en lo referente al análisis de las formas musicales y la clasificación de los recursos intertextuales, aunque esta vez hemos tenido en cuenta el punto de vista de la postmodernidad entendida por Zygmunt Bauman en *La posmodernidad y sus descontentos* (Bauman 2001) y Nestor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (García Canclini 2001). También ha sido necesaria la revisión del concepto de retorno, para lo que nos hemos servido del libro colectivo *II Semana de Música Española "El pasado en la música*

de nuestro tiempo” editado por José Luis García del Busto (García del Busto 1985). Para finalizar, nos hemos acercado al estudio de la música minimalista a través del capítulo referente a dicho movimiento, “A Harmonius Avant-Garde? Minimalism: Young, Riley, Reich, Glass; Their European Emulators”, de Richard Taruskin (Taruskin 2005) y a los análisis propuestos por Miguel Roig-Francolí en su mencionado *Understanding Post-Tonal Music* (Roig-Francolí 2008).

4. FUENTES

Para llevar a cabo nuestra investigación han sido necesarias tres tipos de fuentes: 1) las fuentes musicales, tanto escritas como sonoras, que comprenden las partituras y las grabaciones de las obras; 2) las fuentes documentales escritas, como libros de texto, tesis doctorales, material hemerográfico y programas de mano; y 3) otras fuentes y recursos en línea.

En nuestro trabajo hemos recopilado un total de 241 partituras de las cuales 180 están editadas, y 61 corresponden a manuscritos y ediciones no comerciales. Para conseguir las partituras editadas hemos recurrido a los catálogos de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo, la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, la Biblioteca de Música de la Fundación Juan March, la Biblioteca Nacional de Catalunya, la Howard B. Waltz Music Library de la University of Colorado at Boulder (CU Boulder) y las diferentes editoriales. En cuando a las partituras no editadas y manuscritos hemos encontrado la gran mayoría en el catálogo de la Fundación Juan March. Asimismo en el Archivo Histórico Foral de Bizcaia hemos conseguido partituras autógrafas de Carmelo Bernaola. También hemos tenido acceso los archivos personales de Ramón Barce y José María García Laborda, así como a los de la compositora Laura Vega (quien nos ha facilitado copias de la obra de Juan José Falcón) y la pianista Marta Espinós (quien nos ha facilitado una copia de *Bujaraloz by Night* de Carles Santos).

Asimismo hemos recopilado un total de 116 grabaciones. Para ello hemos recurrido a los distintos sellos discográficos y a las fonotecas del Departamento de

Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, la Fundación Juan March y la Music Library de CU Boulder. En este sentido también han resultado fundamentales la plataforma online CLAMOR de la Fundación Juan March y los recursos en línea como *Spotify*, *Youtube* e *iTunes*.

La recopilación de la mayor parte de los libros de texto manejados en nuestro trabajo ha sido a través la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Oviedo y el servicio REBIUN. Asimismo hemos obtenido numerosa bibliografía gracias a la Biblioteca Nacional de Catalunya y al préstamo consorciado del CCUC (Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya). También hemos consultado bibliografía en la Music Library de CU Boulder desde donde hemos podido acceder al préstamo interbibliotecario a través de la plataforma de worldcat.org.

Para acceder a las distintas tesis doctorales hemos recurrido a los repositorios de diferentes universidades, como los de la Universidad de Oviedo, Málaga o Granada, así como la plataforma online tesisenred.net o la red social universitaria academia.edu.

Hemos trabajado con dos tipos de fuentes hemerográficas. Por un lado los soportes físicos y por el otro los soportes en línea. Entre los soportes físicos: hemos consultado el catálogo de revistas de la Universidad de Oviedo y de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Asimismo el Dr. Ángel Medina y el musicólogo Daniel Moro Vallina nos han facilitado numerosos recortes de prensa de sus archivos personales. Para los soportes en línea hemos utilizado la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica donde pudimos acceder a números antiguos de la revista *Ritmo*. Numerosas revistas cuentan con versión electrónica como *Musiker*, *Revista catalana de musicología* o la *Revista musical chilena*. Asimismo hemos podido acceder online a diferentes publicaciones periódicas como el semanario *El socialista*, la revista *Triunfo* o *Diario Madrid*. Por último, también han sido de gran utilidad las hemerotecas digitales de los distintos periódicos como *ABC*, *El País* o *La vanguardia*. Para las revistas extranjeras hemos utilizado la base de datos JSTOR.

La totalidad de los programas de mano manejados para nuestra investigación proceden de los ciclos y conciertos organizados por la Fundación Juan March desde 1975 puestos a disposición en su página web. Por último, entre otras fuentes consultadas incluimos las diferentes páginas web dedicadas a compositores e intérpretes.

Capítulo I: España 1958-1982

Capítulo I: España 1958-1982

1. ESPAÑA 1958-1982: CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS Y CONTEXTO MUSICAL

En 1958 comienza en España un período denominado desarrollismo y con él un proceso de modernización en el que se trata de recuperar el tiempo perdido durante la guerra civil y la consiguiente postguerra. A nivel político varias son las maneras de afrontar el proceso de modernización apareciendo diferentes voces dentro del régimen franquista: aquellas más ligadas al desarrollismo y al aperturismo, y aquellas que, por el contrario, mantienen la tradición como diferentes formas de ver la modernización en España.

Algo semejante sucede a nivel musical, ya que las nuevas políticas permiten un mayor contacto con el exterior y, por ende, la recepción de las nuevas tendencias surgidas en el resto de Europa y del mundo. Es por ello que los compositores tienen acceso a los nuevos lenguajes, mientras otros continúan con las tendencias más tradicionalistas dándose, de esta manera, una serie de tensiones y cruces de modernidades que caracterizarán el período estudiado.

1.1. Circunstancias históricas

El período de la historia española comprendido entre 1958 y 1982 está constituido por una serie de acontecimientos que marcan la evolución sociopolítico-cultural del país, desde los primeros años del desarrollismo franquista hasta el final de la transición y consolidación de la democracia. En este apartado señalaremos algunos de esos acontecimientos que nos permitirán establecer una conexión con el panorama musical español del momento estudiado. Comenzamos teniendo en cuenta el tímido aperturismo de finales de la década de los cincuenta, seguido de la creación de una nueva imagen de España de cara al exterior en la década de los sesenta. Continuamos con el debilitamiento del régimen y el surgimiento de una joven generación a principios de los setenta para terminar con la consolidación de la democracia en 1982.

A finales de la década de los años cincuenta comienza en España una nueva etapa conocida como desarrollismo y/o tecnocracia caracterizada por una serie de cambios que dejan atrás la política autárquica del régimen para dar paso a una época de crecimiento económico y de cierta apertura hacia el resto del mundo. Algunos de los hechos relevantes acaecidos en torno a 1958 y 1959 son la entrada de España en el Fondo Monetario Internacional (FMI), la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos (OCDE) y el Banco Mundial, el inicio del Plan de Estabilización Económica y la visita del presidente estadounidense Dwight D. Eisenhower a España. Estos cambios político-económicos empiezan a dar sus frutos en la década de los sesenta y se verán reflejados, poco a poco, en los avances de la sociedad y la cultura.

A lo largo de la década de los sesenta, gracias al Ministerio de Información y Turismo¹ encabezado por Manuel Fraga (1962-1969), comienza un lento proceso de transformación de la imagen en el exterior de España. Con el lema *Spain is different*, utilizado como reclamo turístico, se pretende vender la idea de una España moderna y abierta, dejando de lado la “antigua” imagen de país subdesarrollado y de costumbres conservadoras. Para ello se potencian numerosas iniciativas de las que la cultura se verá beneficiada. Asimismo durante esta década, y gracias a la intervención de Fraga, se firma la Ley 14/1966, del 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. La nueva ley se caracteriza por eliminar la censura previa² y por otorgar una mayor libertad de expresión, libertad de empresa y libre designación de director. Numerosas publicaciones se beneficiarán de dicha ley, permitiendo un mayor debate y enriquecimiento en este sentido.

La década de los sesenta termina con el inicio de un nuevo período político denominado tardofranquismo. Este periodo se caracteriza por el debilitamiento del régimen debido a diversas causas como el enfrentamiento entre tendencias

¹ Durante la dictadura franquista, el Ministerio de Información y Turismo tenía las competencias culturales de teatro, cine y música.

² Si bien la censura previa es eliminada, el segundo artículo de dicha ley expone una serie de restricciones que han de cumplirse y que de no hacerlo impone duras sanciones tanto económicas como civiles.

aperturistas e inmovilistas o la avanzada edad de Franco y el problema sucesorio. En 1969 se forma el decimosegundo gobierno franquista donde los miembros aperturistas del anterior gobierno son cesados y los militares asumen cargos en el poder. En julio de dicho año, Juan Carlos de Borbón es nombrado sucesor de Franco, lo que despierta recelos y enfrentamientos en algunos sectores del gobierno.

Durante los primeros años de la década de los setenta se suceden numerosos hechos relacionados con la banda terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA) como el proceso de Burgos de 1970 y los numerosos asesinatos acaecidos entre 1973 y 1975, entre cuyas víctimas se encuentra Luis Carrero Blanco. Asimismo en 1973 se inicia la gran crisis económica con los consecuentes despidos y huelgas de trabajadores. La caída de los regímenes dictatoriales griego y portugués en 1974 y la muerte de Franco en 1975 marcan un punto de inflexión entre la España dictatorial y la futura democracia. En este entorno surge una nueva generación que comparte una conciencia común y unos valores sociales, religiosos y culturales cercanos a principios de naturaleza democrática.

Con la muerte de Franco en 1975 comienza el período conocido como transición que se extiende hasta 1982³. Numerosos acontecimientos políticos se suceden de manera vertiginosa. En 1975 Juan Carlos de Borbón es nombrado rey de España y se instaura el gobierno continuista con Arias Navarro como jefe del gobierno. En julio de 1976 el rey nombra a Adolfo Suárez presidente del gobierno y en diciembre tiene lugar el referéndum sobre la Ley de la Reforma Política por la que se modifica el sistema político existente, se regula la convocatoria de elecciones y se legalizan los partidos políticos. De diciembre de 1976 a junio de 1977 se disuelven las cortes franquistas, el Movimiento Nacional y la Organización Sindical, lo que supuso en la práctica el fin del régimen franquista.

En junio 1977 tienen lugar las primeras elecciones generales de la democracia con la victoria de la Unión de Centro Democrático (UCD) y la

³ Juan Pablo Fusi fue el primer historiador en delimitar la transición entre 1975 y 1982 (Jover, Gómez y Fusi 2000).

continuación de Adolfo Suárez en la presidencia del gobierno. Ese año se crean los nuevos ministerios, entre ellos el Ministerio de Cultura dirigido por Pio Cabanillas hasta 1979. Se crean las distintas direcciones generales dependientes del Ministerio de Cultura, entre las que se encuentra la Dirección General de Música, dirigida por Javier Aguirre, que sustituye a la Comisaria de la Música. Asimismo en 1977 se inician las deliberaciones para la redacción de la Constitución y tienen lugar los llamados pactos de la Moncloa (Acuerdo sobre el programa de saneamiento y reforma de la economía, y Acuerdo sobre el programa de actuación jurídica y política). A lo largo de 1978 se celebran las elecciones sindicales con el triunfo de Comisiones Obreras (CCOO) y en diciembre se realiza un referéndum sobre la Constitución, aprobada con el 87% de votos a favor.

En marzo de 1979 se celebran las segundas elecciones generales, de nuevo con el triunfo de UCD. En abril tienen lugar las primeras elecciones municipales, excepto en País Vasco y Cataluña que se celebran en 1980. También en 1980 es aprobado el estatuto de autonomía de Andalucía. En Mayo de ese mismo año se produce la moción de censura del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) contra el gobierno de Suárez que dimite en enero de 1981 sucediéndole en el cargo Leopoldo Calvo Sotelo. Es en el acto de investidura del nuevo presidente, el 23 de febrero de 1981, cuando tiene lugar un fallido golpe de estado y secuestro del parlamento. Ese mismo año España entra en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) y la UCD comienza a desmantelarse. En octubre de 1982 se celebran las terceras elecciones generales con la victoria por mayoría absoluta del PSOE y con ello comienza consolidación del sistema democrático.

1.2. Contexto musical

1958 es un año esencial en la historia de la música española gracias a dos acontecimientos de gran relevancia para el futuro devenir, desarrollo y difusión de la música española de vanguardia: la fundación del grupo madrileño Nueva Música y la inauguración del Aula de Música del Ateneo de Madrid.

El Grupo Nueva Música se presenta en Madrid en 1958 y surge a partir de los contactos que Ramón Barce tenía en tiempos universitarios con el hermano de Enrique Franco. La propuesta inicial del grupo consiste en celebrar reuniones periódicas de los músicos más jóvenes para hablar sobre música y músicos actuales. Entre ellos se encuentran Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort, Manuel Moreno Buendía, Manuel Carra, Fernando Ember y Ramón Barce. Asimismo cuentan con la colaboración de Enrique Franco quien, desde su puesto como jefe de departamento de música de Radio Nacional de España, ejerce de crítico y presentador del grupo. Aunque la presentación oficial del grupo tiene lugar en marzo de ese mismo año, ya en febrero Antonio Fernández Cid se hace eco de la noticia en el *ABC* con su artículo “Creación del grupo «Nueva Música» en Madrid”, donde expresa su sentimiento de simpatía hacia la iniciativa (Fernández Cid 1958: 57). El primer concierto de Nueva Música tiene lugar el 9 de marzo en el salón de actos del Conservatorio Superior de Música de Madrid. El repertorio comprendía obras para piano como los *Once preludios op. 2* de Ramón Barce, la *Burlesca* de Fernando Ember y la *Sonatina Giocosa op. 4* de Luis de Pablo, interpretadas por la pianista española Conchita Rodríguez. En el programa de dicho concierto los componentes de Nueva Música exponen sus aspiraciones iniciales. Fernando Ruíz Coca recoge esta propuesta en su artículo “El grupo «Nueva Música»” para *La estafeta literaria* del 22 de marzo de 1958:

En su programa de presentación (...) se decían cosas que bien definen su intención: por un lado, el deseo de hacer oír lo que componen y, al mismo tiempo, “convertir en noticia y cosa cotidiana la música de los jóvenes autores de Europa o aquella otra que constituye incitación para ellos -y, por tanto, para nosotros”. No se trata de fijar una actitud o tendencia estética. “Siga cada cual -como dijo Falla- su gusto a sus tendencias. Pero procuremos seguirlas en común teniendo bien abiertos los ojos y la atención de cada uno para los demás.” Por último, (...) “Somos españoles y, aunque no lo quisiéramos -y si lo queremos-, en nuestras obras habrá que adivinarse... la raíz de nuestra nacionalidad... pero queremos hablar un lenguaje de validez universal y encuadrarnos en el esquema

sentimental y estético de nuestro tiempo histórico. Quiere decirse que no somos «nacionalistas», con comillas, ni, en general, nada que signifique afiliación a un subcredo artístico que precise de terminación en “ismo”. Nos sentimos tan irrenunciablemente españoles como apasionadamente europeos.” (Ruíz Coca 1958a: 13).

A pesar de la corta vida de Nueva Música, a ellos les debemos, junto con Juventudes Musicales y el Ateneo de Madrid, una labor de difusión y análisis de la nueva música española e internacional como nunca antes se había hecho.

En cuanto a Juventudes Musicales (JJMM), comienza su andadura en Madrid en 1952 y en Barcelona en 1953. Durante el período de tiempo aquí estudiado ejerce una labor de gran importancia en la difusión de la música de vanguardia española, auspiciando iniciativas como el Grupo Nueva Música y organizando conciertos de los diferentes ciclos que surgen a lo largo de las décadas de los años sesenta y setenta como Tiempo y Música o Cantar y Tañer entre otros.

Es en el seno del Ateneo de Madrid donde el crítico musical Fernando Ruíz Coca da comienzo a las actividades del Aula de Música ese mismo año. El principal objetivo del aula es el estudio y la difusión de la música, con un especial interés en la música del siglo XX “sin acepción de estilos o personas” y con una “constante atención a lo español” (Medina 1987: 370-371). Las actividades desarrolladas no van solamente dirigidas a músicos, sino que a toda la comunidad intelectual y universitaria. Con ello se pretende un punto de conexión entre la “pura creación artística y el pensamiento filosófico y la estética de la misma” para dotar así de “un rigor intelectual, un fundamento consistente a la música española que estaba tradicionalmente desligada de los problemas de su tiempo, especialmente de los culturales” (Crespo 1964: 25).

La etapa de mayor florecimiento del aula es la que coincide con los quince años de dirección de Ruiz Coca entre 1958 y 1973. Ángel Medina, en la voz sobre el “Aula de Música” para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, distingue entre dos períodos en base a la existencia de otras iniciativas y aportaciones que compaginasen la actividad musical del aula. Así

entre 1958 y 1964 establece un primer período en el que el aula se antoja como principal institución difusora de la nueva creación musical, mientras que entre 1965 y 1973 esta actividad se ve repartida entre el aula y los nuevos cauces de difusión que hacen su aparición durante esos años (Medina 1999d).

Entre las actividades llevadas a cabo por el aula se encuentran seminarios, conferencias y coloquios que funcionan a modo de “cátedra abierta” y en las cuales participan “los especialistas de cada tema, tanto españoles como extranjeros” (Ruíz Coca 1967: 159), destacando la participación de los jóvenes compositores del Grupo Nueva Música. Las temáticas trabajadas abordan diversos aspectos de la música como la música y el cine, la música en la universidad o el 98 musical, siendo los temas más destacados aquellos centrados en las cuestiones teóricas de la música contemporánea como los ciclos dedicados a la música dodecafónica, la música postserial, la música electroacústica o las formas abiertas, entre otros.

Los conciertos son otra de las actividades destacadas del aula. Si bien no hay lugar para grandes formaciones por cuestiones de espacio, si se llevan a cabo conciertos de grupos reducidos y solistas. Durante estos años se presentan numerosas obras en estreno en España como el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen y otras obras de Stravinsky, Bartók, Stockhausen, Boulez, Berio o Maderna. Pero lo verdaderamente destacable es su papel como plataforma para el estreno y la difusión de muchas de las obras del repertorio contemporáneo español, especialmente de aquellos compositores más jóvenes pertenecientes a la generación de 1931. Entre las obras del repertorio para piano encontramos *Formantes para dos pianos* de Cristóbal Halffter (17 de mayo de 1961 por Manuel Carra y María Manuela Caro Halffter), *Estudio de sonoridades* de Ramón Barce (6 de diciembre de 1962 por Conchita Rodríguez) o *Estructura IV* y *Monoleg* de Xavier Berenguer (14 de abril de 1966 por Carles Santos).

En un principio se había proyectado que las actividades del aula quedaran recogidas en los *Cuadernos del Aula de Música*, pero diversas dificultades impidieron que esto se llevara a cabo. Sin embargo, el aula encuentra en *La*

Estafeta Literaria su mejor aliado. Creada en 1944 por Juan Aparicio (responsable de la Delegación Nacional de Prensa), la revista depende durante las décadas de los cincuenta y sesenta de diversas áreas del gobierno. No obstante, la edición de la revista recae en otras instituciones, entre ellas el Ateneo de Madrid que se hará cargo de la misma desde noviembre de 1957. A finales de la década de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta *La estafeta* cobra un especial interés en relación con la música española y la música de vanguardia, convirtiéndose en el medio de difusión de cuanto acontece en el aula de música así como en el panorama musical español e internacional. Gracias a las páginas de la sección de música⁴ compositores, músicos y público en general, tuvieron acceso a cuanto acontecía en los diferentes ámbitos de la música actual como la aparición del Grupo Nueva Música, la visita de Stockhausen a España, la recepción de las formas abiertas o diversas crónicas del panorama musical español del momento y años precederos entre otros editoriales de diversa índole.

Una de las iniciativas privadas de mayor peso de finales de los cincuenta son los Cursos Universitarios e Internacionales Música en Compostela. Dichos cursos son creados en 1958 por el guitarrista Andrés Segovia que cuenta con el apoyo del diplomático José Miguel Ruíz Morales y la colaboración de diversos organismos oficiales, como la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ayuntamiento de Santiago de Compostela, la Fundación Barrié de la Maza o el Instituto de Cooperación Iberoamericana. El objetivo principal de los cursos, vigentes a día de hoy, es situar la música española en un lugar destacado dentro de las salas de conciertos y conservatorios tanto a nivel nacional como internacional. Para ello promueven el estudio y la interpretación de la música española en diversas materias, entre las que se encuentran composición, musicología, música de cámara y piano. Por las aulas de las diferentes disciplinas han pasado numerosos compositores e intérpretes claves en la música española desde la vanguardia hasta nuestros días.

⁴ Firmadas en mayor medida por Fernando Ruiz Coca pero con la colaboración de otras personalidades como Federico Sopena así como diferentes compositores de la generación de 1931.

Existen otras iniciativas que toman fuerza en relación con la difusión de la música contemporánea a finales de la década de los cincuenta. Destaca la actividad del ciclo Tiempo y Música creado por Luis de Pablo en 1959 en el seno del Departamento Nacional de Actividades Culturales del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU). Durante el periodo en que De Pablo dirige dicho ciclo (1959-63) se organizan una serie de conferencias y conciertos dirigidos a los jóvenes universitarios. En dichos conciertos se presentan en Madrid obras clave de la música contemporánea, tanto española como europea, completando el acotado y cerrado repertorio de los conciertos al uso.

Gracias a Tiempo y Música se pueden escuchar en Madrid obras de Boulez, Stockhausen, Dallapiccola, Nono o Maderna, entre otros. También se estrenan numerosas obras de jóvenes compositores españoles como Luis de Pablo, Ramón Barce, Josep M. Mestres Quadreny o Carmelo Bernaola. Asimismo se dedican conciertos a la música para piano, como el acaecido en junio de 1962 donde se interpretan obras de Stockhausen, Boulez, Homs, Mestres Quadreny y Luis de Pablo. Por la descripción que Federico Sopeña hace de la obra de Luis de Pablo, en su crónica para el *ABC* del 14 de junio, intuimos que se trata del *Libro para el pianista* en el que sería su estreno español⁵:

Interesante, si, la de Luis de Pablo: al decir interesante señalo, por una parte, la facilidad de este compositor para adaptarse a esas técnicas del mazazo, escobilleo, frotamiento, espolvoreo, cuadro flexible, y al decir solo interesante indico que, mirando a obras anteriores, ésta me parece, al menos en los fragmentos oídos, menos musical, no alzada por lo que la música siempre ampara, ese fondo personal de sensibilidad necesitado de expresión.

Pedro Espinosa es uno de los pocos pianistas que arrostra con ánimo, con técnica segura, con serenidad, toda esa barahúnda, todas esas cosquillas cernidas sobre el piano... (Sopeña 1962: 80).

⁵ El primero de los cuadernos que constituye *Libro para el pianista* había sido estrenado en Darmstadt en 1961, mientras que la obra completa lo fue en la Bienal de París, también en 1961. Ambos estrenos fueron llevados a cabo por Pedro Espinosa.

No obstante, y en líneas generales, las críticas al ciclo fueron favorables en cuanto a la recepción y difusión de las nuevas músicas. Otro ciclo relevante para la difusión de la música actual es Cantar y Tañer, creado en 1954, que ha incluido en sus conciertos diferentes obras del repertorio para piano contemporáneo español e internacional.

A comienzos de la década de 1960 se crea en el entorno del Club 49 de Barcelona el ciclo de conciertos y conferencias titulado Música Oberta (1960-68). Dicho ciclo es organizado por Joaquim Homs, Juan Hidalgo y Mestres Quadreny, con la colaboración de los Institutos francés, alemán e italiano⁶, y el apoyo de personalidades como Joan Prats y Joan Miró. A pesar del nombre, que parece inclinarse hacia la tendencia compositiva que se alude, también se incluye todo tipo de tendencias novedosas. Gracias a Música Oberta se escucha en España por primera vez al pianista estadounidense David Tudor, interpretando un programa novedoso hasta el momento, donde se incluyen las nuevas técnicas instrumentales derivadas del experimentalismo.

1964 será de nuevo un año de suma importancia para la música española. A lo largo del mismo tendrán lugar una serie de acontecimientos indispensables en relación a la difusión y apoyo gubernamental de la música española de vanguardia. Estas celebraciones son el Concierto de la Paz, el I Festival de Música de América y España, y I Bienal de Música Contemporánea. Asimismo ese año se crea el grupo Zaj y Cristóbal Halffter se convierte en director del Conservatorio Superior de Música de Madrid (donde ya es catedrático de composición desde 1962). Se observa, de esta manera, un relevo generacional dentro de las instituciones.

⁶ La importancia de los Institutos extranjeros revierte en la creación de iniciativas, tanto individuales como grupales, que sirven de punto de partida para el asentamiento de los lenguajes de vanguardia en períodos posteriores. La primera y más significativa de estas iniciativas es la creación del Círculo Manuel de Falla en Barcelona, en el entorno del Instituto francés de la ciudad condal. El Círculo, cuyas actividades se extienden durante ocho años (1947-55), acoge a los compositores más inquietos del panorama musical catalán del momento constituyendo el primer grupo renovador del ambiente musical español de aquella época. Posteriormente son numerosos los conciertos, conferencias y actividades musicales patrocinados por los institutos en colaboración con diferentes entidades.

En 1964 se conmemora el vigesimoquinto aniversario del final de la guerra civil bajo el eslogan de XXV Años de Paz. Este nuevo lema sustituye a la idea manida de la victoria que venía utilizándose hasta el momento con el fin de apartar la imagen de la división y el enfrentamiento generado tras la guerra civil. Las celebraciones en torno a los 25 años, promovidas por el Ministerio de Manuel Fraga, llevaron consigo numerosas actividades: creación de hospitales y viviendas, organización de diversas exhibiciones, creación de sellos y monedas conmemorativas, encargos de publicaciones oficiales⁷, etc. Entre estos actos destaca el “Concierto de la Paz”, celebrado el 16 de junio de dicho año en el auditorio del Ministerio de Información y Turismo. El concierto fue transmitido en directo para televisión y radio y contó en su programa con obras de Luis de Pablo (*Testimonio*), Cristóbal Halffter (*Secuencias*) y Miguel Alonso (*Visión profética*), además de la *Atlántida* de Falla (finalizada por Ernesto Halffter) y *La cueva de Nerja* de Ángel Arteaga.

Por su parte, los Festivales de América y España han constituido una de las manifestaciones musicales más importantes de este período. Estos encuentros permitieron el intercambio musical entre compositores, intérpretes y críticos musicales de diferentes generaciones y diversos países de Latinoamérica, Estados Unidos, Canadá y España. De nuevo el Ministerio de Información y Turismo se encuentra a la cabeza de la organización de los festivales, junto con el Ministerio de Asuntos Exteriores, el de Hacienda y el de Educación Nacional. También participan en el proyecto el secretario general de la Organización de Estados Americanos y el director del Instituto de Cultura Hispánica. Todos estos organismos dan cuenta de la magnitud de dicho proyecto que llegó a celebrarse durante tres ediciones en 1964, 1967 y 1970. El principal objetivo de los festivales es presentar en Europa una muestra de la música contemporánea más representativa de ambos lados del Atlántico para lo que se recurrió a los

⁷ En este sentido, Cristóbal Halffter será el encargado de firmar el capítulo dedicado a la música del libro colectivo *Panorama español contemporáneo: XXV años de paz* (1964).

conciertos y las conferencias⁸. En lo concerniente al repertorio para piano, dos son las obras de la literatura española que se crean en el marco de los festivales: la *Tercera sonata op. 30* de Rodolfo Halffter y *Células núm. 1* de Joan Guinjoan, ambas presentadas en el festival de 1967.

Continuando con los festivales, la primera (y última) Bienal Internacional de Música Contemporánea tiene lugar entre octubre y noviembre de 1964. Organizada por el Servicio Nacional de Educación y Cultura, y capitaneada por Luis de Pablo, acoge a numerosos compositores, intérpretes, críticos y musicólogos de diferentes partes del mundo. Al igual que los Festivales, se celebran en su entorno dos tipos de actividades: por un lado los conciertos dedicados a música actual y del pasado más inmediato y, por otro, una serie de conversaciones sobre aspectos de la música contemporánea. Un común denominador de los conciertos ha sido el estreno de más de treinta obras. Entre los intérpretes destaca el pianista norteamericano Frederic Rzewski (1938) en su primera visita a España, que ejecuta obras de Cage, Stockhausen, Wolf, Feldman, Komorous, Von Biel y Chiari, desplegando “todos los alardes técnicos que van desde el piano normal a los «preparados» y, podría decirse, «ultrapreparados». Una zona donde el ruido cuenta más que la música y el malabarismo circense tanto como el ruido” (Salas Viu 1965: 33). Recogemos aquí las palabras de Luis de Pablo dirigidas al pianista en un artículo para la revista *Triunfo*:

(...) Frederick Rzewski, americano, especialista en la música actual como pocos puedan encontrarse. Rzewski pertenece a esa escuela de pianistas que han transformado por completo el sentido de la interpretación pianística y que derivan de la línea que inaugura David Tudor, máximo representante de esta dirección. Su programa estaba compuesto por obras de él mismo, Cage, Stockhausen, Wolff, Feldman, Komorous, Von Biel y Chiari, y suponía la novedad de incluir, a parte de la enorme “Klavierstück X” de Stockhausen, y de la filigrana de la “Extensión 3”, de Feldman, el primer ejemplo de música “pop-art” que se

⁸ De estas últimas saldrían las denominadas Conversaciones de Música de América y España que tendrían lugar en la primera y tercera edición. Los textos de las primeras conversaciones fueron publicadas en 1970 por el Ministerio de Educación y Ciencia bajo el título I Conversaciones de Música de América y España.

veía en la Bienal: los “Gesti sul piano”, de Chiari. Mientras el pianista ataca el teclado, Frank Sinatra canta; “Los cañones de Navarone” se superponen al cuarto acto de “Falstaff”, de Verdi, que pasa en cuarenta y cinco segundos, durante los cuales el pianista rasga un pedazo de raso, etc. (Pablo 1965c: 97).

A lo largo del período que abarca 1960 a 1964 la música abierta se hace un hueco paulatinamente en el panorama musical español. En 1964 llega a su máxima expresión con la creación del grupo madrileño Zaj a manos de Juan Hidalgo y con la colaboración de Walter Marchetti y Ramón Barce, a los que posteriormente se les une Ester Ferrer y Tomás Marco. Las actividades de Zaj, que comienzan su andadura en noviembre de 1964, incluyen acciones, conciertos, publicaciones, instalaciones y festivales, siendo su principal objetivo “presentar al público los aspectos más vanguardistas de la música de ese momento” (Ramón Barce en Rodríguez 2007: 188). El piano también está presente en el entorno del grupo que destina algunas de sus composiciones para dicho instrumento, como *Estudio de impulsos* (1964) de Ramón Barce o *Piraña* (1965) de Tomás Marco.

A lo largo de 1965 también se suceden varios acontecimientos relevantes como la celebración en Madrid del 39º Festival Mundial de la Música Contemporánea organizado por la SIMC, la creación de la Orquesta de Radio Televisión Española y la fundación del Grupo Alea a manos de Luis de Pablo. El objetivo de Luis de Pablo es crear una asociación para la difusión de la música contemporánea con el fin de presentar al público madrileño las últimas tendencias de la música en sus diferentes facetas. A diferencia de otras iniciativas, Alea no se queda en una simple sociedad de conciertos especializada en música vanguardia. En su entorno se crea, por un lado, un grupo instrumental que interpreta y graba discos, y, por el otro, un laboratorio de música electrónica donde se formarán la mayor parte de los músicos jóvenes que estudian en Madrid y del que surge el grupo Música Electrónica Libre en 1969.

1967 es de nuevo un hito para la música española, con la creación de la revista y los conciertos *Sonda*, Estudio Nueva Generación y el grupo Koan. A pesar de que varias fueron las publicaciones que acogieron en su seno artículos

referentes a la actualidad musical española, se echa en falta una revista especializada en la música actual. Es así como Ramón Barce y Tomás Marco comienzan el camino hacia la creación de la revista *Sonda* que ve la luz en octubre de 1967. Esta es una iniciativa insólita en el panorama cultural del momento y entre sus principales objetivos se encuentra servir de vehículo para la difusión de la nueva música y dar voz a los compositores de vanguardia. Los artículos que encontramos en la revista siguen siendo hoy en día de gran interés, no sólo para comprender la música de aquel momento, tanto en el país como en el exterior, sino también para conocer el desarrollo y evolución de ciertos autores y tendencias hasta nuestros días.

El esfuerzo de Barce y Marco, junto con sus colaboradores, hacen que *Sonda* se convierta rápidamente en un referente dentro y fuera de nuestro país. Se trata de una revista de un gran nivel de calidad no solo en su contenido, sino que también en su presentación, en cuyos diseños de portada colaboran importantes artistas plásticos de la época. La información sobre ciertas corrientes internacionales y sobre música contemporánea de otros países, con escritos sobre compositores de la talla de Ligeti, Messiaen, Boulez, Nono, Stockhausen o Cage, entre otros, ponen de manifiesto la gran variedad, profundidad y riqueza de información manejada en la revista. Aunque desde el principio ambos compositores sabían que *Sonda* tenía los días contados, por temas económicos, la revista contará con un total de siete números, siendo la última publicada en noviembre de 1974. Sin embargo, los conciertos *Sonda* se mantienen durante algunos años más y gracias a ellos son estrenadas numerosas obras como los *Nueve pequeños preludios* de Ramón Barce (en 1968) y *Dominó-Klavier* de Carlos Cruz de Castro (1972).

Por otro lado, Estudio Nueva Generación, promueve una serie de conciertos organizados por el Instituto alemán y las JJMM, y dirigidos por Tomás Marco. En dichos conciertos participan jóvenes compositores e intérpretes españoles. No se trata de conciertos al uso, sino de “experiencias, tanteos, estudios, cara al público, sobre los últimos quehaceres y hallazgos de la

vanguardia musical” (Hontañón 1969: 95). En colaboración con el Grupo Koan, dirigido por Arturo Tamayo y surgido a raíz del Estudio, interpretan programas musicales donde se incluyen obras actuales. Así a Estudio Nueva Generación se le debe la presentación al público madrileño de diferentes tendencias vanguardistas, entre ellas la llamada “composición con textos” en diciembre de 1969. Esta iniciativa no dura mucho, finalizando su actividad en 1970. No obstante, el grupo Koan continúa con sus recitales aunque de manera intermitente durante un tiempo.

Hemos visto como durante la década de los setenta la llegada de una nueva generación que se proyecta en el ámbito musical con la aparición de jóvenes compositores y nuevas audiencias que marcan diferencia con sus antecesores:

Se trata de audiencias diferentes en todo, hasta en el vestir; audiencias en su mayor parte juveniles, en las que no faltan asistentes de atuendo informal, donde la corbata no se juzga imprescindible ni aun para los autores; audiencias que aplauden y hasta dan ¡bravos! a páginas que públicos normales, de taquilla, no aceptarían; audiencias minoritarias, pero fervorosas (Fernández-Cid 1968: 84).

Comienza una escisión entre la que es considerada, a partir de este momento, “vanguardia institucionalizada” y los nuevos lenguajes compositivos. Uno de los principales síntomas de cambio puede verse en el polémico concierto para piano de Carles Santos, celebrado en marzo de 1970 con la organización de Alea y dirigido por Luis de Pablo. En dicho concierto, que contaba con un programa cerrado y una duración determinada, Carles Santos desafía a la vanguardia oficial con una “particular” interpretación de *Piano Phase* de Steve Reich. La obra, que estaba programada para durar unos veinticinco minutos, se extiende hasta casi dos horas provocando una confusión generalizada entre los asistentes al concierto y numerosas críticas provenientes de los sectores vanguardistas. Los nuevos lenguajes musicales habían llegado al país y las

jóvenes generaciones buscaban su lugar en el entramado musical español del momento.

Pero sin duda es 1972, con los Encuentros de Pamplona, cuando dicha fractura se agrava. Los Encuentros, celebrados en la capital navarra en el verano de dicho año corrieron a cargo de Luis de Pablo y José Luis Alexanco con el patrocinio de la familia Huarte. Ha sido considerado el festival más importante celebrado en España por la asistencia y calidad de los invitados, entre los que se encontraban John Cage o Steve Reich, así como por su repercusión. Los Encuentros se proyectan como un escaparate de las tendencias de actualidad en las artes plásticas, música, cine, teatro, danza y hasta arquitectura (no hay que olvidar las famosas cúpulas neumáticas diseñadas por Miguel de Prada, símbolo de los Encuentros). Sin embargo, una serie de infortunios truncaron las altas expectativas puestas sobre los Encuentros, lo que llevó a muchos, entre ellos a los jóvenes compositores, a decretar el final de la hegemonía de la vanguardia.

Al fracaso de los Encuentros de Pamplona hay que sumarle la marcha de Luis de Pablo a Norteamérica y el cambio de residencia de Zaj de Madrid a Milán. Se generaliza la idea de la obsolescencia de la vanguardia, siendo uno de sus promotores Llorenç Barber. Sin embargo todavía existen iniciativas que, según Marta Cureses, hacen difícil sostener dicha teoría. En este sentido destaca la organización del I Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea cuya repercusión nacional e internacional es muy notoria “de manera que no es posible sostener esa idea esbozada por Barber de que tras los Encuentros de Pamplona de 1972 todo fue declive” (Cureses 2007: 43).

Los Festivales Hispano Mexicanos de Música Contemporánea se celebran durante diez años (de 1973 a 1983) entre México y España, aunque serán solamente las ediciones de 1980 y 1982 las que se organicen en nuestro país. Se trata de una iniciativa del compositor Carlos Cruz de Castro y la pianista Alicia Urreta, cuyo principal objetivo es dar a conocer la música actual desarrollada en ambos países. Gracias a los festivales se establece una relación cultural pionera

entre ambos países “antes de que, posteriormente y de forma oficial, se firmaran convenios de intercambio cultural” (Carlos Cruz de Castro en Cureses 2007: 42).

El antecedente directo de los Festivales es un ciclo dedicado a la música española de vanguardia puesto en marcha por Alicia Urreta en 1972 con el nombre de Festival de Música Hispana de México. Gracias a la colaboración de Rodolfo Halffter el ciclo puede realizarse en el Instituto Cultural Hispano Mexicano y allí se presentan obras de Ramón Barce, Claudio Prieto, Agustín González Acilu, Josep Soler, Xavier Benguerel, Carles Santos, Carlos Cruz de Castro, Tomás Marco y Eduardo Polonio. La gran aceptación por parte de público y crítica permitió llevar a cabo la organización del I Festival, que se consolida con el paso de los años.

En líneas generales, los festivales se articulan en torno a una serie de conciertos y conferencias. En estos conciertos el piano también es protagonista, dedicándole programas completos como el del IX Festival donde Urreta interpreta obras de Leonardo Balada, Carles Santos o Llorenç Balsach, o los homenajes a Rodolfo Halffter del I y V Festival, donde se ofrece su obra completa para piano. Igualmente son numerosas las iniciativas llevadas a cabo en el ambiente de los festivales. Así en 1977 se organiza una muestra de partituras hispano-mexicanas con el título *Gráficos Musicales Contemporáneos* donde participan numerosos músicos españoles, de diferentes generaciones, llegando a compilarse un total de 193 obras. También en 1982 acoge la presentación del libro *14 compositores españoles de hoy* que recoge las intervenciones de catorce compositores españoles en el marco de un encuentro dedicado a la creación musical dentro de los cursos de verano de la Cátedra Jovellanos de la Universidad de Oviedo.

A lo largo de la década de los setenta Llorenç Barber se convierte en un dinamizador de la joven vida musical española, al igual que lo fuera Luis de Pablo en la década anterior. En 1973 crea en Valencia el grupo ACTUM con el objetivo de practicar y dar conocer la música de acción, y, en líneas generales, “cubrir la gran laguna sobre música <contemporánea> que había en Valencia” (Maderuelo 1981: 36). La presentación oficial de ACTUM tiene lugar en el seno de la

asociación El Micalet de Valencia el 14 de enero de 1974 mediante un concierto para piano ofrecido por el propio Llorenç Barber. En el seno de ACTUM se crea un grupo instrumental que interpreta obras de teatro musical y minimalistas, compuestas en mayor medida por los miembros del propio grupo, así como un laboratorio de música electroacústica. También tiene importancia su labor de difusión de la música contemporánea a través de una editorial propia. Sin embargo, la carencia de recursos económicos no hace posible la difusión de dichas partituras al público general. No obstante, la falta de subvenciones y la autogestión les permitió una total independencia y ser responsables únicos de la organización y financiación de las propuestas que ellos mismos querían montar.

A mediados de la década de los setenta aparecen numerosas iniciativas, colectivos y agrupaciones de carácter musical. En 1975 se crea el laboratorio de música electrónica Phonos en Barcelona a manos de Josep M. Mestres Quadreny y Andrés Lewin-Richter, que cumple una función similar a la de Alea en Madrid. También en 1975, en Madrid, se crea el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), con Esperanza Abad (canto), Rafael Senosiaín (piano), Jesús Villa Rojo (clarinete y composición) y Joaquín Anaya (percusión). Asimismo, de 1975 data la fundación de la Associació Catalana de Compositors (ACC) a la que le debemos, entre otras cosas, la edición del *Llibre per a piano* que recopila obras significativas para piano de miembros de la asociación. Un año después, en 1976, se crea la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE) y en 1977 la Sociedad Española de Musicología (SEdeM).

En el entorno de los compositores más jóvenes se celebra el Primer Encuentro de Artistas Jóvenes en el mes de julio de 1976. Sin embargo, a pesar de tratarse de una interesante iniciativa, este encuentro puso en evidencia algunas cuestiones como:

El desinterés del aparato oficial, la crítica y los profesionales establecidos de la música por los problemas que plantean los jóvenes músicos; lo inaccesibles que resultan a intérpretes y compositores los canales habituales, que están irresistiblemente copados; la pluralidad

de intereses, algunos de ellos contrapuestos, especialmente entre los intérpretes, donde la competitividad prima en algunos casos por encima de la propia música (Maderuelo 1981: 33).

En 1978 Antonio Agúndez promueve la formación de un colectivo de compositores menores de treinta años conocido como Nueva Música Española: Teoría y Práctica. El objetivo es la creación de un festival que comprenda, cuestione y proyecte públicamente “todo el pensamiento musical teórico y práctico de la nueva generación” (Maderuelo 1981: 39). Sin embargo, las diferencias de pareceres y las ansias de estreno de los protagonistas truncaron el proyecto.

No es hasta 1979 cuando se desarrolla un proyecto estable con el paso de los años. Nos referimos a los Actos de Música Alternativa celebrados en Valencia y conocidos como ENSEMS bajo la dirección de Llorenç Barber. Los primeros Actos llevaron el subtítulo “Después de Cage” y estuvieron constituidos por siete conferencias y siete conciertos en los que participaron compositores veteranos como Ramón Barce, Juan Hidalgo y Carlos Cruz de Castro, el neoyorkino Philip Corner (Fluxus), compositores jóvenes como Llorenç Barber, Carles Santos, Javier Darias, y los grupos ACTUM y el Taller de Música Mundana⁹. A partir de entonces, y hasta la actualidad, los ENSEMS se celebran cada año en primavera con el nombre de Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia, siendo el festival de música contemporánea más antiguo de España.

Otro proyecto que ha prevalecido a lo largo de los años son los Encontre de Compositors que tienen su primera edición en julio de 1980 (actualmente va por su XXV edición). Los Encontre de Compositors surgen de la mano del compositor mallorquín Antoni Caimari quien había entablado contacto con los demás participantes en el ENSEMS 80 y propuesto la idea de realizar un encuentro anual de compositores que completara la labor de los ENSEMS. Los primeros Encontre

⁹ El Taller de Música Mundana es creado por Llorenç Barber al distanciarse físicamente de ACTUM (traslada su residencia de Valencia a Madrid). No se trata de un doble de ACTUM ya que su planteamiento es diferente donde se trabaja un tipo concreto de música: “el minimalismo en su vertiente de acción sobre los elementos de la naturaleza” (Maderuelo 1981: 50).

se organizaron de tal manera que una serie de compositores eran invitados a participar dedicándoles un día monográficamente a cada uno de ellos. En el entorno de dichos encuentros se estrenan numerosas obras para piano como *Cuatro preludios en nivel Mi b* (1978) y *Cuatro preludio en nivel Mi* (1981) de Ramón Barce o *Sonades sobre fons negres* (1982) de Mestres Quadreny. En colaboración con la Fundación ACA (Area Creació Acústica), creada por Caimari en 1978, también se llevan a cabo numerosas grabaciones, como las citadas *Sonades* de Mestres Quadreny, *Dues peces para piano* (1978) de Benet Casablanca, *Secuencia IV* (1979) de Andrés Lewin-Richter o *Heptagonal* (1971) de David Padrós. No debemos olvidar que también es en el marco de los Encuentros donde Caimari desarrolla su extensa obra para piano.

La década de los setenta finaliza con Llorenç Barber como encargado del Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid. A lo largo del curso 1979-80 organiza dos tipos de actividades musicales: los cursos de creación musical y los conciertos para universitarios. La importancia de los cursos de creación musical estriba en la toma de contacto de los jóvenes universitarios con aquellas tendencias que estaban fuera de los circuitos oficiales, como el minimalismo y las músicas repetitivas. En cuanto a los conciertos, la programación de los mismos da origen a los Festivales de la Libre Expresión Sonora que tiene como pretensión presentar a la joven música española. A partir de entonces se crean numerosas agrupaciones como Elenfante, Gama o la Orquesta de las Nubes, entre otras.

En 1982 se establece definitivamente la democracia en España. De todas las iniciativas habidas hasta entonces hay una que consideramos reflejo de la situación musical (y social) del momento: la edición del *Libro-Homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. La Dirección Generación de Música y Teatro encarga a diecinueve autores la composición de las obras como homenaje al maestro sevillano. La publicación se quedaría en una anécdota de no ser porque los diecinueve compositores pertenecen a las seis generaciones que conviven en el período de tiempo aquí estudiado: desde Federico Moreno, nacido

en 1891, hasta José Luis Turina, nacido en 1952. Asimismo este compendio comprende obras representativas de las distintas tendencias que abordaremos en nuestro estudio.

2. EN TORNO A LAS GENERACIONES MUSICALES

El estudio del repertorio para piano español entre 1958 y 1982 requiere, entre otros aspectos, llamar la atención sobre los numerosos autores pertenecientes a diferentes generaciones que se encuentran en activo en esta etapa. En este sentido coincidimos con lo apuntado por Marta Cureses y Xosé Aviñoa en su artículo “Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)” (2001). Estos autores proponen la revisión de las teorías generacionales con el fin de poder replantearnos algunas cuestiones ligadas a este tema que hoy se dan por asumidas, ya que como ellos dicen “la localización de un autor en un grupo o promoción cronológica poco dice de sus señas de identidad” (Cureses y Aviñoa 2001: 181). Más aún si los principios de clasificación generacional se proponen, tal como los autores señalan, desde el seno de los grupos de compositores, atendiendo muchas veces a intereses muy puntuales o particulares. A este punto de vista, de fundamental importancia para un trabajo como el que aquí se afronta, entendemos oportuno sumarle el interés que tiene un enfoque claro del tema generacional a la hora de revisar la pluralidad de aportaciones a las características globales de una determinada tendencia creativa. Aquí, a pesar de sus limitaciones, tomaremos como base la propuesta que hace Julián Marías en su ensayo titulado *El método histórico de las generaciones* (1949)¹⁰ para catalogar las generaciones musicales activas durante estos años. Sin embargo, como se explicará más adelante, para

¹⁰ A partir de dicho ensayo, el crítico musical Enrique Franco establece una división sistemática de las generaciones musicales con el fin de permitir el estudio de las mismas. El método de las generaciones musical fue expuesto por primera vez en unas notas al programa escritas a raíz de un concierto-homenaje que conmemoraba los cincuenta años de algunos de los autores más sobresalientes de la generación de 1931. Dicho texto será reeditado con el título “Generaciones musicales españolas” y publicado en *La música en la Generación del 27* (Franco 1986: 35-37).

otros aspectos preferimos remitirnos a la propuesta inicial de Ortega y Gasset teniendo en cuenta el enfoque que Zygmunt Bauman hace de la misma.

Mediante esta propuesta pretendemos establecer una clasificación sistemática al margen de las numerosas nomenclaturas impuestas por la historia de la música y sus protagonistas. Esto nos permite situar a un compositor en un determinado momento y relacionarlo con las circunstancias de su entorno y del resto de compositores activos en el mismo período. Tomamos como punto de partida la generación de 1886 por ser ésta la primera en la que aún se encuentran representantes vivos dentro de nuestro estudio. Las siguientes generaciones serán la generación de 1901, la generación de 1916, la generación de 1931, la generación de 1946 y la generación de 1961¹¹.

La generación de 1886 comprende a los compositores nacidos entre 1879 y 1893. Esta generación ha recibido diferentes denominaciones tales como generación de los maestros o generación del 14 en relación con sus homónimos del grupo intelectual. Dentro de esta generación se encuentran en activo en el período estudiado solo dos compositores:

Generación de 1886

F.N.	F.D.	Compositor
1891	1982	Federico Moreno
1893	1987	Frederic Mompou

La generación de 1901 agrupa a los compositores nacidos entre 1894 y 1908. Es conocida por diversos nombres como generación de la Dictadura (debido al momento de su aparición), generación de la República (por su adscripción política generalizada) y/o generación del 27 (por su homologación y lazos intelectuales y de amistad con el grupo poético). Dentro de esta generación se encuentran los siguientes compositores en activo entre 1958 y 1982:

¹¹ No hacemos referencia a la mayor parte de las denominaciones establecidas por Tomás Marco en su libro *Historia de la música española 6. Siglo XX* (1989) porque consideramos su división una mezcla de nomenclaturas y etiquetas que pueden entorpecer nuestro objetivo de sistematización por años de nuestra clasificación de las generaciones.

Generación de 1901

F.N.	F.D.	Compositor
1896	1970	Robert Gerhard
	1982	M ^a Teresa Prieto
1897	1987	Manuel Blancafort
	1988	Pablo Sorozábal
1898	1963	Salvador Bacarisse
	1963	Victorino Echevarría
	1984	Fernando Remacha
1900	1987	Rodolfo Halffter
1901	1999	Joaquín Rodrigo

F.N.	F.D.	Compositor
1905	1988	José Muñoz
	1989	Ernesto Halffter
	1995	Enrique Truán
1906	2003	Joaquim Homs
1907	1985	Rodrigo A. de Santiago
	1994	M ^a Teresa Pelegrí
1908	1979	Vicente Asencio
	2004	Joaquín Nin-Culmell

La generación de 1916 se compone de los autores nacidos entre 1909 y 1923. Para la historiografía de la música española esta es una de las generaciones más perjudicadas debido al estallido de la guerra civil, de la que también toma su nombre. Dentro de esta generación encontramos a los siguientes compositores en activo en los años estudiados:

Generación de 1916

F.N.	F.D.	Compositor
1912	2002	Francisco Escudero
	2002	Xavier Montsalvatge
1916	1996	Miguel Asíns
1918	2002	Francisco Llácer
1920	1984	Manuel Valls

La generación de 1931 agrupa a los compositores nacidos entre 1924 y 1938. Se trata de la conocida como generación del 51, término acuñado por Cristóbal Halffter. Halffter toma esa fecha haciendo referencia al año que algunos de los componentes de dicha generación terminaron la carrera en el Conservatorio de Madrid (entre ellos Odón Alonso, Manuel Carra, Francisco Calés y el propio Cristóbal Halffter), fecha que coincide con el nombramiento de Federico Sopena como director del conservatorio madrileño y de Enrique Franco como jefe del departamento de música de RNE. Ésta es una denominación polémica y varios

han sido los intentos de cambiarle el nombre. Emilio Casares, en su monografía sobre *Cristóbal Halffter* (1980) utiliza la calificación de generación del 58 aludiendo a la creación del Grupo Nueva Música y a la inauguración del Aula de Música del Ateneo de Madrid. Otros autores la denominan generación del 50 o del 52 intentando establecer un paralelismo con la generación poética homónima. Sin duda se trata de una de las generaciones cuyo apelativo ha generado mayor discusión máxime si tenemos en cuenta la tendencia a adscribir a todos sus componentes en bloque a la vanguardia de los cincuenta y sesenta, como veremos más adelante. Pertenecen a esta generación los siguientes compositores en activo en el período estudiado:

Generación de 1931

F.N.	F.D.	Compositor	F.N.	F.D.	Compositor
1924	- 1996	Pascual Aldave Josep Casanovas	1932	- - 2000	Marcel Olm Enrique Raxach Antón Larrauri
1925	1985 1989 2002	Francisco Calés Josep Cercós Miguel Alonso	1933	- -	Leonardo Balada Antón García Abril
1927	-	Juan Hidalgo	1934	- 1997 2005	Claudio Prieto Antonio Ruiz Pipó Gonzalo Olavide
1928	- 2008	José Luis de Delás Ramón Barce	1935	- - - - 2005	Jordi Cervelló Juan Alfonso García Salvador Pueyo Josep Soler Amando Blanquer
1929	- - - 2002 2009	Luis Fraca Agustín González Acilu Josep M ^a Mestres Quadreny Carmelo Alonso Bernaola Luis Blanes	1936	- - -	José Buenagu Juan José Falcón Miguel Ángel Samperio
1930	- - - 2005	Rogelio Groba Cristóbal Halffter Luis de Pablo Manuel Castillo	1937	- - 2005	Miguel Ángel Coria Andrés Lewin-Richter Ángel Oliver
1931	- - 2006	Xavier Benguerel Joan Guinjoan Román Alís			

La generación de 1946 está formada por aquellos compositores nacidos entre 1939 y 1953. Enrique Franco ha querido denominarla generación del 76, término que ha utilizado en diversos escritos pero que nunca llegó a imponerse.

Por su parte Tomás Marco califica al grupo de compositores que forman esta generación como intergeneracionales. Asimismo hay quien ha querido establecer un paralelismo con la generación del 68 surgida en el entorno de la revuelta de París de mayo de dicho año. Entre los compositores en activo en los años estudiados encontramos a los siguientes:

Generación de 1946

F.N.	F.D.	Compositor	F.N.	F.D.	Compositor
1939	- -	Francisco Cano M ^a Luisa Ozaita	1945	- -	Antoni Besses Eduardo Montesinos
1940	- - -	José Luis Berenguer Carles Santos Jesús Villa Rojo	1946	- - - -	Vicenç Acuña Mercé Capdevila Francisco J. Darías José M ^a García Laborda
1941	- - -	Carlos Cruz de Castro Carles Guinovart Eduardo Polonio	1948	-	Llorenç Barber
1942	- - - -	Gabriel Brncic Tomás Marco David Padrós Luis Vázquez del Fresno	1950	1996	Juan Briz
1943	- - - - 1985 2008	Antoni Caimari Félix Ibarrondo Jesús M ^a Legido Albert Sardá Jordi Alcaráz Gabriel Fernández	1951	- - 1997	Lluís Gásser Juan José Olives Francisco Guerrero
1944	- - -	Anna Bofill M ^a Rosa Ribas José Luis Téllez	1952	- -	Fernando Palacios José Luis Turina de Santos
			1953	- - - -	Llorenç Balsach José Manuel Berea Jesús Rodríguez Picó Miguel Ángel Roig-Francolí

Por último, la generación de 1961 es la constituida por los compositores nacidos entre 1954 y 1968. En líneas generales estos compositores son referidos como “los jóvenes” ya que ninguno de ellos llega a la treintena a finales de la década de los setenta. Se encuentran en activo durante el período estudiado los siguientes compositores:

Generación de 1961

F.N.	F.D.	Compositor	F.N.	F.D.	Compositor
1954	-	Adolfo Núñez	1958	-	Zulema de la Cruz
	-	Ramón Ramos		-	Consuelo Díez
	-	Miquel Roger		-	Enrique Igoa
	2002	M ^a Antonia Escribano		-	Manuel J. Seco de Arpe
		2004		Francisco Balboa	
1955	1998	Jep Nuix	1959	-	Salvador Brotons
1956	-	Benet Casablancas	-	-	Miquel Pardo
	-	Marisa Machado	1960	-	Pedro Guajardo
	-	Javier Navarrete			

Si bien el método de Marías nos permite establecer una clasificación de los compositores en relación a su fecha de nacimiento, debemos llamar la atención sobre el concepto original de Ortega y Gasset, revisado por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman a comienzos del siglo XXI. Ortega y Gasset define generación como un “conjunto de coetáneos en un círculo de actual convivencia”¹² (Ortega 1967: 28), es decir, un grupo de individuos que tienen en común una misma edad y algún contacto vital. Ortega y Gasset entiende por edad una “zona de fechas”, y no un número concreto, estando cada zona constituida por un período de quince años que se repite de manera constante en el transcurso del tiempo. Atendiendo a esta perspectiva el filósofo español distingue cinco períodos de quince años que se suceden y se solapan con el paso del tiempo y que corresponden a la niñez, la juventud, la iniciación, el predominio y la vejez.

En líneas generales, esta clasificación entiende que la pertenencia a una determinada generación viene impuesta por un rasgo distintivo, que en este caso es la fecha de nacimiento del compositor. Sin embargo, como señala Bauman en su ponencia “Entre nosotros, las generaciones” (2007), algunas interpretaciones posteriores del método desembocan en la idea de que la pertenencia a una generación implica que cada individuo tenga “la necesidad y la obligación de tener como referencia a los compañeros de su misma edad”. Esto se traduce a su vez

¹² Ortega y Gasset distingue entre dos conceptos: contemporáneos y coetáneos. Coetáneos son aquellos que tienen una misma edad (en el sentido orteguiano) y contemporáneos aquellos individuos de diferentes edades que viven al mismo tiempo.

en una “solidaridad de actitudes e intenciones que transforma un amplio agregado de individuos en una comunidad de pensamientos y actos, y eleva la comunión sugerida de destino a la condición de <destino común>” (Bauman 2007: 114-115).

Esta manera de concebir las generaciones y los individuos que forman parte de ellas puede ser generalizadora y estanca. Esto es debido a que dichas clasificaciones parten de la premisa de la sucesión de las generaciones en el tiempo así como el establecimiento de fronteras de edad entre las mismas. El establecimiento de fronteras desemboca en la “búsqueda enfermiza de rasgos distintivos, incluso incompatibles, de los individuos situados en el lado contrario, de manera que la legitimidad y el carácter indispensable de la frontera pueda justificarse más allá de la duda razonable y, en el caso de su fortificación, volverse convincente” (Bauman 2007:112).

La idea única de la sucesión de generaciones, con fecha de inicio y de expiración, es una noción errónea del método orteguiano ya que, como parece lógico, “los individuos de las generaciones pasadas se situaban tanto en el pasado como en el futuro” (Hama Swida-Ziemba en Bauman 2007: 101). La prolongación de la vida de las generaciones más allá del surgimiento y establecimiento de una nueva generación implica una convivencia generacional en un determinado período de tiempo que varía con el transcurso del mismo añadiendo y sustrayendo nuevas y viejas generaciones. Como apunta Bauman, la idea que Ortega y Gasset transmite en su ensayo es, precisamente, la superposición en el tiempo de las generaciones y no solamente su sucesión, es decir, “la coincidencia parcial de sus vidas” y está es, según el sociólogo polaco, “la circunstancia que define el papel que tienen las generaciones a lo largo de la historia” (Bauman 2007: 111).

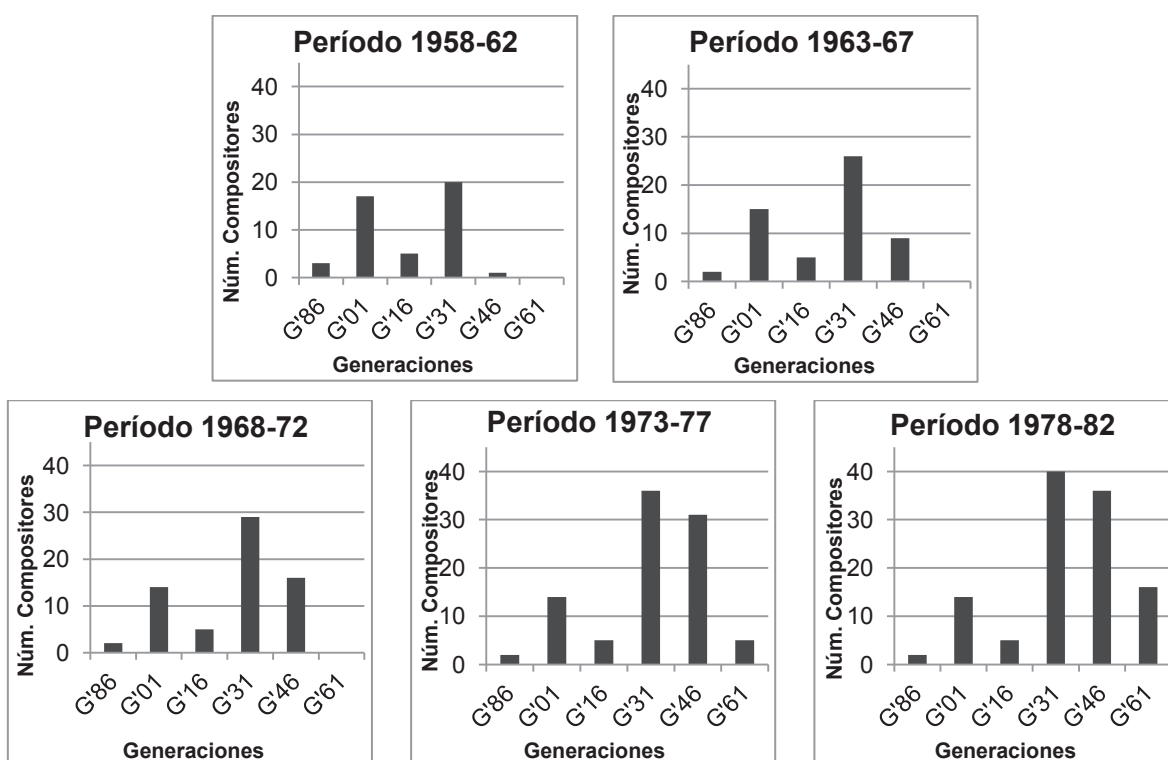
Aplicado al ámbito musical, creemos que el principal error de la historiografía de la música es la inevitable concepción lineal de la historia. Esta linealidad respalda la idea de la sucesión de las generaciones en el transcurso del tiempo que supedita su existencia a la extinción de la generación inmediatamente anterior y al inicio de una nueva generación. Por esto parece que a partir de una cierta edad los compositores caen en el olvido, como si el hecho de cumplir años

los acallara y dejaran de estar en activo. Igualmente la búsqueda de “rasgos distintivos” implica, en cierta medida, la existencia una conexión unívoca entre una determinada generación y una tendencia musical concreta, mientras a la generación inmediatamente posterior le corresponde la diametralmente opuesta como si de compartimentos estancos se tratara. Esta idea puede llevar a la asociación de los compositores de edad más avanzada con las tendencias neoclásicas y dodecafónicas, a los compositores de mediana edad con la vanguardia de los sesenta y a los compositores más jóvenes con los pluralismos musicales de la década de los setenta. Asimismo, cuando un compositor es un “adelantado” o un “atrasado” respecto a lo que se espera que sea por su edad y por el tiempo que le ha tocado vivir, se intenta justificar el hecho mediante el uso del concepto de constelación de Julián Marías¹³. Por ello no es difícil encontrar compositores que “saltan” de una generación a otra como si tal cosa implicara la aceptación y adopción de una u otra tendencia musical.

Sin embargo, y como resulta evidente, esta concepción de la historia no coincide con la realidad del país donde existe una convivencia y una superposición de compositores de diferentes edades y generaciones a lo largo del período aquí estudiado. Asimismo encontramos paradójica la relación exclusivista de una determinada generación con su correspondiente tendencia, como sí cada miembro de dicha generación no tuviera más que un camino a seguir. Si bien es cierto que muchas de las tendencias son acogidas en un primer momento por un amplio sector de compositores coetáneos en un determinado período de tiempo, existe otro grupo de compositores que se apartan de dichos caminos supuestamente preestablecidos. Las causas son variadas: desconocimiento, convicción, evolución de los lenguajes propios, etc.

¹³ Según Julián Marías, el concepto de constelación sirve para “indicar aquellas agrupaciones de hombres que aparecen como una unidad generacional, aunque puedan pertenecer realmente a dos (...). Cuando alguien es muy precoz aparece incorporado a la generación anterior y su *edad social* parece mayor que la real; por el contrario, cuando alguien es tardío -al menos en su manifestación pública- resulta socialmente más joven y se incorpora a la generación siguiente, formando *constelación* con ella, aunque en el fondo pertenezca radicalmente a la que le corresponde” (Marías 1975: 179).

Una vez establecidas estas limitaciones, y partiendo de la clasificación propuesta al inicio del epígrafe, podemos abordar la cuestión de la convergencia generacional. Hemos mencionado anteriormente cómo durante el período de tiempo aquí estudiado llegan a coexistir hasta seis generaciones de compositores diferentes en activo y componiendo para piano: las generaciones de 1886, 1901, 1916, 1931, 1946 y 1961¹⁴. Los siguientes cinco gráficos muestran la evolución en la convivencia generacional de los 118 compositores incluidos en nuestro estudio, en períodos de cinco años desde 1958 hasta 1982 (Ej.I.1).



Ej.I.1: Convivencia generacional en períodos de cinco años desde 1958 a 1982.

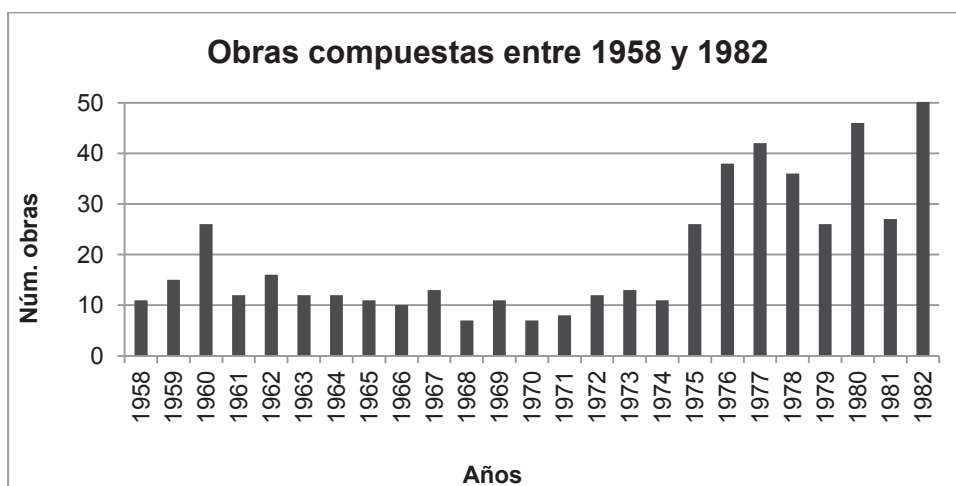
Estos gráficos nos muestran como es a lo largo del período comprendido entre 1973 y 1982 cuando llegan a convivir las seis generaciones de compositores distintas. Podemos apreciar como las tres generaciones de compositores de edad más avanzada, es decir, las generaciones de 1886, 1901 y 1916, mantienen el

¹⁴.En los gráficos que mostraremos a continuación nos referiremos a las generaciones como G'86, G'01, G'16, G'31, G'46 y G'61.

número de compositores en activo de manera constante y que tan solo disminuye en el caso del fallecimiento de alguno de ellos. Por el contrario las generaciones de menor edad van presentando un ligero ascenso con el paso de los años, siendo la generación de 1931 la que más representantes tiene durante el período estudiado.

3. LA PRODUCCIÓN PARA PIANO

Como hemos señalado en la metodología, en nuestro trabajo hemos catalogado un total de 508¹⁵ obras escritas para piano correspondientes a 118 compositores en activo durante el período de estudio. El siguiente gráfico (Ej.I.2) muestra la producción para piano de manera cronológica entre 1958 y 1982.



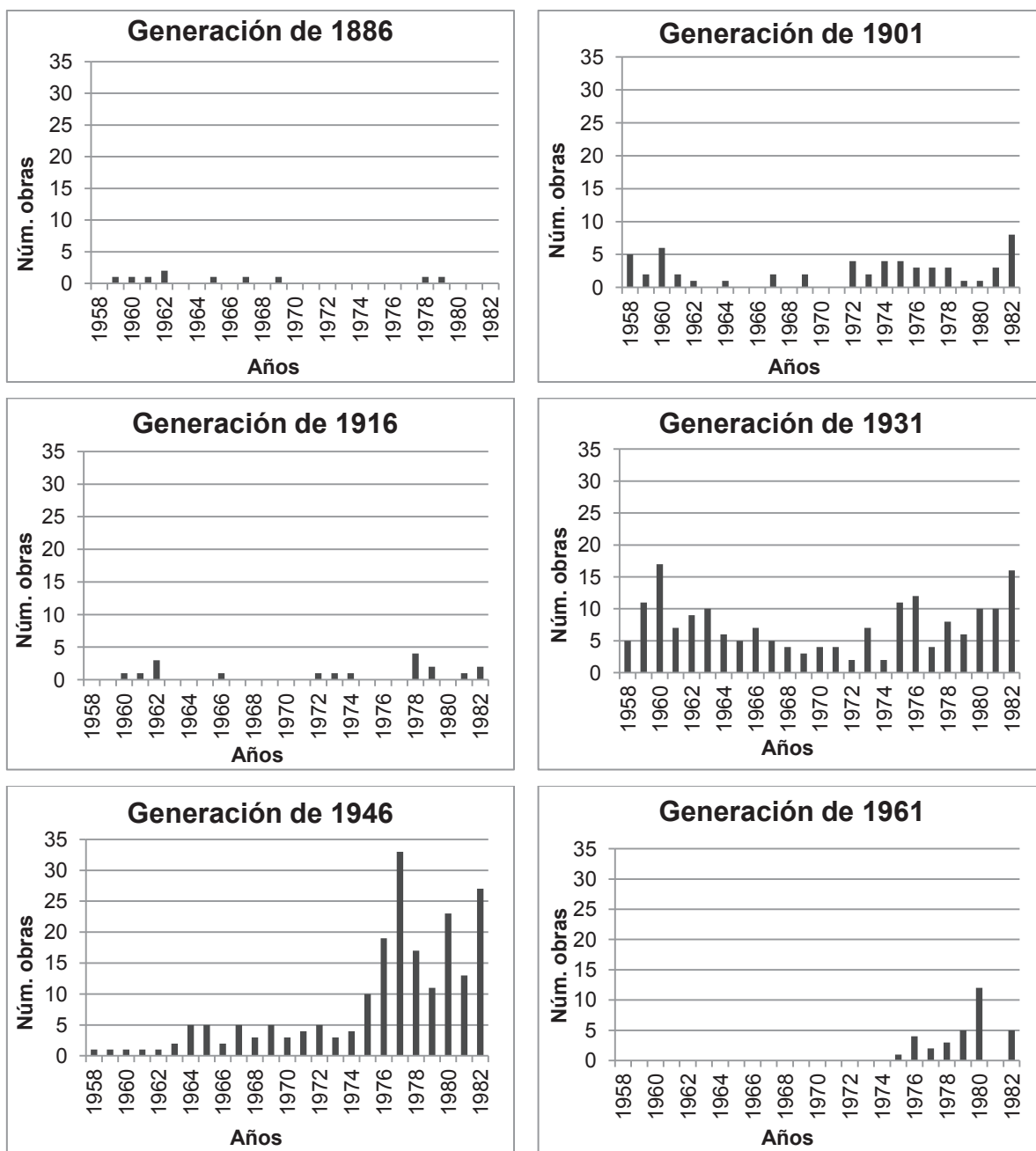
Ej.I.2: Obras para piano compuestas entre 1958 y 1982.

De manera general se observa una estabilidad durante la década de los años sesenta, con un pico en 1960 debido a la amplia producción de Joan Guinjoan en ese año con un total de siete obras, por encima de la media del resto de compositores que oscilan entre una y tres. Asimismo se observa un crecimiento en la década de los años setenta que se debe al aumento del número de compositores en activo durante esos años. El pico de 1982 está relacionado con la

¹⁵ 113 obras de las 508 obras pertenecen al compositor mallorquín Antonio Caimari Alomar.

publicación del *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina* constituido por diecinueve obras para piano.

Los siguientes gráficos (Ej.I.3) muestran la producción total para piano en cada una de las generaciones entre 1958 y 1982.



Ej.I.3: Producción para piano por generaciones entre 1958 y 1982.

Las generaciones de 1886 y 1916 son las que menos obras han aportado al repertorio de estos años. La generación de 1886 está encabezada por Frederic Mompou con un total de ocho obras sobre diez, mientras la generación de 1916 lo es por Miguel Asíns también con ocho. En la generación de 1901, Enrique Truán es quien cuenta con un mayor número con un total de quince. Le siguen Salvador Bacarisse, Joaquim Homs y Rodolfo Halffter con siete composiciones cada uno de ellos. Por último Joaquín Rodrigo y Manuel Blancafort cuentan con cuatro. Como se puede observar en el gráfico hay un período de silencio durante la década de los sesenta que se reactiva en los setenta con el ya mencionado pico de 1982.

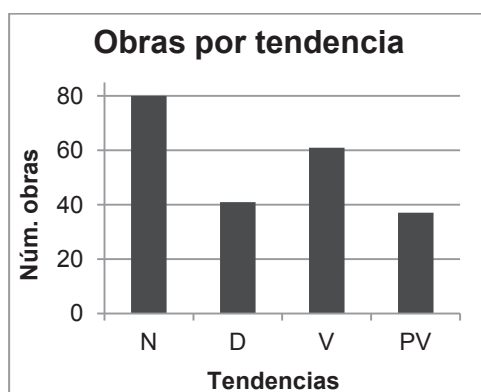
Una de las generaciones que más obras produce durante este período es la de 1931 con un total de 185 obras. Los compositores con un mayor número de composiciones son Joan Guinjoan (veintidós), Ramón Barce (diecisiete), Román Alís (dieciséis) y Luis Fraca (once). Por debajo de diez encontramos a Luis de Pablo, Manuel Castillo y Josep Soler con siete; Carmelo Bernaola y Antonio Ruíz-Pipó con seis; y Agustín González Acilu, Rogelio Groba y Ángel Oliver con cinco. También es amplia la producción para piano de la generación de 1946 con un total de 206 obras. Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, 113 de esas 206 pertenecen al compositor mallorquín Antoni Caimari. Juan Briz aporta un total de diez, seguido de Tomás Marco con siete y Carlos Cruz de Castro con seis. Llorenç Barber, Eduardo Polonio, María Rosa Ribás y Carles Santos contarán con cinco obras cada uno mientras Javier Darias, Gabriel Fernández, Eduardo Montesinos y Luis Vázquez del Fresno contarán con cuatro. Por último, la generación de 1961 cuenta con treinta y dos obras. Francisco Balboa se desmarca con trece, seguido por María José Escribano con un total de cuatro y Miquel Pardo, Enrique Igoa, Benet Casablanca y Salvador Brotons con tres.

3.1. Cruce de modernidades

Hasta ahora hemos hablado de la producción total para piano. Sin embargo, como hemos venido señalando, existen diferentes tendencias que se

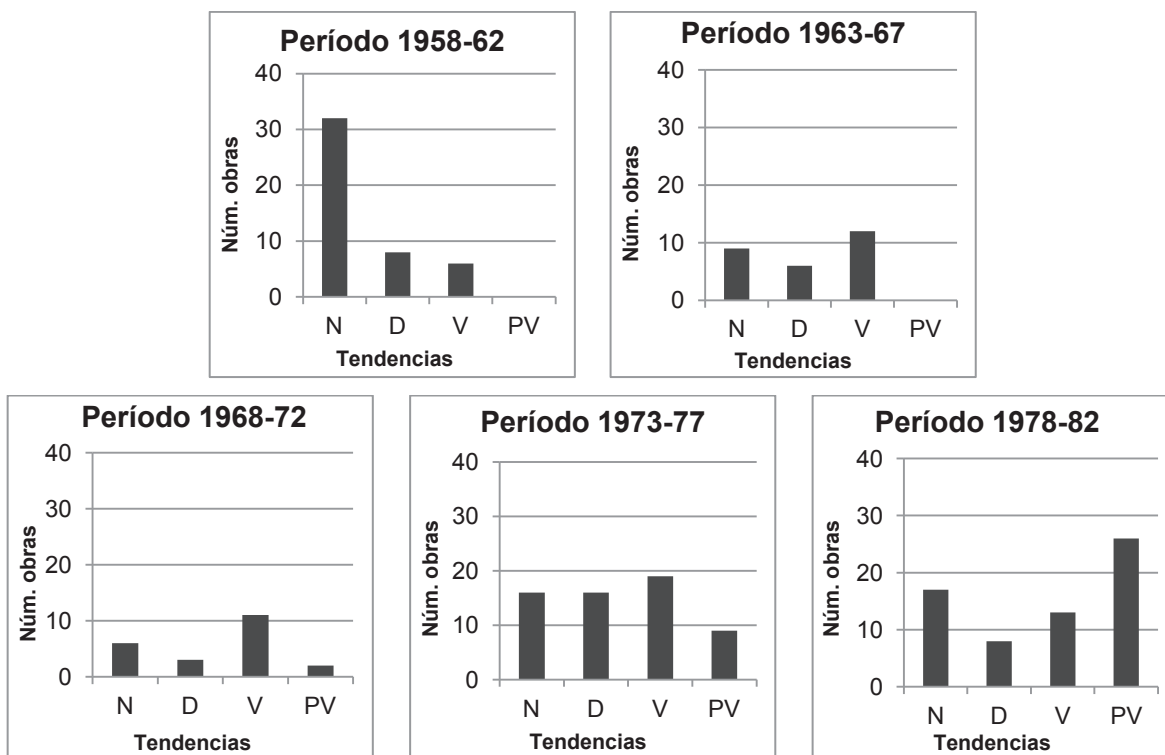
pueden ubicar en cuatro grandes grupos, dos que son continuidad de los procesos de modernización de la primera mitad del siglo XX y dos que irrumpen en el período estudiado. Así nos encontramos con: la continuidad del neoclasicismo (en los gráficos representados con N), la introducción de los principios dodecafónicos de la Escuela de Viena y sus seguidores (en los gráficos D), los movimientos de vanguardia post-Darmstadt (en los gráficos V) y el germen de las tendencias postvanguardistas (en los gráficos PV).

A partir de las 241 partituras recopiladas para nuestro estudio, hemos elaborado el siguiente gráfico (Ej.I.4) que muestra el total de obras producidas dentro de cada grupo. Los datos muestran una mayoría de obras del grupo de los neoclasicismos, seguidas de las tendencias vanguardistas, las obras que siguen los principios dodecafónicos y la postvanguardia.



Ej.I.4. Total de obras correspondientes a cada tendencia.

Hemos defendido como las diferentes tendencias no se suceden a lo largo del tiempo con un principio y un final delimitado sino que existe una convivencia entre las mismas con el paso del tiempo, al igual que ocurre con las distintas generaciones. Para ello hemos recurrido de nuevo a la división del período comprendido entre 1958 y 1982 en cinco grupos de cinco años cada uno de ellos (Ej.I.5).



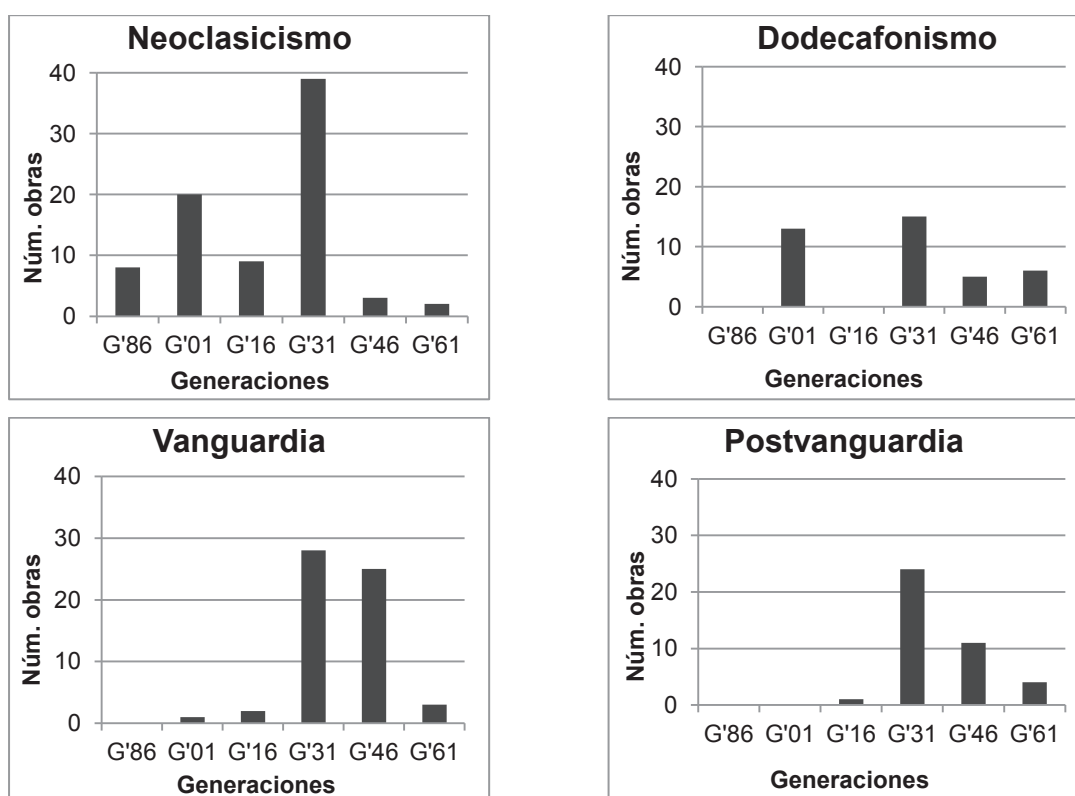
Ej.1.5. Convivencia de tendencias entre 1958 y 1982.

Al igual que ocurre con la convivencia generacional, son los dos últimos períodos (1973-82) los que presentan una mayor confluencia de tendencias. Podemos ver como neoclasicismo, dodecafonismo y vanguardia están presentes en el repertorio para piano a lo largo de todo el período aquí estudiado. A pesar de que se produce un descenso en la producción neoclásica durante los primeros años de la década de los sesenta, podemos ver un resurgimiento a partir de la década de los setenta cuando empieza a afianzarse la postvanguardia. Por su parte la producción dodecafónica se mantiene más o menos estable, exceptuando la caída de producción de mediados de la década de los sesenta. Por último, los gráficos nos muestran el crecimiento paulatino de las tendencias vanguardista y postvanguardista con el paso de los años.

Desde el punto de vista de la relación generación-tendencia, la historiografía musical tiende a agrupar a cada una de las generaciones con una tendencia en concreto. Si bien es cierto que algunas corrientes surgieron en el

entorno de una determinada generación (neoclasicismos y dodecafonismo en el entorno de la generación de 1901, vanguardias en el entorno de la generación de 1931 y los movimientos postvanguardistas de la década de los setenta en el entorno de la generación de 1961), esto no implica que todos los miembros de dicha generación vayan a ser fieles a la misma. Por el contrario, en nuestro trabajo veremos cómo compositores de unas y otras generaciones escogen diferentes caminos a lo largo de su vida y como esto produce que durante el período aquí estudiado se produzca un cruce de modernidades.

En los siguientes cuatro gráficos mostramos la producción por generaciones de cada tendencia (Ej.I.6).

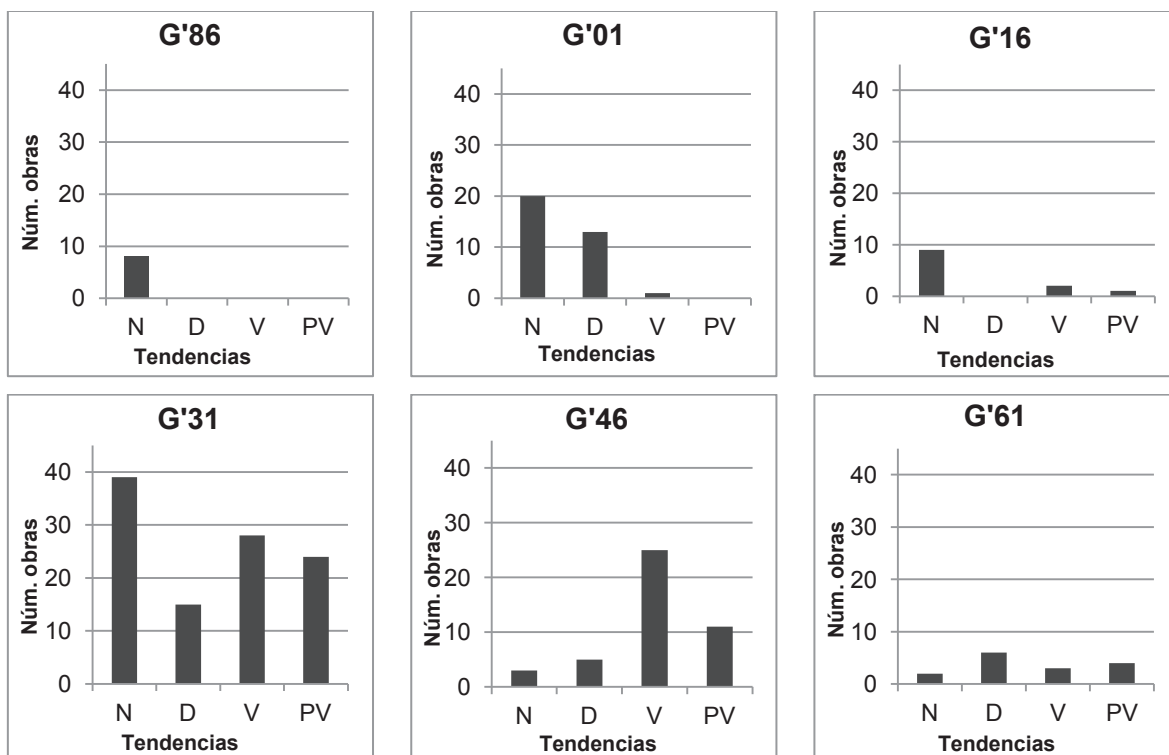


Ej.I.6: Producción por generaciones de cada tendencia.

Comparando los cuatro gráficos podemos ver como la generación de 1931 es la que más obras para piano compone en cada tendencia. Esto puede resultar paradójico en el caso de la producción neoclásica y postvanguardista ya que la

historiografía musical tiende a relacionar a la primera de ellas con los compositores más veteranos y a la segunda con los más jóvenes, situando a los compositores de las generaciones intermedias en la vanguardia de la década de los sesenta. Sin embargo, dejando aparte el monopolio de la generación de 1931, podemos observar como hay una tendencia hacia la producción neoclásica entre los compositores de edad más avanzada mientras los compositores más jóvenes se inclinan hacia la producción de vanguardia y postvanguardia.

Por último, los siguientes seis gráficos (Ej.I.7) muestran la producción por tendencias de cada generación.



Ej.I.7: Producción por tendencias de cada generación.

Como hemos visto tan solo tenemos dos representantes de la generación de 1886, Frederic Mompou y Federico Moreno. Ambos compositores siguen la misma línea compositiva a lo largo de toda su producción. En el caso de la generación de 1901, la mayor parte de las obras de los compositores responde a

los cánones neoclásicos. Sin embargo las aportaciones de Rodolfo Halffter y Joaquim Homs hace que también sea significativa la producción dodecafónica. En relación a la generación 1916 a penas contamos con datos y ejemplos de los compositores que la conforman, si bien su producción responde a los cánones neoclásicos.

La generación de 1931 es más heterogénea y productiva de todas. Destaca la producción de obras para piano ligadas al neoclasicismo. Asimismo podemos observar como apenas existe diferencia en número entre la producción para piano vanguardista y postvanguardista. En cuando a la generación de 1946, la mayor parte de su producción está ligada a la vanguardia con un tímido acercamiento a la postvanguardia. Sin embargo, a penas componen obras neoclásicas o dodecafónicas. Por último, la generación de 1961 resulta tener una producción para piano bastante heterogénea. Hay un nuevo interés por el dodecafonismo y el serialismo, especialmente en el área catalana. También hay presencia de compositores que mantienen las tendencias vanguardistas en algunas de sus obras mientras empiezan a florecer los nuevos lenguajes compositivos.

4. INTÉRPRETES

Dentro de nuestro estudio se antoja imprescindible mencionar a los intérpretes para piano cuya labor ha sido indispensable para la difusión del repertorio para piano del momento. Los canales de formación de los jóvenes pianistas se centran, principalmente, en los conservatorios superiores de música y en prestigiosas academias, como la Marshall-Granados de Barcelona. Al margen de las enseñanzas oficiales aparecen los primeros cursos de perfeccionamiento musical como los ya mencionados Cursos de Compostela en 1958 y los Cursos Manuel de Falla nacidos al amparo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada en 1972. Los cursos de Compostela gozan de un gran prestigio por la calidad del profesorado y el nivel del alumnado. El profesorado cuenta con la presencia de Antonio Iglesias, Alicia de Larrocha, Rosa Sabater y los monográficos impartidos por Mompou sobre su obra para piano, y voz y piano.

Algunos de los alumnos que pasan por las aulas de los cursos son referentes en cuanto a la interpretación de música contemporánea española como Conchita Rodríguez, Pedro Espinosa, Joaquín Parra, Perfecto García Chornet, Antoni Besses, Eulàlia Solé, Josep Colom o Humberto Quagliata.

Asimismo en la década de los cincuenta aparecen los primeros concursos para piano, siendo el más antiguo el organizado por el Club Alpino de Jaén en 1951. A raíz de dicho festival nace en 1956 el primer “Premio Jaén” de Piano, organizado y realizado por el Instituto de Estudios Giennenses. Es en 1959 cuando adquiere carácter internacional y pasa a denominarse Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”, que actualmente celebra su quincuagésimo séptima edición. Por el “Premio Jaén” pasaron numerosos pianistas de talla internacional, encontrándose entre los ganadores los españoles Carles Santos (1960), Joaquín Parra (1962), Mario Monreal (1963), Rafael Orozco (1964) o Josep Colom (1977). Desde 1993 el concurso cuenta con una obra obligada escrita por un compositor español ex profeso para el certamen y que se estrena a nivel mundial en el marco del premio, por lo que podemos decir que ha contribuido de manera notable en el enriquecimiento del repertorio para piano español a partir de la década de los años noventa.

En 1954 la pianista María Canals convoca el primer Concurso Internacional de Música María Canals de Barcelona convirtiéndose, junto con el Premio Jaén, en uno de los primeros concursos para piano de España y de Europa, y el primero celebrado en España de carácter internacional. A mediados de la década de los sesenta se incorporan las diferentes disciplinas que lo componen actualmente (entre ellas violín, flauta, canto, violonchelo o guitarra). A raíz de dicho concurso nace el Concurso Internacional de Piano Junior para jóvenes entre 12 y 19 años, en 1973.

Otro concurso de gran repercusión internacional es el Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O’Shea organizado por primera vez en 1972 y que este año celebra su decimoctava edición. Entre los pianistas

españoles participantes destaca Josep Colom ganador del primer premio de las ediciones de 1972 y 1978.

En el conjunto de intérpretes encargados de los estrenos y grabaciones del repertorio para piano aquí estudiado podemos establecer dos categorías: los pianistas propiamente dichos y los compositores-pianistas. Dentro del primer grupo encontramos, por un lado, a pianistas ya reconocidas con una larga trayectoria nacional e internacional como Alicia de Larrocha (1923-2009) o Rosa Sabater (1929-83). El repertorio de ambas pianistas se inclina hacia las composiciones de tendencia neoclásica, como pueden ser obras de Federico Mompou, Xavier Montsalvatge o Joaquín Nin-Culmell.

En segundo lugar, vemos como emerge una nueva generación de pianistas, coetáneos a los compositores más jóvenes, interesados por los repertorios más vanguardistas. Entre estos pianistas se encuentra Pedro Espinosa, destacando por encima de los demás por su labor difusora de la música de vanguardia en el ámbito nacional e internacional y por su amplio repertorio. A Pedro Espinosa¹⁶ (1934-2007) le debemos el estreno de diecinueve obras de este período siendo el destinatario de numerosas dedicatorias. Entre los estrenos en el ámbito español se encuentran aquellos relacionados con los festivales y ciclos como el Festival Alcances 72, los Días de Música Contemporánea de RNE o diversos Ciclos de Música Española del s. XX de la Fundación Juan March. Asimismo estrena obras en el extranjero como en la Bienal de París en 1961 o el Festival de Darmstadt del mismo año donde además interpretó, en 1958, la *Segunda sonata* de Pierre Boulez que le otorgó el Premio Kranischtein del concurso internacional de Darmstadt. También fue Espinosa el encargado de uno de los primeros LP recopilatorios titulado *Música Española Contemporánea* editado por EMEC en 1974 y otro con el mismo título editado por la ACSE en 1979.

La pianista catalana Eulàlia Solé (1946) destaca por su amplio repertorio donde incluye una gran variedad de obras para piano español contemporáneo. Ha

¹⁶ Pedro Espinosa es también el encargado del estreno en España de la integral para piano de Berg, Webern y Schoenberg, *Pájaros exóticos* de Olivier Messiaen y las *Sonatas 1 y 2* de Pierre Boulez.

sido la encargada del estreno y grabación de la mayor parte del repertorio para piano de Ramón Barce y Josep Soler. También cuenta con grabaciones de Carlos Cruz de Castro, Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Joaquim Homs, Tomás Marco, Frederic Mompou y Xavier Montsalvatge. Asimismo en el ámbito internacional tiene grabadas las integrales para piano de Arnold Schoenberg y Anton Webern así como el *Klavierstück V* y *Kontra-Punkte* de Karlheinz Stockhausen.

Otras figuras destacadas en el estreno y la dedicatoria de obras son Esteban Sánchez (1934-97), Perfecto García Chornet (1941-2001), Joaquín Parra y Rafael Orozco (1946-96). Entre las principales grabaciones encontramos las integrales de piano de Ángel Oliver por Albert Nieto; Ernesto Halffter por Guillermo González (1945); Manuel Castillo por Ana Guijarro; Frederic Mompou por Josep Colom (1947); Fernando Remacha por Fermín Bernechea (1963); Frederic Mompou, Joaquim Homs, Robert Gerhard y Xavier Montsalvatge por Jordi Masó (1967); Benet Casablanca, Joaquín Nin-Culmell y Miquel Roger por Miguel Villalba (1968); Rodolfo Halffter por José Bernaldo de Quirós; o Joan Guinjoan por José Menor.

En el ámbito internacional, varios son los pianistas extranjeros que tomaron parte en el estreno y grabación un amplio número de obras del repertorio para piano español. Un primer intérprete destacado es el francés Jean-Pierre Dupuy encargado de más de nueve estrenos y varias grabaciones. Ha grabado la integral para piano de Josep M. Mestres Quadreny y actualmente cuenta en su repertorio con un amplio número de obras de compositores españoles, entre los que se encuentran Leonardo Balada, Manuel Balboa, José Berenguer, Anna Bofill, Mercé Capdevilla, Carlos Cruz de Castro, Gonzalo de Olavide, Luis de Pablo, Francisco Guerrero, Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, Félix Ibarrodo, Tomás Marco, Eduardo Polonio, Salvador Pueyo, Jesús Rodríguez Picó, Manuel Seco de Arpe, Agustí Charles y Josep Soler.

Otro pianista de relevancia es el uruguayo Humberto Quagliata (1955). Tras su paso por los Cursos de Compostela en 1976, donde es alumno de Frederic Mompou y Rodolfo Halffter, se dedica a la interpretación de música

contemporánea, especialmente española. Varios son los compositores que le han dedicado y destinado un buen número de partituras, la mayoría recopiladas en el disco *Piano Español Contemporáneo, obras escritas y dedicadas a Humberto Quagliata*, que recoge obras de Ramón Barce, Manuel Balboa, Francisco Cano o Tomás Marco, entre otros. Su labor difusora de la música española contemporánea en conciertos y grabaciones le llevó a ser condecorado con el Título de Cruz de Caballero de la Orden del Mérito Civil.

Por último, también cabe destacar a las pianistas mexicanas María Elena Barrientos y Alicia Urreta, ambas alumnas de composición de Rodolfo Halffter en el Conservatorio de la Ciudad de México y participes en numerosos estrenos de música para piano contemporánea española. En el caso de Elena Barrientos destaca su galardón con el primer premio del Olivier Messiaen International Piano Competition de Royan (Francia) en 1970. Tras vivir en Francia se instala en España donde centra su carrera en la enseñanza y en la interpretación como solista y como componente del grupo de cámara Koan, bajo la dirección de José Ramón Encinar. Por otro lado, Alicia Urreta (1930-86) completa su formación instrumental con pianistas españoles como Antonio Iglesias y Alicia de Larrocha. Es, además, una figura indispensable en la creación, junto con Carlos Cruz de Castro, de los Festivales Hispano Mexicanos de Música Contemporánea celebrados entre 1973 y 1983.

Entre los compositores-pianistas encontramos aquellos que se encargan de estrenar su propia obra y aquellos que además difunden las obras de sus colegas. Dentro del primer grupo Frederic Mompou (1893-1987) es uno de los más destacados. Ha sido un gran embajador de su obra para piano, de la cual ha impartido cursos monográficos dentro del marco de los Cursos de Compostela en diferentes ediciones. Asimismo se conservan algunos textos de Mompou bajo el título *Per a l'interpretació al piano* (Janes 1987: 275-320) donde el compositor da las claves de la interpretación del instrumento en relación con aspectos como la expresión, la sonoridad, el sentimiento, el tempo, la dinámica o la agógica entre otros. Por otro lado también destaca la figura de Joan Guinjoan (1931) que

estudió piano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona. Empezó a dar recitales en 1953, trasladándose a París en 1954 donde debuta como pianista en la Sala Cortot. A partir de 1960 abandona su carrera de concertista, con más de 250 recitales, aunque seguirá siendo el encargado del estreno de sus obras durante las décadas de los sesenta y setenta. Asimismo compositores como Javier Darías (1946), Llorenç Balsach (1953), Marisa Manchado (1956) o Enrique Igoa (1958) se encargan del estreno y grabación de su propia obra.

En el segundo grupo debemos destacar a Manuel Castillo, Manuel Carra, Carles Santos y Antoni Besses. Manuel Castillo (1930-2005) es, además de compositor, pianista y catedrático numerario de piano en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla desde 1956. Entre sus estrenos destacan un buen número de las piezas que componen el *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina* de 1982. Manuel Carra (1931) estudia piano con José Cubiles en el Conservatorio Superior de Música de Madrid donde obtiene el premio extraordinario de piano y el premio de virtuosismo en 1951. Ha sido destinatario de diversas dedicatorias así como el encargado de numerosos estrenos, entre los que destaca la obra *Formantes, móvil para dos pianos* de Cristóbal Halffter por su transcendencia en la historia de la música para piano española. Carles Santos (1940) ha sido uno de los principales intérpretes de la música contemporánea española, con numerosos estrenos y grabaciones. Ha sido galardonado con el primer premio del Concurso Internacional de Piano Premio Jaén en 1960. Actualmente se dedica a la interpretación de su propia obra. Por último Antoni Besses (1945) estudia en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona donde obtiene el premio extraordinario de piano y donde ostenta la plaza de catedrático desde 1981. Entre sus grabaciones más destacadas encontramos el volumen dedicado a la música para piano de la *Antología histórica de la música catalana* (1980) o el compacto dedicado a *La sonata per a piano segle XX* (2001).

La mayor parte de las obras son estrenadas en España concentrándose principalmente en el área madrileña y barcelonesa. Uno de los principales

escenarios es el constituido por los Conservatorios Superiores de Música de diferentes capitales de provincia, además de Madrid y Barcelona, como Sevilla, Vitoria o las Palmas de Gran Canaria. Igualmente son numerosos los teatros y casas de cultura de diversas ciudades así como los salones de actos y auditorios de cajas de ahorros o distintas delegaciones del gobierno que se prestan a dicho cometido. De igual forma cabe destacar la presencia de la música en el contexto universitario gracias a los estrenos llevados a cabo en el Colegio Santo Tomás o la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Salamanca.

Tampoco debemos olvidar el papel fundamental en la difusión de la música contemporánea española ejercido por el Aula de Música del Ateneo de Madrid, los Conciertos Sonda, los Institutos extranjeros, el Círculo de Bellas Artes de Madrid o la Fundación Juan March que acogieron en sus conciertos y ciclos diversos estrenos. Asimismo debemos mencionar los estrenos llevados a cabo en los Miércoles Musicales y los Días de Música Contemporánea de Radio Nacional de España. Del mismo modo, diversos colectivos de compositores se encargaron de la organización de ciclos y conciertos sobre música contemporánea española donde el repertorio para piano tendrá un destacado papel, como los cursos y ciclos de la ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles) o los Encuentros de Compositores de la Fundación ACA (Área de Creación Acústica). Por último, también fueron un medio de difusión relevante los festivales, cursos y concursos tanto de piano como de composición.

Además de los estrenos en el ámbito español, encontramos numerosos estrenos en el extranjero tanto en Europa como en América. Estos estrenos están asociados, en mayor medida, con festivales internacionales como la Bienal de París, el Festival de Royan (Francia), el XII Festival Internacional de Músicas Experimentales (Francia), los Festivales de Darmstadt o los Festivales Hispano-Mexicano de Música Contemporánea.

Capítulo II: Avanzar mirando al pasado: formalismo y neotonalidad

Capítulo II: Avanzar mirando al pasado: formalismo y neotonalidad

1. CONTINUIDADES

Los primeros años de la década de los sesenta suponen un período de grandes cambios en el panorama musical español con el afianzamiento de los movimientos de vanguardia surgidos en torno a la década de los años cincuenta. Gran parte de los estudios y escritos sobre música del momento presentan este cambio como un corte abrupto que marca el final de una etapa y el comienzo de otra nueva. Estos estudios siguen la línea del postulado historicista que aboga por la existencia de un progreso lineal en la música o “la exigencia de un «estilo de época» que no podía ser traicionado” (Barce: 1988a, 37). Sin embargo esta no es la realidad que vive la música en España. A lo largo de estos años nos encontramos con un amplio grupo de compositores de diferentes generaciones que mantienen una relación de continuidad con las tendencias musicales que venían desarrollándose hasta el momento.

Estas propuestas compositivas están ligadas al movimiento neoclásico europeo del período de entreguerras. Desde el punto de vista musical, y de una manera genérica, el término neoclasicismo es utilizado para designar aquella tendencia de algunos compositores que retornaron a la simplicidad, el orden, el equilibrio, la armonía y la sencillez del clasicismo como respuesta a los excesos imperantes en el último romanticismo. A esto, el musicólogo Omar Corrado añade “las tendencias a la objetividad, antirrománticas, formalistas, interesadas en un nuevo diálogo intertextual, explícito y distanciado, con materiales reconocibles procesados en la historia y la cultura”, donde también incluye “el pasado no inmediato de la música culta europea o músicas populares recientes” (Corrado 2007: 21).

En España, podemos situar el inicio de dicho movimiento en la década de los años veinte tras el estreno de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (Sevilla, 1923), calando de manera más profunda entre los compositores de la generación de 1901 y sus continuadores. A partir de este momento la utilización

de materiales, técnicas y formas procedentes del renacimiento, barroco y preclasicismo, así como la recurrencia a los distintos folklores de España, jugarán un importante papel. Dichas características quedarán reflejadas en el repertorio para piano de los años anteriores a los aquí estudiados con ejemplos tan representativos como la transcripción del ballet *Sonatina* (1927-28) de Ernesto Halffter, las *Dos sonatas de El Escorial* (1928) de Rodolfo Halffter, o la amplia producción para piano de Joaquín Rodrigo.

Durante el período que nos atañe encontramos numerosos ejemplos que hemos agrupado en dos apartados: por un lado formalismo, y por el otro folklorismo. Dichas obras pertenecen a compositores de diferentes generaciones (1886, 1901, 1916, 1931 y 1946) que convergen dentro de esta tendencia.

Entre los compositores de edad más avanzada, pertenecientes a las generaciones de 1886 y 1901, merece la pena destacar, por su larga trayectoria y trascendencia, a Frederic Mompou, Joaquín Rodrigo y Ernesto Halffter¹. Estos compositores continúan los preceptos compositivos que venían desarrollando en las décadas anteriores.

Frederic Mompou (1893-1987) ha sido uno de los mayores representantes de la música catalana a lo largo del siglo XX. Su música goza de un sello personal, cargado de equilibrio, sutileza, intimismo, esencialidad e ingenuidad que algunos han calificado de “primitivismo, o incluso postura naïf” (Bonastre1999a: 658). A diferencia de otros compositores de su entorno, quienes se sentían atraídos por la música de Richard Wagner, Mompou halla su principal modelo en la música de Grabiél Fauré. En su obra se aprecia una constante hacia el *recomençament* (el reinicio), por lo que muchos han relacionado su música con el neoclasicismo de los años veinte. Esta actitud de reinicio supone para el compositor catalán deshacerse de los elementos innecesarios de la composición en busca de lo primario y esencial de la música. Como recoge Antonio Iglesias, en palabras del

¹ Otros compositores dentro de este grupo son Joaquín Nin-Culmell (1908-2004) con sus *48 Tonadas* para piano escritas entre 1956 y 1961, Vicente Asencio (1908-79) con sus *Danses valencianes* escritas entre 1960 y 1964, y Xavier Montsalvatge (1912-2002) con su *Sonatine pour Yvette* de 1961.

propio compositor: “Mi único afán es escribir obras en las que nada falta ni sobre. Estimo como importantísimo limitarse a lo esencial, sin perderse en ideas secundarias de menor importancia” (Frederic Mompou en Iglesias 1976: 303). Estas premisas se verán reflejadas en su extenso repertorio para piano, en obras como los cuatro cuadernos de *Música callada* (1959-67) o las *Canciones y danzas XI, XII y XIV* (1961, 1962 y 1978 respectivamente).

Joaquín Rodrigo (1901-99) ha sido uno de los compositores más prolíficos de la música española del siglo XX. A lo largo de toda su carrera compositiva ha ejercido un importante papel en el panorama musical español, sobre todo en las décadas de los años cuarenta y cincuenta. En su producción se puede observar un afán por la recuperación del pasado que se encuentra presente en múltiples referencias a la música renacentista, barroca y dieciochesca, tanto en su música instrumental como vocal. Según el musicólogo Raymond Calcraft la tarea de Joaquín Rodrigo

no era romper con el pasado, establecer nuevas normas o crear nuevos horizontes para el sonido. Él buscaba dar nueva vida a la letra y a la música antigua, aproximándose a la poesía más inspirada con música de parecida elocuencia, o rendir homenaje a maestros e intérpretes con brillantes conciertos, sonatas y piezas sueltas. Las tradiciones con que trabaja Rodrigo son muy conocidas y su lenguaje musical, salvo en raras ocasiones, ofrece pocas dificultades (Calfcraft 2002: 260).

Tras un prolífico catálogo en la primera mitad del siglo XX, destacaremos dentro del período estudiado su *Danza de la amapola* compuesta en 1972.

Ernesto Halffter (1905-89) es uno de los máximos representantes del neoclasicismo en España, tendencia que convierte en su postura estética y continua a lo largo de toda su vida. Fue discípulo de Manuel de Falla lo que supuso para él grandes ventajas, aunque también algún que otro inconveniente. Así llegó a ser considerado, según Adolfo Salazar, el continuador del espíritu Falla. Sin embargo, estar a la sombra del maestro gaditano supuso que nunca se liberara de la presión del estilo de Falla y, por tanto, no se aprecia en él la

búsqueda de nuevos caminos o el intento de seguir su propio destino, sino más bien el de continuar la línea trazada por su maestro. A lo largo de toda su carrera compositiva se puede encontrar una tendencia hacia el neoscarlattismo junto con un retorno a la música del siglo XVIII y la utilización de elementos galantes, presentes tanto en su repertorio para piano como en su repertorio para orquesta. Tras un largo silencio en el plano compositivo, motivado por la finalización de la *Atlántida* de Manuel de Falla, Halffter compone *Preludio y danza* para piano en 1974.

Entre los compositores más jóvenes, pertenecientes a las generaciones de 1931 y 1946, destacan Antón García Abril, Manuel Castillo y Rogelio Groba, entre otros². Estos compositores continuaron con la línea marcada por sus predecesores en un momento en el que la mayoría de los jóvenes optaba por reaccionar contra estas tendencias más conservadoras a través de los lenguajes de vanguardia.

Uno de los principales defensores de esta postura es Antón García Abril (1933) quien ha sido el compositor más joven en formar parte de la avanzadilla del Grupo Nueva Música, si bien nunca llegó a estar plenamente interesado en las corrientes más vanguardistas. Desde el principio siente un profundo respeto por la melodía a la que considera uno de los puntos culminantes y elemento auténticamente reconocible de la música (García Abril en Navalón s.f.: s.p.). En su discurso de ingreso en la Academia de las Bellas Artes de San Fernando, titulado *Defensa de la melodía* (1983), hace una apología de su tesis entendiendo por melodía algo más que la “melodía de superficie:

Cuando me refiero a la melodía no hablo sólo de la melodía de superficie: intento acercarme al universo sonoro total, en el cual los procesos melódicos aparecen como fluido interno permanente, en donde todos estos ciclos vienen marcados por conductas de orden metódico (García Abril 1983: 23).

² Hay otros compositores que se acercan a esta tendencia como Román Alís (1931-2006) con obras como *Poemas de la baja Andalucía* (1958), Joan Guinjoan (1931) con la *Suite moderna* de 1960 o Ángel Oliver (1937-2005) con la *Sonata homenaje a Scarlatti* de 1963.

Esta actitud queda reflejada en sus obras para piano como la *Sonatina* (1954) o el *Preludio y toccata* (1957) y que posteriormente continuará en la *Sonatina del Guadalquivir* (1982).

También la música de Manuel Castillo (1930-2005) se caracteriza por una armonía simple y tradicional y la presencia de una melodía y una forma bien definidas dentro de un lenguaje predominantemente tonal cercano al lenguaje neoclásico. Estas características están presentes en sus primeras obras para piano entre las que se encuentra su *Preludio, diferencias y toccata* de 1959.

Por último, entre los compositores defensores del folklorismo sobresale la actividad del gallego Rogelio Groba (1930). La utilización que hace del folklore gallego puede resumirse en las siguientes palabras extraídas de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña:

Pero, ¿cómo se debe entender el folklore? ¿Crear una música nacionalista consiste solamente en reproducir canciones populares para dar, de este modo, satisfacción a mentalidades alienadas por un patriotismo de dudoso gusto? [...]

A la hora de estructurar su lenguaje musical, el compositor actual ha de hacerlo con previo conocimiento y dominio de todas las corrientes estéticas, nacionalistas y universales, extrayendo de ellas el método, pero nunca adoptarlas como modelos. El elemento formal tendrá que crearlo teniendo en cuenta los rasgos que caracterizan lo autóctono, a cuya expresión servirá.

Ha de encontrar la originalidad rítmica de su lengua musical vernácula. Ha de encontrar la armonía propia, la armonía no mistificante, que no le reste pureza a lo étnico. Ha de encontrar la puntuación, las cadencias, en las que el factor sicológico pueda hallar el adecuado vehículo expresivo. Ha de encontrar los procedimientos modulativos que no hagan palidecer los colores de nuestra naturaleza. Ha de encontrar el sistema de desarrollo musical que no nos aparte de lo genuinamente enxebre. Ha de encontrar vestido orquestal de colorido preponderantemente verde, en el que nuestro sublime paisaje pueda tener su más alta simbolización (Rogelio Groba en Villar 2005:186).

Algunas de las obras destacadas de Rogelio Groba son *Pandeirada* (1974), *Galecia* (1980) o *Tipoloxías* (1981-82).

Por todo esto podemos ver como existe un grupo de compositores jóvenes que prefieren continuar en una dirección más acorde con su propio pensamiento sin dejar influenciarse ni presionarse por los modelos compositivos “actuales” ni las críticas. De esta manera veremos cómo se genera una cierta homogeneidad que manifiesta una continuidad entre las distintas generaciones de compositores, contradiciendo ese corte abrupto que supuestamente se produce tras la llegada y establecimiento de la vanguardia.

2. EL APEGO A LAS FORMAS TRADICIONALES

Una de las principales características del repertorio aquí estudiado es el interés por la recuperación de las formas tradicionales. El rechazo hacia el romanticismo se refleja en la búsqueda de una música objetiva, desprovista de todo significado extramusical. Por ello los compositores se inclinan por cultivar formas abstractas para substraerse de las influencias del mundo exterior. Para ello recurren, en caso del repertorio para piano español, a la forma sonata, formas barrocas (como danzas, preludios, toccatas y diferencias), la suite y piezas cortas que responden a formas ternarias o binarias.

2.1. La sonata como referente de la tradición musical

La sonata para piano constituye, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, un claro referente de la tradición musical, tanto como forma de estructuración del discurso sonoro, como de marca estilístico-instrumental. En el transcurso de este período son varios los compositores que se acercan a este género para expresar sus ideas musicales, existiendo una continuidad con los numerosos ejemplos de los años anteriores a los aquí estudiados (como las *Dos Sonatas del Escorial* de Rodolfo Halffter de 1928, la *Sonatina* de Manuel Castillo de 1949, o la *Sonatina* de Antón G. Abril de 1954, entre otros). Dentro del grupo de sonatas que mantienen el modelo de los neoclasicismos de la primera mitad de siglo destacamos tres: la *Sonatine pour Yvette* (1961) de Xavier Montsalvatge, la

Sonata homenaje a Scarlatti (1963) de Ángel Oliver y la *Sonatina del Guadalquivir* (1982) de Antón García Abril.³

Las tres sonatas siguen el principio tonal-modal. En relación al aspecto formal, la *Sonata homenaje a Scarlatti* posee la estructura de una sonata preclásica scarlattiana, mientras las otras dos están constituidas por tres movimientos que responden a la relación rápido – lento – rápido: “Vivo e spiritoso”, “Moderato Molto” y “Allegretto” en el caso de la sonata de Montsalvatge y “Allegro”, “Lentamente” y “Allegro Vivace” en el caso de la sonata de García Abril.

La *Sonatine pour Yvette* de Xavier Montsalvatge se acerca a la escritura neoclásica de Maurice Ravel. El “Vivo e spiritoso” se presenta en forma de primer movimiento de sonata. Según el propio Montsalvatge, el tema del que parte para la composición de la sonata está extraído de una melodía que su hija Yvette solía entonar de niña (Ej.II.1). Este movimiento presenta una gran riqueza de matices y detalles con una claridad en las líneas y una regularidad en las frases que recuerda a la escritura de los clavecinistas barrocos y preclásicos.

Ej.II.1. X. Montsalvatge: "Vivo e spiritoso", *Sonatine pour Yvette*, cc. 1-10.

³ Dentro de esta tendencia también podemos incorporar la *Soatiña* de Rogelio Groba (1975) y la *Sonatina* de Luis Blanes (1972). Ambas responden a la estructura de la forma sonata clásica.

El segundo movimiento, “Moderato cantabile”, rompe con el carácter brillante del anterior con un primer tema más sutil y calmado. Comienza con una célula motívica de un compás que se repite en cuatro ocasiones a lo largo del movimiento y que reaparece de nuevo al final del tercer movimiento, como nexo entre ambos (Ej.II.2).



Ej.II.2. X. Montsalvatge: "Moderato cantabile", *Sonatine pour Yvette*, c. 1.

Tras esta célula, Montsalvatge divide la música en tres estratos sonoros: el pedal constituido por un bicorde 5ª justa y su inversión, un acorde de cinco sonidos en el registro medio, y la melodía del agudo (Ej.II.3).

Moderato molto (M. ♩ = 46)

Ej.II.3. X. Montsalvatge: "Moderato molto", *Sonatine pour Yvette*, cc. 1-8.

El tercer movimiento, “Allegretto”, es una toccata con una escritura que reparte las teclas blancas para la mano derecha y las teclas negras para la mano

izquierda. El comienzo evoca el humor y el desenfado característico de la música del grupo de los seis con cierto aire jazzístico y continúa con un pasaje que recuerda el ambiente sonoro de la música de Ravel, en este caso el inicio de "Ondine" de *Gaspard de la nuit* (Ej.II.4).



Ej.II.4. X. Montsalvatge: "III. Allegretto", *Sonatine pour Yvette*, cc. 23-26.

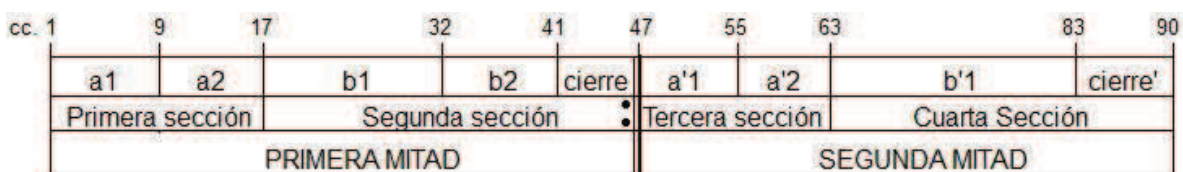
El tema principal de este tercer movimiento se basa en la canción popular francesa *Ah, vous dirai-je, maman* (de nuevo dedicada a su hija Yvette) que aparece en dos ocasiones. La primera vez la melodía se presenta en la mano derecha con un acompañamiento sencillo en la mano izquierda (Ej.II.5). La segunda vez Montsalvatge hace un trabajo más elaborado, ocultando la melodía en un largo pasaje de seisillos de semicorcheas con un trabajo similar al que hace Albéniz con la *Tarara* en "El Corpus en Sevilla" (Ej.II.6). La pieza termina con un recordatorio de la célula inicial del segundo movimiento.

Ej.II.5. X. Montsalvatge: "III. Allegretto", *Sonatine pour Yvette*, cc. 27-36.



Ej.II.6. X. Montsalvatge: "III. Allegretto", *Sonatine pour Yvette*, cc.92-103.

Por otro lado, la *Sonata homenaje a Scarlatti* es un claro ejemplo de neoscarlattismo. En ella Ángel Oliver hace una clara referencia al género sonata y más concretamente a la forma sonata utilizada por Domenico Scarlatti. Por este motivo, la estructura de la obra responde a la de la sonata scarlattiana descrita por Ralph Kirkpatrick en su libro *Domenico Scarlatti* de 1985 (Ej.II.7).



Ej.II.7. Estructura de la *Sonata homenaje a Scarlatti* de Ángel Oliver.

La sonata se divide en dos mitades con dos secciones cada una de ellas. Siguiendo a Kirkpatrick podemos determinar que estructuralmente nos encontramos ante una sonata cerrada, ya que las dos mitades comienzan con el

mismo material temático, y simétrica, debido al grado de correspondencia entre el material temático de la primera y la segunda mitad (Ej.II.8 y Ej.II.9).

Ej.II.8. A. Oliver: *Sonata homenaje a Scarlatti*, primera sección, cc. 1-7.

Ej.II.9. A. Oliver: *Sonata homenaje a Scarlatti*, tercera sección, cc. 47-54.

Desde el punto de vista armónico y de organización de alturas, las secciones impares son tonales escritas en Re mayor y La menor respectivamente. Sin embargo, en las secciones pares son frecuentes los choques de disonancias y las tensiones tonales, tan presentes en la música de Scarlatti, que acaban

resolviendo en la dominante en la segunda sección y en el tono principal en la cuarta sección.

En cuanto a la escritura pianística, nos encontramos ante una obra virtuosista donde están presentes el movimiento constante, las ornamentaciones y los cambios rítmicos. La primera y la tercera sección presentan un ritmo de hemiola, dentro de un ámbito que no llega a las dos octavas, donde se combina las corcheas y semicorcheas de ambas manos por movimiento contrario. Esta estructura rítmica cambia en las otras dos secciones donde la hemiola da paso al uso de acciaturas y anticipaciones, entre otros recursos. El registro se amplía tanto en el grave como en el agudo y es frecuente el uso de arpeggios ascendentes y descendentes a gran velocidad. Esta dificultad se incrementa al final de la pieza con una sucesión rápida de cambios de compás donde se incluyen compases de amalgama.

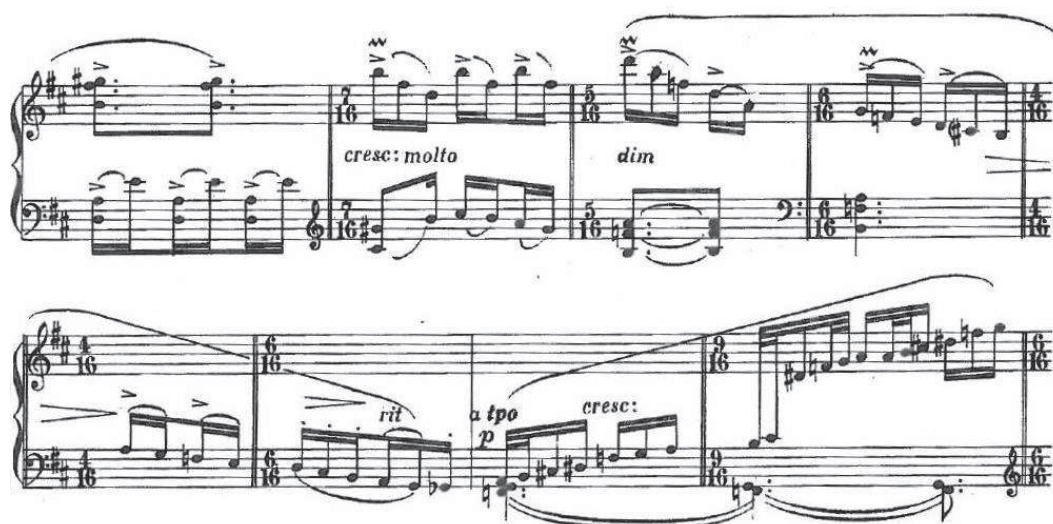


Figura 10. A. Oliver: *Sonata homenaje a Scarlatti*, cc. 76-83.

Por último, la *Sonatina del Guadalquivir* de Antón García Abril está compuesta con motivo del homenaje al centenario del nacimiento de Joaquín Turina. Es por esto que el compositor turolense la define como cercana al neoclasicismo del maestro sevillano.

El primer movimiento, “Allegro”, responde a la forma sonata tradicional donde el grupo temático A presenta una melodía bien definida en la mano derecha que se desarrollada sobre un bajo de Alberti (Ej.II.11).

Allegro M. = $\sigma = 104$ (aprox.)

p

Ej.II.11. A. García Abril: "Allegro", *Sonatina del Guadalquivir*, cc. 1-6.

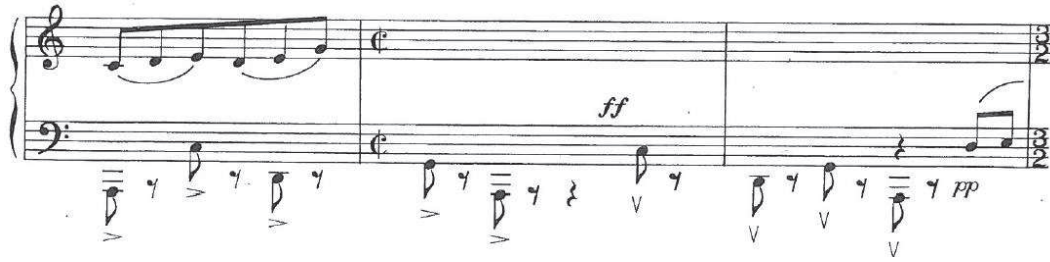
Como se ha dicho, el propio García Abril define a la obra como cercana al neoclasicismo turiniano. Según sus propias palabras desarrolla una serie de elementos que “sin ser documento folklórico, toman la sustancia de lo popular a través de rasgos, caracteres o sugerencias de aspectos rítmicos, melódicos y de ámbito espiritual” (García Abril 1997: 7). A lo que añade:

Mi punto de partida fue componer una obra que, de alguna manera, se acercara al universo musical de Turina; incluso la elección del título supone también una aproximación al mundo más querido del maestro, Andalucía, a Sevilla más en concreto, esta tierra exuberante, pletórica de vida y sugerencias artísticas y que, de forma tan definitiva, influyó y marcó la obra de Joaquín Turina. [...] Al componer esta *Sonatina*, pretendí reflejar la elegancia, esbeltez, exquisitez y perfección del sugestivo mundo, refinado y mágico del arte andaluz (García Abril 1997: 7).

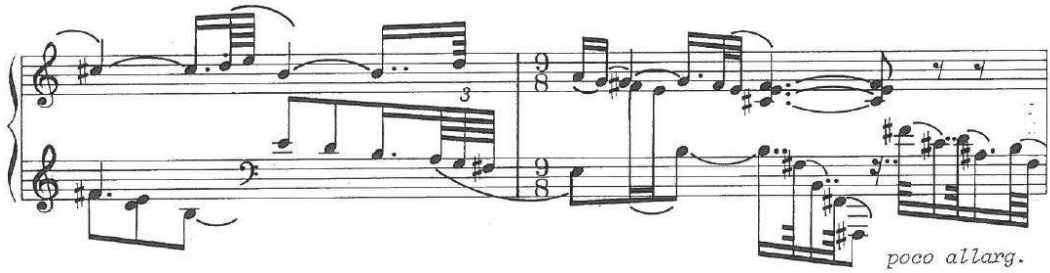
La utilización de estos elementos puede relacionarse con su concepción de melodía interna anteriormente mencionada. Entre la serie de “caracteres o sugerencias” de distintos aspectos que evocan el mundo andaluz de la *Sonatina* encontramos las diferentes combinaciones rítmicas que insinúan la métrica de hemiola (Ej.II.12), el uso de ritmos marcados y acentuados para los graves (Ej.II.13), el uso de doble puntillos (Ej.II.14), las rápidas figuraciones que representan el rasgueo de una guitarra, así como ciertos pasajes escritos a modo de cadencia (Ej.II.15). Sin embargo, a pesar de que se trata de una reminiscencia del ambiente andaluz, García Abril utiliza en toda la obra los modos dórico (Ej.II.14 y Ej.II.15) y lidio (Ej.II.11), ya que reconoce no utilizar jamás el modo frigio⁴ en sus producciones.

Ej.II.12. A. García Abril: “Allegro”, *Sonatina del Guadalquivir*, cc. 65-68.

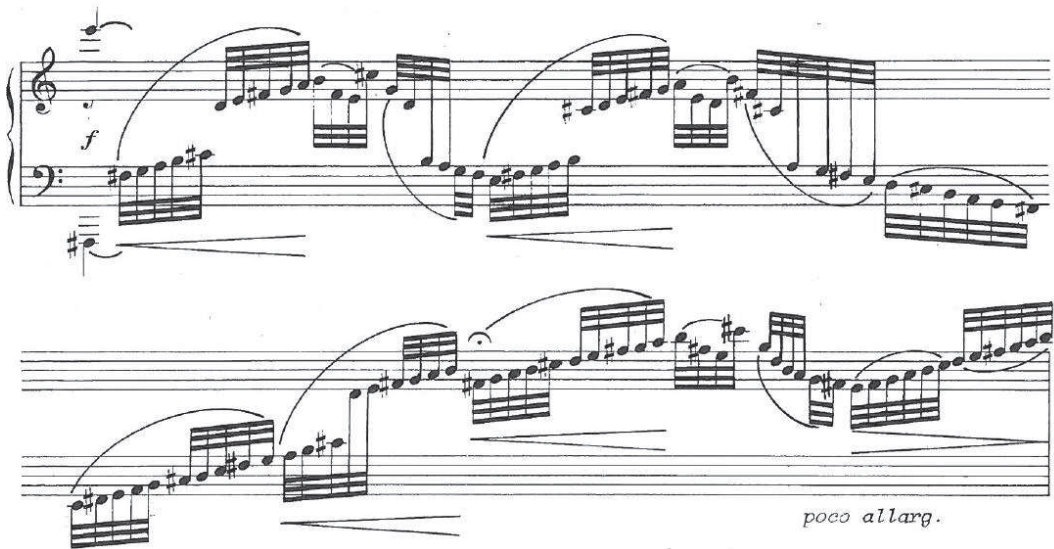
⁴ “(...) parece ser que últimamente se está descubriendo en mi música una idea muy andaluza, muy española. Es posible, pero yo jamás uso la escala andaluza” (García Abril en Mateo 2002: s.p.).



Ej.II.13. A. García Abril: "Allegro", *Sonatina del Guadalquivir*, cc. 81-83.



Ej.II.14. A. García Abril: "Lentamente", *Sonatina del Guadalquivir*, cc. 3-4.



Ej.II.15. A. García Abril: "Lentamente", *Sonatina del Guadalquivir*, sistemas 1 y 2, p. 19.

2.2. El retorno al renacimiento y al barroco

El uso de formas y piezas propias del renacimiento y el barroco también está presente en el repertorio neoclásico español. Dentro de este grupo señalamos las siguientes obras: el *Preludio, diferencias y toccata* (1959) de

Manuel Castillo, la *Danza de la amapola* (1972) de Joaquín Rodrigo, el *Preludio y danza* (1974) de Ernesto Halffter y el tercer ciclo de *Tipoloxías* (1981-82) de Rogelio Groba.

Preludio, Diferencias y Toccata fue compuesto en 1959 y galardonado en 1960 con el Premio Nacional de Música. La obra fue estrenada en Madrid por Manuel Carra en el homenaje a Isaac Albéniz que organizó el Instituto de Cultura Hispánica a través de la cátedra Ramiro de Maetzu en noviembre de 1960. Su estreno recibió elogiosas críticas, incluso con el paso de los años, considerándose a finales de la década de los setenta “obra de plena vigencia” (Sánchez 1978: 64).

Las tres piezas que componen la obra hacen una clara referencia a la música renacentista española. Asimismo, el desarrollo temático y compositivo de la obra gira en torno al tema principal de “El Puerto” de la *Iberia* de Isaac Albéniz, que es presentado como una cita en las “Diferencias”. Este es un recurso intertextual que pone de manifiesto una vuelta al pasado, en este caso a un pasado inmediato y a una de las obras más significativas de la literatura pianística española e internacional. Este recurso además de constituir un reconocimiento a Albéniz denota cierta intención de acercamiento a la idea de universalidad, tan perseguida por los compositores españoles de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

En el “Preludio” encontramos una de las células motivicas presentes en el primer fragmento del tema albeniziano: el intervalo de segunda mayor ascendente y descendente (Lab-Sib-Lab). Ésta se convertirá en una célula recurrente a lo largo de toda la pieza (Ej.II.16, Ej.II.17 y Ej.II.18) a través de unas variaciones armónicas de gran complejidad “a caballo entre la influencia francesa y el nacionalismo español” (García Casas, 2006: 80).

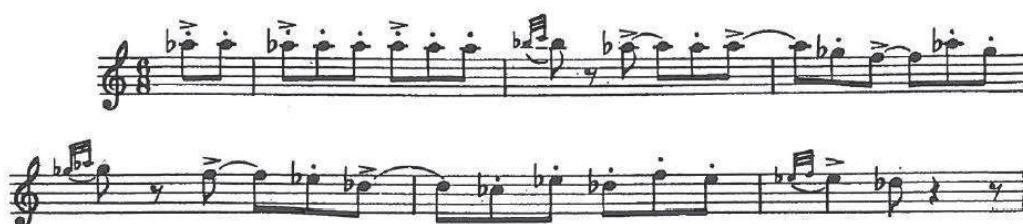
Ej.II.16.M. Castillo.: "Preludio", *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 1-4.Ej.II.17. M. Castillo: "Preludio", *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 17-20.Ej.II.18. M. Castillo: "Preludio", *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 41-42.

Las "Diferencias" comienzan presentando el tema principal de "El Puerto", escrita únicamente para la mano derecha (Ej.II.19), y en la misma tonalidad que el original de Albéniz (Re b mayor). A partir de aquí, Castillo realiza catorce variaciones tonales, rítmicas y armónicas que, en palabras de Federico Sopena, "zarandea(n) muy gentilmente el tema albeniziano para que el piano corra y salte y se detenga solo de vez en cuando para que cante un poco" (Sopena 1960: 76). Además, estas variaciones responden a diferentes estilos. Como recoge Noberto Almandoz, quien fuera profesor de composición de Castillo:

La primera respeta el ritmo del modelo, si bien pugna por los fueros del zapateado, alegre y de jocunda línea melódica [Ej.II.20]. En el tercero, a modo de "berceuse", la persistencia del bajo da origen a curioso bitonalismo, con imitaciones canónicas [Ej.II.21]. No falta trozo

en el que el perfil de Mompou se dibuja con sus características simetrías rítmicas, de cuyos agudos penden caprichosas estalactitas de sutiles e insistentes armonías. El número diez⁵, en octavas para ambas manos, de energética brillantez, podría ilustrar las páginas de un método moderno de piano [Ej.II.22]. Excelente trozo para la obtención de igualdad y claridad en los dedos (...). En las notas repetidas de la última variación, tal vez Albéniz rememorara su juvenil época del preludio "Asturias" [Ej.II.23] (Almandoz, 1960: 34).

II - DIFERENCIAS



Ej.II.19. M. Castillo: "Diferencias", *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 1-6.

The image shows two staves of musical notation for Ej.II.20. The top staff is in G major and includes a tempo marking of ♩ = 120 and a dynamic marking of *f*. The bottom staff continues the piece with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

Ej.II.20. M. Castillo: "Diferencia I", *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 1-8.

⁵ En realidad hace referencia a la número 12 ya que en la número 10 utiliza acordes y no aparecen octavas.

Ej.II.21. M. Castillo: "Diferencia III", *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 1-8.

Ej.II.22. M. Castillo: "Diferencia XII", *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 1-8.

Ej.II.23. M. Castillo: "Diferencia XIV", *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 1-8.

Por último, la "Toccata" es el movimiento más extenso de la obra y en el que la cita de Albéniz alcanza su mayor desarrollo. Está escrita a modo de fuga a

cuatro voces donde el tema de “El Puerto” sirve de sujeto (Ej.II.24). El tema se somete a numerosas transformaciones entre las que se encuentran el movimiento contrario y la superposición de franjas sonoras. Asimismo existe una gran libertad tonal donde tiene cabida la bitonalidad ya presente al inicio de la pieza.

III - TOCCATA

Ej.II.24. M. Castillo: “Toccata”, *Preludio, Diferencias y Toccata*, cc. 1-11.

La *Danza de la amapola*, de Joaquín Rodrigo, está fechada 1972. Presenta una forma sencilla basada en la alternancia de coplas y estribillo (con sus variantes) a modo de canción popular. Esta estructura se integra a su vez en una estructura mayor dividida en dos secciones que comienzan con el mismo material temático.

Armónicamente, ambas secciones comienzan en la dominante de La mayor, tonalidad en la que cadencian con modulaciones a tonos cercanos. Asimismo, destaca la incorporación de giros armónicos que recuerdan la sonoridad andaluza, como es la inclusión del modo frigio en determinados pasajes o el uso de acordes de novena mayor que acercan la obra a la música de Albéniz

y Granados. Desde el punto de vista rítmico está escrita en compás ternario, alternando ritmos de corcheas y semicorcheas con la aparición de ornamentaciones a modo de trinos sobre negras y con una textura clara y bien definida que evoca de nuevo el lenguaje y el estilo de Scarlatti.

Allegro molto $\text{♩} = 84$

Ej.II.25. J. Rodrigo: *Danza de la amapola*, cc. 1-17.

Ernesto Halffter escribe su *Preludio y danza* para piano en 1974. El título de las dos piezas que componen la obra es una referencia a dos piezas muy utilizadas en el pasado.

El “Preludio” tiene una forma ternaria A-B-A’ que responde a la estructura de la obertura francesa lento-rápido-lento. Las dos secciones extremas están cargadas de gran expresividad donde utiliza acordes en valores largos en ambas manos que combina con la inserción de arpeggios en valores de fusa (Ej.II.26). Aunque no se trate de una sección tonal, aparecen acordes y arpeggios propios de la tradición tonal.

Ej.II.26.E. Halffter: "Preludio", *Preludio y Danza*, cc. 19-22.

La sección central es completamente diferente a las otras dos secciones y recuerda a las toccatas del barroco: el tempo acelera y los acordes dan paso a un movimiento constante de semicorcheas en movimiento paralelo de cuartas entre ambas manos, con un ámbito reducido y la indicación *ben articolato* (Ej.II.27).

Ej.II.27. E. Halffter: "Preludio", *Preludio y Danza*, cc. 12-13.

La "Danza" también presenta una forma ternaria A-B-A' (abb-b'b"-ab). La primera y la tercera sección son similares, formadas por dos temas contrastantes

donde el segundo se repite íntegramente en el caso de la primera sección (Ej.II.28). Ambos temas tienen una textura clara y transparente que nos recuerda la simplicidad de la escritura scarlattiana y clásica, y cadencian en un acorde de Re mayor. La sección central, por el contrario, es de carácter modulatorio y en ella se lleva a cabo un desarrollo del segundo tema de la primera sección convirtiéndose en protagonista de la misma.

Ej.II.28. E. Halffter: "Danza", *Preludio y Danza*, cc. 7-14.

Los tres ciclos de *Tipoloxías*, de Rogelio Groba, fueron compuestos entre 1981 y 1982. La obra, que lleva por subtítulo *Escola do piano galego*, está ideada como método de enseñanza del piano en los conservatorios de dicha comunidad autónoma. Está formada por tres libros pensados, según indica el propio compositor, para ser ejecutados en el orden en que se indica en la partitura “pero también dando total autonomía a cada uno de los títulos constitutivos de cada bloque, de modo que pueden ser interpretados aisladamente” (Groba 1984: s.p.). Entre sus principales características se encuentran el uso de una línea melódica sencilla, la politonalidad, y el uso de formas típicas del folclore gallego y de la suite barroca. Debemos tener en cuenta esta obra, aunque la trataremos más adelante, por estar dentro de los cánones de la suite.

La utilización de la suite barroca se hace presente en el tercer ciclo donde incluye las siguientes piezas: “Limiar” (Pórtico), “A linguareira” (Courante), “O presunzoso” (Gavota), “A tenriña” (Forlana), “A dona chispante” (minueto) y “O gallofeiro” (Giga). La forma de cada una de las piezas, a excepción de “Limiar” configurada como un tema con variaciones, responde a su correspondiente danza barroca.

A DONA CHISPANTE
minuete

R.Groba
1982

Ej.II.29. R. Groba: "O dona chispante", *Tipoloxías III*, cc. 1-12.

O GALLOFEIRO
xiga

R.Groba
1982

Ej.II.30. R. Groba: "O gallofeiro", *Tipoloxías III*, cc. 1-8.

2.3. Ciclos de piezas breves

Dentro de este grupo encontramos obras como los *Poemas de la baja Andalucía op. 18* (1958) de Román Alís, los cuatro cuadernos de *Música callada* (1959-67) de Frederic Mompou y la *Suite moderna* (1960) de Joan Guinjoan.

La suite para piano *Poemas de la baja de Andalucía* fue compuesta por Román Alís en 1958 y pertenece a su primera etapa compositiva marcada por la “búsqueda de nuevas estéticas” (Company 1999: 288). En el catálogo de Alís de este período encontramos obras que van desde la tonalidad al uso de un acotado serialismo (como veremos en la *Sonata op. 45*), pasando por el cromatismo, la atonalidad, la bitonalidad y la pantonalidad. *Poemas de la baja Andalucía* se enmarca dentro de su producción tonal, con una estética que algunos han denominado impresionista⁶ (debido, principalmente, a su sonoridad). Aunque la forma bien definida de las piezas que lo componen relacionan la obra con el neoclasicismo.

La obra está dividida en cinco piezas de duración breve: “Nubes”, “Canción”, “Niños”, “Siesta” y “Fiesta”, inspiradas en cinco poemas de Juan Ramón Jiménez. La escritura de las mismas evoca la música para piano de Isaac Albéniz donde aparecen algunos rasgos como la utilización del modo frigio, los pasajes de rápidas figuraciones en tresillos y fermatas, así como el ritmo de hemiola y los constantes cambios de compás (Ej.II.31).

⁶ En este sentido, Fernando López y Lerdo de Tejada sitúa a la obra en un “ambiente impresionista muy logrado” (López y Lerdo de Tejada 1978, s.p.).

ALLEGRETTO $\text{♩} = 192$

Con pedal ad lib.

Ej.II.31. R. Alís: "Niños", *Poemas de la baja Andalucía*, cc. 1-7.

El universo sonoro de Mompou se ciñe principalmente al repertorio para piano, instrumento que considera vehículo esencial para la difusión de su pensamiento musical. Su amplio conocimiento del instrumento y de la técnica del mismo queda recogido en diversos escritos, como en sus textos dedicados a la interpretación del piano, así como en sus reflexiones en torno a las características del sonido. En sus producciones siente una predilección por formas breves, aglutinando pequeñas piezas bajo un mismo epígrafe, y dejando de lado las grandes formas ya que, según sus propias palabras:

No puedo someter mi espontaneidad a teorías que no siento; por eso, para mí, es injusto que en los Conservatorios se premie una estirada y sabihonda sinfonía –aunque no sea de primerísima calidad– y no se le atribuya el galardón a una simple hoja de buena música. Algunos no aciertan a comprender que no siento como ellos las grandes formas y, con ellas, las características tradicionales de la música; para mí, únicamente existen mi forma y mi concepto; nace la obra; después la teoría que sistematiza la práctica y la comenta (Frederic Mompou en Iglesias 1976: 303).

Música Callada es una de las obras más representativas de la escritura para piano de Mompou. Compuesta entre 1959 y 1967, está formada por veintiocho piezas repartidas en cuatro cuadernos. El origen de su título se remonta a unos versos de San Juan de la Cruz, cuando trabaja en la composición del *Cantar del Alma*, donde encuentra “la expresión exacta y definitoria de su música” (Janés 1987: 261):

El gran poeta místico, San Juan de la Cruz, canta en una de sus bellas poesías: “La música Callada, la Soledad Sonora”, intentando expresar así la idea de una música que sería la voz misma del silencio. La música guardando para sí misma su voz “Callada”, es decir, “que se calla” en tanto la soledad se torna en música (Frederic Mompou en Iglesias 1976: 304).

Música callada es, asimismo, el título de su discurso de ingreso en la Academia de las Bellas Artes de San Jorge en el año 1959 (año de composición del primer cuaderno). En dicho discurso deja entrever sus motivaciones y el significado de su obra:

(...) Esta música es callada porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma sonora en sus resonancias bajo la gran bóveda de nuestra soledad. “La música callada, la soledad sonora” presentidas por San Juan de la Cruz, encontrarán en estas páginas un anhelo de realidad. Esta música, fiel a mi credo estético, es símbolo de renuncia. Renuncia a la continuidad en la línea ascendente de progreso y perfección en el Arte, porque en esta escalada de picos abruptos es necesario alguna vez descansar, torcer la ruta, tomar empuje, si queremos seguir adelante. (...) Mi *Música callada* es solo un signo más entre los muchos que han marcado nuestra época, coincidiendo en la tendencia dominante de los “retornos”. (...) Mi cuaderno de *Música callada*, junto al de *Fiestas lejanas* y al de *Charmes*, constituyen, en el conjunto de mi música, la máxima y más auténtica expresión de este “recomenzar”, sentimiento que sella mi obra y que se vio reforzado por la coincidencia de otros varios signos exteriores y que en idéntico sentido marcaron nuestra época. (...) Deseo que mi *Música callada*, este niño recién nacido, nos aproxime a un nuevo calor de vida y a la

expresión del corazón del ser humano, siempre la misma y siempre renovada (Mompou 1960: 20-21).

El primer deseo de Mompou era que *Música callada* (al menos el primer cuaderno) jamás se editara. Sin embargo, como recoge Antonio Iglesias, ante tal hecho inevitable el compositor propuso al editor qué, de hacerlo, no se llegara a interpretar en público. Finalmente, el deseo inicial de Mompou de no divulgar su obra, “de liberar de una material comercialización su *Música callada*” (Iglesias 1976: 305), nunca se llevó a cabo, a consecuencia de una petición de la Radio Audizioni Italiane (RAI) para su difusión.

Las veintiocho piezas tienen en común su brevedad así como una predominancia de tempi lento, una escritura sencilla y un gran lirismo. Del mismo modo en todas ellas se acusa la ausencia de título ya que “no han de tener jamás denominador concreto alguno, porque se trata de unas músicas plenamente íntimas, subjetivas...” (Frederic Mompou en Iglesias 1976: 319).

El primer cuaderno, compuesto en 1959, consta de nueve números de los cuales tres (II, V y VIII) fueron escritos con el propósito de subrayar unos textos del poeta francés Paul Valéry. Sin embargo, por la dificultad que suponía que los versos no pudieran ser cantados, Mompou los utilizó como preámbulo a las piezas mencionadas “recogiendo su clima poético” (Iglesias 1976: 307). El segundo cuaderno, escrito en 1962, está formado por ocho números que continúan con el mismo ambiente del primer cuaderno, si bien en el segundo Mompou utiliza un lenguaje más actual. El tercer cuaderno, fechado en 1965, está formado por cinco números donde Mompou no escatima en detalles llegando a indicar el uso del pedal de resonancia (Ej.II.32). Por último, el cuarto cuaderno está fechado en 1967. Formado por siete piezas está compuesto por motivo de una beca que la Fundación Juan March concedió al compositor. Como particularidad se debe señalar que este es el único cuaderno que está íntegramente dedicado a su intérprete, la pianista Alicia de Larrocha quien lo estrenaría en el Festival

Internacional de Cadaqués en 1972. En el resto de estas piezas solo la primera del primer cuaderno tiene dedicatoria y su destinatario es Federico Sopena.

Ej.II.32. F. Mompou: *Música callada III*, núm. XXI, cc. 1-7.

La *Suite moderna* de Joan Guinjoan, compuesta en 1960, está dividida en tres movimientos: “Moderato”, “Lento” y “Presto”. Los tres movimientos se caracterizan por poseer un aire derivado de la denominada música ligera, así como a ciertas producciones de Igor Stravinsky⁷. Tanto el “Moderato” como el “Presto” se caracterizan por el uso de puntillos, acentuaciones a contratiempo y cambios en las articulaciones de parte débil a fuerte (Ej.II.33, Ej.II.34 y Ej.II.35).

⁷ Nótese que la primera versión discográfica española de la *Historia de un soldado* de Stravinsky corre a cargo de Joan Guinjoan con el grupo Diabulus in Música que fundó en 1964.

Allegro ca $\text{♩} = 88$

p <ritmo muy marcado>

Ej.II.33. J. Guinjoan: "Moderato", *Suite moderna*, cc. 3-8.

cresc.

secco

ff

Ej.II.34. J. Guinjoan: "Moderato", *Suite moderna*, cc. 40-44.

The musical score for Ej. II.35 consists of two systems of piano music. The first system (measures 4-6) begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex rhythmic pattern with accents (^) and slurs. The second system (measures 7-9) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a sudden piano (*p subito*) dynamic. The music continues with intricate rhythmic figures and slurs.

Ej.II.35. J. Guinjoan: "Presto", *Suite moderna*, cc. 4-9.

Sin embargo, el carácter del “Lento” se aleja de los otros dos movimientos. Con la indicación “con carácter improvisatorio”, Guinjoan desarrolla, a modo de variaciones, la célula principal de la introducción del “Moderato” que servirá de nexo entre los tres movimientos (Ej.II.36 y Ej.II.37).

The musical score for Ej. II.36 shows the first two measures of the “Moderato” movement. The top staff (treble clef) features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *8^a*. The bottom staff (bass clef) provides harmonic support with sustained chords and a few moving notes.

Ej.II.36. J. Guinjoan: "Moderato", *Suite moderna*, cc. 1-2.

Ej.II.37. J. Guinjoan: "Lento", *Suite moderna*, sistema 1 y 2, p. 8.

3. FOLKLORISMO

Según Josep Martí, en su libro *El folklorismo: uso y abuso de la tradición* (1996), se considera folklorismo al interés que muestra la sociedad actual por lo que comúnmente se denomina “cultura popular”. Este concepto, utilizado en su versión actualizada a partir de la década de los sesenta⁸, “presupone la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se le quiere dar a esa tradición” (Martí 1996: 19), intencionalidad que según Martí puede ser estética, comercial o ideológica. En el caso de los compositores y del repertorio aquí estudiado, ese folklorismo sería el que Martí denomina “folklorismo artístico” que es aquel que corresponde a las adaptaciones y citas de temas folklóricos en las composiciones musicales cultas cuya finalidad es principalmente estética. Considerando esta afiliación, denominaremos a estos compositores “folkloristas”, teniendo en cuenta que su labor no es la labor de campo realizada por el folklorista propiamente dicho.

⁸ Existen referencias al término que datan de la década de los años veinte, pero con un significación diferente a la aquí utilizada que corresponde al término alemán “Folklorismus” o inglés “Folklorism”.

Dentro del repertorio aquí estudiado nos encontramos con obras de dos tipos. Por un lado aquellas en las que el compositor utiliza materiales tomados de canciones tradicionales a modo de cita y, por otro lado, aquellas que aluden a ritmos y estructuras de canciones y danzas de la música popular pero cuya melodía es propia del compositor.

3.1. Utilización de citas

Dentro de este grupo se encuentran las *Canciones y danzas* (1921-78) de Frederic Mompou, las *48 Tonadas* (1956-61) de Joaquín Nin-Culmell, las *Danses valencianes* (1960-64) de Vicente Asencio, las *Ocho canciones populares españolas* (1969) de Román Alís, *Encajes: piezas infantiles para piano* (1976) de Antonio Ruíz Pipó, los dos volúmenes de *Piezas infantiles sobre temas populares españoles* (1976-77) de Ángel Oliver Pina y los *Diez motivos del romancero español* (1978) de Miguel Asins Arbó.

Las *Canciones y Danzas* de Mompou son un conjunto de quince obras escritas entre 1921 y 1978, siendo la *Canción y Danza XIII* para guitarra y la *XV* para órgano⁹. A pesar de la distancia temporal entre la composición de las mismas todas ellas poseen una fisonomía semejante y están constituidas, como su nombre indica, por una canción y una danza. El por qué Mompou se decide por este formato queda recogido en el libro *Federico Mompou (su obra para piano)* de Antonio Iglesias (1976):

Por contraste entre lirismo y ritmo, para evitar un cuaderno de canciones y otro de danzas y, también, coincidencia natural y lógica de una forma adoptada, seguramente, por muchos compositores; recuerdo, por ejemplo, las “Rapsodias”, de Liszt y, entre los modernos, a Bartók o las “Tonadas chilenas” de Allende (Frederic Mompou en Iglesias 1976: 225).

Ambas piezas son breves, con una estructura bien definida y deben interpretarse de manera conjunta. Desde el punto de vista instrumental todas ellas

⁹ Existe una transcripción para piano de ambas piezas, la primera a cargo de Jordi Masó y la segunda a cargo de Antoni Besses.

presentan una fuerte impronta del estilo compositivo de Mompou, siendo un claro reflejo de su amplio conocimiento de la técnica pianística: el uso de amplios acordes, la racionalización de los ataques entre ambas manos, el uso de tenutos en una o varias notas, o la utilización de rubatos entre otros.

El objetivo de Mompou era la armonización de temas populares, principalmente catalanes, sin caer en la cita folklórica de manera directa, utilizando para ello recursos intertextuales como la referencia o la alusión. Veinte de los temas utilizados pertenecen al folklore catalán, tomados del *Cançoner popular* de Aureli Capmany (1901-1913). Asimismo, en la *Canción y danza X* utiliza dos *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Sin embargo, Mompou también utiliza creaciones propias en los números V y VI y en las danzas de los números III y XIV.

<i>Canción y Danza I</i>	1921	Canción: <i>La filla del Carmesí</i> Danza: <i>Dança del Castellterçol</i>
<i>Canción y Danza II</i>	1923	Canción: <i>Senyora Isabel</i> Danza: <i>Galop de Cortesía</i>
<i>Canción y Danza III</i>	1926	Canción: <i>El noi de la mare</i> Danza: <i>Sardana</i> (propia)
<i>Canción y Danza IV</i>	1928	Canción: <i>El mariner</i> Danza: <i>Ball de ciri</i>
<i>Canción y Danza V</i>	1942	Canción: propia Danza: propia
<i>Canción y Danza VI</i>	1943	Canción: propia Danza: propia
<i>Canción y Danza VII</i>	1944	Canción: <i>Muntanyes regalade</i> Danza: <i>L'hereu Riera</i>
<i>Canción y Danza VIII</i>	1946	Canción: <i>El testament d'Amèlia</i> Danza: <i>La filadora</i>
<i>Canción y Danza IX</i>	1948	Canción: <i>El rossinyol</i> Danza: <i>El barretinare</i>

<i>Canción y Danza X</i>	1953	Canción: <i>Santa María Stela do dia</i> Danza: <i>Ben sab'a que pod'e val</i>
<i>Canción y Danza XI</i>	1961	Canción: <i>La Patum de Berga: El baile del águila</i> Danza: <i>La Patum de Berga: Turcs i cavallets</i>
<i>Canción y Danza XII</i>	1962	Canción: <i>La dama d'Aragó</i> Danza: <i>La mala nova</i>
<i>Canción y Danza XIV</i>	1978	Canción: <i>Quan jo n'era petitet</i> Danza: propia

Según Nicolás Méeus, Mompou aglutina en sus *Canciones y Danzas* “la técnica culta y la inspiración popular” debido a que Mompou “no se limita a ‹beber de la fuente› de la música del pueblo, sino que su obra es esa ‹flor› que nace directamente de la tierra y nos transmite la belleza de la ‹raza que le dio la vida›” (Nicolás Méeus en Janés 1987: 187-188). Sin embargo, muchos malinterpretaron las intenciones del compositor catalán calificándolo de nacionalista, a lo que Mompou vería necesario manifestar su protesta: “no puedo negar mi afiliación al grupo de los ‹nacionalistas› que en mi caso, mejor diríamos ‹regionalistas›. Solo pretendo exponer mi creencia de haber logrado crear música de ambiente racial sin caer en el peligro y abuso de temas populares” (Frederic Mompou en Janés, 1987: 188).

Dentro del período aquí estudiado se encuadran los números *XI*, *XII* y *XIV*. La *Canción y Danza XI*, escrita en 1961, está constituida por la armonización de dos temas de *La Patum de Berga: El baile del águila* para la canción y *Turcs i cavallets* para la danza. El comienzo de la canción es lento y majestuoso, seguido de un zapateado que, según Iglesias, “rompe la solemnidad procesional que apunta una impresión de lo popular-religioso de tantos pueblos de España” (Iglesias 1988: 42). La danza sin embargo se caracteriza por un alegre aire de

festejo popular que emula la pelea entre moros y cristianos donde los últimos salen vencedores.

La *Canción y Danza XII* data de 1962¹⁰. La canción está escrita sobre el canto *La dama d'Aragó* que narra la historia de la hija del rey Jaime I el Conquistador (Ej.II.38 y Ej.II.39). La danza utiliza el tema de *La mala nova*, canto de la comarca de la Garrotxa. Ambas piezas son de carácter intimista y lírico.



Ej.II.38. *La dama d'Aragó*. Transcripción.

A musical score for the piano piece 'Canción' by F. Mompou. The score is for piano and is marked 'Molto cantabile' and 'mf'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

Ej.II.39. F. Mompou: "Canción", *Canción y danza XII*, cc. 1-10.

La última de estas tres piezas, la *Canción y Danza XIV*, dista dieciséis años de la anterior. Compuesta en 1978, la *Canción* toma el tema popular *Quan jo n'era*

¹⁰ Según Antonio Iglesias, Mompou escribiría la *Danza* diez años después que la *Canción* (Iglesias 1988)

*petitet*¹¹ en un “Moderato cantabile” expresivo que contrasta con la *Danza* ágil y alegre (Ej.II.40 y Ej.II.41) elaborada por Mompou.

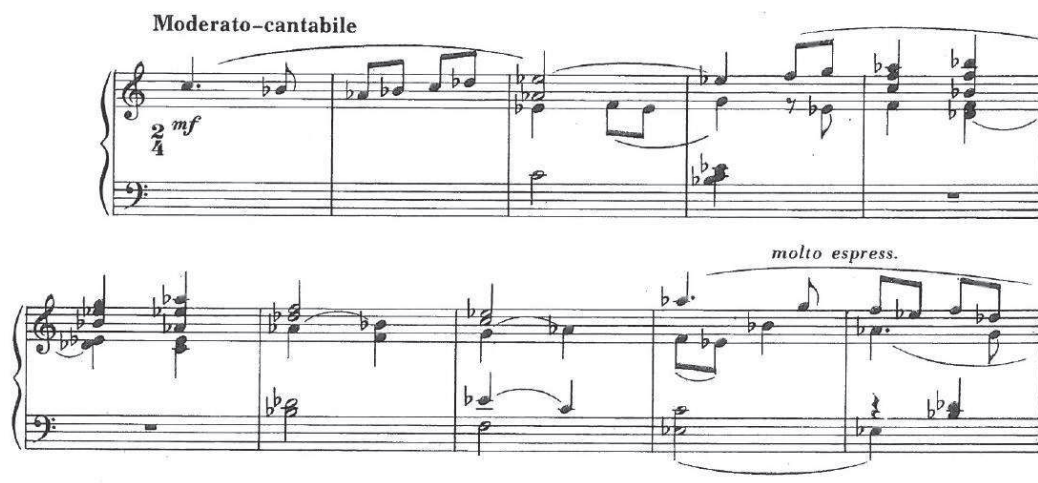
CANÇO DE LLADRE

poc-à-poc

Quan jo n'e-ri pi-ti-tet fes-te-
 ja-vi y pre-su-mi-a y a-re que n'e so gran
 det me so po-sat en ma la vi-da

Ej.II.40. A. Capmany: "Cançó de Lladre", *Cançoner popular*.

¹¹ En el *Cançoner popular* de Capmany aparece con el título *Cançó de Lladre*.

Ej.II.41. F. Mompou: "Canción", *Canción y Danza XIV*, cc. 1-10.

Las 48 *Tonadas* para piano de Joaquín Nin-Culmell se encuentran repartidas en cuatro volúmenes, de los cuales el tercero y cuarto están compuestos entre 1958 y 1961. Ambos volúmenes comprenden un total de veinticuatro canciones de distintas regiones de España (Asturias, Baleares, Canarias, Cataluña, Castilla y León, Extremadura, Galicia, Valencia y País Vasco). Todas las piezas se caracterizan por su brevedad y el uso de frases cortas. Las formas son binarias o ternarias simples, rondós y variaciones. Joaquín Nin-Culmell utiliza la cita de manera literal a la que en ocasiones somete a ligeros cambios, generalmente transposiciones.

Tomamos como ejemplo el *Baile de gaita* del tercer cuaderno de las *Tonadas*. En esta pieza, Nin-Culmell utiliza el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner. En concreto se trata de un baile de gaita de Asturias (también conocido como fandango) transcrito en Llanuces¹². Como se puede comprobar en el siguiente fragmento (Ej.II.42), Nin-Culmell hace uso literal de la cita del fandango de Torner (Ej.II.43). Asimismo utiliza ciertos recursos típicos de la música para gaita asturiana y gallega como son el uso de una nota pedal, que evoca el roncón de la gaita afinada en Sol, y la utilización de terceras paralelas entre ambas voces.

¹² Canción número 134 del grupo primero, subgrupo F del *Cancionero* de Torner.

Ej.II.42. E. Martínez Torner: 134. "Baile de gaita" (fandango) transcrito en Llanuces (Quirós), *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, cc. 1-18.

Ej.II.43. J. Nin-Culmell: "Baile de gaita", *Tonadas III*, cc. 1-17.

Las *Danses valencianes* de Vicente Asencio están escritas entre 1960 y 1964. Dicho ciclo está formado por siete danzas, en las que el compositor se sirve del folklore valenciano, utilizando la cita en las *Dansas IV, V (Albada)* y *VI*.

La *Dansa IV* presenta una forma de rondó donde el estribillo está formado por dos versiones distintas de *La caseta* y *Tinc una caseta* del *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de Salvador Seguí (Ej.II.45 y Ej.II.46).



Ej.II.44. S. Seguí: "Tinc una caseta", *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Transcripción.



Ej.II.45. S. Seguí: "La caseta", *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Transcripción.

Ej.II.46. V. Asencio: "Dansa IV", *Danses valencianes*, cc. 1-11.

La *Albada* o *Dansa V* hace referencia a una canción de ronda con acompañamiento instrumental de dulzaina y tamboril. En ella Asencio armoniza el tema popular con un episodio central de creación propia. Según recoge Eduardo Montesinos en su tesis sobre el compositor valenciano (Montesinos 2004: 133), la esposa de Asencio, la también compositora Matilde Salvador, afirma que su marido recogió la versión utilizada en su obra (de entre las dieciocho que existen en el cancionero de Salvador Seguí) directamente de un grupo folklórico en la década de los años cuarenta. Por último, la *Dansa VI* presenta también tres

tonadas recopiladas en el cancionero de Seguí: *L'U* de Agullent, *L'U* de Albuixech y *Ja ve Cento* de Turís.

Tanto las *Ocho canciones populares españolas* de Román Alís (1969) como *Encajes: piezas infantiles para piano* de Antonio Ruíz Pipó (1976) se sirven del *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, llegando a compartir títulos, como se puede ver en los siguientes fragmentos (Ej.II.47 y Ej.II.48).

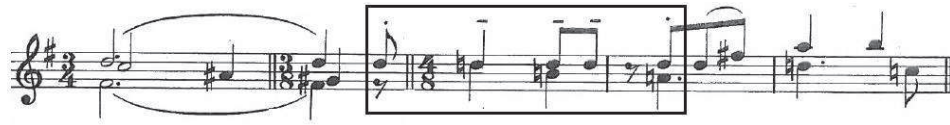


Ej.II.47. R. Alís: "Canción de Olivareros" (Mallorquina), *Ocho canciones populares españolas*, cc. 1-4.

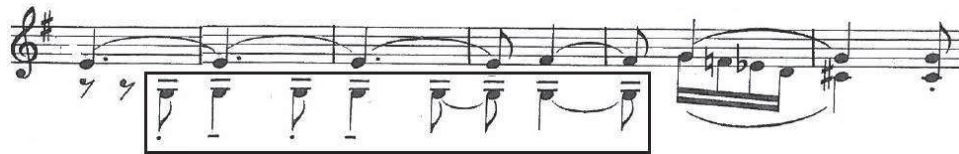
Ej.II.48. A. Ruíz-Pipó: "Sobre una canción de olivareros" (Baleares), *Encajes: piezas infantiles para piano*, cc. 4-8.

Los dos volúmenes de *Piezas infantiles sobre temas populares españoles* de Ángel Oliver datan de 1976 y 1977 respectivamente. En dichas piezas el compositor toma la cita del repertorio popular y la somete a distintas elaboraciones, realizando una labor similar a la de Joaquín Nin-Culmell en sus *48 tonadas*.

Sirve de ejemplo "Antón Pirulero". Oliver utiliza la célula inicial de la canción popular en dos ocasiones a modo de llamada de atención (Ej.II.49 y Ej.II.50). La melodía de la canción aparece más adelante en la voz superior de la mano derecha (Ej.II.51).



Ej.II.49. A. Oliver: "Antón pirulero", *Piezas infantiles sobre temas populares españoles II*, cc. 9-13, m.d.



Ej.II.50. A. Oliver: "Antón pirulero", *Piezas infantiles sobre temas populares españoles II*, cc. 18-23, m.s.

Assai meno mosso

p

mf
(staccare il motivo)

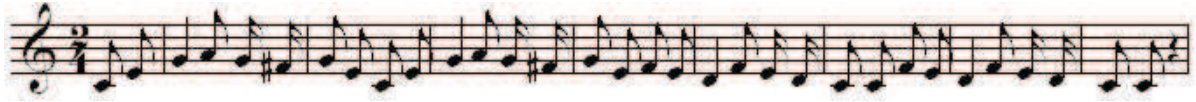
Tpo. Iº

(legato)

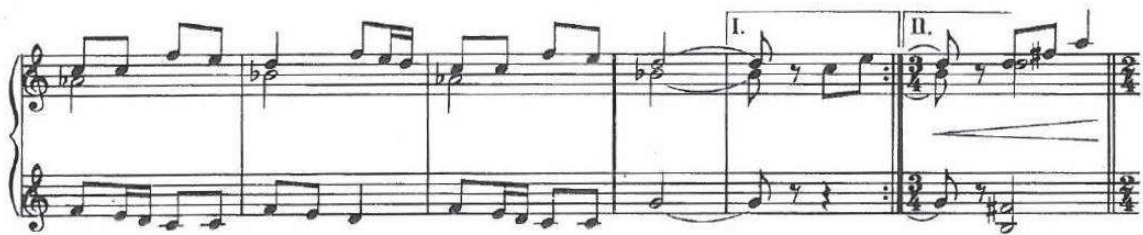
* * * *

Ej.II.51. A. Oliver: "Antón pirulero", *Piezas infantiles sobre temas populares españoles II*, cc. 29-39.

Por último, en *10 motivos del romancero español* (1978) Miguel Asins utiliza, como su título indica, el *Romancero español*. Entre los procedimientos utilizados por Asins encontramos la melodía acompañada, en el que utiliza la cita de manera literal y le añade un acompañamiento en la mano izquierda, y el canon (Ej.II.53).



Ej.II.52. S.a.: "Rey moro tenía una hija", *Romancero español*. Transcripción.



Ej.II.53. M. Asins: "Rey moro tenía una hija", *10 motivos del romancero español*, cc. 6-18.

3.2. Inspiración de modelos populares

Existe otro grupo de compositores que se sirven de los modelos de la música popular para crear sus propias composiciones. Este es un procedimiento bastante común en el repertorio para piano español de diferentes épocas donde es normal encontrar diversos ejemplos de bailes y danzas populares españolas. Sin ir más lejos, en las mencionadas *48 Tonadas* de Joaquín Nin-Culmell, el compositor hace referencia o utiliza ritmos procedentes del folklore español como Folías, Zortzicos (Ej.II.54), Alalás, Pandeiradas, Fandangos, etc.

a Elvira Viñes

47. Zortzico (Vascongadas)



Ej.II.54. J. Nin-Culmell: "Zortzico", *Tonadas IV*, cc. 1-4.

Dentro de este grupo sobresale la actividad del gallego Rogelio Groba. La producción musical de Groba puede adscribirse en su totalidad dentro de esta tendencia folklorista. En su repertorio utiliza numerosos bailes y danzas gallegas entre los que se encuentran, mayormente, la muñeira, la pandeirada, la jota gallega y la alborada.

La muñeira es considerada una de las danzas más representativas de Galicia. Escrita generalmente en compás de 6/8, el ritmo más característico es el formado por corchea con puntillo – semicorchea – corchea. También es habitual la aparición de anacrusas y el uso de abundantes notas de adorno. Se encuentran ejemplos de muñeiras en *Galecia* (1980) (Ej.II.55) y en las *Tipoloxías* (1981-82) (Ej.II.56).

A TENRIÑA
friulana lenta

R. Groba
1982

Ej.II.55. R. Groba: "A tenriña", *Tipoloxías III*, cc. 1-4.

IV MUIÑEIRA



Ej.II.56. R. Groba: "Muiñeira", *Galecia*, cc. 1-4.

La pandeirada es uno de los géneros más antiguos del folklore gallego. Su principal característica rítmica se debe al compás de 5/4 que en realidad funciona como un 3/4+2/4. Generalmente se estructura de manera que la melodía aparece cantada por una sola voz a la que responde un coro de mujeres acompañadas del pandero o pandeiro. La pandeirada es utilizada por Groba en su obra homónima *Pandeirada* (1974) (Ej.II.57) y en "O fugallon" de *Tipoloxías I* (Ej.II.58).

Ej.II.57. R. Groba: *Pandeirada*, cc. 31-36.

O FUNGALLON
pandeirada

R. Groba
1981

$\text{♩} = 132$

Ej.II.58. R. Groba: "O fugallon", *Tipoloxías I*, cc. 1-8.

La jota gallega suele escribirse en compás de 3/8 con un acompañamiento muy marcado de corchea – dos semicorcheas – corchea. En el siguiente fragmento (Ej.II.59) Groba utiliza un compás de 3/4, si bien mantiene el ritmo de corchea – dos semicorcheas enlazadas.

A LINGUAREIRA
courante

R. Groba
1982

$\text{♩} = 76$

Ej.II.59. R. Groba: "A linguareira", *Tipoloxías III*, cc. 1-4.

Por último, la Alborada también aparece en el repertorio de Groba. Se trata de un canto de madrugada y está escrita en compás de 2/4. En el siguiente

ejemplo Groba no sólo indica que se trata de una alborada, sino que hace referencia a ese canto de mañana en el título "A mañanciña" tratándose, además, de la pieza que abre el ciclo (Ej.II.60).

A MAÑANCIÑA
alborada

R. Groba
1981



Ej.II.60. R. Groba: "A mañanciña", *Tipoloxías II*, cc. 1-5.

Capítulo III: Dodecafonismo y expresividad

Capítulo III: Dodecafonismo y expresividad

1. RECEPCIÓN E INCIDENCIA DE LA II ESCUELA DE VIENA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

A la hora de afrontar la recepción e incidencia de la Escuela de Viena en la segunda mitad del siglo XX en España es necesario tener en cuenta algunas consideraciones previas. En primer lugar hay que hacerse eco de aquellos compositores de edad más avanzada que fueron partícipes de la primera recepción de esta tendencia en la década de los años veinte y treinta, y que posteriormente adoptaron el método como Rodolfo Halffter y Joaquim Homs. Y en segundo lugar la paulatina recepción del método por parte de los compositores más jóvenes que vieron el dodecafonismo como un primer paso hacia la renovación musical española que tendría lugar entre las décadas de los años cincuenta y sesenta.

Rodolfo Halffter parte, como la mayoría de los compositores de su generación, de una tendencia neoclásica que puede verse reflejada en las obras mencionadas en el capítulo anterior. Sin embargo, su formación autodidacta le lleva a la búsqueda de nuevos procedimientos compositivos que va madurando a lo largo de toda su vida. Es por ello que nos encontramos ante un compositor que se ha adaptado a las diferentes tendencias con el paso de los años.

En la década de los años veinte conoce el *Tratado de armonía* de Arnold Schoenberg que supone para él un gran descubrimiento respecto a nueva concepción de la armonía y que le servirá de guía durante todo su aprendizaje (Casares 1999c: 183). Sin embargo, a pesar de ser conocedor del pensamiento y el método de Schoenberg, no aplicará éste hasta la década de los años cincuenta, concretamente en 1953 en sus *Tres hojas de álbum op. 22* para piano. Esta lenta evolución tiene su origen en el momento en que Halffter acepta que la politonalidad que venía utilizando hasta el momento no le lleva a ningún sitio y que el folclorismo imperante en su época, considerado por él mismo de acarreo fácil, también le conduce a un callejón sin salida. Por esta razón Halffter se propone

“buscar el ‹ser nacional› por caminos nuevos”, y el método dodecafónico va a representar uno de esos caminos.

La dodecafonía -que, en el fondo, es un medio de expresión como lo fue la tonalidad- puede ser uno de esos caminos. Prueba de ello es que la música dodecafónica de Dallapiccola suena a italiana y la de Boulez francesa. ¿Qué decir de Stravinsky? *Agon*, tan próximo al arte de Webern, es al mismo tiempo tan ruso como *La consagración [de la primavera]*. El error de muchos críticos y oyentes superficiales consiste en afirmar que toda la música serial tiene, forzosamente, que sonar a Schoenberg, su genial “inventor”. A unos y a otros les falta fineza en el oído (...) En mis obras seriales, trato de conservar vivo el “espíritu” español. ¿Cómo? Para contestar tendría que comenzar por explicar qué es, según mi parecer, el “espíritu” español y cómo se manifiesta en la música, y esto no puedo hacerlo en pocas palabras... (Rodolfo Halffter en Casares 1999c: 192).

De este párrafo, extraído de una carta escrita a su sobrino Cristóbal Halffter, se desprende que la asimilación e incorporación del método dodecafónico en su producción le sirve para actualizar su lenguaje y encontrar la tan ansiada salida. Sin embargo, Halffter no va a practicar el método de manera ortodoxa con los límites impuestos por las indicaciones iniciales de Schoenberg, sino que lo hará de manera que su música va a preservar los rasgos más importantes de su producción anterior: “una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo y un voluntario apego a las llamadas formas tradicionales” y, en cierta medida, “conservar vivo el espíritu ‹español›” (Casares 1999c: 190). A pesar de que Halffter continúa desarrollando el método a lo largo de un amplio período compositivo (hasta bien entrados los setenta), la situación de España después de la guerra civil le llevan al exilio en tierras mexicanas. Es por ello que no sienta ningún tipo de cátedra en el ámbito español, aunque sí lo hará en tierras mexicanas siendo una de sus alumnas la compositora nacida en Oviedo María Teresa Prieto, quien se establece en México a finales de los años treinta.

Por su parte, el otro representante de la generación de 1901, Joaquim Homs estudia con Robert Gerhard en los años previos a la guerra civil entre 1930 y 1931, y entre 1934 y 1936. En estas clases tienen la ocasión de analizar

algunas de las obras de Schoenberg, aunque “Gerhard no le enseñó fundamentalmente la técnica dodecafónica, sino que su labor se mantenía dentro de los límites de las disciplinas tradicionales” (Benet Casablancas en Charles 2005: 130). A pesar de que en 1931 ya había dado sus primeros pasos con el método, Homs no llegó a aplicarlo de manera sistemática en sus obras hasta la década de los años cincuenta, cuando ya hubo madurado las posibilidades que esta nueva técnica le ofrecía y tenía claro el camino que quería seguir como compositor. Hasta entonces, su música presentaba un lenguaje atonal con una estética cercana a la música de Stravinsky o Hindemith, pero siempre alejado del ámbito folklorista y neoclasicista propio de la mayoría de sus coetáneos:

La tonalidad clásica no ha tenido nunca un papel importante, ni siquiera en las primeras etapas de su producción. Desde el primer momento hay en Homs una búsqueda de otros tipos -digamos en general atonales- de organización armónica y melódica [...]. Este rasgo confiere a su obra un sello histórico muy peculiar. Mientras a los compositores de la Generación de 1927 [...] partieron sin excepción de principios tonales bajo formas neoclásicas o impresionistas, a menudo alternando tonalidad y modalidad, Homs parte de una investigación sonora radicalmente moderna. [...] Los elementos melódicos [...] son una constante constructiva u expresiva a lo largo de la producción de Homs. Una gran parte de ella es pura melodía, reforzada frecuentemente por un melodismo vertical o contrapunto de igual intención secuencial” (Ramón Barce en Charles 2005: 130-131).

A partir de 1953¹ sustituye el poder constructivo y unificador de la tonalidad por la técnica dodecafónica como medio de organización de alturas que le sirve para limitar la arbitrariedad a la hora de componer además de proporcionarle un impulso a su “imaginación creadora”. Para él

la rotación constante de la serie de doce tonos y sus respectivas inversiones en sentido directo y retrógrado constituyen una maravillosa fuente de energía interna de infinitas posibilidades de irradiación que sirven de hilo conductor y constante apoyo al compositor

¹ Dentro de las primeras obras dodecafónicas de Joaquim Homs se encuentra la *Sonata para piano* núm. 2 de 1955.

para la creación de la obra. La serie de doce notas constituye así un estímulo permanente para la imaginación del compositor al propio tiempo que un límite y elemento coordinador de las relaciones espaciales entre los sonidos, implica la libre invención de la forma de cada composición y el sentido de esta última en un arte como el de la música de sucesión y combinación de sonidos en el tiempo, equivale en cierto modo el sentido de orientación o pilotaje a través del vuelo imaginativo que en cada obra emprendemos (Joaquim Homs en Barce 1961c: 33).

Sin embargo, a pesar de ser uno de los máximos representantes del dodecafonismo en España, su falta de disposición pedagógica y, por ende, de discípulos impide que podamos hablar de una continuidad y de un desarrollo histórico-evolutivo del dodecafonismo en Cataluña y en España en general. Aun así, Homs ha escrito en diversas ocasiones sobre el dodecafonismo (o dodecatonismo como él lo denominaba). Estos escritos están recopilados en el libro colectivo editado por Pietat Homs Fornesa titulado *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones* (2007): “Noticia y valoración de la música actual” (Homs Fornesa 2007: 140-165), “Reflexiones sobre la evolución de la música contemporánea” (Homs Fornesa 2007: 166-204) y “Panorama de la música contemporánea” (Homs Fornesa 2007: 204-219).

El panorama musical español de finales de los años treinta, marcado por la guerra civil y el consiguiente período de postguerra, llevó consigo una importante interrupción en la difusión de la música de la Escuela de Viena en el país debida, en parte al exilio de intelectuales españoles de prestigio como Robert Gerhard a Cambridge o Rodolfo Halffter a México. La mayoría de los músicos que decidían quedarse en España y podían difundir sus obras componían siguiendo los cánones de nacionalismo y conservadurismo que se mantendrían en España hasta la década de los sesenta. En este ambiente, la consideración que se tenía del dodecafonismo y serialismo estaba al mismo nivel que los juicios emitidos por Falla en 1915. Sirve de ejemplo la crítica de Federico Sopena a esta técnica, e implícitamente a Adorno, cuando dice: “esta música sometida a la prueba de la voz humana resulta insoportable, mucho más si nos dicen que ha nacido para

sumergirse en nuestra propia existencia, o, lo que es peor, como consuelo” (Sopeña 1953: 15). Igualmente duras fueron las críticas de Oscar Esplá, quien arremete contra el dodecafonismo “impulsado por una campaña llevada a cabo por quienes quieren ser músicos y carecen de potencia para decir algo personal, dentro de los sistemas naturales de la música” (Esplá 1959b: 172) y contra Schoenberg quien considera que “suprime la conciencia que hace posible la música e intenta sacar esta de la nada tonal, ni más ni menos” (Esplá 1955: 166). Si bien parece que tras las críticas de Esplá se esconde un temor hacia el nuevo método, al que tacha de peligroso:

Entre las tendencias actuales que han determinado el divorcio de la conciencia colectiva y la de los artistas, se ha destaca el dodecafonismo como el más peligroso. Peligroso, no por sí mismo, sino por la pretensión de erigirse en sistema único susceptible de sustituir a la función musical tal como hasta ahora la ha entendido la conciencia occidental (Esplá 1959a: 206).

Sin embargo, a pesar de las críticas que el método recibe, es a partir de la década de los años cincuenta cuando los compositores españoles más jóvenes experimentan un renovado interés por el dodecafonismo y el serialismo europeo. En este sentido también puede existir una polarización entre Barcelona y Madrid.

En el ámbito catalán, el Club 49 celebra, entre 1952 y 1962, dos ciclos de audiciones donde se incluyen obras de la segunda Escuela de Viena. En el primer ciclo (enero-junio de 1952), se ofrece una sintética visión de la música de la primera mitad del siglo XX con obras de Stravinsky, Bartók, Hindemith, Milhaud o Ravel, entre las que se encuentran obras de Schoenberg, Berg y Webern. Por su parte, en el segundo ciclo (1953-1962), se manifiesta un mayor interés por la Escuela de Viena, especialmente por la figura de Webern de quien se programan cuatro audiciones con su obra completa junto con otra audición de su obra lírica. Igualmente a lo largo de este segundo ciclo se escucha un programa dedicado a la “música contemporánea serial” con obras de Krenek, Dallapiccola, Nono, Stockhausen y Hans Werner Henze. También cabe destacar la visita del italiano

Luigi Dallapiccola a Barcelona en 1955 con un concierto de su música y una conferencia en la que explicaba el método serial en el Conservatorio Superior de Música de la ciudad. La presencia del compositor italiano suscitó el interés de los jóvenes compositores catalanes entre los que se encontraban Josep Cercós, Xavier Benguerel y Josep Soler.

Una de las figuras más destacadas dentro del ámbito catalán es Crístopor Taltabull que será el primer compositor en incorporar el método dodecafónico en su magisterio, aunque nunca llegará a aplicarlo a ninguna de sus obras. Joan Guinjoan, quien fuera uno de sus alumnos, dice de su maestro:

Él fue una persona providencial para la música en Barcelona en aquellos años en que las fronteras culturales de España eran impermeables. Gracias a él nos llegó la vanguardia musical europea, pues era un gran conocedor de la Escuela de Viena, de Webern y de Schoenberg. Él había estudiado con Max Reger. Tenía una gran formación musical; era como aquellos maestros del siglo XVII que les ponías un bajo cifrado e improvisaban sobre ello. Más que un maestro era una guía, porque tenía una enorme componente humana. Era un pozo de sabiduría (...). A su lado respirabas los aires de la música de nuestros días. De hecho, todo este movimiento que se denominó música contemporánea salió del círculo del maestro Taltabull: Josep María Mestres Quadreny, Josep Soler, Josep Casanovas, Xavier Benguerel... (Joan Guinjoan en García del Busto 2001: 44-45).

Sin embargo, debido a que Taltabull no seguía un procedimiento de enseñanza riguroso, la explotación y exploración del sistema serial en el área catalana tomaría diferentes caminos. Josep Soler será el más fiel a los procedimientos seriales. Otros, como Joan Guinjoan, optan por una flexibilización paulatina en cuanto a su tratamiento compositivo. Mientras Josep María Mestres Quadreny prestará una mayor atención a la vanguardia europea de finales de los cincuenta, es decir, aquella que veía en la obra de Webern el camino a seguir.

Josep Soler será el sucesor de la labor pedagógica iniciada por Taltabull con alumnos como Albert Sardá, Benet Casablanca, María Teresa Pelegrí, Miquel Roger o Juan José Olives. También será el encargado de continuar y consolidar el legado de la Escuela de Viena en Barcelona. La importancia del

grupo formado por Soler y sus discípulos radica, principalmente, en la continuidad en el tiempo de la técnica dodecafónica y serial, dejando al margen, en la mayoría de los casos, los nuevos lenguajes que surgen a partir de la década de los sesenta. Según Ángel Medina, en su artículo “Futuro anterior y otros tiempos improbables en la música de fin de siglo” (1996), dichos compositores “se sienten herederos de una tradición que aún no ha dado todos los frutos posibles en el ciclo que corresponde a la presente centuria” (Medina 1996b: 438). Soler y sus discípulos son continuadores de la distinción de Schoenberg entre el estilo y la idea donde la idea “es el elemento trascendente, que marca el criterio de una época; es el hallazgo, el invento que marca unos principios” y el estilo es “lo accesorio, la manera puntual o individual de operar con unos materiales, a veces cercana a la moda” (Medina 1996b: 438). Esto se traduce, de nuevo en palabras de Medina, en que

La idea de un principio no tonal, organizado mediante procedimiento seriales, dodecafónicos, no es una moda, ni un estilo pasajero, sino que es comparable al fenómeno de sustitución de la música modal por la tonal, definitivo en el XVIII, y que produjo frutos hasta principios del XX, ya de forma muy forzada. Del mismo modo, el principio serial (y todo su entorno de los años veinte) no ha visto aún su desarrollo completo y por ello es preciso seguir investigando en esa línea, pues, insistimos, con ello no seguimos un estilo periclitado sino una amplia vía de expresión, con valor general, con valor de idea, aún no concluida (Medina 1996b: 439).

Aplicando esta idea a la música de Josep Soler, vemos como a partir de la década de los setenta el compositor catalán desarrolla un nuevo lenguaje compositivo donde se fusionan los nombres de Schoenberg y Wagner, tomando de éste último el acorde de *Tristán e Isolda*. De esta manera, a partir de 1975 el compositor abandona paulatinamente el lenguaje exclusivamente serial para adoptar un sistema donde combina el uso de la serie con las posibilidades expresivas y estructurales del acorde de Tristán, lo que podemos considerar una evolución que toma como punto de partida el lenguaje dodecafónico.

A diferencia de Barcelona, en el área madrileña no existe nada parecido a un maestro o una escuela que facilite la enseñanza del dodecafonismo y el serialismo. Esto supuso que parte de los jóvenes compositores, la mayoría pertenecientes al grupo nueva música, se acercasen al método de manera autodidacta, por lo que la recepción del mismo será bastante heterogénea.

Uno de los primeros compositores en conocer el método es Cristóbal Halffter a quien su tío Rodolfo le hace llegar la información a través de una serie de partituras, entre ellas las *Variaciones para orquesta op. 31* de Schoenberg. Luis de Pablo es también una de las figuras más importantes en cuanto a la difusión de estas propuestas creativas se refiere. Su relación con Mauricio Ohana y su hermana Leo Ohana le permitió acceder a información que por aquel entonces era difícil de conseguir en Madrid. Es así como prontamente conoció los libros de Leibowitz sobre el dodecafonismo, y partituras como la *Segunda Sonata* y las *Structures para piano* de Boulez y el *Kontrapunkte* de Stockhausen entre otras, que posteriormente compartiría en el entorno del grupo nueva música. Otros compositores tomarán contacto con las tendencias seriales en los Cursos Nueva Música de Darmstadt, como Juan Hidalgo (1957) o Carmelo Bernaola (1960 y 1961) que asistirán a clases con el veneciano Bruno Maderna.

Por otro lado también destaca la presencia de Luigi Dallapiccola en Madrid en 1954, qué, al igual que en Barcelona, suscitó un gran interés entre los jóvenes compositores. Igualmente son importantes los contactos con compositores latinoamericanos como los chilenos Pablo Garrido o Gustavo Becerra que dieron sendas charlas en el Conservatorio de Madrid sobre el dodecafonismo y que estuvieron presentes en la formación del grupo nueva música.

También de Latinoamérica llegan las primeras obras traducidas y editadas en Argentina como el libro *Arnold Schoenberg o el final de la era tonal* de Juan Carlos Paz (1958). Es a partir de entonces cuando se introducen en España numerosos libros y traducciones que influirán directamente en los músicos españoles como *Technique de la musique atonale* de Julien Falk (en 1959); *El estilo y la idea* de A. Schoenberg traducido por Ramón Barce (1963); *Arnold*

Schönberg de H.H. Stuckenschmidt traducido por Luis de Pablo (1964); la *Autobiografía y estudios* de Ernst Krenek (1965); o *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad* de Rudolph Reti (1965). Trabajos que irán aumentando con el paso de los años, con incorporaciones de los propios compositores españoles.

Las revistas de artes y literatura también serán un medio difusor de gran importancia para el conocimiento de las nuevas tendencias musicales. En el área madrileña, a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta, destacan *Índice de las artes y las letras* y *La estafeta literaria*. En la revista *Índice* aparece en septiembre de 1951 un artículo de Emilia Zanetti titulado “Arnold Schoenberg, el músico de la soledad” donde presenta una biografía del músico austriaco. Cuatro años después, en febrero de 1955, Enrique Franco se hace eco de la citada presencia de Dallapiccola en España en el artículo “La música europea en Madrid” donde ensalza la figura del compositor como paladín del dodecafonismo en Italia. En septiembre de 1956 Fernando Ruíz Coca firma un artículo titulado “El atonalismo hoy” donde traza el camino entre atonalismo y el dodecafonismo y hace referencia al cursillo de interpretación pianística contemporánea organizado por la sociedad musical madrileña Cantar y Tañer, donde se interpretaron diversas obras pertenecientes al método. Ya en 1958, entre septiembre y noviembre, Ramón Barce escribe sendos artículos dedicados al dodecafonismo “Atonalidad y dodecafonismo” y “¿El dodecafonismo, música de la angustia?” donde vierte sus opiniones acerca del sistema dodecafónico.

Ese mismo año aparece en *La estafeta literaria* un primer artículo relacionado con el dodecafonismo firmado por Ruíz Coca y titulado “En los límites de la tonalidad”. En dicho artículo, publicado en abril de 1958, el autor hace referencia a sendos conciertos de música contemporánea para piano celebrados en Madrid. En ambos conciertos estará presente lo que “se ha dado en llamar atonalismo”, concepto que Ruiz Coca ve necesario aclarar

Más que ante una escuela o tendencia, nos encontramos ante una situación de la evolución musical. No se trata de ir “contra” la tonalidad, en una actitud beligerante que

enturbia o pulveriza los propósitos de tanto compositor moderno, sino de estar y moverse en este “limes” difuso a partir del que comienza el nuevo paisaje. Más que atonalismo en un metatonalismo en el ámbito de la música contemporánea (Ruíz Coca 1958b: 13).

Entre el repertorio ejecutado se encuentran obras de Schoenberg, Webern, Messiaen y Bartók, con la aportación española de Cristóbal Halffter y su *Introducción, fuga y final* (1957) para piano en la que Halffter se sirve de la serie de doce sonidos “en una muy libre y personal versión del método serial” (Ruiz Coca 1958b: 13).

El 1 de septiembre de 1959 Ricardo Olmos firma el artículo “Divagaciones en torno al dodecafonismo”, también para *La estafeta*, donde hace una reseña a un ciclo de conferencias en torno al dodecafonismo celebrado en “el Aula pequeña del Ateneo” (Olmos 1959: 17). No sabemos a ciencia cierta si dicho ciclo de conferencias puede referirse al ciclo del Aula de Música titulado “Introducción a la música dodecafónica” cuya fecha desconocemos. Aun así, en el artículo Olmos hace referencia a la génesis, desarrollo, difusión y posibles consecuencias futuras del método dodecafónico.

1960 se antoja como año destacado en lo que a noticias sobre dodecafonismo y serialismo se refiere. Ramón Barce escribe de nuevo para *Índice* una pequeña reseña sobre “La música española ante 1960”. La importancia de dicho artículo reside en la afirmación de Barce del establecimiento de la música dodecafónica y serial en España y el resumen de las principales actividades desarrolladas en torno a dicho fenómeno:

El acontecimiento más importante del año es, sin duda, el progresivo afianzamiento en España de la música serial originada en la escuela vienesa. Las conferencias del Aula de Música del Ateneo de Madrid, la actividad de las revistas musicales, los conciertos, no por minoritarios menos eficaces -hay que destacar la interpretación en el Instituto Alemán de Madrid de todas las obras para piano de Schönberg, Alban Berg y Anton von Webern por Pedro Espinosa-, y sobre todo, la decidida corriente dodecafónica que se observa en las obras de los compositores jóvenes en Madrid y Barcelona, son factores determinantes de este injerto estético. Puede predecirse la incorporación total de la música española a las

corrientes seriales, con lo que sería sustituida la vieja influencia impresionista francesa por una determinante centroeuropea. A este ingrediente activo debe sumarse uno pasivo: el retroceso absoluto de la música nacionalista más o menos enraizada en el folklore.

(...)

La música atonal y serial, pues, ha entrado en España, y sólo cabe, ante este fenómeno, la rápida asimilación y su conversión en algo específicamente nacional, para lo cual, repetimos, huelga toda referencia documental folklórica.

Lo atonal y lo dodecafónico (o serial), como la arquitectura funcional y la pintura abstracta, son expresiones incontenibles de nuestro tiempo. Sería inútil rechazarlas en bloque; sería pueril aceptarlas en bloque (Barce 1960d: 12).

La estafeta literaria también dedica el primer trimestre de 1960 varias páginas a los compositores de la Escuela de Viena en colaboración con el Aula de Música del Ateneo. El 1 de enero Fernando Ruíz Coca firma “La música dodecafónica hoy” donde se refiere al primer ciclo celebrado en el entorno del aula. Quince días después la revista dedica dos páginas a la figura de Schoenberg con el título genérico “Claves para Arnold Schoenberg en el Aula de Música”. El dossier contiene una introducción de Ruíz Coca y los siguientes artículos: “Mi evolución” de Arnold Schoenberg (traducción al castellano), “*Variaciones op. 31*: la orquesta” por Gerardo Gombau, “El *Cuarteto III*: la forma y la serie” por Ramón Barce, y “El *Trío op. 45*: el último estilo” por Manuel Carra.

En *La estafeta literaria* del 15 de febrero de 1960, también en relación con el Aula de Música, aparece el dossier dedicado a Anton Webern, de nuevo con una introducción de Ruíz Coca titulada “Un hito en la historia de la cultura”, un artículo de Luis de Pablo referente a “Su magisterio” y una traducción de un artículo de Webern titulado “El alumno de Schoenberg”. El 1 de marzo de ese mismo año, Cristóbal Halffter firma un análisis de las *Cinco piezas para orquesta op. 10* de Webern. Por último, el 15 de diciembre de ese año Barce escribe el artículo “La estética postserial de Luciano Berio” donde considera el dodecafonismo como “el primer aspecto, en el orden cronológico, de una secuela de renovaciones trascendentales en la estética del arte musical” (Barce 1960b: 15).

También en 1960 Luis de Pablo escribe las notas al programa del concierto de piano que dio Pedro Espinosa el 6 de marzo de 1960 y que titula “Dodecafonismo. Bases para una comprensión”. El programa de dicho concierto consta de obras para piano de Alban Berg (*Sonata op. 1*), Schoenberg (*Tres piezas op. 11*, *Seis pequeñas piezas op. 19*, *Cinco piezas op. 23* y *Piezas op. 33^a y 33b*), Webern (*Variaciones op. 27*) y el propio Luis de Pablo (*Sonata op. 3*). En dicho programa De Pablo traza un esbozo de los tres compositores de la Escuela de Viena e introduce su propia obra, de la que hablaremos más adelante.

Hemos mencionado en varias ocasiones el Aula de Música del Ateneo de Madrid que jugará un papel destacado en la difusión del dodecafonismo y el serialismo entre los compositores del área madrileña. Además del ciclo ya mencionado “Introducción a la música dodecafónica”, destaca la serie de conferencias dedicadas a “Algunos compositores serialistas españoles ante su obra” y el curso “Actualidad de la estética serial y postserial” (1960-61) dictado por Gerardo Gombau donde analiza, entre otras, la producción de Pierre Boulez. Gerardo Gombau será de gran importancia en la difusión del dodecafonismo y el serialismo a través de sus escritos, los que ejercen una gran influencia sobre los jóvenes compositores con quien siempre estuvo en contacto. También en el entorno del Aula de Música se celebró en el curso 1963-64 el ciclo de conferencias “Igor Stravinsky y la técnica serial”. Asimismo, en el marco del grupo Alea Gombau dictará la conferencia “Proyecciones actuales del serialismo (con ejemplos musicales)” el 14 de febrero de 1966 en el Instituto francés de Madrid.

Con el paso de los años, la difusión del dodecafonismo y del serialismo irá aumentando paulatinamente tanto en Madrid como en Barcelona. En este sentido, el catalán Carles Guinovart inicia en 1971 en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona un curso sobre la música del siglo XX, en el que se trata ampliamente la música dodecafónica y serial. Algo parecido llevó a cabo Luis de Pablo en la década de los ochenta en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es así como el dodecafonismo se convierte paulatinamente en método de ejercicio y estudio en determinados centros.

2. EL DISEÑO DE LAS SERIES EN LA MÚSICA ESPAÑOLA PARA PIANO

Antes de abordar las diferentes obras para piano basadas en la técnica dodecafónica nos centraremos en la particularidad del diseño de las series de las mismas. A partir de esta apreciación será posible tener una primera impresión del modo en que los compositores españoles asumen esta técnica que para estos años ya tenía un largo recorrido y, por ende, diferentes lecturas de la propuesta inicial de Schoenberg.

Las obras relacionadas directamente con esta técnica que abordaremos en este capítulo son las siguientes: *Tercera Sonata op. 30* (1967), *Laberinto. Cuatro intentos de acertar con la salida op. 34* (1972), *Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36k* (1973) y *Facetas op. 38* (1976) de Rodolfo Halffter; *Siete impromptus* (1955-69), *Presències* (1967) y *Dos soliloquios* (1972) de Joaquim Homs; *Tenebrae* (1975), *Harmonices mundi I* (1977) y *Variaciones y fuga sobre un tema coral de Alban Berg* (1981) de Josep Soler; *Sonata op. 3* (1958) de Luis de Pablo; *Sonata* (1961) de Salvador Pueyo; *Sonata op. 45* de Román Alís (1964); *Variaciones para piano* (1964) de Amando Blanquer; *Tres petites peces* (1965) de Joan Guinjoan; *Doce notas para Luja* (1974), *Ananké* (1976) y *Vibración* (1976) de Juan José Falcón; *Set de set* (1977) de Miquel Roger; *Dues peces* (1978) de Benet Casablanca; y *Tres Bagatel.les en forma de poema* (1982) de Jep Nuix.

2.1. Construcción de las series²

A la hora de construir una serie debemos tener en cuenta los diferentes procedimientos de elaboración de la misma. Uno de estos procedimientos es la división de la serie en diferentes agrupaciones que pueden tener o no relaciones entre sí. Dependiendo del tipo de agrupación de los sonidos podemos hablar de agrupaciones simétricas, agrupaciones parcialmente simétricas y agrupaciones asimétricas.

² Las series de *Tres bagatel.les en forma de poema* de Jep Nuix, *Dues peces* de Benet Casablanca, *Cinc peces* de Josep Lluís Guzmán y *Set de set* de Miquel Roger están extraídas del libro *Dodecafonismo y serialismo en España* (2005) de Agustí Charles.

2.1.1. Agrupaciones simétricas

Las agrupaciones simétricas son aquellas en las que se establecen uno o varios ejes de simetría y pueden dividirse en grupos de seis, cuatro y tres alturas. Las agrupaciones de seis alturas son aquellas en las que se establece un eje de simetría central que divide a la serie en dos hexacordos. La relación entre el primer y el segundo hexacordo puede ser completamente simétrica, es decir, que el segundo hexacordo sea la retrogradación del primero, como ocurre en la “Bagatel.le III” de las *Tres bagatel.les en forma de poema* de Jep Nuix (Ej.III.1).

(1 - 2 - 3 - 4 - 5) (5 - 4 - 3 - 2 - 1)

P₈: (8, 7, 9, 6, 10, 5, 11, 4, 0, 3, 1, 2)

Ej.III.1. J. Nuix: “Bagate.les III”. *Tres Bagatel.les en forma de poema*. Serie principal.

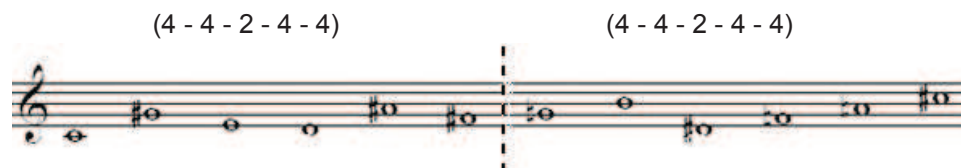
También puede ocurrir que el segundo hexacordo sea una transposición del primero, como en el “Soliloquio II” de los *Dos soliloquios* de Joaquim Homs (Ej.III.2).

(1 - 3 - 4 - 3 - 5) (1 - 3 - 4 - 3 - 5)

P₅: (5, 6, 3, 7, 4, 9, 0, 11, 2, 10, 1, 8)

Ej.III.2. J. Homs: “Soliloquio II”. *Dos soliloquios*. Serie principal.

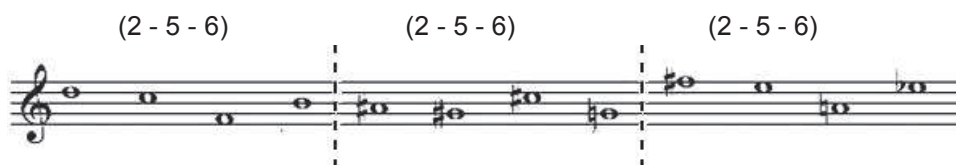
O bien puede tratarse de una serie con un doble eje de simetría donde cada hexacordo puede a su vez dividirse en dos grupos de tres alturas simétricas, como en el caso de la “Bagatel.le II” de las *Tres bagatel.les* de Jep Nuix (Ej.III.3).



P₀: (0, 8, 4, 2, 10, 6, 7, 11, 3, 5, 9, 1)

Ej.III.3. J. Nuix: "Bagate.les II". *Tres Bagate.les en forma de poema*. Serie principal.

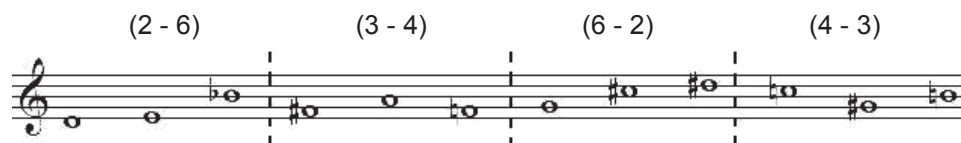
Las agrupaciones simétricas de cuatro alturas son aquellas divididas en tres tetracordos relacionados entre sí. Encontramos este tipo de series en la serie del inicio de la *Sonata op. 45* de Román Alís (Ej.III.4).



P₂: (2, 0, 5, 11, 10, 8, 1, 7, 6, 4, 9, 3)

Ej.III.4. R. Alís: "Allegro gracioso", *Sonata op. 45*. Serie m.s. comienzo.

Por último, hemos mencionado que dentro de la división por hexacordos aparecen series que a su vez pueden dividirse en cuatro grupos de tres alturas, donde los cuatro grupos presentan las mismas relaciones interválicas. Sin embargo, también hay otro tipo de series donde esas relaciones interválicas son de dos en dos grupos como puede apreciarse en la serie de la *Tercera sonata op. 30* de Rodolfo Halffter (Ej.III.5).



P₂: (2, 4, 10, 6, 9, 5, 7, 1, 3, 0, 8, 11)

Ej.III.5. R. Halffter: *Tercera sonata op. 30*. Serie principal.

2.1.2. Agrupaciones parcialmente simétricas

Consideramos parcialmente simétricas aquellas series divididas en tres o cuatro grupos donde al menos en dos de ellos se establecen relaciones de simetría. Encontramos este tipo de agrupaciones en las series de *Dues peces* de Benet Casablanca (Ej.III.6), *Cinc peces* de Josep Lluís Guzmán (Ej.III.7), y la “Bagatel.le I” de las *Tres Bagatel.les en forma de poema* de Jep Nuix (Ej.III.8)³.

(1 - 6) (4 - 1) (4 - 1) (3 - 3)

P₅: (5, 4, 10, 11, 7, 8, 6, 2, 1, 3, 0, 9)

Ej.III.6. B. Casablanca: *Dues peces*. Serie principal.

(4 - 3) (1 - 1) (1 - 1) (2 - 1)

P₉: (9, 5, 8, 0, 11, 10, 1, 2, 3, 4, 6, 7)

Ej.III.7. J. Ll. Guzmán: *Cinc peces*. Serie principal.

(4 - 4) (1 - 1) (1 - 1) (1 - 2)

P₁₁: (11, 3, 7, 10, 9, 8, 0, 1, 2, 5, 3, 6)

Ej.III.8. J. Nuix: “Bagatel.les I”, *Tres Bagatel.les en forma de poema*. Serie principal.

2.1.3. Agrupaciones asimétricas

Dentro de este grupo destacamos tres, por los procesos constructivos que se han llevado a cabo para su elaboración: la serie del “Soliloquio I” de los *Dos*

³ Una reorganización de alturas permite comprobar la equivalencia entre los tres tricordos que señalamos a continuación.

soliloquios de Joaquim Homs, la serie de *Set de set* de Miquel Roger y la serie de *Tenebrae* de Josep Soler. La primera de ellas se divide en dos secciones de siete y cinco sonidos respectivamente, siendo la primera una sucesión de intervalos de uno y dos semitonos continuadamente (Ej.III.9). Un proceso similar sigue *Set de set*, también dividida en dos grupos de siete y cinco sonidos, donde la sucesión del primero alterna intervalos de tres y cuatro semitonos (Ej.III.10). Por último, la serie de *Tenebrae* se caracteriza por la alternancia de diferentes intervalos con el tritono (Ej.III.11).

(1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2) (3 - 2 - 5 - 3)

P₃: (3, 2, 0, 11, 9, 8, 6, 4, 7, 5, 10, 1)

Ej.III.9. J. Homs: "Soliloquio I". *Dos soliloquios*. Serie principal.

(4 - 3 - 4 - 3 - 4 - 3) (1 - 1 - 3 - 4)

P₁: (1, 5, 8, 0, 3, 7, 4, 9, 10, 11, 2, 6)

Ej.III.10. M. Roger: *Set de set*. Serie principal.

(6 - 2 - 6 - 1 - 6 - 3 - 6 - 1 - 6 - 4 - 6)

P₃: (3, 9, 11, 5, 4, 10, 1, 7, 6, 0, 10, 2)

Ej.III.11. J. Soler: *Tenebrae*. Serie principal.

2.2. Exposición de la serie

Toda serie puede aparecer expuesta linealmente en forma de melodía o verticalmente formando agregados verticales.

Cuando la serie se expone linealmente puede hacerlo de tres maneras: a modo de tema como melodía independiente o acompañada; segmentada entre los diferentes planos sonoros; y superpuesta con otra serie totalmente independiente.

En primer lugar, una serie puede considerarse tema cuando ésta “se diferencia sistemáticamente de su acompañamiento el cual, en el sistema dodecafónico estricto, también tiene su origen en la serie” (Perle 2006: 82). En su libro *Composición serial y atonalidad*, George Perle establece cuatro características fundamentales para este tipo de estructuras: 1) la importancia de la estructura rítmica del tema como particularidad fundamental de la melodía que lo constituye; 2) la posibilidad de repetición inmediata de un fragmento serial sin que se considere una infracción de la premisa compositiva del método por la cual ninguna nota puede aparecer más de una vez en la serie; 3) el tratamiento de la serie basado en los procedimientos de transformación básicos de retrogradación, inversión y retrogradación de la inversión; y 4) la posibilidad de modificación de las exposiciones temáticas por medio de permutaciones cíclicas.

En segundo lugar, una serie aparece segmentada cuando ésta se reparte entre los diferentes planos sonoros de un fragmento o la totalidad la obra y no responde a las características básicas de la serie temática. El proceso de segmentación serial permite la obtención de varios elementos lineales a partir de una o varias series que pueden ser utilizados tanto de manera independiente como simultánea.

En tercer lugar, la asociación de diferentes series se produce cuando en un mismo fragmento aparecen varias series o varias formas seriales de manera simultánea en dos o más líneas melódicas independientes.

A la presentación lineal de la serie hay que sumarle la exposición en forma de agregados verticales formados por la superposición de los distintos sonidos de la serie. Este tipo de estructuras se presentan de tres maneras distintas: como estructuras exclusivamente verticales; como combinación de estructuras verticales con estructurales lineales; y como estructuras verticales con función de acompañamiento.

En primer lugar, las diferentes formas seriales pueden ser exclusivamente expuestas de tal manera que forman agregados verticales de dos o más sonidos. Este tipo de agregados puede estar formado por sonidos adyacentes de la serie, es decir, aquellos que utilizan una única serie y se forman a partir de la superposición de las alturas de la misma, o por la superposición de sonidos de diferentes series.

En segundo lugar encontramos aquellas que combinan estructuras lineales con estructuras verticales. Esto sucede cuando un agregado vertical completa (o continúa cíclicamente) la serie que era anteriormente expuesta de manera lineal. Por último, existe un grupo de estructuras verticales que solo se utilizan como acompañamiento y que son completamente independientes de la melodía. Éstas suelen estar formadas por fragmentos de la serie que pueden o no pertenecer a la misma forma serial que la melodía a la que acompañan. Es decir, a diferencia de las estructuras verticales combinadas con las lineales, estas estructuras no tienen la obligación de completar la serie expuesta horizontalmente.

2.3. La presencia de estructuras tonales

La incorporación de elementos y recursos tonales dentro del método dodecafónico es una constante en un grupo de compositores, aquellos de mayor edad, que parece no querer alejarse completamente de la tonalidad, al menos desde el punto de vista de la sonoridad. Este rasgo ya aparece en la música de Alban Berg, quien se niega al abandono de lo cotidiano y afirma la importancia del mundo tonal hasta tal punto que en la *Suite Lírica* pueden encontrarse ciertos rasgos tonales. En España, podemos comprobar cómo en las obras de algunos compositores, especialmente Rodolfo Halffter y Joaquim Homs, la presencia de consonancias, acordes “tradicionales”, pedales y procesos cadenciales no es algo que se dé de manera aislada, si no que los propios compositores van a potenciar su uso estableciendo algunas de las características esenciales de su lenguaje compositivo.

La utilización de intervalos consonantes, perceptibles y reconocibles auditivamente, es un rasgo característico de la obra de Rodolfo Halffter. A la hora de configurar sus series, Halffter utiliza diferentes relaciones interválicas destacando por encima de las demás los intervalos de 3ªM y m. Además de los pasajes melódicos, donde estas relaciones son obvias debido a la construcción de la serie, Halffter se sirve de estos intervalos a modo de bicorde de manera reiterada y explícita, y que en ocasiones se presenta como célula generadora de motivos y temas.

Por otro lado, la presencia de agregados verticales que responden a la estructura de acordes tradicionales (acordes triada, acordes de séptima y acordes de novena) también es una constante dentro de la producción de Halffter. Al igual que ocurre con los intervalos, en la construcción de las series del compositor madrileño se forman agregados verticales relacionados con los acordes triada, pero sin función tonal. Estos acordes se presentan a lo largo de la obra tanto arpegiados como placados. Estos últimos, sobre todo en el caso de los acordes perfectos mayores, suelen aparecer encadenados a lo largo de extensos pasajes. También Homs introduce en sus obras agregados verticales que corresponden a acordes tradicionales sin ningún tipo de función tonal ni resolutive. Estos acordes son acordes triada en sus cuatro posibilidades y acordes de séptima y de novena que suelen estar asociados a largos pasajes corales y cadenciales. Igualmente Josep Soler hace uso de las doce triadas mayores y las doce triadas menores en (en disposición fundamental, quinta y tercera) en el coral de sus *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg*. De la misma manera, aunque sea en el ámbito de la tonalidad ampliada, cabe destacar el uso del acorde de Tristán por parte del compositor catalán.

La utilización de notas y acordes pedal también estará presente dentro de este repertorio. La presencia de estas estructuras aporta una cierta uniformidad a la obra en la que aparecen, así como un referente sonoro. Inclusive, como dice Uwe Frisch,

La reiteración de una nota determinada de la serie crea algo que bien podríamos calificar de «nivel (o estrato) sonoro» y que, en lo que se refiere a la percepción auditiva, viene a resultar un sucedáneo de la tonalidad tradicional, al proporcionar un eje sonoro en el cual se apoya y descansa el oído al referirse a él todo el resto del total cromático. (...), este nuevo principio da origen a nuevas y ricas posibilidades formales, ya que cambiar de nivel sonoro equivale a lo que en la música tonal sería la modulación (Uwe Frisch en Iglesias 1992: 255).

Este principio estaría totalmente en contra del pensamiento de Schoenberg, que considera que debe renunciarse al centro tonal y excluir la modulación porque “modulación significa abandono de la tonalidad establecida para construir otra” (Schoenberg, 1963: 146) y eso alteraría el principio por el cual una misma serie se utiliza para toda la obra. Sin embargo, será de nuevo Rodolfo Halffter quien utilice pedales que normalmente aparecerán asociados a los largos pasajes de acordes triada y bicordes de terceras.

Por último, el sentido cadencial es un aspecto destacado en la producción de Joaquim Homs quien se ha preocupado por mantenerlo vivo mientras para muchos de sus contemporáneos ha pasado inadvertido por suponerlo superado o anticuado. Para él “lo cadencial nunca puede quedar superado o anticuado porque responde a una necesidad psicofísica: la sensación de reposo conclusivo” (Joaquim Homs en Homs Fornesa 2007: 278). Para ello, el procedimiento más utilizado por el compositor es el de la presentación de una masa sonora que va esfumándose sobre la resonancia y repetición de una altura elegida hasta su total desaparición.

3. DODECAFONISMO COMO LENGUAJE PROPIO

Existe una serie de compositores que una vez que adoptan el lenguaje dodecafónico usándolo en gran parte de su carrera compositiva, o al menos en gran parte de ella, adaptándolo a sus necesidades expresivas y confiriéndole un lenguaje propio. Éste es el caso de tres compositores de dos generaciones

diferentes: Rodolfo Halffter (1900-87), Joaquim Homs (1906-2003) y Josep Soler (1935).

3.1. Rodolfo Halffter

Como hemos dicho anteriormente, *Tres hojas de álbum op. 22* (1953) es la primera obra dodecafónica de Rodolfo Halffter. A partir de este momento escribirá un total de seis obras para piano de las cuales cuatro siguen los procedimientos dodecafónicos: *Tercera sonata op. 30*; *Laberinto op. 34: cuatro intentos de acertar con la salida*; *Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36*; y *Facetas op. 38*.

3.1.1. *Tercera sonata op. 30*

La *Tercera sonata op. 30* está compuesta en 1967 con motivo del II Festival de Música de América y España. Dedicada a Antonio Iglesias, fue estrenada por el pianista Carlos Barajas en el Ateneo de Madrid el 20 de octubre del mismo año de su composición. Aunque Halffter utiliza la técnica dodecafónica procurando dejar de lado el lenguaje hispánico-tradicional de sus producciones anteriores, él mismo reconoce que ese alejamiento es más ficticio que real. Esto es debido al tratamiento que hace de los elementos melódicos y estructurales de la obra en los que pretende “alcanzar la transparencia, la austeridad y el equilibrio formal” que considera “rasgos fundamentales de la mejor música española de todas las épocas” (Iglesias 1992: 205). Este planteamiento enlaza directamente con las palabras dirigidas a su sobrino en la carta anteriormente citada, cuando se refiere a que “hay que buscar el <ser nacional> por otros caminos” (Casares 1999c: 192).

La estructura de la obra responde a la de una sonata clásica constituida por cuatro movimientos: “Allegro”, “Moderato cantábile”, “Liberamente” e “Impetuoso”. Este hecho genera una polémica en torno a la composición de la obra. El escritor mexicano Uwe Frisch se plantea el problema de la utilización de esta estructura de carácter fundamentalmente tradicional con una escritura dodecafónica ya que, según sus palabras, “el solo plantearse la realización de una sonata dodecafónica implica desafiar una contradicción fundamentalista, pretender la superación de un

imposible por definición...” (Uwe Frisch en Iglesias 1992: 206). Sin embargo, Halffter soluciona esta dicotomía sustituyendo el plan tonal (íntimamente relacionado con la forma sonata clásica) por un plan serial, es decir, la utilización de un mismo complejo serial⁴ en lugar del proceso modulador inherente a la forma sonata evolucionada. Asimismo, y como veremos más adelante, Halffter no llega a abandonar completamente algunos de los recursos de ordenación de alturas relacionados con la tonalidad, como es la aparición de ciertos intervalos y agregados verticales. Por este motivo, y a pesar de ese cuestionamiento previo a la “validez” de la obra, tanto Frisch como otros autores, entre ellos Antonio Iglesias, reconocen que Halffter ha logrado lo “imposible” sabiendo conjugar ambos elementos a priori tan distantes.

La serie utilizada por Halffter es una serie simétrica dividida en cuatro tricordos donde el tercer tricordo es la retrogradación de la inversión del primero y el cuarto la retrogradación de la inversión del segundo.

P₂: (2, 4, 10, 6, 9, 5, 7, 1, 3, 0, 8, 11)

Ej.III.12. R. Halffter: *Tercera sonata op. 30*. Serie principal

Con la indicación de “Allegro”, el primer movimiento tiene una estructura de sonata en forma de arco, como la utilizada por Béla Bartók. Se distinguen tres grupos temáticos que en la recapitulación aparecen ordenados comenzando por el segundo, seguido del tercero y finalizando con el primero.

El grupo temático inicial se sirve de un arpegiado, tanto ascendente como descendente, para presentar la serie que actúa como tema (Ej.III.13). La serie

⁴ Con este término nos referimos a las cuarenta y ocho series diferentes que se forman a partir de las doce transposiciones posibles de una serie determinada en cada una de sus cuatro formas. Igualmente, cuando utilizemos el término “forma serial” nos referiremos a cualquiera de los componentes de este complejo.

aparece sin acompañamiento y en su primera presentación parte del registro grave del piano hacia el agudo (P_2) (cc. 1-4). Este dibujo melódico se repite en la recapitulación (cc. 139-142 y cc. 143-146) donde la serie es transpuesta una 2ª M ascendente (P_4). Sin embargo, el tema no aparece siempre en la misma disposición, pudiendo presentar diversas transformaciones tanto en la serie como en el dibujo melódico. De esta manera la segunda presentación de la serie (cc. 5-8) utiliza el mismo patrón rítmico, pero presenta una transposición de la inversión de la serie principal (I_{11}) que parte del registro agudo para terminar en el grave. En su tercera aparición lo hace de manera simétrica (cc. 9-13), presentando de manera ascendente una transposición de la retrogradación de la inversión de la serie (RI_5) que parte del registro agudo al registro grave y cuyas dos alturas finales son el comienzo de una nueva serie (I_0) que desciende del agudo al grave, diseño que también se repite en el desarrollo (cc. 72-75).

El segundo grupo temático puede subdividirse a su vez en tres motivos (B_1 - B_2 - B_1'): el inicial, en el que la horizontalidad de los arpegios da paso a estructuras verticales de dos o más sonidos combinados con tresillos de semicorcheas; el central, donde se vuelve a la horizontalidad de los arpegiados; y el cierre, en el que vuelve a servirse de la verticalidad. En el caso de B_1 la serie aparece segmentada, presentada de manera lineal en la mano derecha y formando agregados verticales en la mano izquierda (Ej.III.14). En B_2 la serie se presenta lineal en la mano derecha (Ej.III.15).

Por último, en el tercer grupo temático la ordenación de la serie da como resultado la aparición de intervalos de 5ªA, 3ª M y 3ª m. La combinación de estos intervalos da como resultado el origen de diversos acordes triada. De esta manera la combinación entre el bicorde $Re\#-Fa\#$ (que aparece como pedal entre los cc. 55-64) junto con los bicordes $Si-Re$ (cc. 55-58) y $Sol-Sib$ (cc. 59-64) genera la superposición de acordes Mayor/menor de Si y Mib respectivamente (Ej.III.16).

1. Allegro $\text{♩} = 160$

PIANO

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*f*) dynamic and features a melodic line with notes marked with fingering numbers 10, 6, and 9. The lower staff starts with a piano (*P*) dynamic and includes a bass line with notes marked with fingering numbers 2, 4, and 7. A bracket above the first few notes of the upper staff indicates a sequence of notes with fingering numbers 8, 11, and 1.

The second system continues the piece, with the upper staff marked *mf* and the lower staff marked *mf*. The upper staff has notes with fingering numbers 11, 8, 9, 6, 0, 10, and 7. The lower staff has notes with fingering numbers 3, 7, 4, 1, 2, 7, 11, 9, and 6. A bracket above the upper staff notes 11, 9, 6, 0, 10, and 7 is labeled with the letter 'R' and the number '3' below it.

The third system shows the piano (*p*) dynamic. The upper staff has notes with fingering numbers 4, 5, 4, 8, 7, 11, and 11. The lower staff has notes with fingering numbers 10, 9, 5, 2, 3, 7, and 3. A bracket above the lower staff notes 10, 9, 5, 2, and 3 is labeled with the letter 'I' and the number '0' below it.

Ej.III.13. R. Halffter: "Allegro", *Tercera sonata op. 30*, cc. 1-14. Grupo temático A.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with notes marked with fingering numbers 3, 7, 6, 8, and 9. The lower staff starts with a piano (*P*) dynamic and includes a bass line with notes marked with fingering numbers 11, 1, 4, 10, and 0. A bracket above the lower staff notes 11, 1, 4, 10, and 0 is labeled with the letter 'P' and the number '11' below it, and another bracket below it is labeled with '3:2'.

The second part of the system continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The upper staff has notes with fingering numbers 11, 10, 6, 9, and 1. The lower staff has notes with fingering numbers 3, 5, 2, 8, and 4. A bracket above the upper staff notes 11, 10, 6, 9, and 1 is labeled with the letter 'P' and the number '3' below it, and another bracket below it is labeled with '3:2'.

Ej.III.14. R. Halffter: "Allegro", *Tercera sonata op. 30*, cc. 26-30. Grupo temático B₁.

Ej.III.15. R. Halffter: "Allegro", *Tercera sonata op. 30*, cc. 34-36. Grupo temático B₂.

Ej.III.16. R. Halffter: "Allegro", *Tercera sonata op. 30*, cc. 53-62. Grupo temático C.

El segundo movimiento, "Moderato cantábile", tiene una estructura de rondó A-B-A-C-A'. La particularidad de este movimiento es su manera de presentar las diferentes formas seriales. Por un lado, la serie aparece segmentada y repartida entre ambas manos. Y por otro, la última nota de una forma serial se convierte en el inicio de la siguiente y así continuamente. Nos sirve como ejemplo el primer grupo temático A, en el que combina el carácter arpegiado del primer movimiento con la verticalidad de los acordes (Ej.III.17).

El tercer movimiento, "Liberamente", se diferencia de los demás por la inclusión de elementos de grafía no convencional que Halffter explica al comienzo de la partitura. Lo interesante de este movimiento es como Halffter logra combinar los sonidos de la serie con las nuevas grafías (Ej.III.18). Es importante puntualizar

que esta es la primera obra para piano en la que el compositor recurre a la notación no convencional.

El cuarto movimiento, “Impetuoso”, tiene una estructura similar al rondó. Parte de los elementos que Halffter utiliza en este movimiento están tomados del primer movimiento, como los arpeggios del grupo temática A y los bicordes de 3^aM y 3^am del grupo temático C. (Ej.III.19). En dicho ejemplo cabe señalar la permutación de las alturas de la serie P₅ que se presentan en el siguiente orden: 5, 7, 1, 9, 8, 0, 4, 10, 3, 6, 11, 2 en lugar de 5, 7, 1, 9, 0, 8, 10, 4, 6, 3, 11, 2.

Ej.III.17. R. Halffter: “Moderato Cantabile”. *Tercera Sonata op. 30*. cc. 1-9.

3. Liberamente

R₉ 10 11 3 4 7 8

p *f* *l. vibr.*

Red. * Red. * Red.

Lento molto espressivo ♩ = 80

Ej.III.18. R. Halffter: "Liberamente". Tercera Sonata op. 30. cc. 1-9.

P₅ 5 7 9 11 8 2 11 11 2 5 1 6

f, duro e metallico *mf* *p* *f* *loco:*

Red. *

Ej.III.19. R. Halffter: "Impetuoso", Tercera Sonata op. 30, cc. 1-10.

3.1.2. *Laberinto op. 34: cuatro intentos de acertar con la salida*

Laberinto op. 34 (1971-72) es un encargo de la Academia de Artes y está dedicada a la pianista mejicana María Teresa Rodríguez. La obra está constituida por cuatro piezas diferentes, “Intento primero”, “Intento segundo”, “Intento tercero” e “Intento cuarto”, que tienen en común la serie y el final de cada pieza, que siempre recae sobre la nota Fa⁵. Asimismo Halffter incluye gráficas no convencionales y elementos ligados a la aleatoriedad, lo que además confiere a la obra un cierto vanguardismo expresivo.

Uno de los principales motores que impulsan la creación de *Laberinto* es el espíritu de juego, que se ve reflejado en la búsqueda de la salida de dicho laberinto: la nota Fa. Las cuatro veces que aparece lo hace bajo la indicación de *piano, ma sonoro* en los registros extremos del piano y cuya sonoridad se extingue sobre un calderón con la indicación *lasciar vibrare a lungo* (Ej.III.20). Según Halffter “cada uno de los cuatro intentos está orientado a rehuir esta nota; pero al concluir no queda más remedio -dentro de una estricta lógica serial- que caer en ella, inevitable y fatal como un destino” (Rodolfo Halffter en Iglesias 1992: 244). Nos resulta contradictorio que Halffter afirme que quiere evitar el Fa cuando su presencia se equipara a la del resto de los sonidos, llegando incluso a ser superior cuando actúa como una especie de “centro tonal” en la introducción del “Intento tercero” o cuando aparece como nota pedal en el pasaje *molto legato* del “Intento cuarto”. Sin embargo, entendemos que se refiera al momento previo a los tres compases que configuran el final de cada intento, ya que en cada uno de ellos Halffter retarda la aparición del Fa sometiendo a la serie a diversas mutaciones y transformaciones.

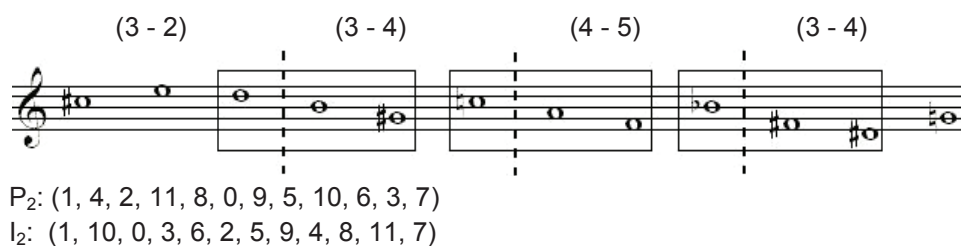
⁵ Algo similar ocurre en la Quinta Sinfonía “Di tre re” de Arthur Honegger, aunque en su caso cada uno de los tres movimientos concluye en la nota Re.

Ej.III.20. R. Halffter: final de los cuatro intentos del *Laberinto op. 34*.

Estructuralmente, esta obra marcará el inicio de la utilización de un nuevo procedimiento compositivo por parte del compositor madrileño. En líneas generales, Halffter no entiende el uso de la forma como “un catálogo de posibilidades estereotipadas” sino que aboga por “la creación de una forma específica construida «ex novo», para cada composición” (Rodolfo Halffter en Iglesias 1992: 223). A partir de *Laberinto* todas las obras para piano presentan la peculiaridad de ser atemáticas y su estructura formal “se basa en el desarrollo progresivo y encadenado de ciertas células motívicas que no llegan nunca a integrar un verdadero tema” (Rodolfo Halffter en Iglesias 1992: 223). Estas células motívicas, denominadas por Halffter “imágenes sonoras”, son de duración y carácter diferente entre sí y se repiten dos veces “tanto para afirmarla en la conciencia del oyente como para asegurarle un mínimo de regularidad, una especie de pulsación básica” (Rodolfo Halffter en Iglesias 1992: 223). Si bien este procedimiento no es utilizado por Halffter en las cuatro piezas que componen *Laberinto*, es el procedimiento elegido para el “Intento segundo”.

El tratamiento que Halffter hace de la serie es libre, por lo que puede apreciarse una evolución con respecto a la obra anterior, la *Tercera sonata op. 30*.

Se trata de una serie⁶ parcialmente simétrica en la que existe una relación por transposición a la 4ªJ entre el segundo y el cuarto tricordo mientras el primero y el tercero son independientes. Asimismo, en la formación de la serie destaca la aparición de tres acordes triada: quinta disminuida, perfecto mayor y perfecto menor respectivamente.




P_2 : (1, 4, 2, 11, 8, 0, 9, 5, 10, 6, 3, 7)
 I_2 : (1, 10, 0, 3, 6, 2, 5, 9, 4, 8, 11, 7)

Ej.III.21. R. Halffter: Serie de *Laberinto op. 34*. Serie principal.

Halffter presenta la serie tanto vertical como linealmente. Un ejemplo de presentación vertical lo encontramos en el “Intento primero” donde las alturas adyacentes de la serie se superponen formando agregados verticales (Ej.III.22). La serie también funciona como tema en el “Intento segundo” y en el “Intento cuarto”. El tema se repite por dos veces en el “Intento II” (Ej.III.23) en su disposición original, mientras que en el “Intento cuarto” aparece en la mano izquierda en la I_1 (Ej.III.24). En ambos casos el acompañamiento está formado por fragmentos de la serie principal.

⁶ Agustí Charles presenta una serie diferente a la que proponemos nosotros su libro *Dodecafonismo y serialismo en España* (Charles 2005: 125).



$\text{♩} = 96$ *S^a*
 precedente
 PIANO P_1 *ff* *mf*
 1 2 4 11 8 0 8 10
S^ab
 3'''
p 0 2 4 3 6 11 7
S^ab

Ej. III.22. R. Halffter: "Intento primero", *Laberinto op. 34*, cc. 1-6.

$\text{♩} = 96$ *S^a*
 precedente
 PIANO P_1 *f, deciso*
 1 4 2 11 8 0 9 5 10 6 3 7
S^ab
 11 8 0 9 5 10 6 3 7
S^ab

Ej. III.23. R. Halffter: "Intento II", *Laberinto op. 34*, cc. 1-3.

Ej.III.24. R. Halffter: "Intento III", *Laberinto* op. 34, cc. 4-6.

Al igual que ocurre con la serie de la *Tercera sonata*, la serie de *Laberinto* da cabida a intervalos de 3ªM y 3ªm. El uso de estos intervallos como bicordes puede verse en algunos pasajes del "Intento primero" y del "Intento cuarto" (Ej.III.25 y Ej.III.26).

Ej.III.25. R. Halffter: "Intento I", *Laberinto* op. 34, cc. 16-20, m.d.

Ej.III.26. R. Halffter: "Intento IV", *Laberinto* op. 34, cc. 66-69.

Asimismo, la aparición de estos intervallos puede dar lugar a la formación de acordes triada. Estos acordes se presentan a lo largo de *Laberinto* tanto arpegiados como placados. Estos últimos, sobre todo en el caso de los acordes perfectos mayores, suelen aparecer encadenados a lo largo de extensos pasajes

donde a la sonoridad tonal se le debe añadir una sonoridad afrancesada que puede estar relacionada con la influencia que la estética impresionista de Debussy ejerció sobre la producción inicial de Halffter. (Ej.III.27 y Ej.III.28).

Ej.III.27. R. Halffter: "Intento III", *Laberinto op. 34*, cc. 3-6.

Ej.III.28. R. Halffter: "Intento IV", *Laberinto op. 34*, cc. 16-23.

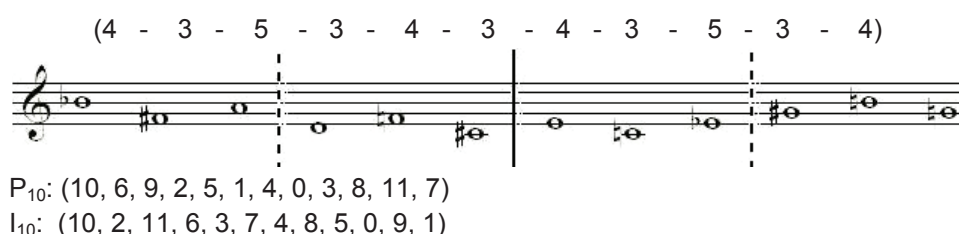
3.1.3. Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36.

Escrita en 1973, el *Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36* es un encargo del comité organizador del I Arthur Rubinstein International Piano Master Competition de Tel-Aviv y está dedicada al pianista mexicano Jorge Suárez. La obra sigue el procedimiento compositivo de repetición de "imágenes sonoras",

todas ellas con una duración diferente respecto a la anterior y la posterior, lo que le da cierto carácter de irregularidad. Se divide en tres secciones, que contrasta dos períodos extremos tranquilos con uno central donde se acelera el tempo (a modo de obertura francesa lento-rápido-lento).

La serie⁷ (Ej.III.29) se divide en dos hexacordos simétricos donde el segundo hexacordo es al mismo tiempo la transposición del primero a distancia de 4ªA así como la retrogradación del primero a distancia de 3ªm. Ambos hexacordos se dividen a su vez en dos mitades equivalentes entre sí. El segundo tricordo equivale a la retrogradación de la inversión del primero a distancia de 4ªJ. La misma relación se da entre el cuarto y el segundo tricordo.

(4 - 3 - 5 - 3 - 4 - 3 - 4 - 3 - 5 - 3 - 4)

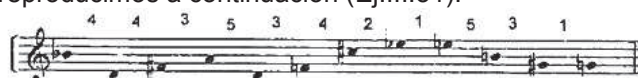


P₁₀: (10, 6, 9, 2, 5, 1, 4, 0, 3, 8, 11, 7)
I₁₀: (10, 2, 11, 6, 3, 7, 4, 8, 5, 0, 9, 1)

Ej.III.29. R. Halffter: *Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36. Serie principal.*

Las relaciones interválicas de cada hexacordo (4-3-5-3-4) así como la relación interválica de 4ªA entre ambos hexacordos generan un complejo serial que presenta un doble eje de simetría que hemos dividido en cuatro partes (Ej.III.30). En dicho complejo serial podemos observar las siguientes relaciones: P_A = RI_A = P_D = RI_D y P_C = RI_C = P_B = RI_B.

⁷ De nuevo Agustí Charles presenta una serie diferente a ésta (Charles 2005: 126). La serie del *Nocturno* puede comprobarse en los cuadros seriales autógrafos recogidos por Antonio Iglesias en su libro *Rodolfo Halffter: tema, nueve décadas y final* (Iglesias 1992: 481) y que nosotros reproducimos a continuación (Ej.III.31).



	A					B							
I													
P	10	6	9	2	5	1	4	0	3	8	11	7	R
	2	10	1	6	9	5	8	4	7	0	3	11	
	11	7	10	3	6	2	5	1	4	9	0	8	
	6	2	5	10	1	9	0	8	11	4	7	3	
	3	11	2	7	10	6	9	5	8	1	4	0	
	7	3	6	11	2	10	1	9	0	5	8	4	
	4	0	3	8	11	7	10	6	9	2	5	1	
	8	4	7	0	3	11	2	10	1	6	9	5	
	5	1	4	9	0	8	11	7	10	3	6	2	
	0	8	11	4	7	3	6	2	5	10	1	9	
	9	5	8	1	4	0	3	11	2	7	10	6	
	1	9	0	5	8	4	7	3	6	11	2	10	RI
	C					D							

Ej.III.30. R. Halffter: *Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36*. Complejo serial.

Ej.III.31. R. Halffter: *Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36*. Cuadros seriales autógrafos (en Iglesias 1992: 481).

La presentación de la serie combina estructuras lineales con estructuras verticales. Asimismo las relaciones interválicas de la serie permiten la formación de acordes triada Mayor/menor que están presentes a lo largo de toda la obra (Ej.III.33 y Ej.III.34).

3.1.4. *Facetas op. 38*

Facetas op. 38 es un encargo de la Academia de Artes de México, escrita en 1976 y dedicada al pianista Perfecto García Chornet. La obra está formada por dos piezas contrastantes, “*Molto flessibile*” y “*Risoluto*”, que comparten la misma serie principal.

Halffter utiliza una estructura ternaria A-B-A' en el “*Molto flessibile*” que, al igual que ocurre en el *Nocturno* y en “*Intento segundo*” de *Laberinto*, está constituida por “*imágenes sonoras*” que se repiten. Una de las principales características que encontramos en las partes A y A' es el uso del Fa natural a modo de nota pedal que da coherencia a la partitura (Ej.III.35). El “*Risoluto*” es más enérgico que el del “*Molto flessibile*” y su estructura se asemeja a la forma sonata con una introducción, un tema A y un tema B, un desarrollo del tema B y la recapitulación de A y B para cerrar con una coda.

The image displays two systems of musical notation for the piece "Molto flessibile".

The first system consists of two staves (treble and bass clef). Above the first staff, the marking "accel. — // a tempo" is written. The music features a 3/8 time signature and a piano (*p*) dynamic. The first staff has a 3-measure phrase, followed by a 2+3-measure phrase marked *p sub.*. The second staff has a 3-measure phrase, followed by a 2+3-measure phrase marked *p sub.*, and ends with a 3-measure phrase. There are fermatas over the 3-measure phrases in both staves.

The second system also consists of two staves. Above the first staff, the marking "accel. — // a tempo" is written. Above the second staff, the marking "Tranquillo, $\text{♩} = 112$ " is written. The music features a 3/8 time signature and a piano (*p*) dynamic. The first staff has a 3-measure phrase, followed by a 2+3-measure phrase marked *p sub.*. The second staff has a 3-measure phrase marked *p dolce*, followed by a 2+3-measure phrase, and ends with a 3-measure phrase. There are fermatas over the 3-measure phrases in both staves.

Ej.III.35. R. Halffter: “*Molto flessibile*”, *Facetas op. 38*, cc. 117-132.

La serie de *Facetas* es parcialmente simétrica dividida en tres tetracordos. A priori el primer tetracordo parece independiente de los otros dos que comparten interválica. Sin embargo, a partir de determinar la forma ideal, podemos comprobar cómo existe una equivalencia entre el primer y el tercer tetracordo siendo el segundo independiente.



P₂: (2, 7, 11, 8, 5, 6, 0, 3, 1, 4, 10, 9)

I₂: (2, 9, 5, 8, 11, 10, 4, 1, 3, 0, 6, 5)

Ej.III.36. R. Halffter: *Facetas*. Serie principal.



(2, 7, 8, 11)
(2,7)+(7,8)+(8,11)
5+1+3=9

(0, 3, 5, 6)
(0,3)+(3,5)+(5,6)
3+2+1=6

(1, 4, 9, 10)
(1,4)+(4,9)+(9,10)
3+5+1=9

(7, 8, 11, 2)
(7,8)+(8,11)+(11,2)
1+3+3=7

(3, 5, 6, 0)
(3,5)+(5,6)+(6,0)
2+1+6=9

(4, 9, 10, 1)
(4,9)+(9,10)+(10,1)
5+1+3=9

(8, 11, 2, 7)
(8,11)+(11,2)+(2,7)
3+3+5=11

(5, 6, 0, 3)
(5,6)+(6,0)+(0,3)
1+6+3=9

(9, 10, 1, 4)
(9,10)+(10,1)+(1,4)
1+3+3=7

(11, 2, 7, 8)
(11,2)+(2,7)+(7,8)
3+5+1=9

(6, 0, 3, 5)
(6,0)+(0,3)+(3,5)
6+3+2=11

(10, 1, 4, 9)
(10,1)+(1,4)+(4,9)
3+3+5=11



Ej.III.37. R. Halffter: *Facetas*. Forma ideal – Relaciones interválicas.

Halffter presenta la serie completa al inicio del “*Molto flessibile*” en las dos primeras imágenes sonoras (ocho y cuatro alturas respectivamente)⁸ de manera segmentada entre ambas manos (Ej.III.38).

Ej.III.38. R. Halffter: “*Molto flessibile*”, *Facetas op. 38*, cc. 5-11.

La configuración de la serie forma estructuras interválicas de 3^aM, 3^am y 5^aJ presentes en el discurso de la obra (Ej.III.39) así como la formación de acordes triada y acordes de séptima (Ej.III.40 y Ej.III.41).

Ej.III.39. R. Halffter: “*Risoluto*”, *Facetas op. 38*, cc. 4-7.

⁸ Nuevamente Agustí Charles indica una serie diferente a la nuestra. Asimismo no considera la aparición de la serie completa al inicio del “*Molto flessibile*” donde, según sus palabras, “aparece un grupo serial de únicamente 8 notas” (Charles 2005: 127). En nuestra opinión creemos que Charles no ha tenido en cuenta la estructuración de la obra por “imágenes sonoras”, lo que le ha inducido a error.



poco movendo // *a tempo*
8^a

2+3 3 *mf* 2 *p* 2+3 3

Ej.III.40. R. Halffter: "Molto flessibile", *Facetas op. 38*, cc. 17-22.

Tempo giusto *stringendo*

2 *pp* 2+3 2 *p* 2+3 1 *mf* 2+3

Ej.III.41. R. Halffter: "Molto Flessibile", *Facetas op. 38*, cc. 103-107.

3.2. Joaquim Homs

En sus composiciones, Joaquim Homs no suele servirse de grandes formas para expresar y construir sus obras, sino que parte de pequeños núcleos temáticos derivados de una sola serie fundamental que ejercerá la misión de hilo conductor a lo largo de toda la composición. Las derivaciones y transformaciones de estos elementos son los encargados de generar los nuevos materiales que configuran la obra. Es decir, Homs concibe estos elementos melódicos como unidades autónomas comprensibles por sí mismas y las utiliza para crear una constante constructiva y expresiva a lo largo de su obra, obteniendo de ellas la mayor riqueza, variedad e intensidad expresivas. Con esto consigue conciliar la máxima simplicidad con una rigurosa unidad constructiva: "considero preciso esforzarse en extraer las máximas posibilidades de los mínimos elementos y extremar la exigencia de unidad y homogeneidad de las obras, prescindiendo implacablemente de lo accesorio y arbitrario" (Joaquim Homs en Homs Fornesa

2007: 29). Tiende a utilizar formas breves como puede comprobarse en sus *Siete impromptus* (1955-69), *Presències* (1967) y *Dos soliloquios* (1972).

3.2.1. *Siete impromptus*

Los *Siete impromptus* para piano, compuestos entre 1955 y 1960, son considerados por diversos autores como la contribución más interesante al repertorio para piano del compositor catalán. Están concebidos en tres grupos: el primero formado por los *Tres impromptus*, escritos en 1955; el segundo por los *Impromptus IV y V*, escritos en 1958 y 1959 respectivamente; y el tercero por los *Impromptus VI y VII*, escritos en 1960. Jordi Masó considera que “aunque probablemente la intención inicial de Homs era escribir un tríptico (...), las sucesivas piezas que compuso y que encabezó con el mismo título terminan por formar un conjunto de mayor significación y trascendencia” (Jordi Masó en Homs Fornesa 2007, 302). El impromptu se adecua a la idea de Homs en cuanto a no depender de una estructura preconcebida ni de formas complejas.

El *Impromptu I* es un “Larghetto” de estructura ternaria que alterna tempo lento-rápido-lento (a modo de obertura francesa). El *Impromptu II*, “Vivace”, es un scherzo de ritmo ternario con presencia de un trío central de tempo más tranquilo. El *Impromptu III* vuelve a la calma del primero ofreciendo un claro contraste con el anterior. El *Impromptu IV* comparte carácter con su predecesor volviendo a ser el *Impromptu V* un “Scherzo” en compás ternario. El *Impromptu VI* constituye la culminación del ciclo siendo el más extenso de los siete⁹ y representa al Homs maduro, autor de *Presències* y los *Dos soliloquios*. Por último, el *Impromptu VII* vuelve al carácter alegre y ágil del scherzo de los números dos y cinco.

Dentro del período estudiado, Homs compone los últimos cuatro impromptus. Las series de los *Impromptus IV y V* están relacionadas entre sí, siendo la serie principal del *Impromptu V* la I_6 de la serie del *Impromptu IV* (Ej.III.42 y Ej.III.43).

⁹ Homs realiza una versión del *Impromptu VI* para trío de violín o flauta, violonchelo y piano.



P₂: (2, 1, 10, 5, 4, 7, 3, 6, 0, 11, 8, 9)

Ej.III.42. J. Homs: *Impromptu IV*. Serie principal.



P₆: (6, 7, 10, 3, 4, 1, 5, 2, 8, 9, 0, 11)

Ej.III.43. J. Homs: *Impromptu V*. Serie principal.

	I												
P	4	3	7	5	2	0	8	6	11	1	9	10	R
	5	4	8	6	3	1	9	7	0	2	10	11	
	1	0	4	2	11	9	5	3	8	10	6	7	
	3	2	6	4	1	11	7	5	10	0	8	9	
	6	5	9	7	4	2	10	8	1	3	11	0	
	8	7	11	9	6	4	0	10	3	5	1	2	
	0	11	3	1	10	8	4	2	7	9	5	6	
	2	1	5	3	0	10	6	4	9	11	7	8	
	9	8	0	10	7	5	1	11	4	6	2	3	
	7	6	10	8	5	3	11	9	2	4	0	1	
	11	10	2	0	9	7	3	1	6	8	4	5	
	10	9	1	11	8	6	2	0	5	7	3	4	
													RI

Ej.III.44. J. Homs: *Impromptu IV*. Complejo serial.

	I												
P	6	7	10	3	4	1	5	2	8	9	0	11	R
	5	6	9	2	3	0	4	1	7	8	11	10	
	2	3	6	11	0	9	1	10	4	5	8	7	
	9	10	1	6	7	4	8	5	11	0	3	2	
	8	9	0	5	6	3	7	4	10	11	2	1	
	11	0	3	8	9	6	10	7	1	2	5	4	
	7	8	11	4	5	2	6	3	9	10	1	0	
	10	11	2	7	8	5	9	6	0	1	4	3	
	4	5	8	1	2	11	3	0	6	7	10	9	
	3	4	7	0	1	10	2	11	5	6	9	8	
	0	1	4	9	10	7	11	8	2	3	6	5	
	1	2	5	10	11	8	0	9	3	4	7	6	
													RI

Ej.III.45. J. Homs: *Impromptu V*. Complejo serial.

Podemos dividir la serie en tres tetracordos (Ej.III.46) existiendo una equivalencia entre el segundo y el tercero.

(1, 2, 5, 10) (1,2)+(2,5)+(5,10) 1+2+5=8	(3, 4, 6, 7) (3,4)+(4,6)+(6,7) 1+2+1=4	(0, 8, 9, 11) (0,8)+(8,9)+(9,11) 4+1+2=7
(2, 5, 10, 1) (2,5)+(5,10)+(10,1) 3+5+3=11	(4, 6, 7, 3) (4,6)+(6,7)+(7,3) 2+1+8=11	(0, 9, 11, 1) (0,9)+(9,11)+(11,1) 1+2+1=4
(5, 10, 1, 2) (5,10)+(10,1)+(1,2) 5+3+1=9	(6, 7, 3, 4) (6,7)+(7,3)+(3,4) 1+8+1=10	(9, 11, 1, 0) (9,11)+(11,1)+(1,0) 2+1+1=4
(10, 1, 2, 5) (10,1)+(1,2)+(2,5) 3+1+3=7	(7, 3, 4, 6) (7,3)+(3,4)+(4,6) 8+1+2=11	(11, 1, 0, 9) (11,1)+(1,0)+(0,9) 2+1+3=6

Ej.III.46. J. Homs: *Impromptu IV*. Forma ideal – Relaciones interválicas.

Una de las características del tercer tetracordio es que los cuatro sonidos aparecen en distintas ocasiones permutados como puede verse en los siguientes fragmentos.

Ej.III.47. J. Homs: *Impromptu IV*, cc. 15-17.

Ej.III.48. J. Homs: *Impromptu V*, cc. 1-10.

También existe una relación entre las series de los dos últimos impromptus, siendo la serie del *Impromptu VII* la I_4 de la serie principal del *Impromptu VI* (Ej.III.49 y Ej.III.50).

P_4 : (4, 3, 7, 5, 2, 0, 8, 6, 11, 1, 9, 10)
 I_4 : (4, 5, 1, 3, 6, 8, 0, 2, 9, 7, 11, 10)

Ej.III.49. J. Homs: *Impromptu VI*. Serie principal.

P_4 : (4, 5, 1, 3, 6, 8, 0, 2, 9, 7, 11, 10)
 I_4 : (4, 3, 7, 5, 2, 0, 8, 6, 11, 1, 9, 10)

Ej.III.50. J. Homs: *Impromptu VII*. Serie principal.



Ej.III.51. J. Homs: *Impromptu VI*, cc. 1-3.



Ej.III.52. J. Homs: *Impromptu VII*, cc. 1-3.

3.2.2. *Presències*

Escrita en 1967, *Presències* para piano se constituye como un homenaje a la memoria de la esposa de Homs, fallecida ese mismo año. Se trata de una obra íntima y emotiva que fue originariamente concebida para orquesta con el subtítulo “Siete movimientos sinfónicos”, aunque finalmente fue transcrita para piano. El propio Homs escribió una nota para su estreno en la que decía:

Los dos primeros movimientos evocan momentos vividos junto al mar y la montaña; el tercero se refiere a un sueño; el cuarto a la inminencia de la muerte; en el siguiente se expresan alternativas de angustia, ternura y desesperanza; en el sexto, un último sueño, y en el séptimo, la contemplación de la muerte (Jordi Masó en Homs Fornesa 2007: 309).

La obra está constituida por siete piezas. Las *Presències I, IV y VII* están relacionadas entre sí. Las tres piezas poseen un carácter grave y angustioso con un tempo lento. Asimismo tienen en común la serie (Ej.III.53), que en los tres casos aparece segmentada entre ambas manos y de manera gradual, siendo más bien un “proceso de incorporación gradual de las doce notas a un esquema

textural definido con anterioridad” (Barce 2004:17) (Ej.III.54 a Ej.III.56). En las tres piezas la serie se presenta tanto horizontal como verticalmente siendo resultado de ésta última la formación de acordes de séptima y de novena.

(2 - 3 - 4 - 6 - 2 - 3 - 6 - 4 - 5 - 4 - 3)

P₂: (2, 4, 1, 5, 11, 9, 6, 0, 8, 3, 7, 10)
 I₂: (2, 0, 3, 11, 5, 7, 10, 4, 8, 1, 9, 6)

Ej.III.53. J. Homs: *Presències*. Serie principal I, IV y VII.

Ej.III.54. J. Homs: *Presències I*, cc. 1-3.

Ej.III.55. J. Homs: *Presències IV*, cc. 1-10.

Handwritten musical score for piano, measures 1-11. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 69. It features complex chordal textures and dynamic markings such as 'Ped.', 'x ped.', 'pp', 'fp', 'mf', and 'P'. The right hand part includes a circled measure number '11' at the end of the first system. The left hand part includes circled measure numbers '3', '10', and '11'.

Ej.III.56. J. Homs: *Presències VII*, cc. 1-11.

Como partes contrastantes se encuentran las *Presències III* y *VI* más ágiles y con la indicación de “*Agitato*”. Ambas presentan un *motto perpetuo* de corcheas a modo de acompañamiento. Las series utilizadas para cada una de las *Presències* son distintas. La serie de *Presències III* (P_6 : 6, 11, 5, 9, 4, 0, 8, 3, 10, 2, 7, 1) aparece completa en los dos primeros compases de la pieza (Ej.III.57). Sin embargo, la serie de *Presències V* (P_3 : 3, 10, 9, 5, 6, 0, 11, 1, 2, 4, 7, 8) no llega a completarse hasta el compás 9 tras un largo pasaje en el que hay numerosas permutaciones y repeticiones de los componentes de dicha serie (Ej.III.58).

Ej.III.57. J. Homs: *Presències III*, cc. 1-6.

Ej.III.58. J. Homs: *Presències VI*, cc. 1-9.

Las *Presències II* y *V* hacen la función de transición entre las anteriores, con una estructura más rapsódica y expresiva. *Presències II* presenta la serie

(Ej.III.59) en el primer compás de manera segmentada entre ambas manos. Homs utiliza la serie principal en sus tres formas (P, I, RI) a lo largo de toda la obra, encadenando el final de una con el comienzo de otra y sin realizar ningún tipo de transposición (Ej.III.60 y Ej.III.61).



P₁₁: (11, 4, 5, 7, 6, 3, 10, 8, 1, 2, 0, 9)

I₁₁: (11, 6, 5, 3, 4, 7, 0, 2, 9, 1, 10, 1)

Ej.III.59. J. Homs: *Presències II*. Serie principal.

Ej.III.60. J. Homs: *Presències II*, cc. 1-3.

Ej.III.61. J. Homs: *Presències II*, cc. 25-35.

En *Presències V* aparecen los doce sonidos de la escala cromática formando agregados verticales en el primer compás. La disposición de estas estructuras verticales dificulta la ordenación de los sonidos para establecer la configuración de la serie, como puede verse en el siguiente fragmento (Ej.III.62). En el mismo ejemplo se observa una de las novedades que introduce Homs en esta pieza como es la utilización de grafismos que representan el golpeo de la madera del debajo del teclado con los nudillos. Asimismo otra de las características de *Presències V* es la utilización de acordes triada M/m en largos pasajes a modo de coral como puede verse en el siguiente ejemplo, en el que además introduce una escala de Sol b M en octavas en la mano izquierda (Ej.III.63).

Ej.III.62. J. Homs: *Presències V*, cc. 1-3.

Ej.III.63. J. Homs: *Presències V*, cc. 67-85.

Hemos hablado del sentido cadencial presente en la obra de Joaquim Homs. Es precisamente en sus *Presències* donde mejor puede apreciarse como puede verse en el siguiente fragmento (Ej.III.64).

Ej.III.64. J. Homs: *Presències VII*, cc. 22-28.

3.2.3. *Dos soliloquios*

Los *Dos soliloquios* para piano datan de 1972. Se trata de la última obra ambiciosa para piano de Homs cuya importancia puede verse reflejada en la cantidad de versiones para múltiples instrumentos que de ella se derivaron¹⁰. La obra muestra de nuevo un carácter sombrío debido a la muerte de dos amigos cercanos del compositor: Robert Gerhard y Joan Prats.

La serie del "Soliloquio I" está formada por dos segmentos (Ej.III.65). El primero segmento forma una escala simétrica de ocho sonidos que alterna semitono-tono mientras en el segundo segmento se suceden intervalos de 3ªM, 2ªM, 5ªJ y 3ªm, formando estos últimos un acorde triada menor. En su primera aparición la serie no se completa hasta el compás 9 (Ej.III.66).

¹⁰ Existen versiones de los *Dos soliloquios* para dos pianos, trío de cuerdas y piano, conjunto de once instrumentos, orquesta de cuerdas y orquesta sinfónica.



P₃: (3, 2, 0, 11, 9, 8, 6, 4, 7, 5, 10, 1)

I₃: (3, 4, 6, 7, 9, 10, 0, 2, 11, 1, 6, 5)

Ej.III.65: J. Homs: "Soliloquio I", *Dos soliloquios*. Serie principal.

Ej.III.66. J. Homs: "Soliloquio I", *Dos soliloquios*, cc. 1-9.

Homs utiliza el primer segmento de manera reiterada a lo largo de toda la pieza. Generalmente lo hace de manera lineal en una misma voz, aunque en ocasiones puede aparecer formando agregados verticales (Ej.III.67).

Ej.III.67. J. Homs: "Soliloquio I", *Dos soliloquios*, cc. 55-57.

El segundo segmento se presenta en forma de acordes triada menor, como el del final de la pieza que además destaca por su carácter cadencial (Ej.III.68).

Ej.III.68. J. Homs: "Soliloquio I", *Dos soliloquios*, cc. 59-64.

La serie del "Soliloquio II" es una serie simétrica donde el segundo hexacordo es la inversión a distancia de 5ªJ del primero (Ej.III.69). A diferencia del la serie del "Soliloquio I", la serie del "Soliloquio II" aparece completa en los dos primeros compases de la pieza, segmentada entre ambas manos (Ej.III.70). En dicho fragmento también puede observarse la presencia de acordes triada así como los intervalos placados de 3ªM, 3ªm y 5ªJ que se forman en la serie.



P₅: (5, 6, 3, 7, 4, 9, 0, 11, 2, 10, 1, 8)

I₅: (5, 4, 7, 3, 6, 1, 10, 11, 8, 0, 9, 2)

Ej.III.69. J. Homs: "Soliloquio II", *Dos soliloquios*. Serie principal.

Ej.III.70. J. Homs: "Soliloquio II", *Dos soliloquios*, cc. 1-14.

La nota Fa será una nota importante que no solo aparecerá destacada por el glissando del comienzo de la pieza y que se repite en el compás 41, si no porque también aparecerá como nota pedal a lo largo de la mayor parte de la obra (Ej.III.71).

Ej.III.71. J. Homs: "Soliloquio II", *Dos soliloquios*, cc. 51-61.

3.3. Josep Soler

A pesar de la diferencia generacional entre Josep Soler y los otros dos compositores de este apartado, incluimos al compositor catalán en este grupo por haber hecho del dodecafonismo la base de su lenguaje compositivo. Durante el período aquí estudiado Soler compone un amplio número de obras para piano. Nosotros nos centraremos en tres: *Tenebrae* (1975), *Harmonices mundi I* (1977) y *Variaciones y fuga sobre un tema coral de Alban Berg* (1981).

3.3.1. *Tenebrae*

Compuesta en 1975, *Tenebrae* de Josep Soler está dividida en tres movimientos que comparten la misma serie caracterizada por la aparición de 4ªA que se alternan con intervalos de 2ªm, 2ªM, 3ªm y 3ªM.

(6 - 2 - 6 - 1 - 6 - 3 - 6 - 1 - 6 - 4 - 6)

P₃: (3, 9, 11, 5, 4, 10, 1, 7, 6, 0, 10, 2)

Ej.III.72. J. Soler: *Tenebrae*. Serie principal.

La disposición serial en cada uno de los movimientos puede variar siempre y cuando se mantengan la distancia de tritono. Por ello es también frecuente encontrar la serie segmentada entre las distintas voces (Ej.III.73).

Ej.III.73. J. Soler: *Tenebrae*, sistema 3, p. 1.

Además de la aparición numerosos tritonos, es necesario destacar la utilización del acorde de *Tristán e Isolda* (Ej.III.74).

Ej.III.74. J. Soler: *Tenebrae*, sistema 1, p. 1

3.3.2. *Harmonices mundi I*

Harmonices mundi I, fechada en 1977, forma parte de un conjunto de obras de grandes dimensiones (el conjunto consta de un total de seis volúmenes formados por diferentes piezas escritas para piano y órgano) que se llevó a cabo durante más de treinta años y en el que Soler realiza una profunda reflexión e investigación sobre la fuga y la suite barroca. La *Partita I* de *Harmonices mundi I* consta de “Praeludium, Thema fugatum”, “Courante”, “Allemande”, “Air”, “Sarabanda”, “Gigue” y “Fuga”. Según Ángel Medina:

Soler reinterpreta en estas fugas y partitas unas formas barrocas con cierta libertad en el plano general de la construcción (...) pero con la máxima rigidez en la aplicación de las limitaciones autoimpuestas en cada ocasión. Incluso podemos situar el punto de partida musical de *Harmonices Mundi* en el sentido de cómo abordar una forma del pasado (Medina 1998: 125).

Para Soler, la fuga no puede quedar reducida al marco de la tonalidad, sino que puede coexistir perfectamente con el dodecafonismo y así lo defiende en su libro *Fuga, técnica e historia* (1980):

La fuga no es una forma ya caducada y únicamente válida dentro del contexto del mundo tonal: ciertamente, hasta principio de siglo, la fuga era un juego de tonalidades expresadas a través de un tema y todos sus derivados pero, aunque la tonalidad hoy está aparentemente asimilada y parece exhausta de posibilidades, no por ello el libre fluir de las doce notas, estructuradas a través de una serie dodecafónica o a través de la “iluminación” de una atonalidad instintiva, repugna la idea básica que define a la forma fuga (...). La fuga no es inmanente a la tonalidad -con todas sus futuras posibilidades-, como no lo es a la modalidad: la “huida” de las voces y la caza de unas a otras puede desarrollarse y hallar su estructura en un marco atonal o dodecafónico, temperado o no temperado. Es el orden y la voluntad de definirlo lo que siempre prevalecerá, no una teoría o una obligación a priori: establecido este orden la forma viene dada ya por sí misma y el “buscarse” de las voces podrá seguir su camino que es el de patentizar una arquitectura, una organización musical (Soler 1980: 142-143).

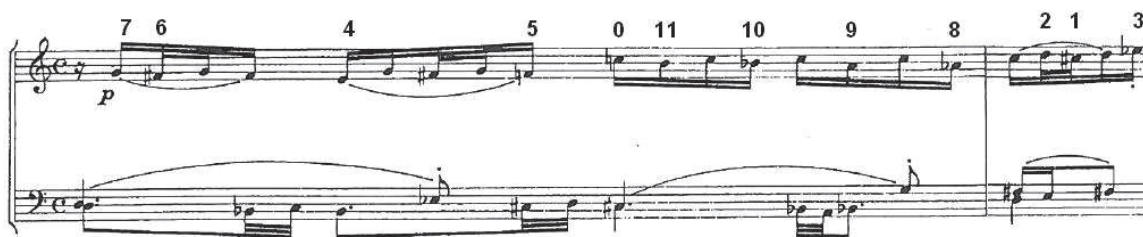
La obra utiliza una misma serie que se establece como hilo conductor en cada una de las piezas que configuran *Harmonices mundi I*.



P₇: (7, 6, 4, 5, 0, 11, 10, 9, 8, 2, 1, 3)

Ej.III.75. J. Soler: *Harmonices mundi I*. Serie principal.

Por un lado, la serie se presenta lineal en el “Praeludium” y la “Allemande” (aunque en esta pieza el Mi está ausente en su primera exposición), donde es frecuente el uso de floreos (Ej.III.76 y Ej.III.77). También hace su exposición lineal en el tema de la “Fuga” con una permutación entre las alturas 9 y 8 (Ej.III.78).



Ej.III.76. J. Soler: "Praeludium", *Harmonices mundi I*, cc. 1-2.



Ej.III.77. J. Soler: "Allemande", *Harmonices mundi I*, cc. 1-2.

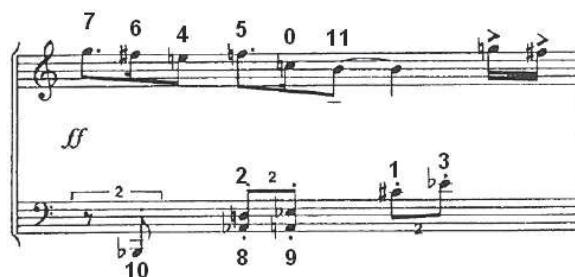
Ej.III.78. J. Soler: "Fuga", *Harmonices mundi I*, cc. 1-4.

Por otro lado, la serie aparece segmentada entre ambas manos en la "Courante" (Ej.III.79), el "Air" (sin la nota Mi) (Ej.III.80), la "Sarabanda" (Ej.III.81) y la "Gigue" (Ej.III.82).

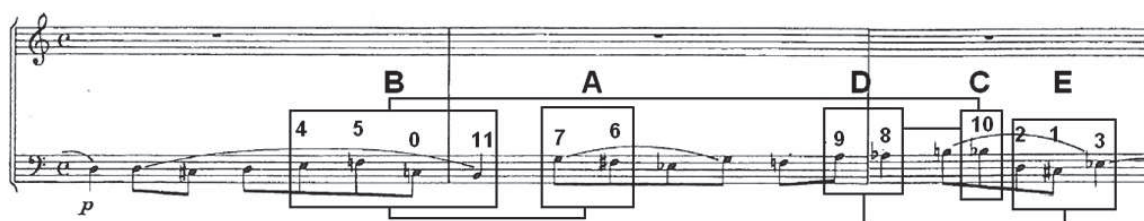
Ej.III.79. J. Soler: "Courante", *Harmonices mundi I*, cc. 1-2.

Ej.III.80. J. Soler: "Air", *Harmonices mundi I*, cc. 1-2.

Ej.III.81. J. Soler: "Sarabanda", *Harmonices mundi I*, cc. 1-2.

Ej.III.82. J. Soler: "Gigue", *Harmonices mundi I*, c. 1.

Por último, la serie hace su exposición lineal en el "Thema fugatum". Sin embargo, a diferencia de las otras exposiciones lineales, aparece fragmentada en motivos provocando una permutación de la serie original (Ej.III.83).

Ej.III.83. J. Soler: "Thema fugatum", *Harmonices mundi I*, cc. 1-3.

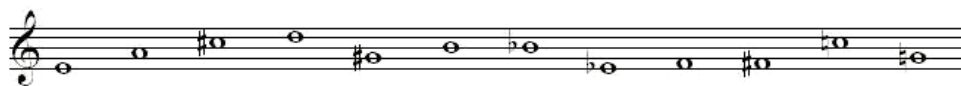
3.3.3. Variaciones y fuga sobre un tema coral de Alban Berg

Josep Soler escribe *Variaciones y Fuga sobre un coral de Alban Berg* en 1981. La obra está formada por un coral, once variaciones, una fuga y de nuevo el coral. El coral, que funciona como tema, está extraído de uno de los corales de la ópera *Lulú*, siendo la serie principal una transposición de la serie del Dr. Schön (Ej.III.84). El coral se constituye por la sucesión de las doce triadas mayores (Ej.III.85) y las doce triadas menores (Ej.III.86) utilizando siempre la misma disposición: fundamental, quinta y tercera (Ej.III.87). Podría parecer que se trata de dos series diferentes, una para las triadas mayores y otra para las triadas menores, pero existe una relación por inversión entre ellas.



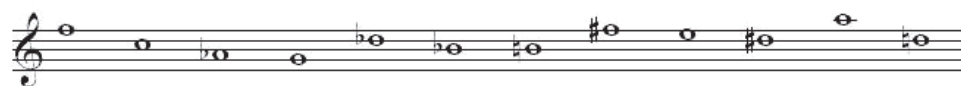
P₁₀: (10, 3, 7, 8, 2, 5, 4, 9, 11, 0, 6, 1)

Ej.III.84. A. Berg: *Lulú*. Serie del Dr. Schön.



P₄: (4, 9, 1, 2, 8, 11, 10, 3, 5, 6, 0, 7)

Ej.III.85. J. Soler: *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg*. Serie de triadas mayores (fundamental).



I₅: (5, 0, 8, 7, 1, 10, 11, 6, 4, 3, 9, 2).

Ej.III.86. J. Soler: *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg*. Serie de triadas menores (fundamental).

Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg

Grave (♩ = 38)

(1250)

(1255)

Presto

poco rit.

poco

Ej.III.87. J. Soler: *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg*, cc. 1-11.

La serie se somete a diversas variaciones a lo largo de toda la obra, presentándose tanto lineal como verticalmente. El siguiente fragmento muestra el uso que hace Soler de la serie como tema en la fuga (Ej.III.88).

Ej.III.88. J. Soler: "Fuga", *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg*, cc. 1-5.

Por último, la aparición del acorde de Tristán combinado con el trabajo serial también está presente a lo largo de la pieza (Ej.III.89).

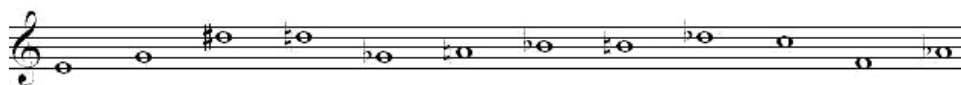
Ej.III.89. J. Soler: *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg*, cc. 7-11.

4. PRIMEROS PASOS HACIA LA VANGUARDIA Y OTRAS TENTATIVAS

En este apartado se encuentran por un lado aquellos compositores que partieron del dodecafonismo y del serialismo hacia las vanguardias de la década de los sesenta y, por el otro, aquellos compositores que en algún momento puntual de su carrera compositiva se acercaron con el sistema pero que pronto volvieron sobre sus pasos. Dentro de este apartado se encuentran la *Sonata op. 3* (1958) de Luis de Pablo, la *Sonata* (1961) de Salvador Pueyo, la *Sonata op. 45* de Román Alís (1964), *Variaciones para piano* (1964) de Amando Blanquer, *Tres petites peces* (1965) de Joan Guinjoan¹¹, y *Doce notas para Luja* (1974), *Ananké* (1976) y *Vibración* (1976) de Juan José Falcón.

Luis de Pablo compone la *Sonata op. 3* para piano en 1958 siendo ésta su primera obra dentro del catálogo dedicada a este instrumento. La obra fue estrenada el 6 de marzo de 1960 en el colegio Santo Tomás de Madrid por el pianista Pedro Espinosa. La obra se estructura como un tema con variaciones dividido en cuatro secciones contrastantes “Invención libre”, “Canon”, “Grupos verticales” y “Final”, que se interpretan ininterrumpidamente, presentando cada una de las partes una estructura interna que responde a los títulos de cada sección.

De Pablo presenta la serie al inicio de la obra siendo el motor generador de toda la pieza (Ej.III.90 y Ej.III.91). La serie utilizada es siempre la misma en sus formas principal e invertida con sus retrogradaciones y sin ninguna transposición.



P₄: (4, 7, 3, 2, 6, 9, 10, 11, 1, 0, 5, 8)

I₄: (4, 1, 5, 6, 2, 11, 10, 9, 7, 8, 3, 0)

Ej.III.90: L. de Pablo: *Sonata op. 3*. Serie principal.

¹¹ De Joan Guinjoan son también *Células núm. 1* (1966) y *Células núm. 3* (1968) ambas cercanas al serialismo integral.

Ej.III.91. L. de Pablo: "Invención rítmica libre", *Sonata op. 3*, cc. 1-2.

En cuanto a la exposición de la serie, "Invención rítmica libre" se caracteriza por la alternancia de las cuatro variantes de la serie con la verticalidad de los acordes. El "Canon" está configurado por la alternancia de fragmentos de las cuatro variantes de la serie principal a modo de canon, como su nombre indica. En "Grupos verticales" se caracteriza por la superposición de sonidos de las diferentes variantes de la serie. Por último el "Final" es una combinación de los diseños expuestos a lo largo de toda la obra.

En toda la obra se aprecia una constante por la cual las cuatro formas seriales, P, R, I y RI, aparecen segmentadas en dos grupos de cinco y siete alturas respectivamente y que hemos denominado P^I - P^{II} , R^I - R^{II} , I^I - I^{II} , RI^I - RI^{II} . De Pablo combina los grupos de tal manera que las nuevas series están formadas por los cinco primeros sonidos de P y los siete de R, es decir, P^I+R^I , y por los cinco primeros sonidos de I y los siete de RI, es decir, I^I+RI^I (Ej.III.92 y Ej.III.93):

P^I P^{II}

P_4 : (4, 7, 3, 2, 6, 9, 10, 11, 1, 0, 5, 8)

R^I R^{II}

R_8 : (8, 5, 0, 1, 11, 10, 9, 6, 2, 3, 7, 4)

P^I R^I

P_4+R_8 : (4, 7, 3, 2, 6, 8, 5, 0, 1, 11, 10, 9)¹²

Ej.III.92. L. de Pablo: *Sonata op. 3*. Segmentación de la serie (P_4+R_8).

I^I I^{II}

I_4 : (4, 1, 5, 6, 2, 10, 11, 9, 7, 8, 3, 0)

RI^I RI^{II}

RI_0 : (0, 3, 8, 7, 9, 11, 10, 2, 6, 5, 1, 4)

I^I RI^I

I_4+RI_0 : (4, 1, 5, 6, 2, 0, 3, 8, 7, 9, 11, 10)

Ej.III.93. L. de Pablo: *Sonata op. 3*. Segmentación de la serie (I_4+RI_0).

Este tipo de segmentaciones se aprecia de forma clara en la “Invención rítmica libre”, donde P^I y R^I en la mano izquierda e I^I y RI^I en la derecha (Ej.III.94). En “Grupos verticales” la serie aparece segmentada formando agregados verticales (Ej.III.95). En el “Canon” aparecen siempre completas P^I e I^I mientras R^I

¹² Esta es la forma serial que Agustí Charles considera como serie principal de la *Sonata* (Charles 2005: 222).

y RI^{II} van agregando las alturas paulatinamente (Ej.III.96). Por último, en el “Final”, tanto P como R están a su vez segmentadas en grupos de dos notas, mientras I y RI lo hacen en grupos de tres y seis notas en dos voces independientes (Ej.III.97).

Ej.III.94. L. de Pablo: “Invención rítmica libre”, *Sonata op. 3*, cc. 11 y 12.

Ej.III.95: L. de Pablo: “Grupos verticales”, *Sonata op. 3*, cc. 115-116.

Ej.III.96. L. de Pablo: “Canon”, *Sonata op. 3*, cc. 53-55.

Ej.III.97. L. de Pablo: "Final", *Sonata op. 3*, cc. 142-145.

La *Sonata para piano* de Salvador Pueyo, escrita en 1961, está constituida por tres movimientos. El primer movimiento, "Allegro", responde a la forma sonata. Pueyo no realiza un trabajo serial estricto pero si utiliza una serie dodecafónica como tema que aparece en diversos momentos del movimiento (Ej.III.98 a Ej.III.100).

P₆: (6, 0, 11, 8, 9, 1, 5, 7, 2, 3, 10, 4)

Ej.III.98. S. Pueyo: "Allegro", *Sonata para piano*. Serie principal.

Ej.III.99. S. Pueyo: "Allegro", *Sonata para piano*, cc. 14-23.

Ej.III.100. S. Pueyo: "Allegro", *Sonata para piano*, cc. 89-94.

El segundo movimiento, "lento assai", tiene una estructura A-B-A'. En este movimiento no aparece ninguna serie. Será el tercer movimiento "Allegretto" el que de nuevo recupere la idea serial con una serie distinta a la del primer movimiento (Ej.III.102). La estructura del movimiento es la de rondó y el uso de la serie se limita a los pasajes "Poco più mosso" apareciendo en su forma principal en la mano derecha e invertida y transpuesta en la mano izquierda (Ej.III.102)¹³.

¹³ Según Agustí Charles la serie utilizada por Salvador Pueyo en el tercer movimiento de su sonata consta de once sonidos (Charles 2005: 251).



P₂: (2, 1, 0, 4, 8, 7, 6, 5, 11, 9, 10, 3)

I₂: (2, 3, 4, 0, 8, 9, 10, 11, 5, 7, 6, 1)

Ej.III.101. S. Pueyo: "Allegretto", *Sonata para piano*. Serie principal.

Ej.III.102. S. Pueyo: "Allegretto", *Sonata para piano*, cc. 67-71.

Román Alís escribe su *Sonata op. 45* en 1964, dedicada a su amigo el pianista Bela Eiser y estrenada por Alberto Gómez en el Centro Cultural de Villa de Madrid en 1978. La obra está constituida por tres movimientos "Allegro gracioso", "Andante quasi lento e delicato" y "Allegro assai e con brio". Es en el primero movimiento donde Alís utiliza el método aunque, al igual que Pueyo, de manera quasi simbólica. Aparecen tres series dodecafónicas a lo largo del movimiento. La primera de ellas en el acompañamiento inicial de la mano izquierda que presenta un grupo serial que consta de tres transposiciones a distancia de quinta aumentada de cuatro notas. Este procedimiento se repetirá en diferentes ocasiones a lo largo del primer movimiento. (Ej.III.103).

Ej.III.103.R. Alís: “Allegro gracioso”, *Sonata op. 45*, cc. 1-3.

La segunda y tercera serie aparecen en el “Meno mosso”, una para la mano derecha y otra para la mano izquierda (Ej.III.104 a Ej.III.106). Ambas series se repiten a lo largo de todo el tema y aparecen transpuestas en la recapitulación. (Ej.III.106).

P^{II}_7 : (7, 1, 0, 11, 9, 4, 3, 2, 10, 8, 5, 6).

Ej.III.104. R. Alís: “Allegro gracioso”, *Sonata op. 45*. Serie m.d.

P^{III}_0 : (0, 11, 10, 1, 9, 7, 6, 4, 3, 2, 8, 5).

Ej.III.105. R. Alís: “Allegro gracioso”, *Sonata op. 45*. Serie m.s.

Ej.III.106. R. Alís: “Allegro gracioso”, *Sonata op. 45*, cc. 27-29.

Las *Variaciones para piano* de Amando Blanquer datan de 1964. La serie utilizada por Blanquer es una serie simétrica que se corresponde con la serie

utilizada por Luigi Nono en *Il canto sospeso* (1955-56) (Ej.III.107). La serie aparece al comienzo de la pieza, señalada por el propio compositor como tema, y se desarrolla y varía a lo largo de toda la pieza (Ej.III.108).

(1-2-3-4-5) (5-4-3-2-1)



P₁₁: (11, 10, 0, 9, 1, 8, 2, 7, 3, 6, 4, 5)

Ej.III.107. A. Blanquer: *Variaciones para piano*. Serie principal.

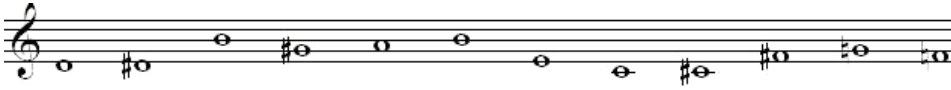
♩ = 96

TEMA



Ej.III.108. A. Blanquer: *Variaciones para piano*, cc. 1-4.

Las *Tres petites peces* de Joan Guinjoan datan de 1965. La obra consta de tres piezas siendo la primera, "Constel.lacions", la que utiliza el método serial. Guinjoan utiliza la misma serie a lo largo de la pieza, sin transposiciones, en sus cuatro posibilidades (P, R, I, RI) (Ej.III.109).



P₂: (2, 3, 11, 8, 9, 10, 4, 0, 1, 6, 7, 5)
I₂: (2, 1, 5, 8, 7, 6, 0, 4, 3, 10, 9, 11)

Ej.III.109. J. Guinjoan: "Constel.lacions", *Tres petites peces*. Serie principal.

La obra combina la presentación lineal de la serie, como puede verse al comienzo en forma de canon entre ambas manos (Ej.III.110), junto con la

presentación vertical formando estructuras verticales con los sonidos adyacentes de la serie (Ej.III.111).

Ej.III.110. J. Guinjoan: "Constel.lacions", *Tres petites peces*, cc. 1-4.

Ej.III.111. J. Guinjoan: "Constel.lacions", *Tres petites peces*, cc. 16-17.

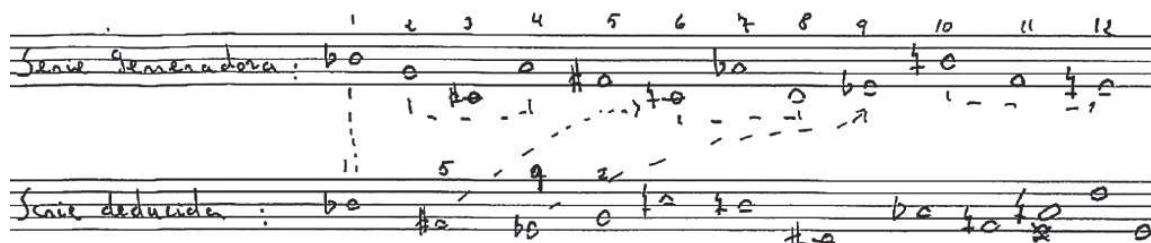
Doce notas para Luja de Juan José Falcón data de 1974. El compositor utiliza dos series a lo largo de la obra, siendo la segunda derivada de la primera, a la que denomina serie deducida (Ej.III.112 y Ej.III.113).



P₁₀: (10, 7, 1, 9, 6, 0, 8, 2, 3, 11, 5, 4)

I₁₀: (10, 1, 7, 11, 2, 8, 0, 6, 5, 9, 3, 4)

Ej.III.112. J.J. Falcón: *Doce notas para Luja*. Serie principal.



Ej.III.113. J.J. Falcón: *Doce notas para Luja*. Serie generadora y deducida autógrafas.

Falcón hace a lo largo de la pieza un trabajo dodecafónico presentando la serie en las distintas posibilidades que ofrece el complejo serial. Los dos siguientes fragmentos muestran el comienzo de la obra con la primera exposición de la serie segmentada entre ambas manos (Ej.III.114) y la parte central de la obra donde combina la exposición de la serie deducida en la mano derecha de manera lineal junto con un acompañamiento ostinato donde presenta la serie principal retrogradada en diferentes transposiciones (Ej.III.115).



Ej.III.114. J.J. Falcón: *Doce notas para Luja*, cc. 1-3.

Serie deducida

Ej.III.115. J.J. Falcón: *Doce notas para Luja*, cc. 31-34.

Ananké, también de Juan José Falcón, data de 1976. La obra comienza con un ostinato rítmico que presenta las cinco primeras notas de la serie que acaba por completarse en la melodía de la mano derecha (Ej.III.116 y Ej.III.117). Este procedimiento de segmentación será continuo a lo largo de toda la obra, exceptuando el final donde la serie principal se agrupa en estructuras verticales ().

Serie
 P₀: (0, 4, 5, 6, 2, 11, 10, 9, 3, 7, 8, 1)

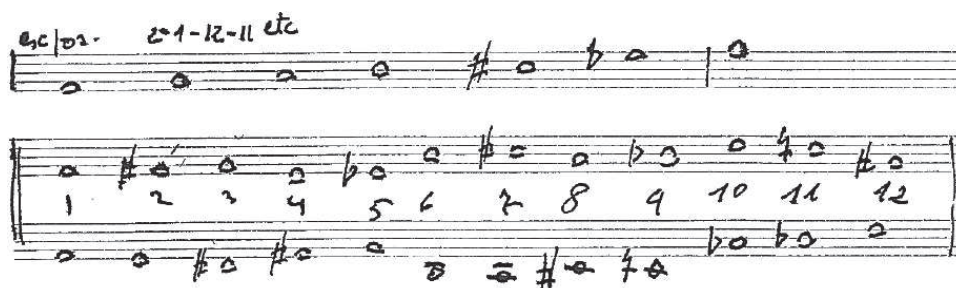
Inversión
 I₀: (0, 8, 7, 6, 10, 1, 2, 3, 9, 5, 4, 11)

Ej.III.116. J.J. Falcón: *Ananké*. Serie principal e invertida autógrafas.

Ej.III.117. J.J. Falcón: *Ananké*, cc. 1-8.

Ej.III.118. J.J. Falcón: *Ananké*, cc.

Por último, Falcón compone *Vibración* en 1976. La serie dodecafónica (Ej.III.119) aparece expuesta en la mano derecha a lo largo de toda la pieza mientras la mano izquierda desarrolla un mismo patrón rítmico sobre la escala hexátona partiendo de la nota Fa (que coincide con la primera altura de la serie) (Ej.III.120). Solo al final de la pieza se invierte pasando el patrón rítmico a la mano derecha y la melodía a la izquierda.



Ej.III.119. J.J. Falcón: *Vibración*. Escala hexátona, serie principal y serie invertida autógrafa.



Ej.III.120. J.J. Falcón: *Vibración*, cc. 4-9.

Capítulo IV: Música abierta, flexibilidad y experimentalismo

Capítulo IV: Música abierta, flexibilidad y experimentalismo

1. RECEPCIÓN HISTÓRICA DE LA VANGUARDIA EN ESPAÑA

La recepción histórica de la música abierta en España tiene lugar a finales de la década de los años cincuenta y se expande a lo largo de la década de los años sesenta. Se concentra mayormente en torno a la generación de 1931, por ser este grupo de compositores quienes dieron la bienvenida a esta nueva corriente. Barcelona y Madrid son de nuevo los dos focos principales, destacando los ciclos de Música Oberta en Barcelona y el Aula de Música del Ateneo de Madrid.

Sin embargo, antes de centrarnos en ambas ciudades es necesario citar a quien sería pionero en esta tendencia: Juan Hidalgo. A mediados de la década de los años cincuenta, el compositor canario se encuentra vinculado a los dos centros generadores de novedades musicales más importantes de Europa, Darmstadt y Milán, siendo el primer compositor español en participar en el *Ferien Kurse für Neue Musik* de la ciudad alemana. En 1956 se establece en Milán donde asiste a clases con el compositor veneciano Bruno Maderna en el Instituto de Fonología. Es allí donde conoce a Walter Marchetti, quien será su compañero en su aventura con la música abierta. Por aquel entonces, Hidalgo se encontraba imbuido en el serialismo integral aunque ya pueden percibirse en sus obras de aquellos años algunas de las características de su producción posterior. Así en *Ukanga* (1957), para conjunto instrumental, al serialismo integral hay que sumarle la inclusión de un piano preparado, siendo éste el primer ejemplo de uso de este instrumento por parte de un compositor español.

Aunque Hidalgo conoce a John Cage en Darmstadt, no es hasta su convivencia en Milán en 1958 cuando él y Marchetti entran en verdadero contacto con el compositor neoyorquino y con su pensamiento musical. La influencia de Cage sobre Hidalgo será decisiva hasta tal punto que el propio compositor escribiría “John Cage es mi padre, (...), aunque yo me llame Hidalgo; y Duchamp, mi abuelo, aunque no se llame Cage” (Juan Hidalgo en Barber 1985: 46). El

espíritu de Cage será materializado años más tarde bajo las acciones del grupo madrileño Zaj.

De vuelta en España, y mediante la recomendación del pintor canario Manolo Millares, Hidalgo y Marchetti visitan al poeta catalán Joan Brossa en el año 1959. Brossa es el encargado de poner en contacto a Hidalgo con Joan Prats, mecenas y secretario del Club 49, y con Josep María Mestres Quadreny. A partir de estos contactos iniciales surgen las primeras audiciones de música experimental en España: la primera de ellas el 3 de febrero de 1960 en la sala de audiciones de Ràdio Catalunya con la presencia de Hidalgo y Marchetti; y la segunda el 23 de marzo de ese mismo año, en la sala Aixelà de Rambla Catalunya, con el italiano Luigi Nono y presentada por Juan Hidalgo. Estas audiciones constituyen un primer paso hacia el ciclo de música experimental denominado Musica Oberta.

Musica Oberta fue una serie de conciertos realizados en Barcelona entre 1960 y 1968 como una nueva sección musical del Club 49. El ciclo de conciertos y conferencias, que asciende a unos cincuenta, se realizó en colaboración con los Institutos Francés, Alemán e Italiano y el apoyo de personalidades como Joan Prats y Joan Miró y la organización de Joaquim Homs, Juan Hidalgo y Mestres Quadreny. A pesar del nombre, Musica Oberta, que parece inclinarse hacia dicha tendencia, también tiene una parte de tolerancia hacia todo aquello novedoso sin ninguna imposición estética.

El 11 de mayo de 1960 tiene lugar el primer concierto de este ciclo que llevaba por subtítulo “música oberta, música activa, de l’ahir proper; de l’avui i del demà” (música abierta, música activa, del ayer más reciente, del hoy y del mañana) (Parcerisas 2007: 50). En el concierto participan, entre otros, el pianista Pedro Espinosa y la cantante Anna Ricci bajo la dirección de Jaume Bodmer con obras de Joaquim Homs, Luis de Pablo, Juan Hidalgo y Mestres Quadreny. Pero sin duda el concierto más importante fue el del pianista David Tudor, el 8 de noviembre de 1960 en la Sala de Audiciones del Colegio de Abogados de Barcelona y el 10 de noviembre de 1960 en el Instituto internacional de Madrid,

con obras de John Cage, Walter Marchetti, Bo Nilsson, Toshi Ichihyanagi, Sylvano Bussotti y Juan Hidalgo. Las críticas al concierto no tardaron en llegar y la asimilación del mismo en la época no fue del todo positiva por parte de críticos y comentaristas. Así Manuel Valls Gorina, en su libro *La música española después de Manuel de Falla* (1962) tacha de snob y extravagante este tipo de música y describe el concierto de la siguiente manera:

Hemos asistido en fechas no lejanas a un acto anunciado como concierto de piano en el que un intérprete -David Tudor- convenientemente pertrechado de pito, silbato y aparato de radio, sentado frente a un piano (considerado éste como mueble) ofrece el variado espectáculo en el que el tañido (?) de aquellos instrumentos, se alterna con el afortunado hallazgo de una zona parasitaria en el receptor. En el transcurso de tal concierto se propinan golpes, convenientemente espaciados, al piano para arrancar de su seno insólitas sonoridades. Al igual que Monsieur Jourdan, el famoso personaje de Molière, nos enteramos ahora de que cualquier iracundo vecino que pega un puñetazo sobre la mesa por la inverecundia de los programas radiofónicos, lo que hace realmente es interpretar una composición musical (Valls 1962: 282).

También Enrique Franco, en su crítica para el diario *Arriba*, dirige un duro ataque al experimentalismo, salvando tan solo unas pocas obras del concierto (Franco 1960: s.p.). Sin embargo, la importancia de estos conciertos marca un hito a la hora de reconstruir la historia de la nueva música en el ámbito catalán y español en general. La iniciativa de Juan Hidalgo, que debe abandonar Barcelona por problemas económicos, es continuada por Mestres Quadreny que proyecta esta labor hacia el ciclo *Musica d'avui al Tinell* en el que se consigue una mayor repercusión, ligada al reblandecimiento del régimen dictatorial. Este ciclo fue el origen de las nuevas y más amplias vías de desarrollo de la música vanguardista en Barcelona, además del encargado de introducir nuevos conceptos musicales en el panorama musical catalán.

En el área madrileña merecen especial atención, de nuevo, las colaboraciones entre *La estafeta literaria* y el Aula de Música del Ateneo. El 1 de marzo de 1961, *La estafeta* publica un editorial firmado por Fernando Ruíz Coca

sobre la música abierta (Ruíz Coca 1961b: 13). En dicho editorial, Ruíz Coca trata diferentes planteamientos de “lo abierto”: por un lado la música abierta propiamente dicha y por el otro la que denomina música “semiabierta” (Ruíz Coca 1961b: 13). En el mismo número de *La estafeta* aparece también un análisis del *Klavierstück XI* de Stockhausen realizado por Cristóbal Halffter, en el que deja ver su postura acerca de la música abierta:

Creo que el compositor ha de ser dueño siempre de la obra que crea, y, sobre todo, ha de estar dispuesto a reconocer su propia creación. De otra manera perderá la paternidad de la obra, y, por lo tanto, no será necesaria su presencia en el mundo de la música. Stockhausen ha resuelto de una manera perfecta el continuar siendo dueño absoluto de aquello que ha creado, dejando al intérprete una gran libertad, que casi le coloca a su nivel en el momento de la ejecución (Halffter 1961: 15).

El 17 de mayo de 1961 se estrena en el Aula de Música la obra *Formantes, móvil para dos pianos* de Cristóbal Halffter, todo un hito para la música aleatoria española. Según Ángel Medina

Podemos decir que tras esta audición la música abierta, al margen de los precedentes (Hidalgo, conciertos de David Tudor) toma carta de naturaleza en nuestro país, concretamente como tantas otras novedades entre los muros hospitalarios del Aula de Música del Ateneo (Medina 1987b: 378).

En diciembre de 1961, Ramón Barce firma el artículo “Las formas musicales en Stockhausen” donde analiza y comenta los seis tipos de formas cuyo descubrimiento atribuye al compositor alemán (Barce 1961f: 13): forma puntual, forma de grupos, forma estadística, forma variable, forma multivalente y forma momentánea. De estas seis formas nos interesan las tres últimas. La forma variable responde a un primer grado de variabilidad o indeterminación donde se usan de manera explícita las posibles variaciones interpretativas del ejecutante. Sería un primer paso hacia la música abierta, si bien de manera muy limitada. La forma multivalente está relacionada con la combinatoria. En este tipo de obras el

desarrollo de las mismas ofrece diferentes posibilidades. Por último, la forma momentánea es aquella que “libera por completo a la música de todo determinismo” donde el intérprete es “totalmente libre, y concentra toda su fuerza en hacer vibrar lo momentáneo” (Barce 1961f: 13).

Durante el curso 1962-63 tiene lugar un ciclo de conferencias-coloquio sobre las formas abiertas cuyo estudio y primer acercamiento era indispensable, según afirma Fernando Ruíz Coca en la *Memoria (1962-1967) del Aula de Música del Ateneo de Madrid*, debido a la rápida expansión del fenómeno. Esta será la primera vez que se aborde el tema de manera sistemática con las siguientes conferencias: “John Cage” por Luis de Pablo el 24 de enero de 1963; “Brown-Hidalgo” por Ramón Barce el 31 de enero de 1963; “Bussotti-Mestres Quadreny” por Josep María Mestres Quadreny el 7 de febrero de 1963; “Stockhausen-C. Halffter” por Cristóbal Halffter el 14 de febrero de 1963; y “Pierre Boulez-Evangelisti” por Manuel Carra el 21 de febrero de 1963. Este hecho queda recogido de nuevo en un amplio editorial de Ruiz Coca para *La estafeta* del 14 de septiembre de 1963:

El Aula de Música del Ateneo de Madrid, siempre atenta a las novedades significativas que la aventura del arte vivo depara en cada encrucijada, dedicó durante el curso pasado un ciclo de estudios de este apasionante temario. En el reducido ámbito de su seminario primero, en las sesiones publicadas del Aula después, fue examinado este capítulo de la estética de nuestro tiempo por un grupo de compositores, interesados no sólo como fríos analistas de partituras, sino desde el punto de vista de creadores implicados de lleno en el movimiento... La voz de nuestros músicos, vigente en Europa sin recurrir a la formulilla de lo pintoresco, ha tenido un valor de plena actualidad, planteando por primera vez en España, de una forma sistemática, el problema (Ruíz Coca 1963: 2).

En este mismo número aparece un dossier titulado “La nueva música de las formas abiertas” que recoge varios artículos, entre ellos: “La ventana abierta al infinito” de Ramón Barce; “Factores aleatorios en las formas temporales” de Manuel Carra, donde el compositor pretende buscar las bases reales sobre las

que se asienta el fenómeno de las formas abiertas; “Dos ejemplos: ‹Sensitivo›, ‹Quartet de catroc›” de Mestres Quadreny donde hace un pequeño análisis de la obra de Sylvano Busotti y de su propia obra; por último “Cabe la creación en la música abierta” donde Cristóbal Halffter hace una defensa de la música abierta:

Nos encontramos ante un hecho que no es un juego caprichoso de unos cuantos compositores y no se trata, como muchos han creído, de una “tomadura de pelo”. Los que practican de cierta manera este tipo de creación, entre los que me incluyo modestamente, parten, o partimos, de unas necesidades estéticas que son tan respetables y deben ser tan respetadas como otra cualquiera (Halffter 1963: 5).

Las actividades del Aula de Música del Ateneo de Madrid se extienden hasta el año 1973. Si bien solo se celebra este ciclo sobre música abierta, la programación de obras contemporáneas de ámbito internacional y español, “sin acepción de estilos o personas” (Fernando Ruíz Coca en Medina 1987b: 370), enriquecerán el panorama musical del país de aquellos años. Asimismo, el Aula de Música supone el origen de una tradición concertística y la creación de un público que, aunque era escaso, estaba interesado en la música de actualidad de su tiempo.

Por último, y de necesaria mención, 1964 es el año en que el grupo madrileño Zaj comienza su andadura. Para hablar de Zaj es necesario retomar la figura de Juan Hidalgo y su relación con John Cage. Hidalgo había abandonado Barcelona y se había instalado en Italia donde se encontraba trabajando con Marchetti, estudiando zen y relacionándose con ciertos grupos japoneses. En 1964 regresa a España y comienza la búsqueda de contactos y colaboraciones para arrancar con Zaj. De todos sus contactos, solo Ramón Barce se vuelca en el proyecto mientras el resto de compositores se mostraban desconfiados y discrepantes con la idea. El primer concierto Zaj tiene lugar en noviembre de ese mismo año en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo con obras de Cage, Marchetti, Hidalgo y Barce. La actividad de Zaj se desarrolla entre 1964 y 1973. Tras el abandono del grupo por parte de Ramón Barce (debido a motivos personales),

otros compositores y artistas se incorporan a Zaj como Tomás Marco, Esther Ferrer o José Luis Rodríguez Castillejo.

Las actividades de Zaj se centraban en conciertos y acciones, junto con publicaciones, instalaciones, festivales y sus famosas tarjetas postales que recogían trozos de la vida cotidiana y plasmaban en acciones de gestos y movimientos minimalistas “conducidos por un hilo poético cargado de ironía e imbuido por lo absurdo, que se convierte en instrumento de acción” (Cureses 2006: 59). En palabras de Ramón Barce:

Nuestra intención era crear en España un grupo para presentar al público los aspectos más vanguardistas de la música de ese momento. Sobre todo para interpretar *eventos* o *happenings*: espectáculos que se consideraban musicales, pero en los que predominaba sobre todo lo visual (Ramón Barce en Rodríguez 2007: 188).

La importancia de Zaj en el desarrollo y la expansión del *happening* en España ha sido fundamental, además de la relevancia de su proyección internacional que ha posicionado este movimiento a la altura de otros grandes movimientos internacionales de similares características. Como recoge Marta Cureses en el catálogo del *Fondo de arte Danae*,

Zaj, heredero de Marcel Duchamp, discípulo de John Cage, amigo de Satie e impregnado por el espíritu Zen, conecta con la actividad de las vanguardias experimentales internacionales de los años sesenta (tendencias Neo-Dadá y movimientos Fluxus). Forma parte de una generación que abandona el taller para salir al encuentro del espectador, para situar la vida como única posibilidad para la obra de arte (Cureses 2006a: 59).

1.1. Aportaciones teóricas dentro del ámbito español

Establecer una definición exacta del concepto de música abierta es una ardua tarea. Existen tantas definiciones como autores se han aproximado al término en sus escritos. En España la recepción de la música abierta ha sido bastante crítica y ha generado numerosas aportaciones teóricas entre

compositores y autores ligados al mundo musical. Uno de los principales problemas se encuentra a la hora de delimitar los diferentes procedimientos derivados de dicha tendencia. Por ello en este apartado expondremos algunas de las reflexiones teóricas de autores españoles que nos permitirá establecer una clasificación propia atendiendo a las obras aquí recopiladas.

Entre los numerosos escritos sobre el tema hemos seleccionado “La ventana abierta al infinito” (1963) de Ramón Barce¹; *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968) de Luis de Pablo; “Panorama de la música contemporánea” (1966) de Joaquim Homs (Homs Fornesa 2007: 204-219); *Música española de vanguardia* (1970) de Tomás Marco; *La música actual* (1980) de Manuel Valls; “Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España” (1996) de Ángel Medina; y *Forma y estructura en la música del siglo XX* (1996) de José Luis García Laborda. Al margen de las cuestiones taxonómicas merece atención el “Autoanálisis” de Josep María Mestres Quadreny para *14 compositores españoles de hoy* (1982) donde clarifica la relación entre aleatoriedad y azar.

En “La ventana abierta al infinito” (1963), Ramón Barce recoge un extenso repertorio de posibilidades en relación con la música abierta. Distingue entre formas temporales variables, formas combinatorias, formas flexibles, música aleatoria, y formas plásticas y gásticas. Las formas temporales variables son aquellas en las que el tiempo puede ser modificado tanto parcial como totalmente. Las formas combinatorias son las que utilizan formantes² iguales entre sí, sin ningún tipo de variación rítmica o armónica, que se encadenan siguiendo diferentes órdenes. Las formas flexibles son aquellas en las que la estructura

¹ Ramón Barce publica más artículos relacionados con la música abierta entre los que se encuentran: “Relatividad de la fijación de la música” (1961), “Problemas de la grafía musical” (1963), “Control, supercontrol, infracontrol” (1965), “Música abierta, ventana al infinito” (1967), “Grafización” (1967) y “Estadística y cualidad” (1974).

² Ramón Barce define formante como “un fragmento musical -generalmente muy breve- susceptible de ser combinado de distintas maneras conservando siempre su estructura interna. Puede ser considerado como molécula -cuya complejidad interior alcanzará diversos grados- que actúa en una composición, como elemento constructivo mínimo” (Barce 1967c: 50). Por su parte, Cristóbal Halffter establece la siguiente definición: “fragmento musical que tiene una unidad en sí mismo, es decir, como el formante en lingüística, compuesto de microcélulas que constituyen su unidad” (Cristóbal Halffter en Casares 1980: 90).

interna musical sufre diversas modificaciones en los sistemas de valores y alturas o en los tipos de superposiciones. La música aleatoria es la producida gracias al azar que se fija antes de la interpretación y que da como resultado múltiples posibilidades. Por último, las formas plásticas y gásticas son aquellas en las que la partitura queda establecida por líneas, dibujos, gráficos, manchas, etc., y cuya finalidad es generar diferentes impulsos en el ejecutante de carácter improvisatorio.

Joaquim Homs en “Panorama de la música contemporánea” (1966) considera “obra abierta” como aquellas “obras no acabadas ni dotadas de un contorno fijo, concebidas como las piezas de un mecano, sin interesarse aparentemente por la forma en la que serán montadas, o sea, dejando un amplio margen de libertad al intérprete y al auditor para su realización y asimilación” (Joaquim Homs en Homs Fornesa 2007: 214). Asimismo habla de tres tipos de “organización del desorden” de las “corrientes musicales aleatorias o abiertas”:

- 1) El compositor propone una serie de grupos estructurales y el ejecutante tiene absoluta libertad de montar la obra disponiéndolos en el orden que escoja.
- 2) El compositor fija un tejido musical en el que están determinadas las sucesiones de sonidos y sus intensidades dejando a libre elección del ejecutante los valores o duraciones de las notas dentro de los límites de períodos fijados metronómicamente.
- 3) Concepción de la obra como un campo de posibilidades que permiten al intérprete escoger entre varias secciones, cada una de las cuales puede ser encadenada a otras o ejecución simultánea con ellas. (Joaquim Homs en Homs Fornesa 2007: 216-217).

Luis de Pablo en su *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968) trata la problemática de la interacción entre las macro y las microestructuras musicales³. Esta relación entre ambos tipos de estructuras puede ser de causalidad total o de causalidad parcial. La causalidad total está

³ Las macroestructuras son “aquellas que sirven para la creación de una obra como elementos generadores capaces de englobarlo o motivarla enteramente” (Pablo 1968: 52) mientras que las microestructuras son “aquellas que, derivando del mismo centro generador de las macroestructuras, organizan o son capaces de organizar las células más reducidas de que se componen éstas” (Pablo 1968a: 64).

relacionada con el concepto de obra cerrada y por tanto la idea de una música que solo admite un tipo de resultado. Mientras, la causalidad parcial es aquella música cambiante en la que pueden darse diversos resultados y donde las combinaciones entre macro y microestructura pueden ser de tres tipos (Pablo 1968a: 118-137):

1. Macroestructura determinada con microestructura libre, donde la macroestructura está fijada por el compositor mientras la microestructura depende del intérprete.
2. Microestructura determinada con macroestructura libre, donde la microestructura está fijada por el compositor y el orden de interpretación de las mismas se deja a voluntad del intérprete. Estaría relacionado con la música móvil y los formantes.
3. Macro y microestructuras libres: ninguna de las estructuras están fijadas por el compositor lo que da plena libertad al intérprete.

En *Música española de vanguardia* (1970), Tomás Marco aún, bajo el término de música aleatoria⁴, tres conceptos diferentes: música móvil, música flexible y grafismo, y música abierta. En primer lugar, música móvil es aquella constituida por una serie de estructuras que pueden combinarse entre sí de diversas maneras dando como resultado diferentes versiones de la pieza. En segundo lugar, música flexible es aquella basada en “una elasticidad del tiempo interior (...) que puede venir originada por la supresión de la rítmica compaseada (...) o por la indeterminación de algunos elementos determinantes en el tiempo y las relaciones directas interiores” (Marco 1970b: 134). Por último, música abierta es “aquella que funda su aleatoriedad en un máximo de libertad interpretativa basada bien en una indeterminación temporal, bien en indeterminación de contenido, bien en forzar al intérprete a aventurar su interpretación” (Marco 1970b: 135). De esta indeterminación deriva el grafismo.

⁴ Tomás Marco considera la música aleatoria como “una serie de procedimientos musicales que de una manera u otra introducen un elemento de variación o indeterminación en la obra musical” (Marco 1970b: 125).

Resulta interesante la aportación de Manuel Valls en su libro *La música actual* (1980) tras la crítica realizada en *La música española después de Manuel de Falla* (1962). En este último no auguraba futuro alguno a la música abierta, a la que se refería como una tentativa de crear una nueva arquitectura sonora no consumada (Valls 1962: 287). Sin embargo en su trabajo de los ochenta afirma que la música aleatoria es aquel tipo de música opuesta a la música tradicional en cuya concepción interviene el azar. Desde el punto de vista interpretativo distingue entre la libertad absoluta, aquella que otorga libertad total a la hora de interpretar un pasaje por parte de uno o varios intérpretes, y la improvisación colectiva, en la cual puede existir también libertad absoluta o libertad dentro de una norma armónica (Valls 1980: 50). Desde el punto de vista creativo Valls distingue entre tres niveles: 1) formas aleatorias abiertas o móviles, en las cuales el compositor señala diversas alternativas en la obra para llevar a cabo en el momento de ejecución; 2) aleatoriedad “sustancial”, que consiste en el rechazo de los signos musicales convencionales donde el resultado sonoro dependerá del impulso del intérprete en el momento de su ejecución; y 3) las posiciones más extremas que son aquellas relacionadas con las propuestas musicales de John Cage en las cuales cualquier elemento sonoro fortuito o preconcebido puede formar parte del proceso musical.

Ángel Medina en su artículo “Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España” (1996) establece una división entre aleatoriedad, flexibilidad e indeterminación. En primer lugar, y en líneas generales, la música aleatoria es aquella vinculada a un determinado tipo de control bien en el proceso de creación, bien en la realización sonora o en ambos procesos. En segundo lugar, Medina relaciona la flexibilidad con la indeterminación de uno o varios parámetros de la composición. Para finalizar, el musicólogo considera indeterminadas aquellas obras de máxima multivocidad, generalmente relacionadas con la improvisación, en las que la reproducción se da mediante el uso de estímulos visuales, textos y gráficos.

Por su parte, en *Forma y estructura en la música del siglo XX* (1996) José Luis García Laborda establece los siguientes procedimientos fundamentales a la hora de manipular lo que él denomina elementos aleatorios (García Laborda 1996: 26-17):

1. En el que las partes que forman la obra están establecidas de forma fija y determinada dejando su organización en manos del intérprete.
2. Donde las partes no están del todo determinadas pero el resultado final está controlado por el compositor.
3. Tanto las partes individuales como la estructura general de la obra queda en manos del intérprete permitiendo una lectura variable y múltiple. Dentro de este procedimiento se incluyen los elementos gráficos y notaciones no convencionales.
4. En el cual la articulación de la obra se deriva al oyente quien es el encargado de desarrollar la obra. Este tipo de trabajos incluyen gráficos abiertos y elementos escénicos.

Al margen de taxonomías, Mestres Quadreny reflexiona acerca de la música aleatoria y el azar en su "Autoanálisis" para el libro *14 compositores españoles de hoy* (1982). En primer lugar establece una diferenciación entre música determinista e indeterminista. La música determinista es aquella en la que se sabe de antemano lo que va a suceder⁵ mientras que la música indeterminista es aquella en la que no se puede predecir lo que va a ocurrir y donde la probabilidad y el azar cobran un destacado papel. En segundo lugar, mantiene que existe una confusión entre los términos indefinición y azar. Indefinición es aquel fenómeno "que no está suficientemente terminado y admite muchas probabilidades de terminación", mientras que azar es aquel fenómeno que debe cumplir forzosa y necesariamente las leyes de la probabilidad (Mestres 1982a: 420). Este replanteamiento del azar, que está directamente relacionado con la

⁵ Sin embargo, al igual que Barce, Mestres Quadreny afirma que no se puede saber completamente lo que va a suceder porque a lo largo del proceso interpretativo se pueden dar una serie de factores que provoquen que la obra sea percibida de una manera u otra

música estocástica de Iannis Xenakis⁶, debe ser entendido como una herramienta compositiva que permite concebir objetos sonoros. Por tanto, la idea de música aleatoria de Mestres Quadreny está relacionada con el proceso compositivo y no con la multivocidad de resultados como proponen otros autores.

En líneas generales se puede observar como hay tres procedimientos que se establecen en la mayoría de los escritos. En primer lugar, aquel procedimiento en el cual la estructura interior de la obra es fijada por el compositor mientras la forma depende de la voluntad del intérprete. En segundo lugar, aquel procedimiento en el que el compositor fija la forma de la obra pero deja libertad al intérprete en relación con la estructura interna de la misma. Y en tercer lugar, aquel tipo de procedimiento en el que tanto forma como estructura dependen completamente del intérprete. Como puede comprobarse estamos hablando de procedimientos, por lo que en una misma obra el compositor puede servirse de diversos procedimientos para su realización. En nuestro trabajo adoptamos la denominación música móvil para el primer procedimiento y flexibilidad para el segundo. El tercer procedimiento, relacionado con la indeterminación y la improvisación, queda reservado para un número limitado de partituras gráficas cuya realización depende completamente del intérprete. Igualmente hacemos referencia a otros aspectos relacionados con la música abierta como son la utilización de nuevos recursos instrumentales (*Clusters*, *String Piano*, piano como instrumento de percusión y piano preparado) y la música de acción (en torno al piano).

2. MÚSICA MÓVIL

La influencia de las artes visuales en la música es algo que no se puede obviar. Durante la década de los años cincuenta, los artistas visuales (pintores, escultores y arquitectos) explotaron al máximo el factor de la perspectiva en sus

⁶ Iannis Xenakis, mediante el uso del azar expresado matemáticamente por medio de la teoría de la probabilidad, crea un universo sonoro donde las grandes masas de sonido se originan por los cambios de densidad, grado de orden y desorden, velocidad de cambio, etc., para lo que recurre a modelos de física molecular y teorías matemáticas de distribución y estadística.

creaciones, esto es, cuando se mira un objeto desde diferentes ángulos este varía su apariencia por lo que una obra puede tener una gran variedad de formas y seguir siendo la misma. Una forma de traducir este principio a la música por parte de los compositores aquí estudiados es la de proponer secciones pequeñas (según el autor, formantes o módulos) para que el intérprete las ordene como él lo desee y así poder ofrecer nuevos aspectos cada vez que se interpreta. Este tipo de música es la que se conoce como música móvil.

En Europa, una de las primeras piezas en utilizar los formantes fue el *Klavierstück XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen. La obra consta de diecinueve fragmentos colocados y separados de forma espacial sobre una hoja. Stockhausen indica al intérprete que debe moverse de un segmento a otro siguiendo un impulso momentáneo. Cuando termina un segmento aparecen otra serie de indicaciones acerca del siguiente segmento a interpretar que supone que los segmentos repetidos raramente sean idénticos. La ejecución finaliza cuando un mismo segmento es repetido tres veces.

En la *Tercera Sonata para piano*, Pierre Boulez (1958) también presenta este tipo de estructura en el movimiento intermedio denominado "Constellation". La partitura presenta diferentes unidades separadas entre sí que el intérprete puede disponer según su criterio. En este caso, a diferencia del *Klavierstück XI*, los segmentos están conectados entre sí por una serie de caminos preestablecidos y los fragmentos solo pueden ser interpretados una vez. De esta manera, los posibles caminos, aunque múltiples, son más limitados en número que en la obra de Stockhausen.

En España los primeros ejemplos de este tipo de música vienen de la mano de Luis de Pablo con sus obras *Móvil I* (1957) y *Progressus* (1959) que más adelante rebautiza como *Móvil II* (1967). En obras posteriores, como el *Libro para el pianista* (1961) y *Affettuoso* (1973) también utilizará los módulos en su composición. Otra obra de gran trascendencia en el uso de los formantes es, precisamente, *Formantes, móvil para dos pianos* (1961) de Cristóbal Halffter. También cabe destacar entre las grandes obras móviles *Morfología sonora* (1963)

de Carmelo Bernaola. Otros compositores se han acercado más tímidamente a los formantes en su música para piano, aún así cabe señalar *Homenatge en D* (1971) de Llorenç Barber, *Dígraf* (1976) de Joan Guinjoan y *Antiestudio núm. 2* (1980) de Fernando Palacios.

Tanto *Móvil I* como *Progressus (Móvil II)* fueron las primeras obras móviles para piano compuestas por Luis de Pablo. *Móvil I*, fechada en 1958, está escrita para dos pianos donde el segundo piano utiliza notación regular mientras el primero presenta un juego de bloques intercambiables ofreciendo diversas opciones y libertad en la ejecución. *Móvil II* está escrita para un piano y dos pianistas, compuesta en 1967 está formada por cinco partes encadenadas entre sí a voluntad de los intérpretes de los cuáles uno toca cualquiera de los bloques sobre el teclado mientras el otro actúa directamente sobre las cuerdas transformando lo que hace el primer pianista.

El *Libro para el pianista*, compuesto en 1961, está formado por tres partes de las cuales dos fueron estrenadas en Darmstadt ese mismo año por el pianista Pedro Espinosa. La respuesta del público fue del todo variada, encontrándose con numerosos detractores debido a su carácter experimental. La obra combina las experiencias móviles de *Móvil I* y *Progressus* con nuevos procedimientos relacionados con el nuevo uso instrumental del piano. La partitura está escrita para un solo intérprete encargado de la co-creación de la obra ya que en ella Luis de Pablo ofrece numerosas posibilidades interpretativas.

En la primera parte, el compositor indica como el intérprete puede combinar a libre elección los diferentes pentagramas escritos para cada mano (cuatro para cada una), siendo un ejercicio para la independencia de las manos. La pieza finaliza en el momento en el que se agoten todas las posibilidades de combinación teniendo en cuenta que no se pueden repetir las mismas combinaciones. En el segundo libro (Ej.IV.1), Luis de Pablo propone una serie de grupos que combinan notación convencional con nuevos usos instrumentales y que pueden ser ordenados a elección del intérprete, siempre que se lean de izquierda a derecha y se interpreten de forma sucesiva.

Para Franco Evangelisti

Aussi vite que possible
Tan despacio como se pueda

Aussi lent que possible
Tan lento como se pueda

ppp
toujours aussi *ppp* que possible
siempre tan *ppp* como sea posible

(ampliation ad libitum du silences: jusqu'à 3 1/2 J)
(posible ampliación del silencio: hasta 3 1/2 J)

Imprécis
Impreciso

Absolument libre
Completamente libre

fff claquer la main au dedans de la coarvercie
aplaudir dentro de la caja

fff avec le plat de la paume sur les cordes
con la palma de la mano sobre las cuerdas

Ped. _____ *

Ped. _____ *

The image shows a page of musical notation for piano. It includes several systems of music with French and Spanish instructions. The first system has instructions for tempo ('Aussi vite que possible' and 'Aussi lent que possible') and dynamics ('ppp'). The second system has a note about 'ampliation ad libitum du silences' (amplification of silence at will). The third system is marked 'Imprécis' (Imprecise). The fourth system has instructions for 'Absolument libre' (Completely free) and specific performance techniques like 'claquer la main au dedans de la coarvercie' (clapping the hand inside the case) and 'avec le plat de la paume sur les cordes' (with the palm of the hand on the strings). There are also dynamic markings like 'fff' and 'ppp' throughout. Pedal markings are present at the bottom of the systems.

Ej.IV.1. L. de Pablo: *Libro para pianista II*, p.2.

Por último, el tercer libro (Ej.IV.2) ofrece una partitura que consta de nueve compases en cuatro sistemas. El pianista puede elegir cualquiera compás de los cuatro sistemas y tocarlo de manera aislada, excluyendo las restantes opciones, o bien combinarlo con los otros tres sistemas (dos, tres o las cuatro), tocándose de manera simultánea y no sucesiva. De esta manera, el intérprete está jugando con la densidad de la obra al decidir si toca uno solo, dos, tres o todos los bloques escritos por el compositor.

LIBRO
para el pianista

para Pedro Espinosa

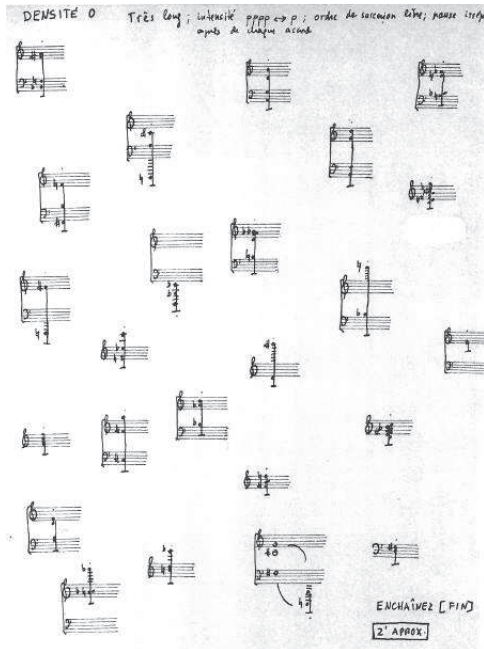
LUIS DE PABLO

Ej.IV.2. L. de Pablo: *Libro para el pianista III*, p. 2.

Escrita en 1973, *Affettuoso* de Luis de Pablo se estrenó en Nueva York en 1974 por la pianista Françoise Boucquet y ese mismo año en San Sebastián por el pianista Rafael G. Senosiain quien también la interpretó en el Instituto Alemán en Madrid al año siguiente. Ha sido numerosas veces interpretada en Canadá y en EEUU. En la obra pueden distinguirse dos secciones diferentes: la primera constituida por catorce piezas y la segunda, denominada “Les Accords du silence”, formada por 132 acordes. Las catorce piezas son de carácter independiente (“Do sostenido”, “Muet”, “Ligne”, “Le temps s’arrête”, “Labyrinthe”, “Densité ∞”, “Densité 0”, “Histoire”, “Quelques accords”, “Stop!” “Cercle”, “Mélodie”, “Groupes”, “Régulier”) y pueden ser tocadas en cualquier orden. Además tanto “Cercle” como “Densité 0” son móviles.

“Densite 0” está formada por 23 acordes esparcidos a lo largo de la partitura que pueden ser interpretados con total libertad de orden en una intensidad que oscila entre *pppp* y *p* y con un tempo *Três long* (Ej.IV.3). Esta pieza

es la antítesis de “Densité ∞” donde se da una saturación a un nivel muy elevado y todo está cerrado y concretado de cara a la interpretación (Ej.IV.4).



Ej.IV.3. L.de Pablo: “Densité 0”, *Affettuoso*.

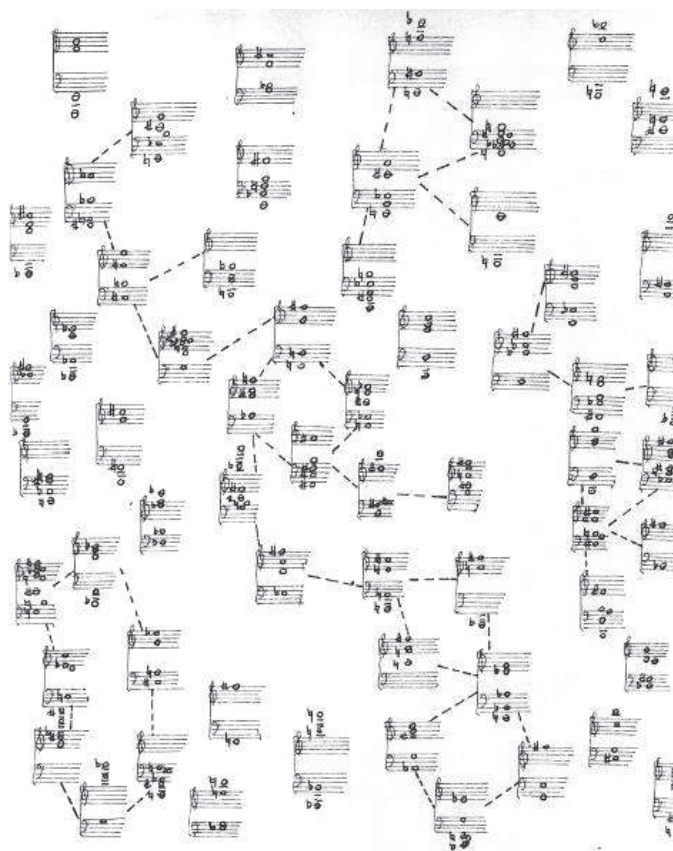


Ej.IV.4. L. de Pablo: “Densité ∞”, *Affettuoso*, p. 1.

En “Cercle” (Ej.IV.5) la partitura representa un círculo formado por nueve fragmentos musicales distintos condicionados a uno central. El pianista empieza a tocar el grupo central seguido de cualquier otro grupo de su elección. Puede volver todas las veces que quiera al grupo central y puede tocar los demás grupos seguidos, con la condición de que estos no se repitan, salvo el grupo central que puede repetirse las veces que se quiera. Las pausas entre grupos también dependen del intérprete y la pieza concluye cuando se han interpretado todos los grupos.

La utilización del concepto de los 132 acordes emula una de las técnicas más usadas en la segunda mitad del siglo XX con la aparición de la electro-acústica, y la utilización de la cinta magnética como soporte e interrelación con un instrumento analógico tradicional (Añón 2010: 11).

Esto es debido a que, si bien en *Affettuoso* no se produce una manipulación real del sonido ni cambio de timbre, si existe esa interacción mencionada por Añón de dos ideas completamente diferentes que son utilizadas discrecionalmente por el pianista.



Ej.IV.6. L. de Pablo: "Les Accords du Silence", *Affettuoso*, p. 1.

Cristóbal Halffter compone *Formantes, móvil para dos pianos* en 1961 y en ella aúna dos tendencias presentes durante los años de su realización. Es así que combina el serialismo integral utilizado en la organización de alturas con el

principio de la música móvil. El fin de esta obra, según el propio compositor, es abordar la preocupación por el azar en relación con la música presente entre los compositores de su generación. (Halffter 1964: 280)

Los parámetros quedan fijados por el compositor a nivel de microestructura. Sin embargo, desde el punto de vista de la macroestructura la obra se divide en ocho formantes de los cuales el primero y el último son fijos e inamovibles ("introducción" y "final") mientras que los seis centrales (A, B, C, D, E y F) pueden ser ejecutados a voluntad del intérprete.

Los pianistas, claro es, tienen que ponerse mutuamente, antes de cada ejecución, de acuerdo sobre cuál va a ser el orden. Por lo tanto, cada vez que esta obra se toque en público, siempre cambiará la forma de presentarse. A parte de esto, existe también dentro de la microforma de la forma una serie de pequeñas cosas que se dejan a la propia voluntad del intérprete. Están fijadas las alturas y las intensidades, es decir, la altura de la nota que tiene que tocar, pero no el tiempo dentro del cual tiene que hacerlo. Este tiempo muchas veces, viene impuesto por la resonancia de uno de los dos pianos (Halffter 1964: 280).

Halffter presenta *Formantes* en el festival de la SIMC celebrado en Londres al año siguiente de su composición (1962). La obra se encuentra inmersa en las corrientes más vanguardistas desarrolladas en Europa durante la década de los años sesenta y sigue los procedimientos de aleatoriedad ligados al constructivismo. Sin embargo, Halffter aporta su lenguaje personal, como ocurre con otros compositores de la periferia europea. Emilio Casares recoge en su libro *Cristóbal Halffter* la siguiente valoración del compositor entorno al citado festival de la SIMC:

Lo único que puedo decir, sin temor a equivocarme, es que mi obra no ha sido ni peor, ni mejor que las demás, ni más vieja, ni más nueva que las otras, pero sí diferente. Esto quiere decir que la música española está totalmente incorporada a las corrientes de la vanguardia de la música mundial, que nos expresamos con unos medios que son comunes a todos aquellos compositores de la nueva generación que intentan una renovación del lenguaje sonoro, para que éste esté a la altura de los tiempos que vivimos.

Pero también quiero decir que nuestra música presenta una visión personal de los problemas, nacida de la fuerza que caracteriza siempre todas las actividades del espíritu eminentemente españolas... Observando las manifestaciones del festival se notaba como las obras de Kotonski (Polonia), Togni (Italia) y de algún otro compositor nacido en la periferia de Europa, tenían un algo personal que no responde a la bondad de la obra, pero sí a la personal estructuración de la forma musical. En cambio a las obras pertenecientes a los países centroeuropeos se les notaba como algo común. Mi obra podría pertenecer perfectamente al primer grupo, con lo que se reforzaría la teoría de que el mundo del arte está intentando su renovación por los centros culturales un tanto alejados de la Europa Central donde años y años ha estado el núcleo más importante de su cultivo (Cristóbal Halffter en Casares 1980: 92).

Morfología sonora, de Carmelo Bernaola, fue compuesta en 1963 aunque no sería estrenada hasta 1972 por Pedro Espinosa durante el festival Cultural “Alcances” celebrado en el Conservatorio Manuel de Falla de Cádiz. La obra responde al planteamiento compositivo combinatorio que ya había sido utilizado por Bernaola en su obra orquestal *Espacios variados* (1962), si bien ahora realiza una versión abreviada para un instrumento solo.

La obra se basa en dos grandes bloques: los “a tempo” y los “senza tempo”. El bloque de los “a tempo” está constituido por tres espacios mientras el bloque de los “senza tempo” está formado por una tabla de tres filas (es decir, tres espacios numerados del uno al tres) y cuatro columnas (cuatro espacios numerados del uno al cuatro). Bernaola otorga cierta libertad al intérprete que puede tomar el camino que desee siempre y cuando siga tres reglas establecidas por el compositor: 1) los espacios deben interpretarse alternando entre los “senza tempo” y los “a tempo”; 2) tanto si comienza por el “a tempo” como si lo hace por el “senza tempo” deberá hacerlo desde el número uno sin importar luego el orden escogido; 3) de

comenzar por los “a tempo”, deberá escoger entre los “senza tempo” verticales mientras que si comienza por los “senza tempo”, deberá escoger los horizontales.

The image displays a musical score for 'Senza tempo' by C. A. Bernaola. It is organized into four measures, labeled 1, 2, 3, and 4 at the top. Each measure contains two systems of staves, with the top system for the right hand and the bottom system for the left hand. The score is marked 'senza tempo' and includes various dynamic markings such as ppp, mf, and ff. The notation is complex, featuring many accidentals and dynamic markings, characteristic of experimental music.

Ej.IV.7. C. A. Bernaola: “Senza tempo”, *Morfología sonora*.

Homenatge en D, de Llorenç Barber, data de 1971. La obra está formada por once células⁷ de las cuales cinco son “obligatorias” y seis “opcionales”. Las seis células opcionales son denominadas por Barber *células magma* que podrán ejecutarse a voluntad del intérprete en cuanto a repeticiones, dinámica, agógica y uso del pedal, respetando exclusivamente las alturas. Las cinco células obligatorias están numeradas con las letras griegas α , η , ν , σ y ω , siendo la primera y la última las únicas que tienen una posición fija en la partitura al comienzo y al final de la misma. Mientras η , ν , σ se tocarán precedidas y seguidas de una o diversas células “magma”, a voluntad del pianista. Las pausas entre células, así como los posibles silencios, también tienen una duración determinada por el intérprete. No existe un orden preconcebido en la partitura, siendo el

⁷ Célula es el nombre utilizado por Barber para designar lo que aquí denominamos formante.

presentado por Barber una mera propuesta siempre y cuando se cumplan las instrucciones dadas por el compositor (Ej.IV.8).

Ej.IV.8. LI. Barber: *Homenatge en D*, sistemas 3-5, p.1.

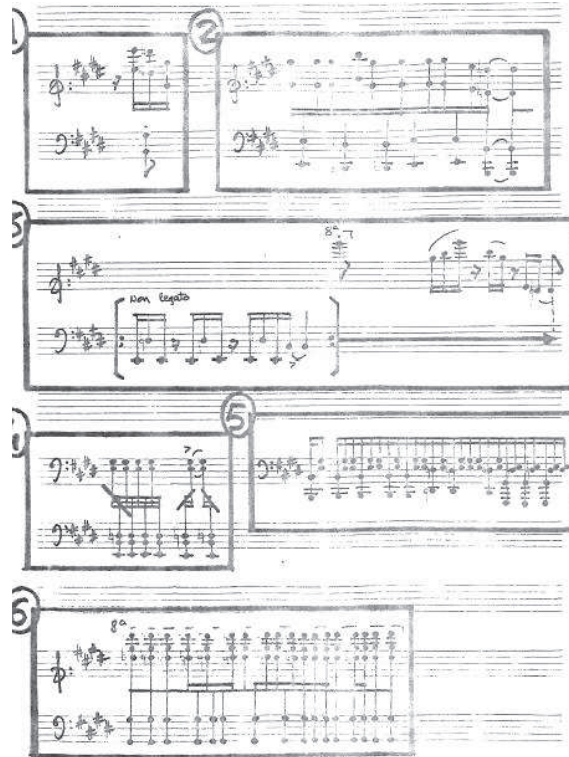
Dígraf, de Joan Guinjoan, fue escrita en 1976 como encargo del pianista francés Jean Pierre Dupuy quien estrenaría la pieza ese mismo año en París. La musicóloga Rosa María Fernández García considera esta obra como la primera para piano del compositor con verdadera entidad debido, a que el lenguaje musical utilizado por Guinjoan ya está perfectamente consolidado. La obra combina pasajes de música flexible con formantes, siendo esta la única composición para piano de este autor en la que utiliza este tipo de estructuras. Hay diez formantes en total, que incluyen música flexible en su escritura, que deben ser repetidos al menos dos veces, *ad libitum*, y siempre en un orden distinto (Ej.IV.9).

FORMANTES

The image displays four musical staves, each enclosed in a trapezoidal frame and numbered 1 through 4. Above the staves, the word "FORMANTES" is written in a bold, sans-serif font. Section 1 (top right) is marked with a tempo of 72 and includes dynamics like *mf* and *cresc. f*. Section 2 (bottom right) is marked with a tempo of 60 and includes *espress.* and *pp*. Section 3 (top left) includes the instruction "senza gna" and a dynamic of *ff*. Section 4 (bottom left) is marked "molto marcato" and includes *mf cresc.* and *ff*. The score uses various musical notations including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Ej.IV.9. J. Guinjoan: *Dígraf*, formantes 1 a 4, p. 13

Un último ejemplo de música móvil lo encontramos en el *Antiestudio núm. 2* de Fernando Palacios, compuesto en Madrid en octubre de 1980. La obra está constituida por diez formantes que tienen en común el tempo (*prestissimo* corchea=196), la intensidad (*forte*), la no utilización de pedales y el carácter rítmico. El último de los formantes es una libre improvisación del intérprete “atendiendo al carácter general de la obra y del momento que se elija” (Palacios 1980: s.p.).



Ej.IV.10. F. Palacios: *Antiestudio núm. 2*, p. 1

La estructura de la obra, indicada por Palacios, es la siguiente:

A a A a A a A a A a A a A
 B b B b B b B b A a A a A a A
 C c C c B b B b A a A C c C A

Las letras mayúsculas representan, según indica Palacios en la partitura, los distintos “centros tonales” en los que cada formante debe ser ejecutado. En este sentido A debe escucharse tal y como está escrito (Mi mayor séptima), B transpuesto una cuarta ascendente (La mayor séptima) y C transpuesto una quinta mayor ascendente (Si mayor séptima). Las letras minúsculas representan las notas Mi, La y Si respectivamente, que deben interpretarse *pp* en la altura que se quiera y repetida en el tiempo con un ritmo constante de corcheas (con la

indicación de negra a 196). Cada fragmento debe ser ejecutado sin interrupción y la duración máxima de la obra son cinco minutos.

3. FLEXIBILIDAD TEMPORAL Y RÍTMICA

Flexibilidad temporal y rítmica es aquella tendencia que busca la ruptura de la simetría y de la periodicidad rítmica. En la música del siglo XX, la figura de Igor Stravinsky es un referente en cuanto al cuestionamiento temporal, valiéndose de la notación convencional para representar sus ideas compositivas con un lenguaje totalmente renovador. Sin embargo, en su escritura son numerosas las dificultades mecánicas e interpretativas que quizás podrían haber sido solventadas con la utilización de nuevas simbologías escritas para tal efecto. No obstante, Stravinsky logró transmitir al intérprete todas sus ideas en la partitura. Un camino similar es el recorrido por Ravel y Bartók quienes anotaron minuciosamente todos los detalles en la partitura, intentando “una completa representación gráfica de los sonidos” (Locatelli 1973: 24).

También Olivier Messiaen reflexiona sobre los distintos modos rítmicos en su *Técnica de mi lenguaje musical*. Utilizando la escritura tradicional para representar sus ideas compositivas, muestra algunas necesidades que vislumbran las limitaciones del sistema. Es por esto que es frecuente encontrar obras en las que Messiaen elimina las barras de compás o en las que utiliza tres pentagramas para la escritura del piano.

La culminación de esta ruptura llega con el multiserialismo. Esta corriente rompe por completo con los esquemas rítmicos tradicionales partiendo de la premisa de la técnica serial aplicada al resto de los parámetros musicales, en este caso a la duración. Pierre Boulez es uno de los principales impulsores de esta tendencia, aunque él no abordó ninguna renovación de la escritura musical en su obra. Asimismo en su libro *Puntos de referencia* (1984) realiza una crítica a los nuevos sistemas de escritura no convencionales a los que relaciona con la escritura neumática y que considera un retroceso respecto a la notación simbólica:

La notación gráfica dibujada no da absolutamente cuenta de la notación simbólica, no la engloba; vuelve a lo particularizante, es una regresión. Volver al ideograma sería una regresión aún peor. La única notación futura lógica y coherente sería la que englobe a la precedente: es decir, la que asuma los símbolos actuales, los símbolos neumáticos y los ideogramas. Mientras no se descubra ese sistema, toda notación gráfica solo será una regresión; cuanto más, la transcripción literal gráfica de una situación que puede traducirse simbólicamente. (Boulez 1984: 69-79).⁸

Las dificultades de ejecución del multiseriismo, donde muchos de los nuevos diseños rítmicos eran imposibles de ser ejecutados fielmente por los intérpretes, llevan a los compositores a una nueva búsqueda de recursos de los que puedan servirse para representar sus ideas compositivas. De esta manera se produce una ramificación en el camino hacia la música electrónica y la música flexible. La música electrónica será el siguiente paso al multiseriismo más ortodoxo. Debido a la complejidad de este tipo de música, demasiado matemática y demasiado mecánica para ser interpretada por un ser humano, se recurrió a la utilización de la electrónica, como generadores de audiofrecuencias y amplificadores. La notación musical da paso a números y el intérprete es sustituido por el cabezal del magnetófono.

Sin embargo, la música flexible busca nuevos procedimientos de representación musical que dejan de lado la máxima precisión y fidelidad exigida por el multiseriismo a favor de una mayor libertad interpretativa. Al principio muchos compositores optaban por escribir en la partitura una explicación de la técnica, aunque en la actualidad existe una serie de símbolos convencionales conocidos por la mayoría de intérpretes y compositores. No obstante, y como recoge Belén Pérez Castillo en su artículo “Notación, interpretación y musicología en la Nueva Música” (2002) existen dos vías:

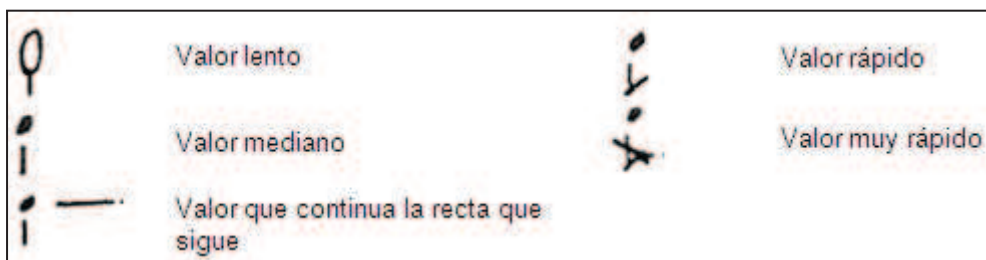
⁸ Este texto fue inicialmente escrito para un curso citado en Darmstadt en 1963 y rehecho en 1980.

De un lado, aquélla por la cual cada compositor introduce los símbolos que le parecen más convenientes para cada obra y los explica verbalmente si es necesario. De otro contamos con la existencia de un conjunto universal de símbolos que pueden ser utilizados sin explicación alguna, aquel que constituye un lenguaje internacional entendible por la mayor parte de personas. Probablemente la solución consista en una necesaria conjunción de ambas vías: utilizar todo lo que está universalizado y explicar oportunamente las particularidades (Pérez Castillo 2002: 52).

3.1. Tipos de notación

Atendiendo a estas dos vías presentamos a continuación una clasificación de las diferentes notaciones que encontramos en el repertorio para piano aquí estudiado y que hemos denominado notación regular, notación geométrica, notación cronométrica y notación irregular.

La notación regular es aquella que utiliza signos convencionales liberados de sus valores de duración habituales. Se trata de un tipo de notación con un patrón general definido pero flexible en cuanto a tiempo real. La altura puede estar o no determinada, por lo que en ocasiones el pentagrama tan solo aparece para indicar la altura de la primera y la última nota. Ejemplos de este tipo de notación los encontramos en *Dualismos* de Antón Larrauri o *Divagant* Joan Guinjoan.



Ej.IV.11. A. Larrauri: *Dualismos*.



Ej.IV.12. J. Guinjoan: *Divagant*.

La notación geométrica⁹ es aquella que utiliza distintos tipos de grafía geométrica para representar las duraciones de figuras y silencios. La duración de las figuras puede venir determinada por la longitud de la grafía, como en el caso de *Laberinto op. 34* y de la *Tercera Sonata op. 30* de Rodolfo Halffter.



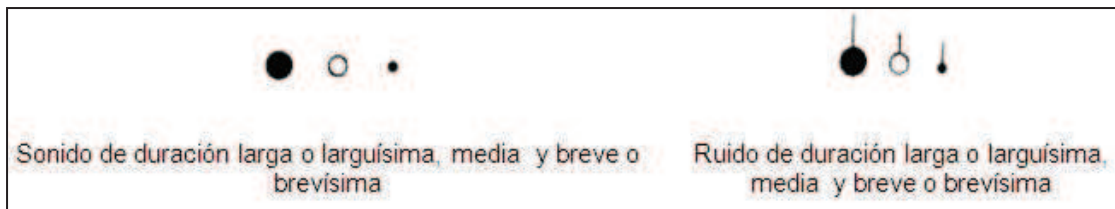
Ej.IV.13. R. Halffter: *Laberinto op. 34*.

Asimismo, la duración de una altura determinada puede indicarse con una línea como en *Divagant* o en *Dígraf* de Joan Guinjoan.



Ej.IV.14.J. Guinjoan: *Divagant*.

Otros ejemplos establecen la duración de los sonidos por el tamaño de los círculos y las figuras que los representan. Este procedimiento es utilizado por Juan Hidalgo en *Milán piano* y por Luis de Pablo en el *Libro para el pianista II*.



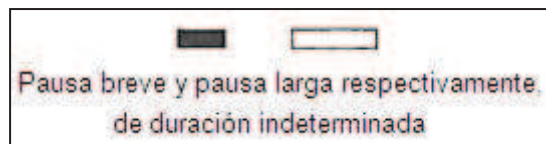
Ej.IV.15. J. Hidalgo: *Milán piano*.

⁹ Este tipo de notación es denominada “notación de tiempo” por Reginald Smith (Brindle 1996: 193). Algunos autores afirman que esta notación fue iniciada por Earl Brown en la década de los años cincuenta.

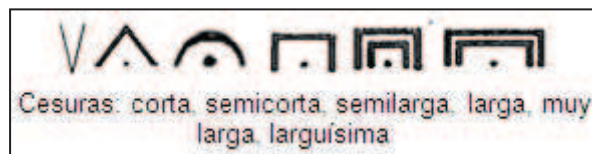
Las notas gruesas (●) deben ejecutarse lo más largas posible, de acuerdo con las posibilidades del instrumento.
 Las notas pequeñas (•) han de ser muy breves. Aquéllas que van seguidas de una flecha (—→) pueden ser prolongadas un poco más al arbitrio del pianista.

Ej.IV.16. L. de Pablo: *Libro para el pianista II*.

Del mismo modo, la duración de los silencios y los calderones también está relacionada con la proporción de las grafías como en *Laberinto op. 24* de Halffter o con la forma de las mismas como en *Heptagonal* de David Padrós.

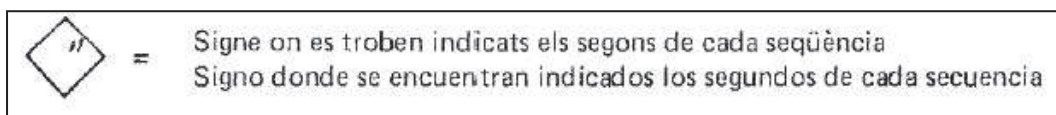


Ej.IV.17. R. Halffter: *Laberinto op. 34*.



Ej.IV.18. D. Padrós: *Heptagonal*.

La notación cronométrica es aquella que indica la duración en minutos y segundos. Estas indicaciones pueden referirse a figuras o silencios, pequeños fragmentos, secuencias e inclusive movimientos enteros. Este procedimiento es ampliamente utilizado por Joan Guinjoan en obras como *Dígraf*, *Divagant* o *Au revoir Barocco*. Jordi Alcaráz hace uso de este tipo de notación en *Zones* donde también utiliza duraciones cronométricas determinadas para los silencios.



Ej.IV.19.J. Guinjoan: *Dígraf*.

5''	≡	Cinc segons / Cinco segundos
1''	≡	Unitats d'un segon / Unidades de un segundo

Ej.IV.20.J. Alcaráz: *Zones*.


	≡	Cesura
9	≡	Circa 0,5'' Silencios
V	≡	Circa 1''
	≡	Circa 2''

Ej.IV.21. J. Alcaráz: *Zones*.

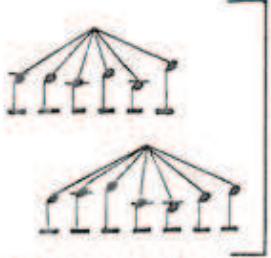
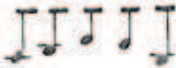
La notación irregular es aquella que deja a voluntad del intérprete la duración de los sonidos. Este tipo de notación es utilizada por Agustín González Acilu en *Presencias* y por Joan Guinjoan en *Au revoir barocco* y en *Dígraf*.

	
Sin ritmo preciso	Ritmo sin precisar

Ej.IV.22. A. G. Acilu: *Presencias*.


Valores irregulares con una base rítmica aproximada de corchea=120

Ej.IV.23. J. Guinjoan: *Au revoir barocco*.

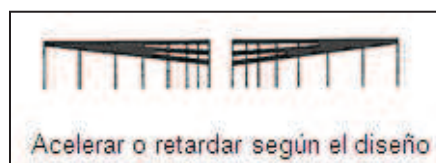
	
Tocar lentamente y con valores irregulares los dibujos indicados cambiando el orden de los sonidos, siempre <i>ad libitum</i>	Ritmo más o menos de corchea pero irregular

Ej.IV.24. J. Guinjoan: *Dígraf*.

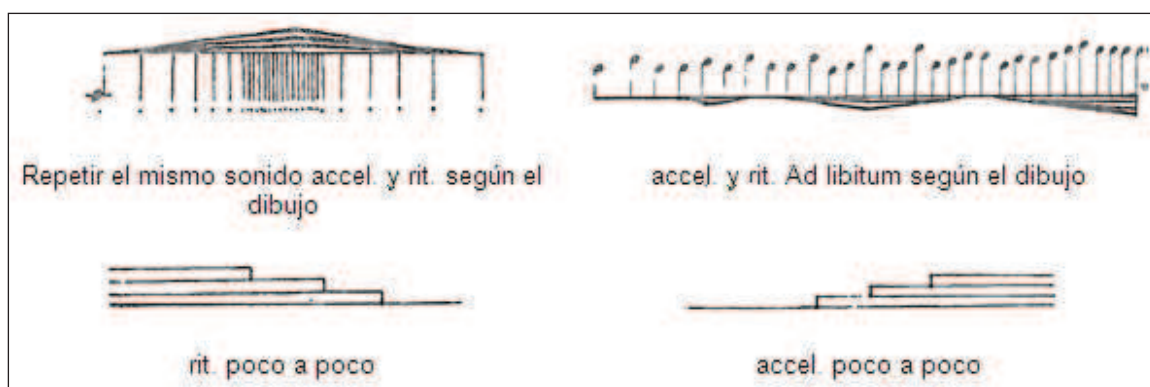
Asimismo, este tipo de notación también es utilizada para expresar agógica como *Accelerandos* y *ritardandos*. Encontramos ejemplos en *Zones* de Alcaráz, *Au revoir barocco* y *Dígraf* de Guinjoan y en *Laberinto op. 24* de Halffter.



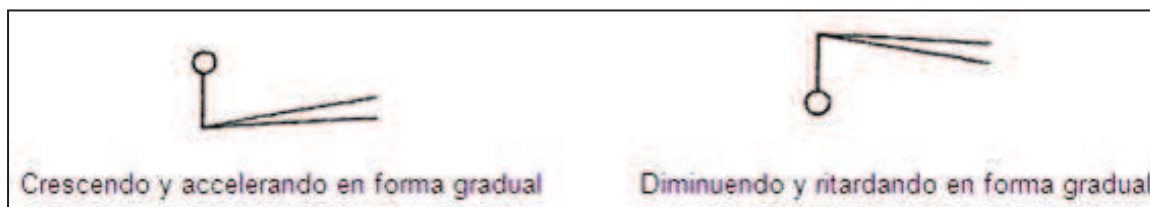
Ej.IV.25. J. Alcaráz: *Zones*.



Ej.IV.26: J. Guinjoan: *Au revoir barocco*.



Ej.IV.27. J. Guinjoan: *Dígraf*.



Ej.IV.28. R. Halffter: *Laberinto op. 34*.

Por último, otro recurso ampliamente utilizado relacionado con la flexibilidad temporal son las repeticiones. Existen numerosas maneras de indicar repetición tanto de un sonido como de un grupo de sonidos o secuencia. Sin embargo el signo más utilizado es el que Rosa María Fernández García denomina “anillo”¹⁰

¹⁰ Entendiendo anillo como un bucle o un loop que se repite indeterminadas veces, en este caso a voluntad del intérprete.

(Fernández 1996: 38) que aparece en obras de Tomás Marco, Joan Guinjoan o Francisco Llácer entre otros.











Ej.IV.29. Signo de repetición.

3.2. Repertorio

En el repertorio para piano español del período aquí estudiado destacamos los siguientes ejemplos de música flexible: *Milán piano* de Juan Hidalgo, *Fetiches* y *Temporalía* de Tomás Marco y *Fantasie impromptu* de Eduardo Polonio, entre otros.

Compuesta en 1959, *Milán piano* fue estrenada el mismo año de su composición en el primer concierto de música experimental celebrado en el entorno del Club 49. Esta obra constituye el primer ejemplo de música experimental para piano de España y está escrita para pianista, piano de cola y cualquier tipo de instrumento u objetos con los que se puedan producir sonidos indeterminados (por lo que volveremos a mencionarla más adelante).

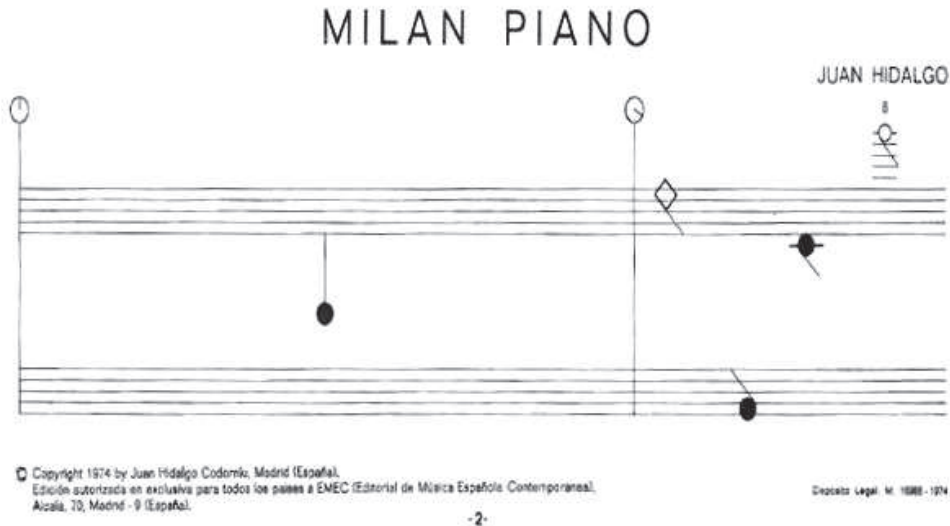
Ya hemos visto como Hidalgo se sirve de la notación geométrica para representar la duración de los sonidos y los ruidos (Ej.IV.15), determinada por el tamaño de los círculos que simbolizan a los mismos. Asimismo el compositor estructura cronométricamente la partitura dibujando unos pequeños relojes sobre el pentagrama que indican la duración de la secuencia contenida entre dos de ellos, procedimiento que ya había utilizado en su obra *Ukanga* para conjunto instrumental (Ej.IV.30 y Ej.IV.31).

	Cero segundos – 1 minuto		Treinta segundos
	Diez segundos		Cuarenta segundos
	Quince segundos		Cuarenta y cinco segundos
	Veinte segundos		Cincuenta segundos

Ej.IV.30. J. Hidalgo: *Ukanga*.

MILAN PIANO

JUAN HIDALGO



© Copyright 1974 by Juan Hidalgo Codorniz, Madrid (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea).
Atocha, 10, Madrid - 9 (España).

Disco Legal. M. 1988 - 1974

-2-

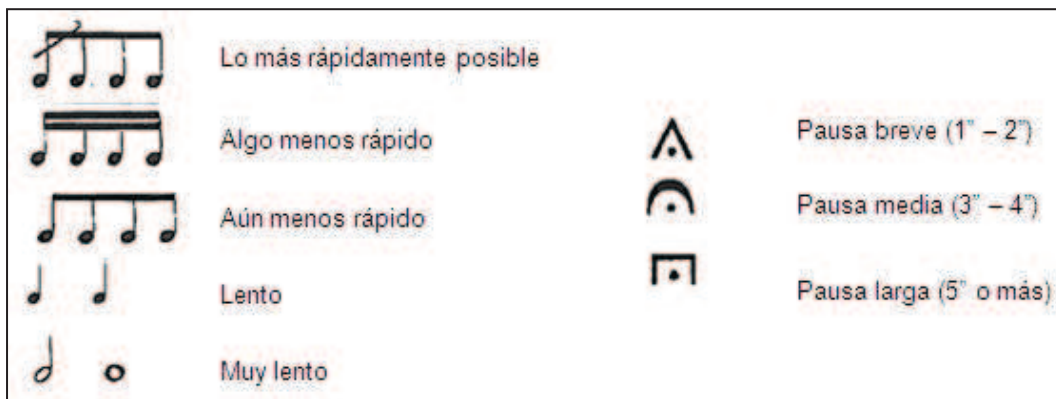
Ej.IV.31. J. Hidalgo: *Milán piano*, p. 2.

Fetiches (1967-68) de Tomás Marco, fue un encargo del pianista Pedro Espinosa quien estrenó la obra el 31 de marzo de 1968 en el Stadelijk Museum de Ámsterdam. Una de las características de esta pieza es que Marco elimina la continuidad del pentagrama, prescindiendo del mismo allí donde se indican las pausas o silencios¹¹. La obra parte de figuraciones “lo más rápido posible” en la mano derecha y en el registro agudo del piano con una tesitura muy acotada que se va ampliando poco a poco hasta llegar al registro medio del teclado. El mismo proceso se repite en el registro grave del piano con la mano izquierda. A partir de este momento se alcanza la octava, con una velocidad más moderada, que da

¹¹ Este tipo de escritura fue adoptado con anterioridad por los serialistas de la escuela italiana como Luigi Nono o Aldo Clementi.

paso en primer lugar a acordes y luego a clusters y que tras una alternancia entre los registros extremos del piano llega al final de la obra.

Según Marco, la obra posee una “fuerte definición estructural en una forma aleatoria plenamente controlada” (Marco 2008b: 5). Sin embargo, nosotros consideramos que es un ejemplo de música flexible si tenemos en cuenta el tipo de grafía musical que utiliza y que no cumple ninguna de las dos premisas básicas de la música aleatoria descrita anteriormente: 1) no sigue las leyes de la probabilidad a lo largo de su proceso compositivo y 2) no está constituida por formantes combinables entre sí ya que el orden de ejecución está preestablecido por el propio compositor.



Ej.IV.32. T. Marco: *Fetiches*.

Ej.IV.33. T. Marco: *Fetiches*, p.5.

También de Marco es *Temporalia* compuesta en 1974 y estrenada por Jean Pierre Dupuy en el Instituto Francés de Madrid un año después. La obra se basa en la repetición de una serie de células motívicas escritas entre corchetes, cuyo número de repeticiones es proporcional al tamaño de la flecha que acompaña al diseño (Ej.IV.34). Asimismo la duración de cada pentagrama, según indica el propio compositor, es de aproximadamente 15 segundos, pudiendo el intérprete establecer una mínima variación siempre y cuando sea constante a lo largo de toda la obra (cuya duración total oscila entre los 13 y los 14 minutos).

Según Marta Cureses, la obra pretende ser un estudio de tiempo, “de la narración sonora que asigna diferentes discursos a los pentagramas de cada mano de manera independiente, a través de la repetición de distintos grupos de articulaciones, distintas dinámicas y tempos que demandan una técnica interpretativa exigente” (Cureses 2007: 227).

Ej.IV.34. T. Marco: *Temporalía*, sistema 5, p. 5.

Fantasia impromptu, de Eduardo Polonio, está fechada en 1968 y fue estrenada en México por Alicia Urreta en 1972. La obra está compuesta por veintitrés rectángulos de los cuales dos están en blanco y los veintiuno restantes encierran un grupo de alturas. Las alturas escritas por encima de la línea punteada se leen en clave de Sol y se tocan con la mano derecha y las escritas por debajo en clave de Fa y son tocadas con la mano izquierda. Hay una serie de alturas que son comunes entre bloques y que reciben el nombre de “notas de enlace”. Estas “notas de enlace” están unidas entre sí por una línea que se extiende a lo largo de los bloques en los que aparece dicha nota. Debajo de cada bloque aparecen anotadas tres duraciones en segundos, de las cuales el intérprete debe escoger una que será la duración de dicho bloque. Todos los bloques se ejecutan en el orden escrito, de manera consecutiva, siendo el silencio representado por los bloques en blanco. En cada bloque, la duración, posición, tipo de ataque y dinámica de cada nota es completamente libre siempre y cuando se ajuste a la duración escogida para el bloque y, a excepción de las “notas de enlace”, ninguna puede continuar sonando de un bloque a otro. Por último, Polonio establece la duración mínima y máxima de la obra, que debe oscilar entre 4 minutos 28 segundos y 6 minutos 47 segundos.

Ej.IV.35. E. Polonio: *Fantasie impromptu*, sistema 2, p. 1.

Según Claudio Zulian en la voz sobre el compositor para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* el propio compositor define esta obra como antipianística. Para ello se evita de manera sistemática la utilización de acordes y se reduce el uso del piano a mero instrumento melódico donde hay una búsqueda de un virtuosismo de toque y de timbre. El timbre de cada sonido aislado es trabajado de tal manera que cada uno de ellos se convierte en un evento particular. Sin embargo, en palabras de Zulian “Aunque el sonido tiende a ser considerado en sí mismo, la alusión a las relaciones melódicas da lugar a un delicado equilibrio entre puntillismo y fraseo melódico” (Zulian 1999b: 876).

4. NUEVOS USOS INSTRUMENTALES

A lo largo del siglo XX el desarrollo de los diferentes instrumentos musicales corre parejo a la búsqueda de nuevas posibilidades y técnicas instrumentales, experimentando un rápido avance en comparación con los siglos anteriores. Muchas de estas innovaciones están relacionadas con el manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti, quien provocó “una revolución universal en el arte y en los artistas en general” (Locatelli 1970: 31) y un interés por los nuevos sonidos relacionados con los avances en maquinaria y tecnología del momento que servirán de inspiración a los músicos futuristas. Surge por entonces una

necesidad de renovación tímbrica que desemboca en la construcción de nuevos instrumentos musicales (como el *Intonarrumori*, las *Ondas Martenot*, el *Theremin* o los inventos de Harry Partch entre otros), en la utilización de instrumentos considerados exóticos y en la ampliación de las posibilidades sonoras y tímbricas de los instrumentos tradicionales.

En el caso del piano, estas nuevas técnicas parten del uso de los clusters hasta la utilización del “mueble” como un instrumento de percusión más, pasando por la manipulación directa de las cuerdas y la introducción de diferentes objetos entre ellas para modificar su timbre.

4.1. Clusters¹²

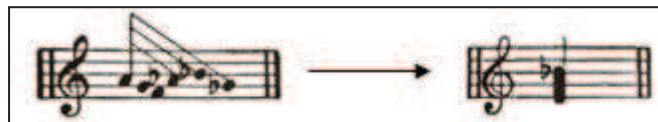
Un cluster es el ataque simultáneo de varias teclas consecutivas del piano mediante el uso de los dedos, manos, antebrazos y/o cualquier clase de dispositivo u objeto que permita accionar el teclado. Los clusters son utilizados por primera vez, a modo de acompañamiento, por el compositor norteamericano Henry Cowell en su obra *Tides of Manaunaun* de 1912. El interés de Cowell por los clusters le llevó a hacer un estudio de los mismos que recoge en el capítulo titulado “Chord-Formation” de su libro *New Musical Resources* escrito en 1958.

Para Cowell, los clusters son acordes formados por segundas mayores y menores que pueden ser contruidos siguiendo las mismas normas que los acordes triada por terceras (superposiciones de segunda mayor-segunda menor, segunda menor-segunda mayor, segunda mayor-segunda mayor y segunda menor-segunda menor) (Cowell 1996: 117-118). Una vez formados los acordes por segundas, y de las superposiciones de éstos con otros acordes o con ellos mismos, se forman los grandes bloques sonoros o clusters, también denominados compactos de sonidos, acordes masivos o bandas de sonidos (Locatelli 1973: 34)

¹² A lo largo del texto utilizaremos siempre en término cluster unificando las diversas ortografías utilizadas por los compositores (como el caso de Antón Larrauri, quien lo denomina *claster* y Agustín González Acilu, quien lo deletrea *clüster*). Igualmente llevamos a cabo una modificación de algunas de las explicaciones que los compositores hacen de los diferentes símbolos a fin de unificar criterios y definiciones (como la sustitución de escala pentatónica por teclas negras o escala diatónica por teclas blancas, entre otros).

o, como anota Juan Carlos Paz en el libro *La música en los Estados Unidos*, “ampliación cacofónica de la línea melódica” (Paz 1952: 98).

Existen diversos tipos de clusters atendiendo a las teclas accionadas. Así encontramos los clusters cromáticos que utilizan las teclas blancas y negras y que suelen estar delimitados exteriormente; los clusters pentatónicos formados por las teclas negras; y los clusters diatónicos constituidos por las teclas blancas del piano. Para su representación gráfica, Henry Cowell propone qué, debido a las dificultades de lectura y escritura que suponen los clusters, estos se configuren superponiendo la escritura de unos sonidos sobre otros formando una única nota que abarque desde la sonoridad más aguda a la más grave del cluster¹³ (Ej.IV.36).



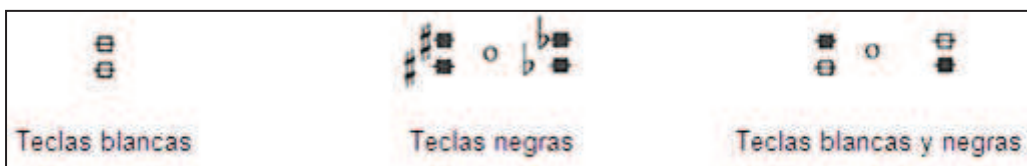
Ej.IV.36. H. Cowell, 1996: 121.

La representación propuesta por Cowell es válida para todos aquellos clusters en los que el compositor acote el ámbito de los mismos tanto en el grave como en el agudo. Este es el caso de Joan Guinjoan en *Divagant* y en *Au revoir barocco* (Ej.IV.37 y Ej.IV.38).



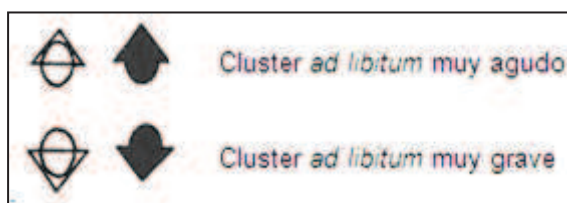
Ej.IV.37. J. Guinjoan: *Divagant*.

¹³ “Owing to the difficulty of reading such clusters, it is suggested that they be rotated by means of a single note running trough from the highest to the lowest note of the cluster” (Cowell 1996: 121).

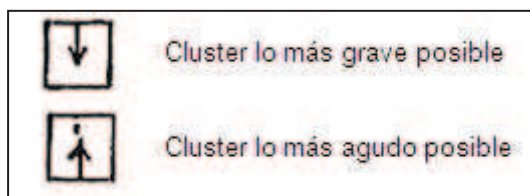


Ej.IV.38. J. Guinjoan: *Au revoir barocco*.

Sin embargo, hay ocasiones en las que el compositor deja libertad al intérprete a la hora de escoger las notas que conformarán el cluster y tan solo indica el registro donde deben ser interpretados como es el caso de Leonardo Balada en su *Transparency of Chopin's First Ballade* o Jesús Rodríguez Picó en *Mille artifex* (Ej.IV.39 y Ej.IV.40)



Ej.IV.39. L. Balada: *Transparency of Chopin's First Ballade*.

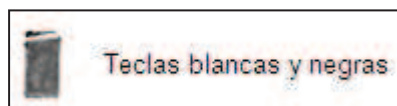


Ej.IV.40. J. Rodríguez Picó: *Mille artifex*.

Por lo general, los clusters suelen estar representados por anchas bandas cuyo color depende de si se tocan en teclas blancas o negras como en *Divagant* de Joan Guinjoan (Ej.IV.41). No obstante, como puede comprobarse en esta obra y en *Zones* de Jordi Alcaráz (Ej.IV.42), puede ocurrir que una simbología similar sirva para dos tipos de clusters diferentes. Del mismo modo puede darse el caso de que dos cluster de la misma naturaleza puedan representarse de dos maneras distintas como también ocurre entre *Divagant* y la *Pieza Caprichosa* de Claudio Prieto (Ej.IV.43).



Ej.IV.41. J. Guinjoan: *Divagant*.



Ej.IV.42. J. Alcaráz: *Zones*.



Ej.IV.43. C. Prieto: *Pieza Caprichosa*.

Igualmente, dependiendo de su tamaño o la parte del cuerpo/objeto que debe producirlos, esas bandas antes mencionadas serán de mayor o menor tamaño. Sin embargo, muchos compositores indican esto a través de distintos símbolos como Joan Guinjoan en *Dígraf*, Luis Vázquez del Fresno en el “Preludio núm. 2” o Antón Larrauri en *Dualismos* (Ej.IV.44 a Ej.IV.46).



Ej.IV.44. J. Guinjoan: *Dígraf*.

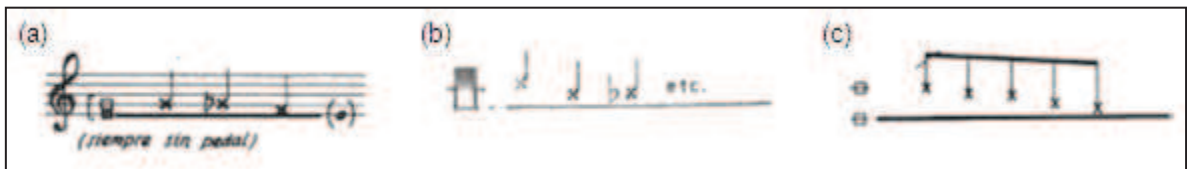


Ej.IV.45. L. V. del Fresno: “Preludio núm. 2”, *Seis preludios op. 23*.



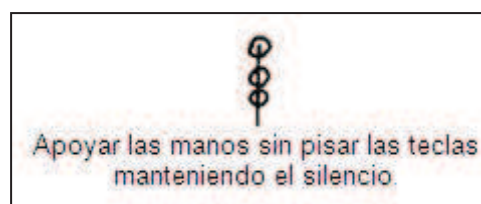
Ej.IV.46. A. Larrauri: *Dualismos*.

Una de las funciones de los clusters es la creación de resonancias y armónicos. Este tipo de procedimientos puede darse mediante la utilización de clusters sonoros o bien mediante la utilización de *toneless*. Joan Guinjoan crea resonancias a partir de la ejecución de un cluster sonoro y la siguiente acción de levantar los dedos progresivamente dejando la última resonancia indicada. Este efecto aparece en *Divagant*, *Dígraf* y *Au revoir Barocco* (Ej.IV.47).

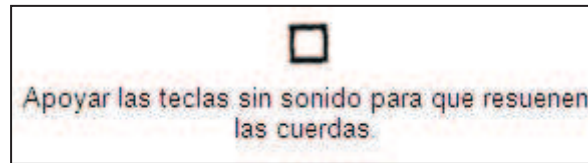


Ej.IV.47. J. Guinjoan (a) *Divagant*, (b) *Dígraf* y (c) *Au revoir barocco*.

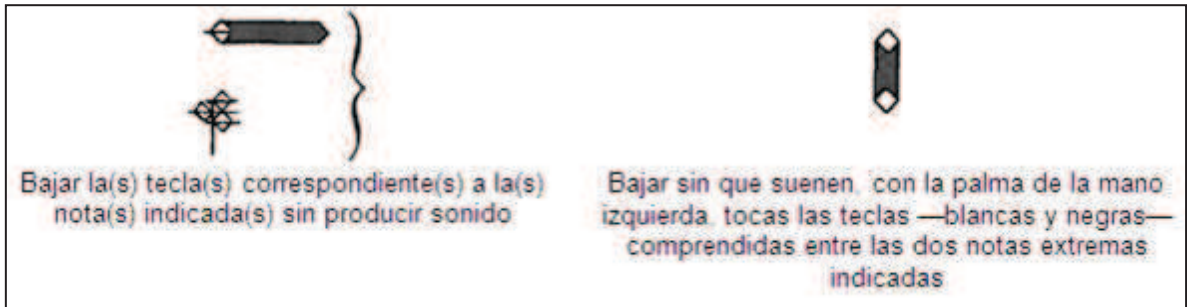
El *toneless* es un efecto producido cuando se apoyan las teclas sin emitir sonido alguno, dejando que resuenen las cuerdas. Algunos ejemplos de grafía los encontramos en *Presencias* de Agustín G. Acilu, en *Fetiches* de Tomás Marco y en *Laberinto op. 34* de Rodolfo Halffter (Ej.IV.48 a Ej.IV.50).



Ej.IV.48. A. G. Acilu: *Presencias*.

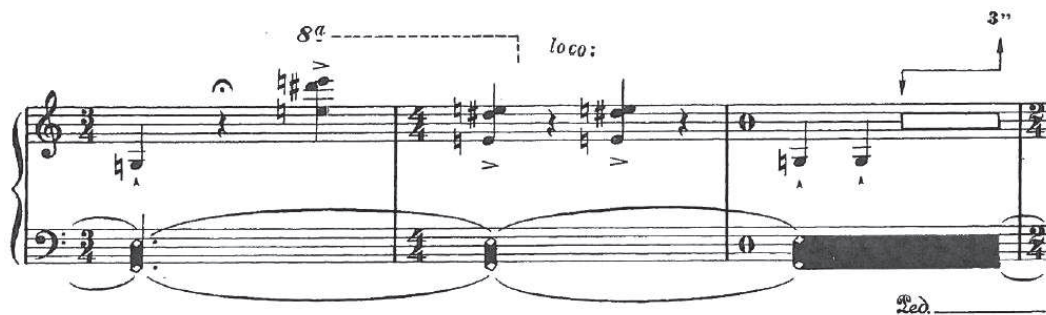


Ej.IV.49. T. Marco: *Fetiches*.



Ej.IV.50. R. Halffter: *Laberinto op. 34*.

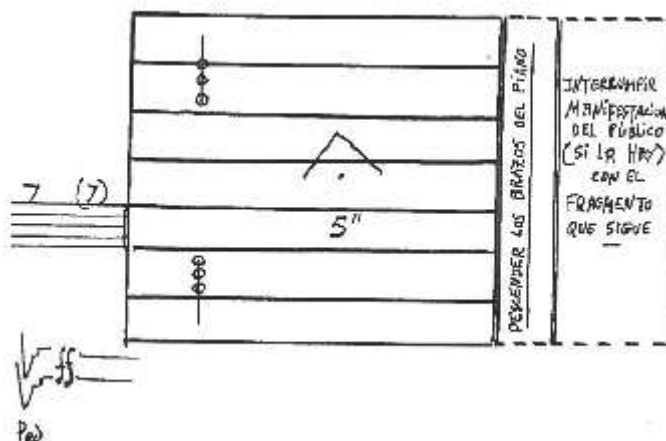
En *Laberinto op. 34*, Halffter se sirve de los *toneless* como bajo en la parte grave del piano mientras en la mano derecha se ejecutan diferentes acordes y sonidos creándose de esta manera una serie de resonancias de los armónicos de los sonidos ejecutados (Ej.IV.51). En *Fetiches* el *toneless* afecta únicamente a la última nota del bloque de sonidos (Ej.IV.52). En *Presencias Acilu* juega con las resonancias provocadas al golpear y soltar bruscamente el pedal derecha mientras se presionan dos clusters en las zonas grave y aguda del teclado (Ej.IV.53).



Ej.IV.51. R. Halffter: "Intento cuarto", *Laberinto op. 34*, cc. 73-75.



Ej.IV.52. T. Marco: *Fetiches*, sistema 2, bloque 4, p. 4.



Ej.IV.53. A.G. Acilu: *Presencias*, sistema 1, p. 12.

4.1.1. Repertorio

En el repertorio del período aquí estudiado, encontramos tres obras que se generan en torno al uso de los clusters y las posibilidades de éstos. Estas tres obras son *Presencias* y *Rasgos* de Agustín González Acilu y *Dualismos* de Antón Larrauri.

Compuesta en 1967, *Presencias* es la segunda obra para piano de Agustín González Acilu. Dedicada a Helga Drewsen, fundadora de la revista *Cantar y Tañer*, fue estrenada por el pianista Pedro Espinosa en el Stadelijck Museum de Ámsterdam en 1968. Precisamente la idea original de la obra, como recoge Marta Cureses en su libro *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión* (1995), surge a raíz de una conversación de Acilu con el pianista canario mientras este último se encontraba preparando una gira de conciertos por Europa.













La intención fundamental de la obra es encontrar el equilibrio surgido de la interacción de dos elementos opuestos:

- 1) Por un lado, la escritura tradicional y convencional que afectará al aspecto formal e interpretación de la obra.
- 2) Por el otro, la ampliación de ideas y técnicas con un cierto criterio aleatorio que se materializan en la utilización de clusters (Cureses 1995: 91).

Para el primer punto, Acilu se sirve de los elementos tradicionales de la escritura musical: pentagrama y notación convencional. Sin embargo, para el segundo punto Acilu divide la extensión del piano en siete secciones correspondiendo a cada cual la totalidad de la escala cromática, partiendo del La natural hasta el Sol sostenido. Se configura entonces un gran heptagrama, formado por siete espacios y sus correspondientes 8 líneas, sobre los que se escriben los diferentes clusters. De esta manera, la partitura combinará, fragmentos musicales escritos en el pentagrama y fragmentos musicales escritos en el heptagrama (Ej.IV.54).

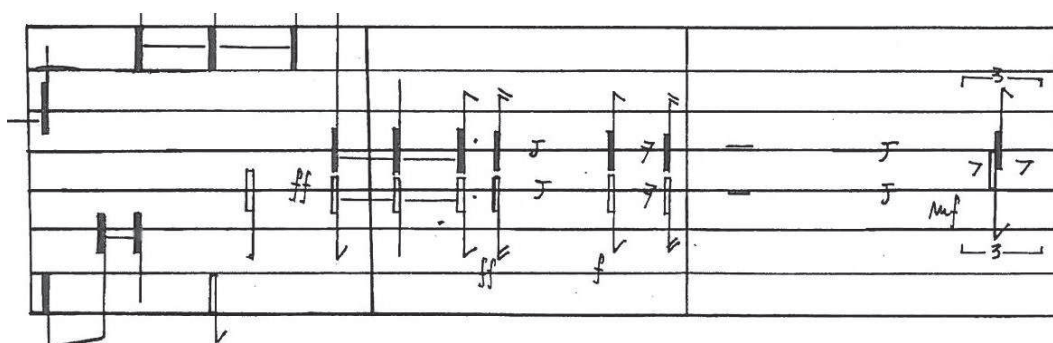
Ej.IV.54. A. G. Acilu: *Presencias*, sistema 1, p. 7.

Acilu divide los clusters en cluster de teclas blancas, clusters de teclas negras, y clusters de teclas blancas y negras. Para indicarlos utiliza diferentes grafías dependiendo de si se encuentran sobre las líneas o los espacios del heptagrama (Ej.IV.55).

	Agrupación de sonidos en la línea. Ej:		Teclas blancas
	Agrupación de sonidos en la línea. Ej:		Teclas negras
	Agrupación de sonidos en la línea. Ej:		Teclas blancas y negras
	Agrupación de sonidos en el espacio. Ej:		Teclas blancas
	Agrupación de sonidos en el espacio. Ej:		Teclas negras
	Agrupación de sonidos en el espacio. Ej:		Teclas blancas y negras

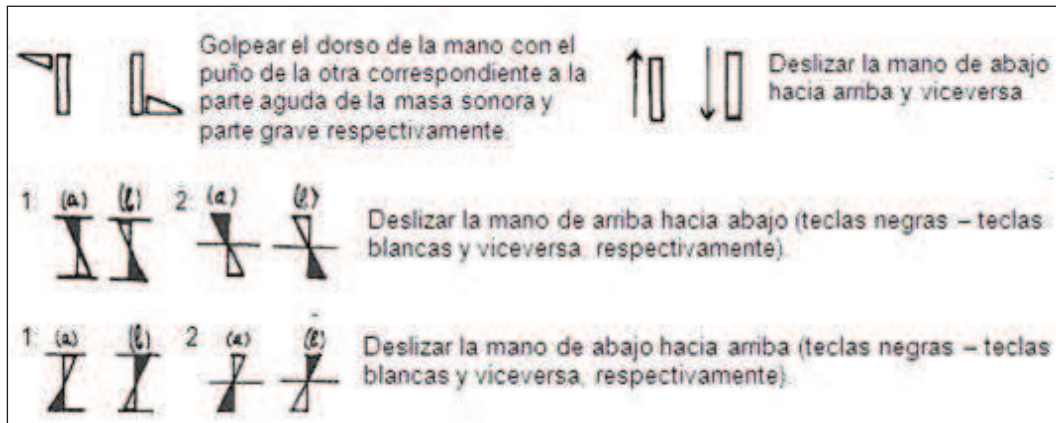
Ej.IV.55. A. G. Acilu: *Presencias*.

A pesar de que la grafía empleada pueda dar la impresión de que nos encontramos ante una partitura de música abierta, la obra no está concebida bajo este criterio ya que, como dice el propio Acilu, “tanto los clusters como la escritura pentagramada están perfectamente delimitadas en el ritmo, espacio y tiempo” (González Acilu 1989: 9). Esto puede comprobarse en la combinación que el compositor hace entre las grafías convencionales y los clusters a los que añade dichos valores tradicionales (Ej.IV.56).



Ej.IV.56. A. G. Acilu: *Presencias*.

Además de los clusters, en este caso realizados con la palma de la mano, Acilu se sirve de otras técnicas y efectos como los producidos al golpear el dorso de la mano con el puño de la otra o deslizar la mano a lo largo del teclado, lo que contribuye a crear nuevos timbres.



Ej.IV.57. A. G. Acilu: *Presencias*.

Escrita en 1970, *Rasgos* fue estrenada en Cádiz por Pedro Espinosa en 1972. La obra responde a un encargo que Gerardo Gombau hace a varios compositores con el propósito de introducir gradualmente las estéticas contemporáneas en los programas oficiales de la enseñanza musical, por lo que nos encontramos ante una obra de carácter didáctico. Las obras iban destinadas a los alumnos de la pianista Gloria Bertolá pero, a pesar de que tuvo una muy buena acogida por parte de los compositores, el proyecto no llegó a cuajar (Cureses 1995: 94).

La obra, al igual que ocurre con *Presencias*, combina alturas no determinadas con alturas determinadas en el pentagrama y clusters. Por otro lado, el valor sintáctico de la obra queda configurado por las “formas percusión sobre la madera del instrumento simultáneas a diversos acordes y la interrupción de consonancias mediante determinados clusters (‘consonancias tachadas’)” (González Acilu 1989: 7). Estas “consonancias tachadas” consisten en la superposición de dos elementos divergentes entre sí: por un lado la consonancia

creada al accionar determinadas teclas negras del piano y por el otro la ruptura de esa consonancia al realizar al mismo tiempo clusters con la palma de la mano sobre las teclas blancas. De esta manera se consigue un efecto de oposición entre consonancia y disonancia donde “se ‘tachan’ con las palmas de las manos las consonancias prolongadas y sostenidas por los dedos y que le sirven de base” (Cureses 1995: 94).

Otro interesante ejemplo sobre el uso de los clusters en la música para piano española lo encontramos en *Dualismos* de Antón Larrauri, escrita en el año 1976 y dedicada a Carles Santos. La obra se enmarca dentro de la “estética actual”, como la define el propio compositor en *Catorce compositores españoles de hoy* (Larrauri 1982: 262). Según Larrauri, el sistema tímbrico de la obra se fundamenta en un juego de resonancias producidas mediante el uso de clusters y sus diferentes posibilidades, donde también intervienen la oposición entre matices, niveles de sonido y distintos ritmos.

A diferencia de *Presencias*, en *Dualismos* los clusters están escritos sobre el pentagrama y podemos dividirlos en dos categorías: clusters de altura semi-indeterminada y clusters de altura determinada.

1. Los clusters de altura semi-indeterminada están indicados en el pentagrama con una tesitura más o menos delimitada por su posición en el mismo. Como hemos visto, su grafía y ejecución dependen del tamaño de los mismos (Ej.IV.46).
2. En los clusters de altura determinada, los sonidos están establecidos previamente mediante notación convencional. Podemos encontrarlos de tres tipos (Ej.IV.58):

La recta negra indica un cluster sobre las teclas negras comprendidas entre las notas señaladas. El rectángulo blanco indica lo mismo pero en teclas blancas

Igual que lo anterior, pero distinta extensión de teclas blancas y negras

Además de las extensiones de blancas y negras, aumentar por arriba o por debajo (en este caso por ambos extremos) las notas que se indican aparte

Ej.IV.58. A. Larrauri: *Dualismos*.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el sistema tímbrico de *Dualismos* se basa en un juego de resonancias. Los efectos indicados son los siguientes (Ej.IV.59):

Resonancia lograda a base de percutir muy fuerte y con pedal el cluster anterior y de ejecutar este segundo con un ataque *p* o *pp*. Este segundo cluster también puede sustituirse por un *toneless*. Existen cinco tipos de resonancia:



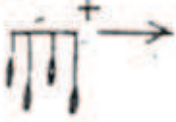


Resonancia Media resonancia Resonancia *p* Resonancia *pp* Suma de resonancias

La recta ascendente o descendente a modo de portamento o arrastre ordena que se pase rápidamente del cluster anterior al de resonancia

Igual que lo anterior, pero el paso no es tan rápido

Ej.IV.59. A. Larrauri: *Dualismos*.

Asimismo, el ritmo viene indicado en el pentagrama, aunque también encontramos símbolos especiales para determinados efectos y técnicas (Ej.IV.60):

	Batir igual o desigualmente, pero siempre muy veloz, el cluster que se cita
	Batir rápidamente clusters con la palma y dedos en la extensión que se indica y de una manera ascendente
	Alargar el pasaje que se cita.
<p>Dedos</p> 	CON LOS DEDOS: y con las notas que a la izquierda se dicen. 1º dar un cluster. 2º arpeggiar dichas notas rápida y sucesivamente en la forma de la grafía.
<p>Palma</p> 	CON LA PALMA: y con la extensión de teclas blancas que a la izquierda se dice. 1º dar un cluster. 2º volverlo a dar inmediatamente.

Ej.IV.60. A. Larrauri: *Dualismos*.

4.2. *The String Piano* y el piano como instrumento de percusión

Henry Cowell también es uno de los pioneros en las nuevas técnicas pianísticas denominadas *String Piano*. Este término, acuñado por el compositor norteamericano en la década de los años veinte, alude a aquellas técnicas pianísticas en las que el sonido es producido por la manipulación directa de las cuerdas en lugar de, o conjugando, la pulsación de las teclas. Sin embargo, Cowell no será el primero en interesarse por tocar en el interior del piano. Como recoge Michael Hicks en su libro *Henry Cowell, Bohemiam* (2002), otros intérpretes se acercaron a estas técnicas: la pianista estadounidense Olga Samaroff utilizaba cucharas y paños sobre las cuerdas del piano a finales del siglo XIX y el payaso-músico suizo Charles Adrien Wettach, conocido como *Grock the Clown*, incluía en su espectáculo la manipulación directa del cordal del piano (Hicks 2002: 110). Asimismo, el primer compositor en escribir música para ser tocada directamente sobre las cuerdas fue el australiano Percy Grainger con su

obra *In a Nutshell Suite* de 1916, donde indicaba al pianista que debía tocar determinadas cuerdas con una baqueta de marimba (Hicks 2002: 11).

The Aeolian Harp, compuesta en 1923 por Henry Cowell, fue la primera pieza escrita exclusivamente para *String Piano*, donde los sonidos son creados punteando y rasgueando las cuerdas con los dedos y las uñas. Con el desarrollo de este procedimiento, Cowell escribe en 1925 *The Banshee* donde introduce *glissandi* que se realizan directamente sobre las cuerdas del piano. Por último, en su *Sinister Resonances* de 1930, incluye todas las técnicas adquiridas anteriormente y añade el uso de resonancias y armónicos obtenidos tras la manipulación directa del cordal y el uso del teclado. El legado de Henry Cowell fue continuado por John Cage en varias de sus obras para piano sirviendo de punto de partida para su piano preparado. De esta manera, en su *First Construction* (1939), Cage utiliza como procedimiento el silenciamiento de las cuerdas con una mano mientras se tocan las teclas con la otra, mientras que en su *Second Construction* (1940) indica que los dedos deben deslizarse a lo largo de las cuerdas del piano.

Otro de los nuevos usos instrumentales es la percusión de las diferentes partes del “mueble” del piano. En este sentido Cage escribe *The Wonderful Window of Eighteen Springs* (1942) para voz y piano cerrado. La melodía de la voz, sobre un texto de Finegand Wake, está constituida por tres notas y es acompañada por los golpes percutidos sobre el piano cerrado cuyas variantes tímbricas vienen dadas por el modo de ataque (dedos o nudillos) y por el lugar donde se realizan las percusiones. Esta obra abre un abanico de posibilidades de los nuevos usos que se le pueden dar al instrumento al margen de la manipulación de las cuerdas: “cerrado el teclado, no solo el resto del piano sino todo lo que le rodea está ansioso por ser tocado, pulsado, vibrado” (Barber 1985: 18). Así encontraremos diversas obras donde se indican golpes y percusiones en las distintas partes del piano, desde el “cajón” de madera hasta el arpa de acero y los pedales.

Dentro del repertorio para piano español encontramos varias obras que se sirven de dichas técnicas como son el “Segundo cuaderno” del *Libro para el pianista* de Luis de Pablo (1961-62), *Llámalo como quieras* (1971) de Carlos Cruz de Castro, *Paisaje íntimo* (1973) de Francisco Guerrero, *Antiestudio num.1* (1975) de Fernando Palacios, *Silencios ondulados* (1977) de Félix Ibarondo, *Secuencia IV* (1979) de Andrés Lwein-Richter (1979), “Espejos de icebergs” de *Audiogramas IV* (1977) y el “Segundo preludio” de los *Seis preludios op. 23* (1980) de Luis Vázquez de Fresno, y *Prop a Vicmar* (1982) de Javier Darías.

En el “Segundo cuaderno” del *Libro para el pianista*, Luis de Pablo combina diferentes acciones que deben realizarse directamente sobre las cuerdas del piano, con pasajes de notación convencional, además de otras acciones como palmadas, chasquidos y la proyección de la voz en el interior del piano. Entre los efectos de *String Piano* utilizados por Luis de Pablo encontramos: el golpeo de las cuerdas con la palma de la mano, con una baqueta de fieltro blanda o con una escobilla metálica de jazz; la ejecución de un cluster en el teclado apoyando la palma de la mano libre directamente sobre las cuerdas; glissando sobre una cuerda determinada con un plectro; y agitar las cuerdas con el plectro, con la palma de la mano o con la escobilla (Ej.IV.61).

Absolument libre
Completamente libre

fff claquer la main au dedans de la couvercle
aplaudir dentro de la caja

Ped. _____ *

fff avec la plat de la paume sur les cordes
con la palma de la mano sobre las cuerdas

Ped. _____ *

ff glisser très vite sur la corde un plectrum
de guitare en laissant vibrer
resbalad muy deprisa sobre la cuerda un
plectro de guitarra y déjese vibrar

Ped. _____ *

fff claquement des doigts de la main
droite (médium, pouce)
castañetear los dedos de la mano
derecha (corazón, pulgar)

Ped. _____ *

ff baguette de feutre mou sur les cordes
aprox
baqueta de fieltro blando sobre las cuerdas
aprox

Ped. _____ *

consonne
consonante

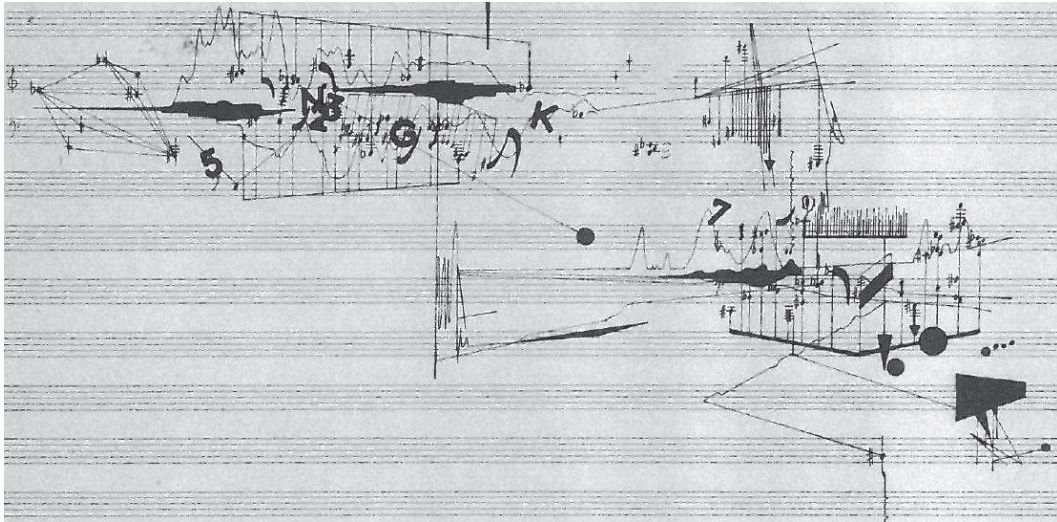
ff brosse de jazz, commencer très forte
diminuer jusqu'à l'extinction du son.
escobilla de jazz, comenzar muy fuerte
disminuyendo hasta la extinción del sonido

aprox
ff pas frapper mais agiter sur les cordes
no se golpee sino agitese sobre las cuerdas:

Ej.IV.61. L. de Pablo: "Segundo cuaderno", *Libro para el pianista*, fragmentos.






Paisaje íntimo de Francisco Guerrero (1973) está escrito para piano con uno a tres pianistas y en ella se combinan la notación convencional en el pentagrama con elementos gráficos, *String Piano*, acción y, de ser posible, aparatos electrónicos como un *Ring Modulador* conectado a un generador de ondas sinusoidales. Según describe Guerrero en la partitura: "de interpretarse paisaje íntimo por dos o tres pianistas, uno de ellos debe hacerlo sobre el teclado y el/los otro/s siempre sobre el cordaje, dando preferencia también, en las páginas gráficas, a la improvisación sobre este elemento" (Guerrero Marín 1975: s.p.). Los objetos requeridos en la partitura son: una escobillas de jazz, unas baquetas blandas y duras, varias bolas de metal, un objeto curvo de madera, una regla de plástico y una varilla de triángulo. Asimismo, algunos de los efectos indicados en la partitura son los clusters con la palma de la mano sobre el cordal y la utilización

de los dedos sobre una cuerda determinada a la vez que se acciona la tecla correspondiente para modificar el sonido resultante. Los gráficos utilizados por el compositor son una serie de números y letras que deben interpretarse como “acciones extrañas a la música” pudiendo ser diferentes para cada uno de los ejecutantes: dar palmadas, leer un texto, cantar, etc. (Ej.IV.62).

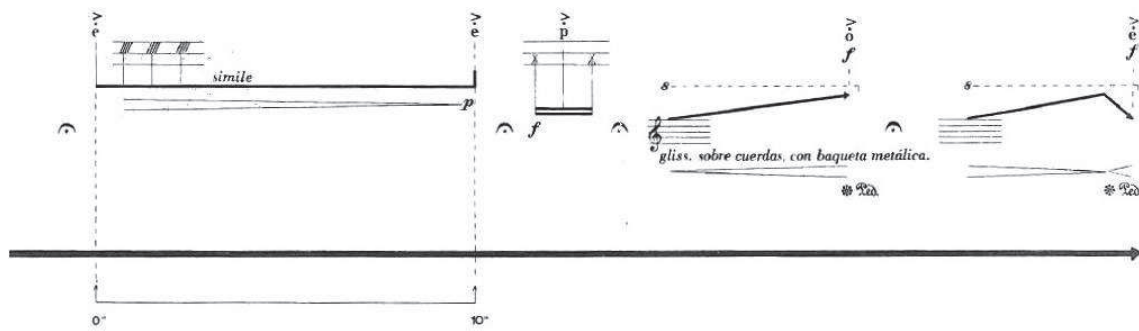


Ej.IV.62. F. Guerrero: *Paisaje íntimo*, p. 2

En *Llámalo como quieras* Cruz de Castro introduce diferentes percusiones que deben realizarse en las distintas partes del “mueble” del piano, así como en los travesaños interiores del mismo. Se distinguen cuatro tipos de golpes: golpe debajo del teclado del piano con la mano abierta; golpe sobre la parte lateral del piano, también con la mano abierta; golpe con los nudillos sobre los laterales internos de la parte del teclado izquierdo y derecho respectivamente; y golpe con una baqueta de caja sobre las vigas o travesaños interiores del piano. Asimismo también recurre al glissando sobre las cuerdas del piano, en este caso con una baqueta metálica (Ej.IV.63 y Ej.IV.64).

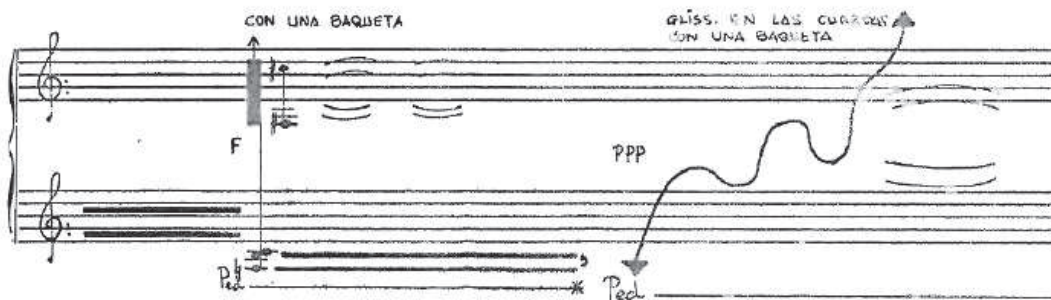
	Golpe con baqueta de caja en una cuerda indeterminada del piano
	Golpe debajo del teclado del piano con la mano abierta
	Golpe sobre la parte lateral del piano
	Golpe con baqueta de caja sobre los travesaños o vigas interiores del piano
	Golpe con los nudillos de la mano en los laterales internos de la parte del teclado izquierdo y derecho respectivamente

Ej.IV.63. C. Cruz de Castro: *Llámalo como quieras*.



Ej.IV.64. C. Cruz de Castro: *Llámalo como quieras*, sistema 1, p. 8.

Algunos compositores utilizan estos efectos de forma aislada, como en *Antiestudio núm. 1* de Fernando Palacios y en *Silencios ondulados* de Félix Ibarro. La primera de ellas requiere la realización de un glissando sobre las cuerdas con una baqueta sin especificar material (Ej.IV.65) mientras la segunda requiere una baqueta blanda (“Baguette molle”) (Ej.IV.66).



Ej.IV.65. F. Palacios: *Antiestudio núm. 1*, sistema 2, p. 2.



Ej.IV.66. F. Ibarro: *Silencios ondulados*, sistema 3, p. 10.

Secuencia IV de Andrés Lewin-Richter (1979) pertenece a la serie de piezas del compositor compuestas para instrumento y cinta magnética. En dicha obra se crea una interacción entre el intérprete y la cinta, donde se hallan grabados sonidos producidos por el piano y sonidos puramente electrónicos y cuya intención es, en palabras del compositor, “una improvisación que se mezcle bien con el material de la cinta, sin estridencias, sin huecos, en un continuum sonoro” (Lewin-Richter 1980: 205).

El intérprete posee una cierta libertad de interpretación siguiendo las instrucciones de la partitura, que el propio compositor considera que “son indicativas, no son precisas” (Lewin Richter 1980: 205). La partitura se divide en dos zonas: una para el piano y otra para el material fijo de la cinta (Ej.IV.67). En el caso del piano la mayor parte de los eventos se producen en el arpa pinzando, rasgueando o percutiendo con las manos sobre las cuerdas. Asimismo introduce la percusión con baquetas de goma o felpa y los golpes sobre el puente del arpa del piano. Entre las técnicas utilizadas sobre el teclado se encuentran los clusters

con las palmas de la mano. Igualmente introduce el uso de otros instrumentos de pequeña percusión como la carraca o las maracas.

Ej.IV.67. A. Lewin-Richter: *Secuencia IV*, sistemas 5 y 6, p. 2.

Tanto el “Preludio núm. 2” de los *Seis preludios op. 23* como “Espejos de iceberg” de los *Audiogramas IV* del asturiano Luis Vázquez del Fresno son un buen ejemplo de la utilización de diferentes elementos en la caja armónica del piano. Estas dos piezas están compuestas exclusivamente para ser interpretadas en el interior del piano y en ambas los registros quedan divididos en tres zonas: grave, media y aguda, sobre las que se colocan los diferentes símbolos que representarán las distintas técnicas a realizar por el intérprete (Ej.IV.68 y Ej.IV.69).

Ej.IV.68. L. V. del Fresno: “Preludio núm. 2”, *Seis preludios op. 23*, sistema 1, p. 4.

Ej.IV.69. L. V. del Fresno: "Espejos de iceberg", *Audiogramas IV*, sistemas 2 y 3, p. 43

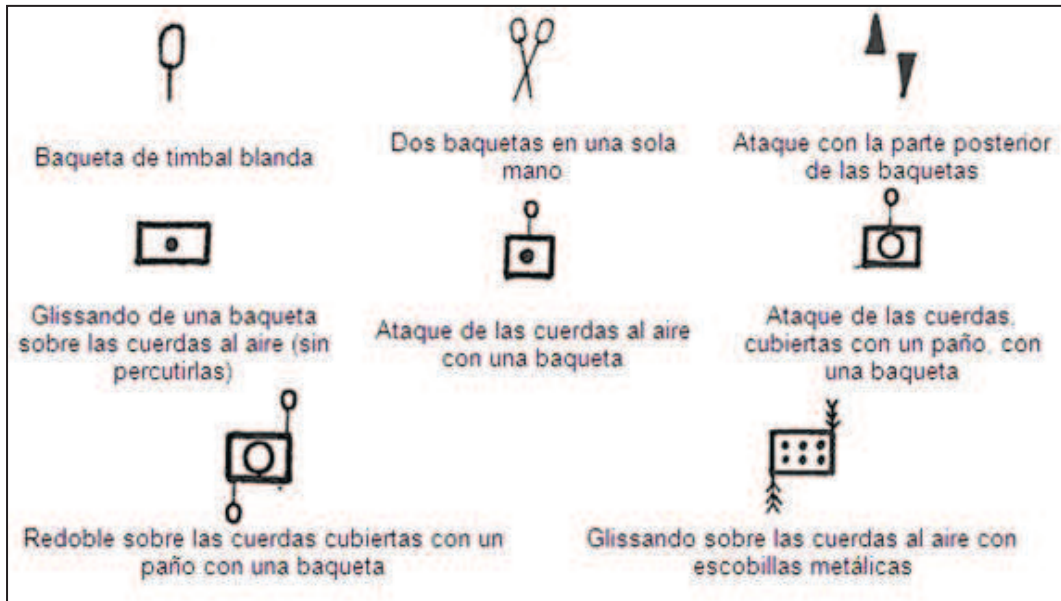
Podemos dividir los efectos de ambas obras atendiendo a los elementos utilizados para conseguirlos: los dedos/manos, baquetas y otro tipo de objetos.

a) Efectos producidos con los dedos en las cuerdas:

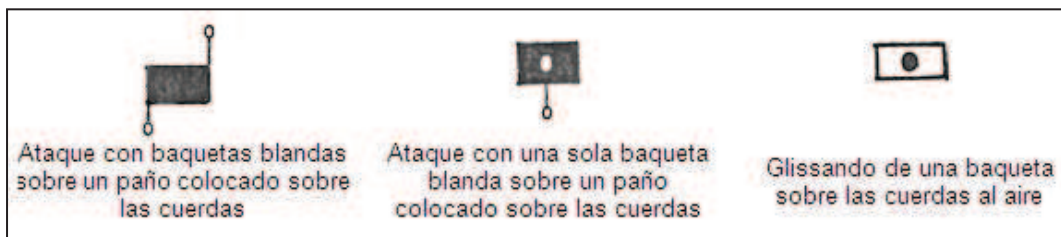
Ej.IV.70. L. V. del Fresno: "Espejos de iceberg", *Audiogramas IV*.

Ej.IV.71. L.V. del Fresno: "Preludio núm. 2", *Seis preludios op. 23*.

b) Efectos producidos con baquetas en las cuerdas:

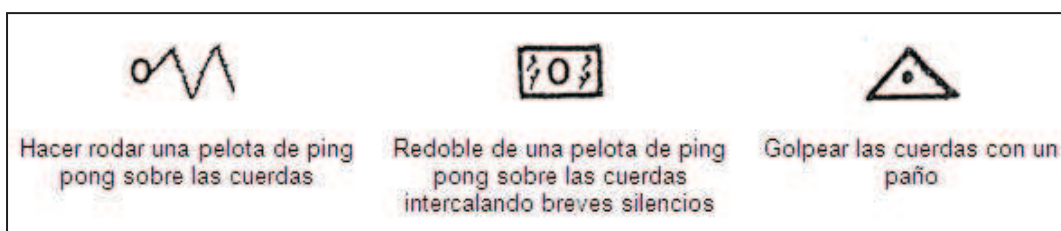


Ej.IV.72. L.V. del Fresno: "Preludio núm. 2", *Seis preludios op. 23*.

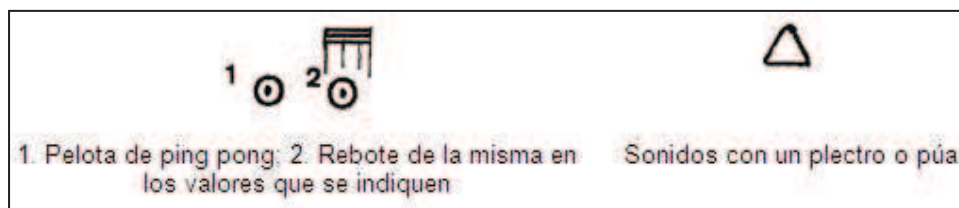


Ej.IV.73. L. V. del Fresno: "Espejos de iceberg", *Audiogramas IV*.

c) Efectos producidos por otros elementos en las cuerdas:

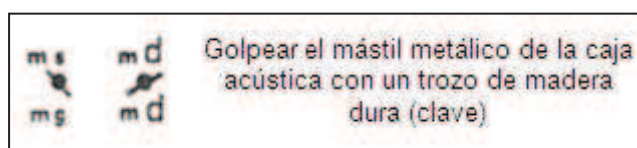


Ej.IV.74. L.V. del Fresno: "Espejos de iceberg", *Audiogramas IV*.

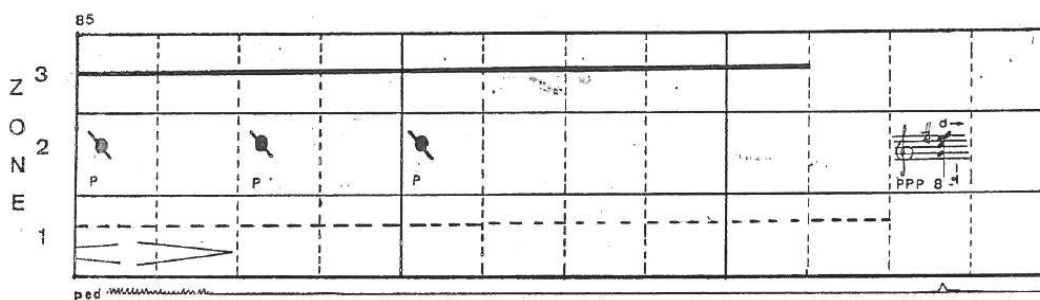


Ej.IV.75. L.V. del Fresno: "Preludio núm. 2", *Seis preludios op. 23*.

d) Efectos producidos sobre los mástiles:



Ej.IV.76. L.V. del Fresno: "Espejos de icebergs", *Audiogramas IV*.



Ej.IV.77.L.V. del Fresno: "Espejos de icebergs", *Audiogramas IV*, sistema 1, p. 46.

Un último ejemplo dentro de este apartado lo encontramos en *Prop a Vicmar* de Javier Darías (1982), escrita para piano y dos ejecutantes. El primer intérprete siempre toca sobre el teclado y alterna entre pasajes a solo y pasajes en los que participa el segundo intérprete que siempre toca sobre las cuerdas. Entre las acciones que realiza el segundo intérprete se encuentran la presión de las cuerdas con los dedos, palma de la mano o antebrazo así como el deslizamiento de los mismos sobre las cuerdas (Ej.IV.78), la utilización de un plectro para realizar rasgueos cortos y rápidos sobre las cuerdas (Ej.IV.79), y la colocación de una cadena abarcando dos octavas en el registro central mientras ejecuta notas pizzicato *ad libitum* (Ej.IV.80).

①

molto lento

mf

(tr)

②

③

④ arm

arm

arm

arm


arm

⑤

Ej.IV.78. J. Darias: *Prop a Vicmar*, sistemas 1 y 2, p. 4.

8^{va}

rall molto pesante

 rasgueado rápido y corto con un plectro en la zona sobreaguda (intérprete II)

Ej.IV.79. J. Darias: *Prop a Vicmar*, sistema 4, p. 7.

pizz a la corda

mf

Ej.IV.80. J. Darias: *Prop a Vicmar*, sistema 2, p. 8

4.3. Piano preparado

Uno de los avances más destacados en cuanto al nuevo uso instrumental del piano es el introducido por John Cage quien, partiendo del conocimiento de las nuevas técnicas de Cowell, y sistematizando y completando sus ideas, inventará el piano preparado. La idea nace en otoño de 1936 cuando le es encargada la música para un ballet de Sylvilla Fort titulado *Baccanale* (1940). Debido a que el espacio para su representación era reducido y no permitía la introducción de una orquesta de percusión, Cage decide transformar el piano en un conjunto de percusión que podía ser controlado por un solo intérprete. Para ello no sólo se sirve de las innovaciones de Cowell sino que añade nuevos elementos como gomas, tornillos, tuercas y pernos que introduce entre las cuerdas del piano¹⁴. De esta manera logra que el sonido del piano pierda sus cualidades “naturales” para convertirlos en una serie de sonidos complejos de tímbrica indeterminada cuyo resultado sonoro se conocerá en el momento de la interpretación: “Cage, haciendo retroceder las fronteras del arte musical, desarmoniza incluso el instrumento armónico por excelencia, el piano, al llenarlo de objetos extraños y convertirlo en sustituto casero del sintetizador del futuro” (Barber 1985: 19). La invención del piano preparado no supone, a priori, nuevas técnicas de ejecución pianística ya que el intérprete toca sobre el teclado. Sin embargo, el invento de Cage convertirá al intérprete en un “«montador» especialista en «bricolage» instrumental, que «prepara» todos y cada uno de los sonidos-timbres de su instrumento” (Barber 1985: 20).

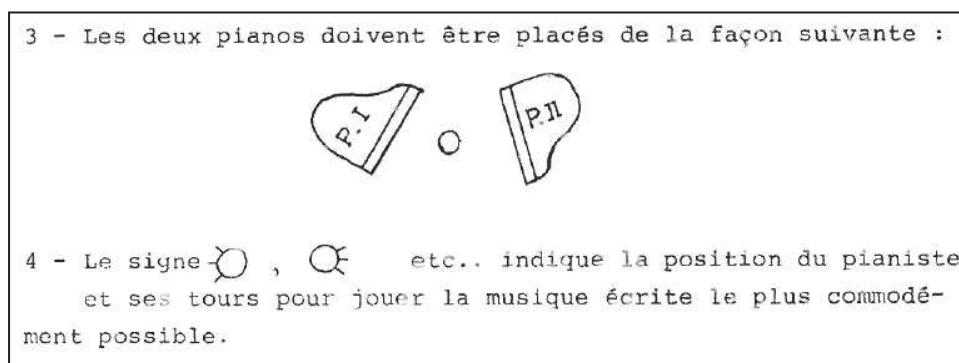
En España, una de las primeras obras compuestas que incluyen piano preparado es la ya mencionada *Ukanga* de Juan Hidalgo escrita para conjunto de cámara formado por catorce instrumentos divididos en cinco grupos¹⁵, donde el último grupo está constituido por *Pianoforte preparato* y por *Pianoforte normale*.

¹⁴ La notación utilizada por Cage no difiere de la convencional. Sin embargo, al comienzo de la partitura incluye una hoja con instrucciones que explican con todo detalle cuáles son y dónde deben colocarse los distintos objetos que serán utilizados para preparar el piano.

¹⁵ Grupo 1: Violino, Trombone, Fagotto; Grupo 2: Flauto (Ottavino), Viola, Tuba; Grupo 3: Tromba in Do, Clarinetto in Si bem., Contrabbasso a 5 corde; Grupo 4: Glockspiel, Celesta, Vibrafono; Grupo 5: Pianoforte preparato, Pianoforte normale.

Sin embargo, a diferencia de John Cage, Juan Hidalgo no especifica el tipo de elementos que quiere introducir en el piano dejando su preparación a voluntad del intérprete. Otras obras para piano preparado son *Comme d'habitude* de Luis de Pablo (1970), *Poema* de Anna Bofill (1974), *Interior timbric per a Llorenç Barber* de Jordi Francés (1976) y el amplio repertorio de obras para piano no convencional de Antoni Caimari.

Comme d'habitude, de Luis de Pablo, está escrita para dos pianos y un solo pianista y reescrita para un solo piano en 1993. Dedicada al pianista francés Jean Pierre Dupuy, está configurada por cinco movimientos que se tocan sin interrupción. La particularidad de la obra radica en la disposición de los pianos en ángulo con el pianista sentado en el centro así como el hecho de que uno de los pianos debe estar afinado un tercio de tono más alto que el otro (Ej.IV.81). Sin embargo, el propio De Pablo indica en la partitura qué, de tener problemas “desafinando” el piano, éste se puede preparar introduciendo diferentes elementos metálicos en la maquinaria del mismo o bien utilizando micrófonos de contacto con la amplificación adecuada¹⁶.



Ej.IV.81. L. de Pablo: *Comme d'habitude*, posición de los pianos y del pianista.

¹⁶ “En cas de difficultés pour accorder ce deuxième piano, on peut envisager de le préparer, soit avec des objets (métalliques de préférence), soit avec des micros de contac, avec amplification correspondante” (Pablo 1972b: s.p.).

Ej.IV.82. L. de Pablo: *Comme d'habitude*, sistema 1, p. 26.

En *Poema* de Anna Bofill (1974) debe incrustarse entre las cuerdas del Mi bemol del registro central del piano un trozo de corcho. Además las dos cuerdas laterales son agarradas con unas pinzas de metal a una distancia de dos tercios del extremo superior de la cuerda. La obra está dividida en doce secciones donde las secciones sexta y duodécima utilizan exclusivamente la nota Mi bemol con diferentes patrones rítmicos (Ej.IV.83).

Ej.IV.83. A. Bofill: *Poema*, cc. 107-117.

Otro ejemplo de obra para piano preparado lo encontramos en *Interior tímbric per a Llorenç Barber* de Jordi Francés. En las notas al programa del II Ciclo de música española del siglo XX, José Luis Berenguer Moreno describe la partitura de la siguiente manera:

El autor de la obra, tan interesado por las cuestiones tímbricas, utiliza en ella el clásico piano de cola como generador de sonidos, y ello en una forma tan genial que permite clasificarlos dentro del universo sonoro electrónico. El piano pierde aquí su habla habitual y adquiere otra nueva. La partitura, que no da más que instrucciones sonoras, no determina ni el encadenamiento de sonidos, ni la forma ni la duración. Todo ello queda a cargo del intérprete que la va modelando y creando una atmósfera sonora, coloreada y sugerente (Berenguer 1979: 42).

Por último, debemos citar las obras para piano no convencional del mallorquín Antoni Caimari. En este caso el compositor utiliza un piano vertical sometido a todo tipo de manipulaciones, desde la introducción de materiales entre las cuerdas hasta la transformación de los macillos y de las cuerdas propiamente dichas. En total suman cuarenta y nueve obras escritas entre 1975 y 1979.

5. ACCIÓN MUSICAL

El interés por la dimensión visual de la música no es algo que surge de nuevo en la música contemporánea. Los gestos, la mímica y las acciones del instrumentista siempre han estado presentes en relación con el sonido aunque, en numerosas ocasiones, no hayan formado parte de la tradición musical occidental. Como ocurre con otros aspectos fuera de la “tradición”, los compositores del siglo XX han incorporado de manera consciente este tipo de acontecimientos en sus partituras ampliando así las posibilidades de la música contemporánea y tratando de provocar nuevas reacciones e inclusive participaciones entre el público al que van dirigidos. La tradición concertística europea de “corbata blanca y traje de cola” (Brindle 1996: 135), la idea del intérprete casi estático observado por un público pasivo, queda entonces obsoleto.

El *happening* tiene su origen en la década de los años cincuenta en los Estados Unidos capitaneado por John Cage en el entorno del Black Mountain College. Cage va a considerar que toda música es acción y que tanto los movimientos como los gestos del intérprete son “una extensión de su instrumento, un alargamiento de su personalidad” (Brindle 1996: 135), por lo que no duda en incluirlo en el desarrollo del discurso de la obra. La primera manifestación artística de esta índole es la obra *Theater piece n° 1*:

Mi idea fue tratar los objetos del ambiente, incluso las distintas actividades artísticas, como sonidos. Era preciso, pues, hallar un medio de multiplicar esas “fuentes sonoras” [...] Se decidió, en consecuencia, distribuir a los espectadores en cuatro triángulos de sillas que convergían hacia un centro vacío. Esto dejaba espacios en todas partes. Y la acción no se desarrollaría en el centro, sino en cualquier sitio alrededor del público. Es decir, en los cuatro ángulos, en los intersticios e incluso en el techo. [...] Necesité muchas operaciones de azar para llegar a todas esas especificaciones... En lo concerniente al tratamiento del público, pues, todo había sido fijado de antemano (John Cage en Barber 1985: 31).

De 1952 data *4'33"* que fue interpretada al piano por primera vez en Woodstock (Nueva York) por el pianista David Tudor. Dejando a un lado todas las consideraciones y consecuencias respecto a la nueva concepción del silencio y de la duración, nos centramos en el uso que se hace del instrumento, la finalidad de la partitura y del intérprete y el papel del público. El piano, al igual que ya ocurre con otras obras citadas como *The Wonderful Window of Eighteen Springs*, deja de lado su tradicional naturaleza para convertirse en un objeto, en un mueble que se abre y se cierra. Las anotaciones de la partitura, *I Tacet*, *II Tacet* y *III Tacet* no son más que un manual de instrucciones que el intérprete debe seguir donde se cumple la premisa “música igual a acción” (Barber 1985: 33). Por último, el público, que queda envuelto en el proceso creador donde es parte activa y determinante en conjunción con los sonidos de la sala y su entorno.

Estas dos obras marcarán el punto de partida de la música de acción que se extenderá ampliamente por los Estados Unidos donde goza de una amplia

tradición. Sin embargo, este tipo de acciones es difícil de entender por los europeos, quienes siguen aferrándose a las representaciones convencionales de los conciertos y abogando por la composición de música de alta calidad donde el elemento teatral suele ser mínimo. Un ejemplo lo encontramos en *Circles* (1960) de Luciano Berio, donde la única acción corresponde a los cambios de posición del cantante para completar un círculo, como dice su título, mientras toca unas campanas de madera. Como recoge Brindle, “la sorpresa que causaban estos movimientos tan mínimos en 1960 muestran de qué forma tan diferente reaccionaban los públicos europeo y americano” (Brindle 1996: 161).

5.1. Zaj

Como hemos visto, el grupo madrileño Zaj es fundamental en la expansión y el desarrollo del *happening* en España en la década de los años sesenta. Las actividades y colaboraciones de Zaj a lo largo de los años han dejado numerosas obras entre las que destacan el *Estudio de impulsos* (1964) de Ramón Barce y *Piraña* (1965) de Tomás Marco estrenadas en el Primer Concierto Zaj y el Primer Festival Zaj respectivamente.

El primer concierto Zaj tiene lugar en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo el 21 de noviembre de 1964. Éste fue descrito por Hidalgo como un “concierto de teatro musical” al que acompañaba la siguiente advertencia: “Diré enseguida qué, desde un primer momento, ojos y oídos han tenido un papel en la música experimental. ¡Atención, pues! No olviden las orejas quienes tengan los ojos en primer plano” (Juan Hidalgo en Ariza 2003: 84). Dentro del programa de este primer concierto Zaj, encontramos tres obras de Ramón Barce, *Estudio de impulsos*, *Abgrund-Hintergrund* y *Translaciones*, de las cuales solo la primera está dedicada al piano.

Estudio de impulsos está escrito para piano y dos ejecutantes y en ella los intérpretes gozan de una gran libertad promovida por los estímulos que les causa la partitura y las instrucciones que en ella se indican. Ambos intérpretes deben realizar las mismas acciones pero sincronizados de manera distinta en lo que ha

sido denominado por Ángel Medina “contrapunto visual” (Medina 1983a: 90). Según Ramón Barce la partitura, dividida en tres páginas, “es un gráfico de líneas que se enredan y se entrecruzan; y se centra en la idea de dos pianistas que se mueven durante unos minutos en torno al piano”. Para el compositor la pieza es un ejemplo de música abierta si bien no improvisada ya que “antes del concierto los ejecutantes tienen que traducir el gráfico a acciones concretas y determinadas, y atenerse estrictamente a ellas en su versión ante el público”. Sin embargo, también apunta qué podría existir la posibilidad de “no determinar nada y actuar en escena con total improvisación” ya que la partitura no indica lo contrario. Lo único que sí está determinado es la duración de “exactamente tres minutos” (Barce 2009: 777-778).

Debido a la censura franquista, el propio Ramón Barce escribió un texto para la censura previa del primer concierto Zaj. En él da algunas indicaciones para interpretar la obra:

Estudio de impulsos (1964): para dos pianistas A y B. El pianista A realiza los siguientes movimientos: tocar al piano, mirar al otro pianista, hacer sonar notas muy agudas fortísimo alternadas con silencios, dar la vuelta al piano, mirar la partitura, palpar el piano con fuera. El pianista B realizará aproximadamente los mismos movimientos pero sincronizados de manera distinta” (Barce 1964b: 692).

Este texto está incluido en *Zaj Concierto de Teatro Musical*, publicación dirigida por José Antonio Sarmiento sobre el ya citado Primer Concierto Zaj. En ella Sarmiento también recoge un ejemplo de interpretación de la obra (Ej.IV.84) con las siguientes observaciones: el pianista A se sentará a la derecha, correspondiéndole los agudos, y el pianista B a la izquierda, en los graves; al final de la obra, cuando el sacudimiento del piano esté en su máximo apogeo, el telón comenzará a bajar ocultando a los pianistas; cuando las cortinas no hayan terminado de bajar se oirá un golpe muy fuerte que puede ser producido por una banqueta que se cae al suelo o un martillazo.

HOJA I (1)								
0'	20'	25'	30'	40'	45'	50'	55'	60'
Pianista A Palpa el piano y se asegura de su consistencia	Inmóvil	Mira a B	Palpa los graves (sin sonido)	Toca <i>ff</i> una nota aguda	Inmóvil	Toca <i>ff</i> una nota aguda	Mira a B	
Pianista B Inmóvil	Toca <i>ff</i> una nota grave	Inmóvil	Inmóvil	Inmóvil	Mira a A	Toca <i>ff</i> una nota grave	Mira a A	
HOJA II (2)								
0'	5'	10'	15'	20'	60'			
Pianista A Inmóvil	Mira la hoja	Inmóvil		Mira a B	Se levanta y da la vuelta completa al piano (de izquierda a derecha) palpando su consistencia.			
Pianista B Pasa la hoja	Mira la hoja	Toca un cluster con el antebrazo izquierdo	Inmóvil	Inmóvil	Luego va leyendo la hoja con atención			
HOJA III (3)								
0'	5'	10'	20'	25'	55'	60'		
Pianista A Ha regresado y se sienta	Inmóvil	Mira la hoja	Toca <i>fff</i> una nota aguda varias veces	Sacude el piano	Sacude violentamente el piano			
Pianista B Inmóvil	Pasa la hoja	Toca clusters con manos y antebrazos <i>ff</i>	Más acordes <i>ff</i> (graves)	Más acordes <i>ff</i> (graves)	Mira a A y también sacude el piano			

Ej.IV.84. R. Barce: *Estudio de impulsos*, ejemplo de interpretación.

El primer Festival Zaj fue realizado durante los meses de noviembre y diciembre de 1965 y tuvo comienzo con el concierto del percusionista Max Neuhaus quien interpretó obras de Morton Feldman y John Cage de nuevo en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo. Dentro de este festival también tuvieron lugar los sonados *Concierto postal* (que fue remitido por correo a los intérpretes con obras de Tomás Marco, José Cortés y Walter Marchetti) y el *Primer Concierto-Party* en el taller-jardín de Martín Chirino en San Sebastián de los Reyes con obras interpretadas por José Cortés, Manuel Cortés, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Tomás Marco. El festival se clausuró con la acción colectiva *Viaje a Almorox*.

Las primeras colaboraciones de Tomás Marco con Zaj datan precisamente de esa fecha y están relacionadas con el primer Festival Zaj. Entre las obras de Marco compuestas para tal evento, *Piraña*, estrenada por Juan Hidalgo el 6 de diciembre de 1965 en la Escuela Superior de Ingenieros de Telecomunicación de

Madrid, es la única escrita para piano donde se combinan música gráfica, acción y flexibilidad temporal. A pesar de ser su primera obra escrita para este instrumento, Tomás Marco considera que

se trata más de una obra “con” piano que “para” piano ya que, aunque se basa en doce sonidos pianísticos que rotan doce veces perdiendo en cada rotación un elemento hasta que no queda ninguno, su sustitución es por una acción, sonora o no, de forma que se trata más de una pieza de teatro instrumental (Marco 2008: 5).

Marta Cureses describe la partitura que presenta un gráfico circular donde se insertan dieciséis posibilidades sonoras que giran en relación a unas coordenadas encargadas de marcar la unidad de tiempo (aproximadamente a un minuto) hasta que el proceso queda completo cuando todas las posibilidades sonoras ocupan sus lugares dentro de las coordenadas que determinan la altura, extensión y dinámica, evitando los silencios. La obra tiene múltiples interpretaciones y de hecho, como recoge Cureses

Las versiones ofrecidas por intérpretes como Juan Hidalgo [...] y Carles Santos han sido muy distintas, incluso aunque el elemento aleatorio suele estar relativamente precisado en las obras de Marco; Santos utilizó fragmentos de obras conocidas, mientras que Hidalgo, protagonista de su estreno, cambió algunos sonidos originales alternándolos con acciones como arrastrar una silla, etc. (Cureses 2007: 163).

Tras el primer festival, el segundo festival tendrá lugar en mayo de 1966, aunque en esta ocasión ya no se contó con la presencia de obras propias de los integrantes del grupo. La presencia de Zaj en España fue disminuyendo con el paso de los años a favor de las primeras giras europeas con diferentes colaboraciones internacionales hasta quedar, poco a poco, reducidas a las actividades de Juan Hidalgo y Esther Ferrer.

5.2. Joan Brossa y el área catalana

A lo largo de las décadas de los años sesenta y setenta existe una actitud común de crítica y negación al régimen franquista y a la sociedad de consumo por parte de los artistas e intelectuales españoles, entre los que se incluye la figura del compositor. Esta disconformidad se muestra mediante diferentes expresiones artísticas entre las que se encuentra el teatro musical. Éste normalmente se sirve de acciones y actitudes del quehacer social cotidiano. Sin embargo, en lugar de ser acciones automatizadas, como en el caso de cualquier ciudadano de a pie, el compositor hace una profunda reflexión sobre las mismas, llegando a parodiarlas con un cierto tono de ironía y burla.

Dentro de esta línea, y dentro de un espíritu crítico, se encuentran las colaboraciones de Josep María Mestres Quadreny con el poeta Joan Brossa. Éstas comienzan con la ópera *El Ganxo*, seguida de los ballets *Roba i Ossos*, *Petit Diumenge* y *Vegetació Submergida*. Según Luis Gásser, en su libro *La música contemporánea a través de la obra de Josep M^a Mestres-Quadreny*, el hecho de que no se estrenaran estos ballets llevó a Mestres y a Brossa a probar en nuevos campos. De esta manera se propusieron la realización de otro tipo de piezas en las que los actores no cantan ni hablan sino que realizan diferentes acciones. Estas acciones son consideradas “una extensión de su personalidad contraria a la tradición del música uniformado e impersonal” (Gásser 1983: 159) y originarán distintos sonidos dentro de un contexto teatral. La selección y ordenación de los sonidos es tarea del compositor mientras que la parte escénica corre a cargo del poeta. Dentro de este grupo de obras se encuentran *Satana*, *Divertimento “La Ricarda”*, *Concert per a Representar*, *Conversa*, *Triptic Carnevalesc*, *Suite Bufa*, *Homenatge a Joan Prats*, *Molestia* y *L’Armari en el mar*.

La *Suite bufa* (1966) está escrita para piano, cantatriz y bailarina y fue estrenada en el Festival Sigma de Burdeos del mismo año de su composición por Carles Santos (piano), Ana Ricci (voz) y Terri Mestres (danza). Tomando el piano como elemento central de la obra, se suceden a su alrededor una serie de personajes y acciones teatrales en un tono burlesco y humorístico también

relacionado con la crítica social¹⁷. Al margen de todas las acciones que se suceden sin la participación del piano, como las charlas entre la bailarina y la cantante, encontramos dos tipos de acciones relacionadas con el piano: 1) en las que interviene solo el pianista y 2) en las que interviene el pianista acompañado de la cantante o la bailarina. En ambas el piano se sirve de diferentes técnicas que incluyen los nuevos usos instrumentales como los clusters o la intervención directa sobre las cuerdas del piano. Las interacciones del pianista con la bailarina o la cantante pueden ser de mero acompañamiento o colaborativas. Es decir, en ocasiones el pianista se limita a acompañar las acciones de los otros dos personajes que, mientras cantan y danzan, realizan diferentes acciones (como simular la acción de ordeñar el piano o pintarrajear el instrumento y luego limpiarlo). En otros momentos el pianista abandona el instrumento e interactúa con el otro personaje, como cuando ayuda a la bailarina a doblar una sábana.

El éxito de la *Suite Bufa* animó a Brossa a escribir una nueva pieza, el *Conciert irregular* donde elimina el personaje de la bailarina y da más juego a la relación teatral entre el pianista y la cantante. En este caso la música corre a cargo de Carles Santos. La obra, de carácter lúdico y carnavalesco, fue presentada el 22 de julio de 1968 y estrenada el 7 de octubre de 1968 por Carles Santos y Anna Ricci. En el programa de mano Brossa escribe:

¹⁷ Luis Gásser adjunta, en el libro anteriormente mencionado, el texto traducido del catalán al español de Joan Brossa, junto con una completa descripción y análisis de la pieza (Gásser 1983: 161-174).

A pesar de que el compositor opina que el piano se convierte en un mueble inútil en la evolución de la música contemporánea; a pesar de que el poeta no cree nada importante poner música en un texto; y a pesar de que en el moderno teatro musical el teatro se envilece o desaparece del todo, en la aventura del espectáculo que veréis se fusionan la música y la acción, que, en cierta manera, pasa a sustituir la letra. El piano y el canto están montados con toda clase de alusiones y sin entregarse a ninguna técnica determinada. La acción presta apoyo a la música a favor de una potencia poética y no intentando rivalizar con el ballet o la pantomima, si no procurando dar al concierto la imagen desmitificadora que necesita y que constituye su irregularidad. No se trata, pues, de reconstruir ninguna historia ni de dramatizar nada. Con el soplo de un cierto espíritu de Fregolí, Arlequín, Pierrot y Colombina -el pianista, el piano y la cantatriz- se inflan y se desinflan en la fuente de un espectáculo donde la fantasía gratuita y la imitación servil reculan ante la imaginación creadora (Joan Brossa en Guerrero 2006: 14).

En esta obra, Brossa convierte el piano en un personaje más y puede ser considerada la impulsora de la posterior actividad de Carles Santos que veremos en capítulos posteriores.

5.3. Cascabeles, chasquidos, pitos y palmadas.

Al comienzo de este apartado, hemos podido comprobar la diferencia entre las acciones transgresoras de los estadounidenses y las acciones más comedidas de los europeos. Los entornos de Zaj y Joan Brossa han sido más propensos a realizar acciones cercanas al teatro americano. Sin embargo, se puede observar como hay composiciones que, sin llegar a la contención de sus contemporáneas europeas, reducen estas acciones a gestos que no llevan una implicación y una carga teatral tan fuerte como las anteriormente anotadas.

Dentro de las obras que pertenecen a este grupo, ya hemos mencionado algunas en las que la acción está presente de manera más o menos moderada como son: *Milán piano*, donde se puede utilizar cualquier tipo de instrumento u objeto que produzcan sonidos indeterminados; *Paisaje íntimo*, donde tienen cabida diferentes acciones como dar palmadas, leer un texto o cantar; o el *Libro para el pianista II*, donde Luis de Pablo indica diferentes acciones que el intérprete

debe realizar con independencia del instrumento entre las que encontramos palmadas y chasquidos en el interior del piano y el uso de la voz. Otros ejemplos donde la acción toma una mayor parte son la ya mencionada *Llámalo como quieras* (1971) de Carlos Cruz de Castro, y *Polisonia I*, *Mille artifex* y *Autour de la lune* (1977) de Jesús Rodríguez Picó.

En *Llámalo como quieras* Cruz de Castro describe todos los pasos que debe dar el intérprete, un solo pianista, desde su llegada al escenario, y como debe realizar cada uno de los efectos propuestos en la partitura. El pianista debe salir a escena portando un metrónomo con un pulso de negra igual a ciento veinte por minuto. El metrónomo debe colocarse delante del piano sobre un soporte que lo eleve hacia la caja de resonancia aunque también puede colocarse dentro del piano y una vez finalizada la obra el intérprete da un chasquido con los dedos y se lo lleva. A pesar de la existencia de un pulso regular, el pianista tiene total libertad para elegir si quiere que los fragmentos que componen la obra vayan a tiempo o a contratiempo con respecto a ese pulso. La partitura presenta, asimismo, diferentes letras, consonantes y vocales, cuya altura se deja *ad libitum*. Las consonantes deben pronunciarse olvidando las vocales y centrándose en el fonema. De esta manera, y como recoge el compositor en las indicaciones de la partitura, la letra P se pronunciará “semejando el descorche de una botella de champagne” y puede realizarse de dos maneras: bien con los labios, bien introduciendo un dedo en la boca haciéndolo resbalar en la mejilla desde el interior hasta el exterior. Asimismo, la letra T “se efectúa llevando la lengua a la posición normal para tal sonoridad, en español, pero expirando el aire bruscamente, no dando lugar a la pronunciación de la E”. Las vocales serán siempre en staccato, a diferencia de las consonantes cuya duración debe ser la indicada en la partitura.

Como señala Jesús Villa Rojo en su libro *Notación y grafía musical en el siglo XX* (2003), la confección de una partitura de tales características, que pueda representar todas las ideas expuestas por el compositor, requiere un planteamiento especial y el uso de determinadas simbologías diseñadas a tal efecto (Villa Rojo 2003: 228) (Ej.IV.85). Sin embargo, Cruz de Castro escribe los

sonidos “tradicionales” del piano utilizando notación convencional, aunque no utilice líneas divisorias, como también utiliza las figuras y el tiempo metronómico que se extiende a la parte de la voz y a los sonidos no producidos sobre el teclado.

a	Voz
—	Mano derecha y parte derecha del piano
—	Mano izquierda y parte izquierda del piano
X	Producir sonoramente un chasquido, al resbalar un dedo sobre otro
◇	Golpe con la mano abierta sobre la pierna
=	Palmada

Ej.IV.85. C. Cruz de Castro: *Llámalo como quieras*, indicaciones.

También el catalán Jesús Rodríguez Picó se interesa por los aspectos teatrales en su obra para piano, con un primer acercamiento en *Polisonía I* (1977) donde introduce algunos elementos “extramusicales” como letras y sílabas a interpretar con la voz, sonidos percutidos, el uso de un silbato a solo o simultáneamente con la voz, la utilización de un triángulo o sonidos emitidos por fricción (Ej.IV.86 y Ej.IV.87).

Pianista: Sonidos a realizar por el pianista al margen del teclado.

Letras y sílabas — Interpretar con la voz.

☒ B † — Sonidos percutidos.

⊖ — Silbato.

⊖
R] — Simultáneamente voz (R) y silbato.

△ — Triángulo.

⊖ — Sonido emitido por fricción.








Ej.IV.86. J. Rodríguez Picó: Polisonía I, p.1.

The image contains two musical notation diagrams. The top diagram features a horizontal line with a series of small circles above it, a vertical line on the left, and a triangle on the right. The bottom diagram shows a piano roll with notes, a 'scherzando' marking, and various symbols like 'BII' and a vertical bar.

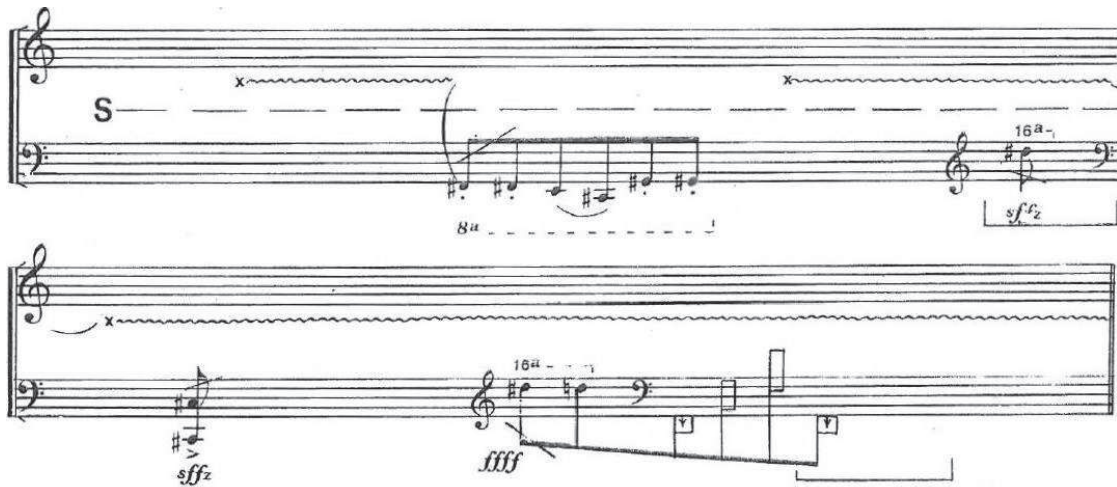
-3-

Ej.IV.87. J. Rodríguez Picó: *Polisonía I*, p. 3.

En *Mille artifex* (1977), obra que también podemos clasificar en el grupo de las obras flexibles, introduce silbidos, voz y cascabeles además de percusiones sobre la madera del piano.

	Pedal		Cluster el més greu possible Cluster lo más grave posible
	Percudir sobre la fusta del piano Percutir sobre la madera del piano		Cluster el més agut possible Cluster lo más agudo posible
S	Xiular / Silbar		Repetir la figura fins on marca la fletxa Repetir la figura hasta donde indica la flecha
V	Veü / Voz		El més ràpid possible Lo más rápido posible
	Cascabells / Cascabeles		

Ej.IV.88. J. Rodríguez Picó: *Mille artifex*, nomenclatura, p. 1.



Ej.IV.89. J. Rodríguez Picó: *Mille artifex*, sistemas 2 y 3, p. 12.

Pero es su obra *Autour de la lune* de 1977 la que introduce en mayor medida elementos de acción y características del teatro musical. La obra combina gráficos con textos donde la parte gráfica corresponde al dibujo del piano con indicaciones de la posición del intérprete en cada momento mientras la parte textual indica las acciones que el intérprete debe llevar a cabo en un determinado período de tiempo. El pianista debe salir a escena tocando unos cascabeles y en el momento en que llega al piano debe realizar una serie de acciones como tocar un silbato o una carraca, o golpear las diferentes partes del piano mientras se mueve alrededor de éste (Ej.IV.90).

	<p>1. Teclado</p>	<p>2. Madera</p>	<p>3. Madera bajo teclado</p>
	<p>Se oyen cascabeles detrás del escenario, salga por la izquierda (1) coja los cascabeles y sin que cesen de sonar entre por la derecha (2). Sitúese delante del teclado, los cascabeles paran. Pase una baqueta por las clavijas, pedal forte.</p>		
<p>(Ad libitum)</p>			
<p>(Ad libitum)</p>			
<p>Salga súbitamente del escenario. Cesan los dos aparatos de radio.</p>			

Ej.IV.90. J. Rodríguez Picó: *Autour de la lune*, p. 2.

6. PARTITURAS GRÁFICAS Y TEXTUALES

Un gráfico es una partitura donde los signos de notación son sustituidos por elementos de otro tipo como trazos o dibujos tanto geométricos como figurativos o abstractos que el intérprete debe transformar bien siguiendo los impulsos que estos le transmiten, bien siguiendo las instrucciones indicadas por el compositor. A lo largo de este capítulo hemos podido comprobar cómo la utilización de notaciones no convencionales, gráficos y textos están presentes en los trabajos aquí estudiados. Sin ir más lejos las recién citadas *Polisonía I* o *Autour de la lune* de Rodríguez Picó o el *Paisaje íntimo* de Francisco Guerrero. Sin embargo aquí nos centraremos en tres partituras cuya representación es totalmente gráfica o textual como ocurre en *Roma dos pianos* (1962) de Juan Hidalgo, *Quodlivet V* (1967) de Gabriel Brncic, *Dominó-klavier* (1970) de Carlos Cruz de Castro, *Móviles* (1972) de Jesús Villa Rojo y *Eventos* (1975) de José Berenguer.

Roma dos pianos de Juan Hidalgo data de 1963 y sigue algunos de los planteamientos compositivos utilizados por el compositor en obras anteriores como *Milán piano*. La obra consta de un guión con instrucciones (Ej.IV.91), sin ningún tipo de notación, donde el autor solo indica dos parámetros: la duración, un total de ocho minutos que pueden dividirse en tres o cuatro partes de 20 o 15 segundos y cuya combinación depende de la voluntad del intérprete; y el material musical utilizado, constituido por dos escalas, una ascendente y otra descendente, que utilizan el total cromático del teclado del piano.

A partir de estas instrucciones, los dos pianistas tienen libertad para determinar la dinámica, la articulación y la altura de cada sonido. Asimismo, cada intérprete tiene la libertad de elegir su propio camino porque la relación entre ambos es inexistente. De esta manera las posibilidades de ejecución son múltiples siendo posible que, como afirma Miguel Ángel Marín, “un único intérprete realizara una grabación ejecutando sucesivamente las dos partes y superponiendo luego los registros fonográficos” (Marín 2008: 40).

ROMA DOS PIANOS (1963)
Para dos pianos de cola y dos pianistas

A la ciudad de Roma.

JUAN HIDALGO

TIEMPO: 8 minutos divididos cada uno en 3 partes de 20 segundos o en 4 partes de 15 segundos, escogiendo sólo una de estas posibilidades temporales o combinándolas libremente.

SONIDOS: 2 escalas cromáticas de 88 sonidos —total cromático del teclado del piano—, una de ellas ASCENDENTE —del grave al agudo— y la otra DESCENDENTE —del agudo al grave—, que se tocarán por grados conjuntos, legato o non legato y con cualquier tipo de dinámica, teniendo en cuenta que a cada minuto le corresponderán solo 11 de estos sonidos.

ESTRUCTURAS COMBINATORIAS DE TIEMPO Y SONIDOS

0" 4 sonidos 20" 4 sonidos 40" 3 sonidos 60" = 1 minuto
o
0" 4 sonidos 20" 3 sonidos 40" 4 sonidos 60" = 1 minuto
o
0" 3 sonidos 20" 4 sonidos 40" 4 sonidos 60" = 1 minuto
o bien
0" 3 sonidos 15" 3 sonidos 30" 3 sonidos 45" 2 sonidos 60" = 1 minuto
o
0" 3 sonidos 15" 3 sonidos 30" 2 sonidos 45" 3 sonidos 60" = 1 minuto
o
0" 3 sonidos 15" 2 sonidos 30" 3 sonidos 45" 3 sonidos 60" = 1 minuto
o
0" 2 sonidos 15" 3 sonidos 30" 3 sonidos 45" 3 sonidos 60" = 1 minuto
o sus múltiples combinaciones.

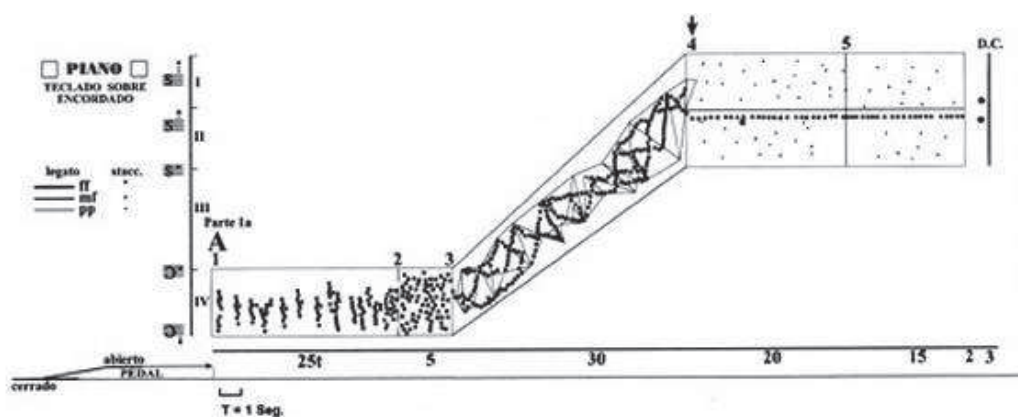
Cada pianista decidirá qué estructura o combinación de estructuras va a utilizar, pudiendo ser ésta o éstas las mismas para los dos pianistas —si así lo desean— o totalmente diferentes.

Ej.IV.91. J. Hidalgo: *Roma dos pianos*.

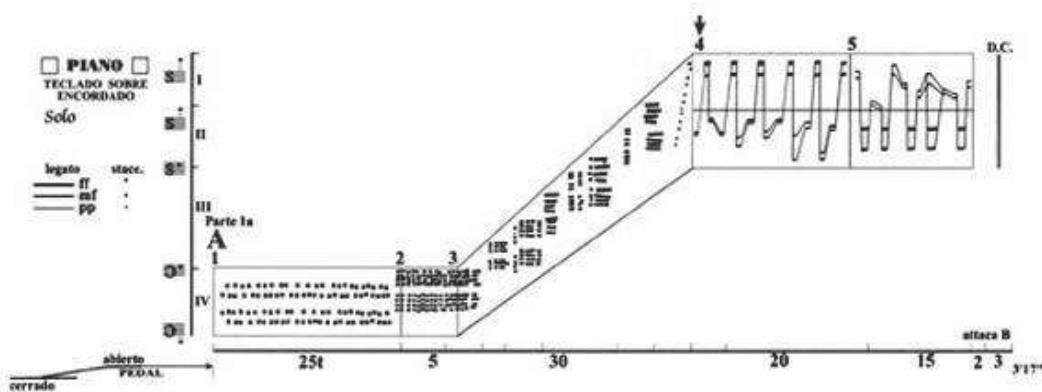
Quodlibet V de Gabriel Brcic (1967) forma parte de un conjunto de 30 piezas escritas para diferentes agrupaciones musicales (instrumentos solistas, grupos de cámara, orquesta, coro y bailarines) entre 1966 y 1998. El propio compositor las define como “una serie de estudios sobre estructura, la forma y los problemas de notación y la lectura de música contemporánea” (Zulian 1999a:

710). Todos los *Quodlibets* presentan partituras gráficas donde la representación de la altura es aproximativa y los diferentes signos indican los tipos de ataques, dinámica y agógica.

En el caso de la pieza que nos ocupa, Brncic deja abierta la posibilidad de interpretar la misma sobre el teclado o sobre el encordado del piano. El registro del instrumento está dividido en cinco zonas que se indican al comienzo de la partitura. La estructura de la pieza se divide en dos partes: la primera constituida por tres secciones A, B y C y la segunda formada por cinco secciones D, E, F, G y H. Cada sección se divide a su vez en diferentes eventos sonoros, marcados por números, y cuya duración viene determinada por el compositor en segundos.



Versión I

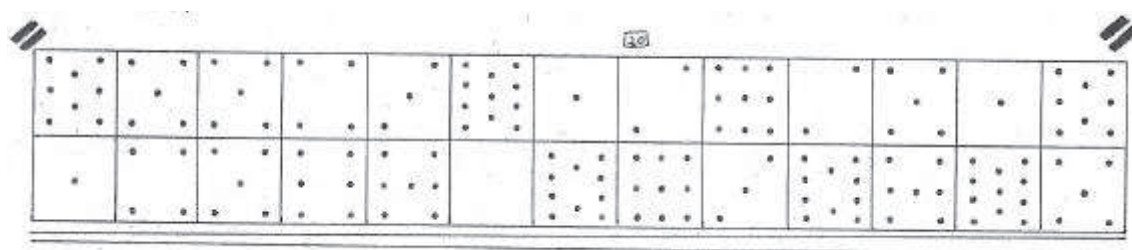


Versión II

Ej.IV.92. G. Brncic: *Quodlibet V*. Dos versiones de la p. 1.

Según Claudio Zulian, en la voz sobre Brncic para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, la obra es una “investigación sobre situaciones sonoras complejas y sus relaciones con los patrones formales” (Zulian 1999a: 710). Asimismo el tipo de notación utilizada permite “la aparición de eventos sonoros heterodoxos ligados esencialmente a la gestualidad del intérprete”. Se trata de una obra que permite un alto grado de improvisación al intérprete donde la notación, de carácter aproximativo, “permite la aparición de eventos sonoros heterodoxos ligados esencialmente a la gestualidad del intérprete” (Zulian 1999a: 710). Es por ello que puede surgir ilimitadas versiones de la misma “ya que el músico inventa una especie de <plantilla> (la forma) para que en su interior se <improvisen racionalmente> diferentes músicas, a cargo de diferentes timbres” (Herrera 2005: 42). En este sentido, Brncic escribe siete versiones distintas de esta pieza en las que no modifica tempo, timbre y forma pero si introduce variaciones en los gráficos que representan los distintos acontecimientos sonoros.

Escrita en 1970, *Dominó-klavier* de Cruz de Castro presenta una escritura totalmente gráfica al estar compuesta exclusivamente por fichas de dominó (Ej.IV.93). La pieza se enmarca dentro de un conjunto de partituras basadas en juegos de mesa donde también se encuentran *Ajedrez* y las *Variaciones laberinto*.

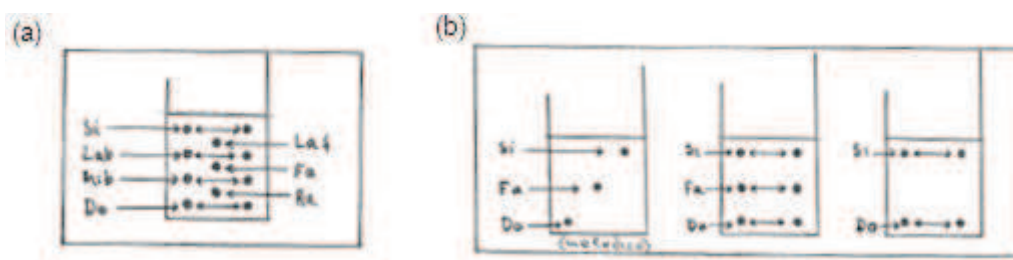


Ej.IV.93. C. Cruz de Castro: *Dominó-klavier*, sistema 2, p. 1.

La pieza debe ejecutarse dividiendo los doce semitonos de la escala cromática entre las dos manos, sin importar la altura, pero siendo imprescindible que las seis notas que corresponden a cada mano estén al alcance de ésta en

posición fija. La parte de arriba de la ficha corresponde a la mano derecha y la parte inferior a la izquierda y la altura de las notas depende de cuan cercanas o alejadas estén estas de la línea central que divide las fichas. Al tratarse de una ficha de doce puntos dividida en tres columnas el compás resultante es ternario y los tres valores de cada fila tienen la misma duración. Cuando hay un punto, éste se interpreta como un sonido, cuando hay un espacio, éste se interpreta como un silencio de igual valor. Los puntos al mismo nivel equivalen a notas iguales. Los puntos superpuestos se traducen por acordes que pueden estar formados por dos, tres y cuatro notas. Los acordes de cuatro notas se forman tomando una nota prestada de la otra mano (cambiando su altura), ya que al grupo normal de tres hay que añadir una cuarta nota. En este sentido, el compás de máxima interferencia es aquel en el que aparecen once puntos en cada mano, traducidos en siete notas distintas repartidas en dos acordes de cuatro y tres notas.

Una vez se seleccionan los grupos y las notas el orden debe mantenerse con rigurosidad. Cruz de Castro señala, al comienzo de la partitura, el siguiente ejemplo para la mano izquierda: si hemos escogido las notas Do, Mib, Lab y Si para el primer y último acorde y Re, Fa, Lab para el segundo acorde, el Do siempre aparecerá en la parte más grave y el Si en la parte más aguda de dicho acorde (Ej.IV.94a) siendo el Si la nota “prestada” de las seis de la mano derecha. La disposición normal de las notas sin ese añadido puede verse en la Ej.IV.94b.



Ej.IV.94. C. Cruz de Castro: *Dominó-klavier*.

La obra está formada por cinco partes de las cuales cuatro deben interpretarse por completo respetando el registro elegido inicialmente mientras que

la cuarta es la única en la que existe cierta libertad al poder variar los registros, pero siempre manteniendo el orden escalístico. Las alturas y los grupos de notas deben variar en cada parte y la posición de las manos se deja a libertad del intérprete. La idea de la posición fija de las manos está unida al concepto de concretismo desarrollado por el compositor y es precisamente esa posición fija lo que concretiza la obra.

De todos estos elementos, el que concretiza la obra es el tocar en posición fija las cinco selecciones de notas realizada por el intérprete para las cinco piezas. El tocar en posición fija es lo que justifica la existencia de esta grafía; o el empleo de esta grafía condiciona interpretarla en posición fija, dado que sería absurdo e imposible recorrer el teclado utilizando dicha grafía. Y no es ésta la que concretiza la obra, ni tampoco la facultad que posee el intérprete para seleccionar las alturas y el registro, sino que es el tratamiento al que se ven sometidos jerárquicamente todos los elementos el que concretiza: La posición fija, las cinco diferentes posiciones fijas en las que se asienta la obra. Y en ésta, por lo tanto, la armonía es resultante del elemento que concretiza. (Cruz de Castro 1988: 109).

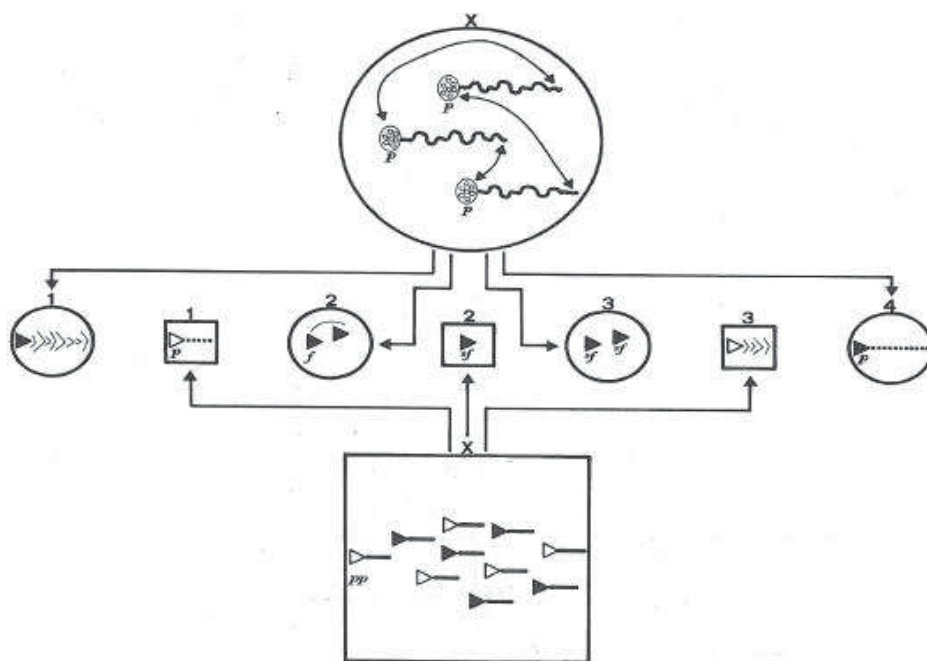
Por último, *Dominó-klavier*¹⁸ no solo responde a una partitura gráfica por el diseño de la misma, sino que también, como hemos visto, existe una indeterminación en las alturas. Así mismo el intérprete puede elegir el instrumento con el que desea ejecutar la pieza siempre y cuando sea un instrumento de teclado: piano, órgano, clavecín, celesta, etc.

Móviles para instrumento de teclado forma parte de un conjunto de obras para diferentes instrumentos solistas titulada *Juegos gráficos musicales* compuesta por Jesús Villa Rojo en 1980. La totalidad de la obra representa un estudio teórico y de nuevos planteamientos compositivos y en ella Villa Rojo busca una triple utilidad:

¹⁸ Carlos Cruz de Castro repite este modelo de gráfico en “El dominó del seis doble (7 contrapuntos) obra gráfica” de sus *Imágenes de infancia* (1988-1989).

Como instrumento precioso en las *aulas* de composición, formas, musicología, estética, instrumentación e interpretación; como sólido apoyo en los cursos y seminarios específicamente dedicados a la música actual; como colección de obras de valor musical autónomo (Franco 1982, s.p.).

La obra se estructura mediante la sucesión de un amplio número de elementos de diferente naturaleza que proponen una realización interpretativa musical. La combinación de estos elementos configuran el material compositivo de la obra. Los medios utilizados por Villa Rojo son de dos tipos: aquellos que son controlados por el compositor y aquellos que no son del todo controlados y dejan cierta libertad al intérprete. El material utilizado está incluido en elementos con forma de círculo, interpretados con la mano derecha, o cuadrado, interpretados con la mano izquierda. Estos elementos bien pueden interpretarse individualmente o formando bloques que pueden ejecutarse también de manera independiente o bien en combinación con otros bloques y otros elementos (Ej.IV.95). Todas estas combinaciones ofrecen un amplio abanico de posibilidades.



Ej.IV.95. J. Villa Rojo: Móviles, p. 241.

La interpretación de la obra puede realizarse en cualquier registro sonoro pudiendo el intérprete aprovechar toda la extensión del instrumento elegido siempre dentro de unos límites establecidos por el compositor. Estos límites se refieren a la división entre las zonas grave, media y aguda de cada mano.

Móviles es una obra de carácter virtuosista por la preparación técnica requerida al instrumentista en su ejecución. En la obra pueden encontrarse ejercicios de independencia de las manos y de los dedos que se ve reflejada en la diversidad de ataques y de formas de pulsar las teclas que tiene una importancia primordial en esta partitura (Ej.IV.96). De esta manera Villa Rojo ofrece un catálogo de posibilidades que para Enrique Franco supone una renovación de “los usos tradicionales, tanto prácticos como artísticos, de los viejos tratados, expresión de un repertorio ideológico muy distinto (...) al de Villa Rojo, pero que presentan análogas posibilidades de sistematización” (Franco 1982 s.p.).

El diagrama muestra tres tipos de ataques de teclas negras en un teclado, representados por círculos (zona aguda) y cuadrados (zona grave).
 1. Un círculo con tres puntos dentro, representando la pulsación simultánea de tres teclas negras en la zona central.
 2. Un triángulo con tres puntos dentro, representando el ataque simultáneo de tres teclas negras en la zona central.
 3. Un triángulo sólido, representando el ataque de una sola tecla negra en la zona central.
 4. Una serie de círculos con líneas que indican un movimiento de ataque en la zona aguda.
 5. Una serie de cuadrados con líneas que indican un movimiento de ataque en la zona grave.

Pulsando simultáneamente teclas negras en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.

Ataque de sonidos simultáneos, pulsando teclas negras en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.

Ataque de un sonido, pulsando una tecla negra en la zona central correspondiente a la mano en que se encuentra colocado.

Sonidos en la extremidad aguda del instrumento, pulsando teclas negras, ateniéndose a cualquiera de sus articulaciones.

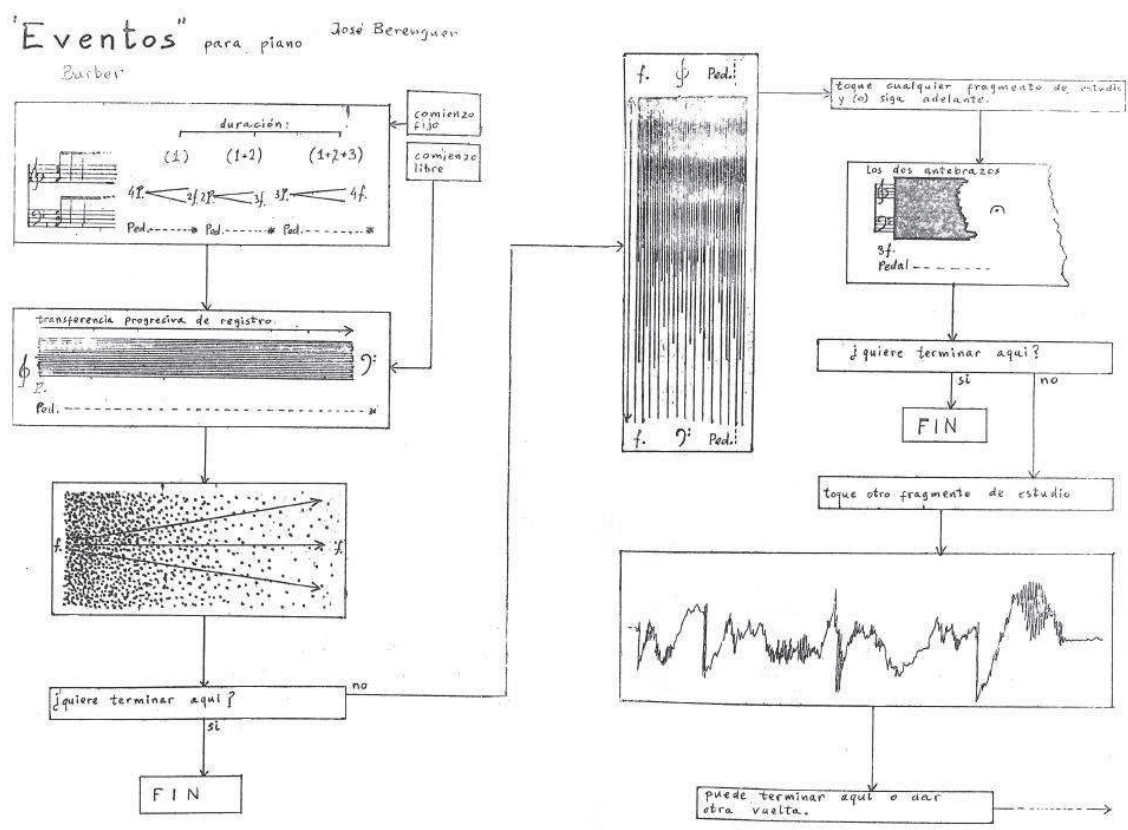
Sonidos en la extremidad grave del instrumento, pulsando teclas negras, ateniéndose a cualquiera de sus articulaciones. En el órgano pueden realizarse en el pedalier.

Ej.IV.96. J. Villa Rojo: *Móviles*, tipos de ataque de teclas negras.

Como hemos señalado anteriormente, la pieza puede ser interpretada en cualquier instrumento de tecla, bien sea piano, órgano, clave, etc. De esta manera, si el instrumento posee más de un teclado, el instrumentista puede hacer uso de

ellos libremente. Igualmente los pedales y los registros también dependerán de las posibilidades técnicas del instrumento.

Eventos, de José Berenguer, data de 1975. La obra está dedicada a Llorenç Barber y consta de un despliegue de gráficos unidos con flechas que marcan el itinerario a seguir a lo largo del cual el compositor da la posibilidad al intérprete de terminar la obra en un determinado momento o seguir adelante.



Ej.IV.97. J. Berenguer: *Eventos*.

Capítulo V: Primeros pasos hacia la postvanguardia

Capítulo V: Primeros pasos hacia la postvanguardia

1. LA DÉCADA DE LOS SETENTA

Como hemos visto al inicio de nuestro trabajo, la década de los setenta supone por primera vez, a lo largo del siglo XX, un período de confluencia de seis generaciones diferentes de compositores así como de las diversas tendencias musicales desarrolladas durante los años aquí estudiados. El grupo de los supervivientes está constituido por los compositores de las generaciones de 1886, 1901 y 1916. Este grupo de compositores poseen ya un lenguaje maduro y establecido por lo que generalmente no aportan ninguna novedad en el terreno musical.

El grupo de plenitud es el constituido por la generación de 1931. A largo de este período consolidan las iniciativas que llevaron a cabo durante la década anterior, siendo una etapa de reflexión y recapacitación sobre el camino andado. Cuatro son las posibles alternativas que toman los compositores de esta generación durante este período: en primer lugar aquellos que continúan con la misma estética y que por tanto puede atribuírseles un estancamiento en la vanguardia; en segundo lugar, aquellos que avanzan en busca de una nueva estética; en tercer lugar, aquellos que centran su mirada en los momentos previos a la irrupción de la vanguardia y retornan a ellos; y en cuarto lugar, aquellos que abandonan la escritura musical (Barce 1989a).

El grupo en ascenso es el constituido por los compositores de la generación de 1946. Desde un punto de vista histórico y estricto, ésta sería la generación de pleno vigor durante este período. Entre ellos encontramos aquellos compositores que continúan con la línea marcada por la vanguardia de los cincuenta y sesenta, y aquellos que buscan una estética nueva. Por último, el grupo de juventud, formado por los compositores de la generación de 1961 que están iniciando su carrera. Javier Maderuelo distingue dos intencionalidades entre los compositores de estas dos últimos grupos (recogidas en su libro *Una música para los 80* escrito en 1981): por un lado aquellos que continúan la línea marcada por la generación

de 1931 en la década de los sesenta y cuyo objetivo es suplantar a sus predecesores para poder hacerse con su lugar, sus cargos, sus influencias y sus conciertos; y por otro aquellos que buscan nuevos medios “intentando saltar por encima de los planteamientos esclerotizados de la «música contemporánea», pretendiendo recuperar (como la «generación del 51» hizo en sus comienzos) una música actual y viva” (Maderuelo 1981: 31). Manuel Balboa también hace esta separación distinguiendo entre vanguardia no comprometida y música biensonante. La vanguardia no comprometida “es aquella en la que el compositor adopta una actitud más distante que la que definía la composición de hace una década, y no busca a priori una subversión de los valores establecidos” (Manuel Balboa en Solera 1985: s.p.). Mientras la música biensonante es aquella que busca “una relación más directa con el oyente (...) menos abstracta, más expresiva sin caer en la facilidad, y prima en ella el deseo de comunicación” (Manuel Balboa en Solera 1985: s.p.).

Teniendo en cuenta los diferentes caminos tomados por los compositores a lo largo de esta década, y dejando a parte el entorno de los compositores más veteranos, se puede hablar de un frente abierto entre el movimiento de vanguardia (ahora conocida como vanguardia oficial o vanguardia institucionalizada) y las nuevas estéticas plurales de la década de los setenta. En este capítulo nos interesan estos nuevos lenguajes opuestos al movimiento de vanguardia estudiado en el capítulo anterior.

1.1. El rechazo a la vanguardia

Para poder abordar la oposición al movimiento de vanguardia debemos recordar, en primer lugar, tres de los principios que defendían los vanguardistas españoles: el seguimiento del postulado historicista de la existencia de un progreso lineal en la música, la oposición a la tradición y la falta de conexión con el público. Estos principios van perdiendo fuerza con el paso de los años. Para Ramón Barce, en su artículo “Convención e innovación” de 1988, esto es debido a cuatro razones:

1. Porque la lucha contra la historia se hace agotadora y para sorpresa del vanguardista la historia seguirá ahí imperturbable.
2. Porque con el paso del tiempo el compositor se da cuenta de que no puede seguir prescindiendo del repertorio formal tradicional, porque de seguir haciéndolo manejaría un repertorio muy pequeño de materiales.
3. Porque la incompreensión del público, considerada al principio un estímulo, acaba por convertirse en soledad siendo preferible el éxito.
4. Por la razón sociológica de que lo que hoy es vanguardia mañana será pasado y entonces surgirán nuevos vanguardistas que tachen a la actual vanguardia de retrógrada, estancada, inútil y, sobretodo, “falsamente vanguardista”.

A grandes rasgos, estos cuatro motivos constituirán el germen de las principales características de los nuevos lenguajes desarrollados a partir de la década de los años setenta. Sin embargo, antes de adentrarnos en estas características, nos detendremos en aquellos hechos que ponen de manifiesto esa oposición hacia la “vieja” vanguardia, así como aquellos escritos que reflejan un deseo por poner punto y final a la misma.

Entre los compositores de la generación de 1931, Ramón Barce será, en palabras de Llorenç Barber, “un valiente desertor de unas <vanguardias> de las que será su máximo ironista y burlador” (Barber 2009: 39). Barce se muestra crítico con la vanguardia más radical desde mediados de la década de los sesenta como puede verse en el “Prólogo” del *Claude Debussy* de Heinrich Strobel (1965). En dicho texto Barce critica la teoría del progreso lineal en la música defendida por Adorno, así como la reivindicación que el filósofo alemán hace de un estilo de época que debía seguirse fielmente. En este sentido también destaca su crítica a la sobrevaloración de Darmstadt. Si en 1961 el compositor madrileño estaba entusiasmado con su paso por los cursos de la ciudad alemana¹, no opina del

¹ Dicho entusiasmo queda reflejado en el artículo “Darmstadt, última hora de la música” (Barce 1961e: 17).

mismo modo con el transcurso de los años y así queda reflejado en la entrevista que Ángel Medina le hace para la revista *Música/Realtà* (1990) donde considera al “fenómeno Darmstadt” como una institución rígida en ideas estéticas. De igual forma en el prólogo al libro *Sociología de la música* de Kurt Blaukopf (1989) escribe: “¡Aquí se encuentran Riemann, Schenker, Spengler y Adorno hirviendo todos en la caldera donde se cuece la pócima apocalíptica del fin del mundo! No. La historia sigue, la vida sigue, la música sigue” (Barce 1989b: XI).

Miguel Ángel Coria (quien por edad también corresponde a la generación de 1931) es asimismo uno de los compositores más críticos con el vanguardismo dogmático. En su artículo “Nació hace quince años” (1973)² hace referencia a una “¿vanguardia?” que se halla institucionalizada y cuyas convicciones son puestas en entredicho por los jóvenes compositores que las consideran obsoletas. Igualmente, Coria se autoproclama iniciador de la posmodernidad musical española (con su obra para piano *Ravel for President* de 1973) “persuadido de que las vanguardias históricas y actuales no tenían otro destino que el Museo” (Coria 1982: 125).

Al mismo tiempo, los compositores de la generación de 1946 también se muestran críticos con la vanguardia. Llorenç Barber trata los problemas de comunicación de la vanguardia y su relación con el público en “Notas sobre la post-modernidad española” (1982). Según Barber, estos problemas de comunicación son tres. El primero de ellos un problema de planteamiento por el cual, aunque la música esté bien concebida, esta no sale de la partitura y no llega al público “por eso el público no viene a los conciertos, no se interesa. Y el público va al concierto a algo, y ese <algo> puede y debe ser satisfecho” (Barber 1982: 54). El segundo atañe a la representación, refiriéndose principalmente a la calidad de los intérpretes que, en muchos casos, “ni entienden ni viven” la música que están ejecutando “dando así lugar a versiones que las más de las veces traicionan, o cuanto menos deslucen unos planteamientos que pueden ser correctos” (Barber 1982: 54). Por último, la obsolescencia de la música de vanguardia que

² Con el título hace referencia al decimoquinto aniversario del Grupo Nueva Música

desemboca en un cansancio del oyente de escuchar siempre lo mismo: “salimos habiendo oído demasiado rascar los instrumentos de arco, demasiado atacar directamente las cuerdas del piano, demasiado tocar la guitarra con arco, demasiados «clusters» (¡otra vez!)” (s.a. en Barber 1982: 54).

Una de las reacciones más destacadas contra la vanguardia tiene lugar en el concierto organizado por Alea el 9 de marzo de 1970 en el Instituto Francés de Madrid. El programa de dicho concierto incluye las obras *Piano Phase* de Steve Reich, *Sequenza IV* de Luciano Berio y *Móvil II* de Luis de Pablo, en el que sería su estreno español. Carles Santos es el encargo de interpretar la primera obra que, en principio, debería durar unos veinticinco minutos (si bien la duración de la obra es indeterminada). Sin embargo, en vez de los veinticinco minutos programados, Santos se alargó casi dos horas ante el asombro y las diversas reacciones, más negativas que positivas, del público y de los organizadores del concierto, capitaneado por Luis de Pablo. Según sus propias palabras: “mi intención era terminarla cuando me echaran o me quedara completamente sólo en la sala. Acabó ocurriendo lo primero al cabo de unas dos horas de haber iniciado la ejecución” (Carles Santos en Costa 1970: 49). La confusión general no permitió finalizar el concierto, quedando *Móvil II* sin su estreno y con la consiguiente irritación de Luis de Pablo entre bastidores.

Las críticas a Santos no tardaron en llegar. Los periódicos dejaron titulares como “*Piano Phase* para un atentado” (Carandell 1970: 10) o “Una hora y treinta y cinco minutos de insufrible tedio a cargo de Carlos Santos, presentado por Alea” (Fernández-Cid 1970: 85). Tras varias declaraciones de Santos en diferentes medios, como en el desaparecido diario independiente *Tele Exprés*, el 22 de marzo Marcos Costa publica “Tras la «contestación» de Madrid. Diálogo con Carlos Santos”³ en el diario *La Vanguardia Española*. Allí, Santos apunta que la acción fue premeditada, “dirigida al tipo de «vanguardia oficial» que prolifera tanto en los medios nacionales como en los extranjeros” (Carles Santos en Costa 1970: 49).

³ El mismo texto aparece recogido días después en la revista *Triunfo* con el título “Más sobre Carlos Santos y su «contestación»” (s.a. 1970: 47).

Escogió Alea por ser el grupo español más significativo de música contemporánea, esperando el rechazo de los dirigentes de Alea y así fue: “Con ello ponía de manifiesto una singular incongruencia: un amplio sector de la vanguardia, cuyas manifestaciones artísticas implican una cierta provocación, no admite un cambio de papeles, es decir, ser provocada” (Carles Santos en Costa 1970: 49). Aquí también Santo hace hincapié en como esa vanguardia oficial había perdido frescura para convertirse en algo socialmente aceptado:

Las rutinas, los pactos extramusicales, las finalidades sociales convierten la producción y el consumo de la “vanguardia oficial” en algo artificial, ficticio. El goce estético termina por fingirse. Hay más convencidos por hábito que por una toma de conciencia del fenómeno en sí. La envejecida receta social llamada concierto contribuye decisivamente a ello. Descorrer el velo que cubre todas estas cosas y dejar a la intemperie su significado reaccionario: he aquí uno de los fundamentales móviles de mi “contestación” en Madrid. La solidaridad que numerosos espectadores me demostraron, permite suponer que un sector de la juventud puede y desea colaborar en esa clase de acciones (Carles Santos en Costa 1970: 49).

Casualmente unas reflexiones similares fueron las de Luis de Pablo en mayo de 1972, en su artículo “La lucha contra la integración” para la revista *Triunfo*, sobre la aceptación del lenguaje de vanguardia:

(...) la gente ya está curada de espanto. Y sin embargo, este es un gravísimo problema, porque nos puede llevar a un estancamiento (del que ya hay clarísimos síntomas). Objetivamente es así: estamos llegando a aceptar otro código de valores establecidos con arreglos a nuevos sistemas de expresión musical. De hecho, lo que sería saludable es que esa transformación se operase constantemente y se tuviera al espectador musical en perpetuo estado de alerta (...). Se trata simplemente de intentar conservar todo el impacto imaginable y posible de nuestro aporte frente al público en general, frente a nuevas áreas de recepción que, hoy por hoy, no son sino puramente utópicas (Pablo 1972: 98).

Ese mismo año, 1972, tiene lugar un hecho notable y punto de inflexión para la historia de la música española: la celebración de los primeros (y últimos)

Encuentros de Pamplona entre los días 26 de junio y 3 de julio. Organizados por Luis de Pablo y José Luis Alexanco contó con la financiación privada del empresario navarro Juan Huarte. Dejando al margen las controversias de distinta índole (sobre todo políticas) generadas en torno a dicho festival, nos interesa destacar aquellos comentarios que dejan entrever esa supuesta institucionalización de la vanguardia y, sobre todo, la consideración por parte de algunos del final de la misma.

Uno de los acontecimientos de mayor trascendencia fue el famoso desalojo de la cúpula neumática de José Miguel de Prada (símbolo de los Encuentros) de un amplio grupo de asistentes reunidos, de manera espontánea, en torno a un coloquio en el que se discutía sobre “la definición de arte, sobre la comprensión popular de las formas expresivas, sobre su manipulación por parte de la ideología dominante y sobre la contracultura” (Lara 1972: 8). La postura tomada por Juan Huarte fue de disolución de la misma, por no ser una reunión autorizada, y por temor a que se convirtiera en un mitin político. Sea como fuere, la reacción de los artistas no tardo en aparecer. Su disconformidad con lo sucedido queda patente en un escrito, firmado por varios de los asistentes, y recogido en la revista *Triunfo* en la que dejan notar esa institucionalización del arte de vanguardia:

Creemos que todas estas limitaciones deben ser interpretadas a la luz de una intención concreta de manipulación del Encuentro. En primer lugar, y de modo evidente, en cuanto a algunas de las prohibiciones que se han producido. En segundo lugar, y de modo más general, en cuanto que, al limitar o eliminar el fermento de innovación cultural, la vanguardia artística queda privada de su contenido más auténtico y se convierte en un simple caparazón vacío, una superestructura ornamental (como casi siempre cuando, en el pasado histórico, la producción artística se ha desarrollado bajo condiciones de mecenazgo) dispuesta para su instrumentación política (Lara 1972: 9).

Para muchos compositores, sobre todo los más jóvenes, los Encuentros de Pamplona supusieron un adiós, el final de una etapa y el comienzo de otra nueva. Como escribe Maderuelo:

Fue un festival de despedida, un escaparate luminoso donde se reunieron todas las muestras de una época que irresistiblemente acababa, cuestionada ya cuatro años antes en el mayo parisino. La vanguardia había muerto, la vanguardia real y la oficial. Las primitivas tesis revolucionarias cuestionadas, sus autores homenajeados y condecorados. Sus obras encarnizadamente atacadas y defendidas antes, hoy, en museos y fonotecas. Su empuje, descafeinado (Maderuelo 1981: 20).

O como también escribe Llorenç Barber para la *Revista de Occidente*

Tras Pamplona, momento culmen e irreplicable en que el esfuerzo organizador y de la fe de Luis de Pablo alcanzó su máxima incidencia y eficacia, ya nada volvió a ser igual. A pesar del tesón y los atisbos de algunos (...) la nueva música comienza a perder aura, al tiempo que el estructuralismo compositivo colapsaba América (...) y Europa. Un sentimiento de pérdida, un abandono de ilusiones acompaña aquí unos años de poca vis comunicativa con el exterior, al tiempo que se anquilosa y burocratiza la ya desacreditada música vanguardista entre la intelectualidad española, qué, digámoslo claramente, siempre ha pasado de músicas (Barber 1993: 33).

En este momento se inicia un cambio en el panorama musical español, que podría considerarse como final del “dominio” de la vanguardia oficial y comienzo de una nueva etapa (aunque recordamos nuevamente que no todos los compositores abandonaron sus anteriores tendencias y siguieron en una línea similar, sobre todo los más veteranos). Aparecerán nuevos nombres que asumirán sus propios criterios, medios y compromisos, surgiendo un nuevo tipo de “vanguardista” donde ya no es suficiente con abandonar el sistema tonal o practicar ciertas aleatoriedades o “tics”, siendo “los modos y las maneras de encarar el hecho artístico lo determinante” (Barber 2009: 22).

1.2. Nuevos lenguajes para una nueva década

La década de los setenta será un período de gran pluralidad estética “donde la extraversion y la diversidad se convertirán en el principal artífice de la

contemporaneidad” (Pérez Maseda 1988: 133). Frente a la rigidez de procedimientos de la vanguardia, por el cual había que seguir unas reglas preestablecidas, y el convencimiento del postulado historicista de la linealidad en la música, los nuevos lenguajes seguirán movimientos más azarosos y dispersos. Ahora el fin de los artistas es expresar sus individualidades en lugar de crear una escuela o abrir nuevos caminos al mundo. En este sentido podemos encontrar un paralelismo con Zygmunt Bauman en *La posmodernidad y sus descontentos* cuando dice que “nadie prepara el camino a nadie, nadie espera que los otros lo sigan” (Bauman 2001: 122).

La eufonía será uno de los principales recursos utilizados por los compositores a quienes ya no preocupa agradar. Recordamos que una de las principales características de la música de vanguardia era su ininteligibilidad y falta de comunicación emocional, considerada por muchos como una falta de respeto y una burla hacia el público⁴. En contraposición a las premisas vanguardistas, los nuevos lenguajes amparan una vuelta hacia la tonalidad (aunque sin funcionalidad) que en ocasiones deriva en nuevas propuestas, como el sistema de niveles de Ramón Barce⁵. Se pretende recuperar para el público una posibilidad organizada, es decir,

que frente a la atonalidad sistemática o el dodecafonismo también sistemático, o a cualquier tipo de serialismo también sistemático, integral, que tiende por la propia naturaleza de su textura a constituir músicas que pudiéramos llamar en presente continuo, músicas que se devoran a sí mismas en la audición, que no mantienen referencias en la memoria ni que nos permiten anteceder lo que va a seguir, frente a ese tipo de música, yo [Ramón Barce] y parte de los compositores actuales escribimos una música que trata de recobrar para el oyente ciertas formas simétricas en las que exista el recuerdo, y digamos, la premonición (Ramón Barce en Medina 1983: 116-117).

⁴ Para el compositor vanguardista estas características, junto con el fracaso, la protesta y el rechazo del público, era considerado buena señal.

⁵ Aunque Barce define su sistema como atonal, el mismo presenta una serie de características que le acerca a la tonalidad (como el uso de determinados acordes o intervalos) si bien suprime toda funcionalidad. Barce adopta el sistema de niveles como base sobre la que escribir su música a partir de 1965.

Asimismo, en contraposición a esa “agresividad” y falta de entendimiento de la vanguardia, las nuevas tendencias musicales presentan una cara amable donde priman características como sencillez y simplicidad del lenguaje, ironía y humor, comunicabilidad y cercanía al público. Para Enrique Franco: “todo es sencillo y humano, se trata más bien de hacer belleza (...). La función de Barber y sus colaboradores es encontrar esa música y hacerla ante y con nosotros en sus más simples dimensiones de belleza sonora” (Enrique Franco en Barber 1982: 54). Se busca, por tanto, una conexión con el espectador. Ésta, unida a los cambios producidos en el contexto socio-político cultural del país, derivan en la necesidad de hacer una música más humana y cercana ya que, como señala Alberto González Lapuente: “La música no puede ser un arte de elite en un momento en que la sociedad camina unida en la defensa de intereses generales independientemente del pensamiento de cada cual” (González Lapuente 2012: 245).

En la música para piano de este período estas características se concentran principalmente en dos tendencias: los retornos y el minimalismo.

2. NUEVOS O VIEJOS CAMINOS

Si el rechazo al neoclasicismo imperante en las primeras décadas del siglo XX fue el principal motivo de desarrollo de los movimientos de vanguardia de los años cincuenta y sesenta, la oposición a la vanguardia va a ser el detonante para unos retornos que vuelven a estar de máxima actualidad durante este período. A lo largo de la década de los setenta, la ruptura con la tradición ya no es la cuestión que más preocupa a los compositores interesados en las nuevas tendencias. La crisis de los modelos defendidos en la vanguardia son preludio de una nueva era artística en la que, en palabras de Francisco Calvo Serraller, “se superaría la dicotomía entre el pasado y el presente, que exigía imperativamente la vanguardia” (Calvo Serraller 1988: 18). Una de las principales características de los movimientos vanguardistas era el rechazo *quasi* sistemático de todo aquello

ligado a la tradición lo cual responde a la tesis que centra su mirada en el futuro. Sin embargo, algunos compositores afines a la vanguardia amparan la vuelta a las formas tradicionales durante este período aludiendo a los excesos cometidos en años anteriores ya que “pensando que se estaba descubriendo el Mediterráneo se lanzaron por la ventana algunas cosas que entonces parecían inútiles y que luego ha habido que bajar a recoger” (Ramón Barce en Catalán 2008: 9).

Por tanto, a partir de estos años existe un grupo de compositores que retoman el concepto de retorno, ya esgrimido anteriormente por los movimientos neoclásicos. De esta manera se está volviendo a una serie de principios ya transitados, noción que, según Miguel Ángel Coria, se apoya ideológicamente en la concepción de la historia como una espiral ascendente que gira sobre sí misma elevándose en cada retorno a un plano superior al anterior. Esta idea de los retornos se contrapone a la concepción lineal de la historia que “cada vez más hacia arriba y adelante, obliga a olvidar el pasado” mientras “la circularidad del devenir permite recodar el futuro” (Coria 1982: 128).

No obstante, a diferencia del neoclasicismo, esta nueva oleada de retornos no supone, según el compositor Eduardo Pérez Maseda

un movimiento compacto y homogéneo -como si hizo el Neoclasicismo- que aglutine a un sector numéricamente importante y casi excluyente de compositores pertenecientes a diversos países y tradiciones culturales, antes bien, los nuevos “retornos” deben ser vistos como una modalidad más, pero nunca la dominante, de las diversas corrientes que siguen a la etapa serial y un exponente más de un período de gran pluralidad estética como es el nuestro (Pérez Maseda 1988: 133).

Los retornos se caracterizan, principalmente, por el restablecimiento de materiales y formas que habían quedado en el olvido con la vanguardia de los sesenta. Para ello los compositores se sirven de la imitación y reelaboración de procedimientos y estilos del pasado así como del empleo de citas. En este sentido Miguel Ángel Coria escribe para el semanario *El Socialista*:

Por mucho que indigne a los compositores cincuentones, los jóvenes (y algunos que ya no lo son tanto) están recuperando materiales y formas que la historia parecía haber abandonado. No hacen con ello sino restaurar las bases racionales y sociológicas de la música, puestas entre paréntesis durante demasiado tiempo. Saben estos nuevos músicos (es decir, han aprendido) que escribir es hasta cierto punto reescribir y que no se trata ya de inventar lenguajes, sino de hallar el propio estilo, que no será otra cosa que una variante expresiva del habla común, lo que sólo malintencionadamente puede interpretarse como un retorno... (...) No se quiere recrear a los clásicos, reproducir lo ya producido. Pero sí aceptar sus modelos, a lo que no podemos ni debemos renunciar, pues forman parte de nuestro patrimonio (Coria 1980: 37).

En líneas generales, esta mirada hacia atrás supone, según Llorenç Barber, que “la crítica y el público elegante celebraran con grandes frases el reencuentro de los descarriados ex-vanguardistas con los compositores que nunca movieron un pie de la sombra Ravel-Falla, como García Abril y demás” (Barber 2009: 39)⁶. Igualmente Miguel Ángel Coria apunta: “Este fenómeno (...) produce una más que notable confusión entre el público y la crítica menos avisados, los cuales asisten perplejos al derrumbamiento de posiciones estéticas (...) que hace muy pocos años parecían incommovibles” (Coria 1980: 37). Por esta razón hay que tener en cuenta aquí las diferencias entre unos y otros compositores, excluyendo a los más jóvenes que no participaron del movimiento de vanguardia. Es decir, entre aquellos que se mantuvieron dentro de los límites de la tradición con el paso de los años, bien por comodidad, bien por convicción, y aquellos que vienen de vuelta, tras su militancia en la vanguardia y tras un proceso de evolución y reexamen del lenguaje propio. Es el segundo grupo el que nos interesa dentro de este capítulo.

⁶ Otros, como Francisco Guerrero, critican esta vuelta al pasado que “salvo excepciones que no existen, es un modo grosero de cubrir una incapacidad, la falta de imaginación, la ñoñería, la voluntad, y sobre todo, el talento y la capacidad para la invención” (González Lapuente 2012: 268).

2.1. La recuperación de las formas tradicionales

La recuperación de las formas tradicionales es uno de los procedimientos utilizado por los compositores y relacionado con esta tendencia de los retornos. A partir de este momento los catálogos de muchos autores se llenan de preludios, sonatas, cuartetos, sinfonías, entre otros. Dentro del repertorio para piano destacan las sonatas, los preludios y las suites.

Ya hemos visto como la sonata constituye un claro referente de la tradición musical presente a lo largo de la historia de la música como recurso al que recurren los compositores afines a distintas tendencias. A lo largo de la década de los setenta encontramos dos sonatas de estilos diferentes: por un lado la *Sonata para piano* (1972) de Manuel Castillo y por el otro la *Sonata de Vesperia* (1977) de Tomás Marco.

Escrita en 1972, la *Sonata para piano* de Castillo consta de una introducción y tres secciones que se suceden sin solución de continuidad. La introducción anticipa una serie de materiales que serán utilizados a lo largo de la obra. La primera sección presenta una estructura de primer movimiento de sonata. El grupo temático A es rítmico siendo su motivo principal un arpeggio ascendente en ritmo de cuatro semicorcheas-corchea (Ej.V.1). Por el contrario, el grupo temático B es más lento, con la melodía en la voz agua de la mano derecha y un acompañamiento sincopado (Ej.V.2). Estos dos motivos serán los que Castillo utilice en el desarrollo donde además aparece un nuevo grupo temático C. Los tres grupos temáticos reaparecerán en la recapitulación.

(♩ = 108) Rítmico, pero sin rigidez.

Ej.V.1. M. Castillo: *Sonata*, sistema 1, p.2. Grupo temático A.

Más lento

Ej.V.2. M. Castillo: *Sonata*, sistema 1, p.4. Grupo temático B.

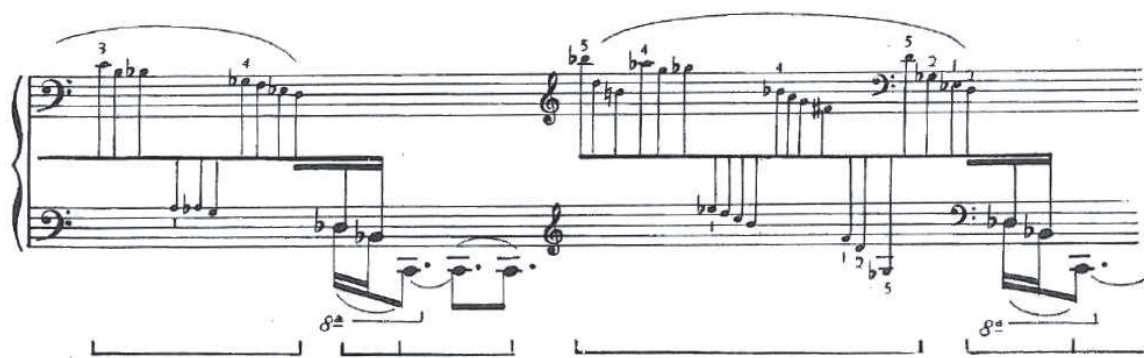
Ejemplo 3. M. Castillo: *Sonata*, sistema 1, p.6. Grupo temático C.

La segunda sección es más grave y expresiva. El motivo principal se caracteriza por la utilización de una nota pedal en el registro medio del instrumento con un insistente salto de séptima en la voz aguda. El tema se desarrolla en el registro grave (Ej.V.4).

(♩ = 92) Lento

Ej.V.4. M. Castillo: *Sonata*, sistema 2, p.15. Segunda sección.

La tercera sección se caracteriza por el uso de arabescos y un diseño rítmico e interválico de tres notas que se repite a lo largo de toda la sección (Ej.V.5). Asimismo reaparece elementos de las otras dos secciones: el grupo temático B transformado y el motivo principal de la segunda sección.



Ej.V.5. M. Castillo: *Sonata*, sistema 4, p. 20. Tercera sección.

La *Sonata de Vesperia* de Tomás Marco, escrita en 1977, consta de un solo movimiento dividido en cuatro secciones que están delimitadas por el uso de la doble barra y los cambios de tempo y compás. Estas cuatro secciones se agrupan bajo una estructura ternaria A-B-A' (Ej.V.6), no sujeta a ningún plan tonal⁷.

cc. 1	134	202	259	302
a ₁ y a ₂ alternativamente	Toccata		a ₁ '	a ₂ '
Primera sección	Segunda sección	Tercera sección		

Ej.V.6. Estructura de la *Sonata de Vesperia*.

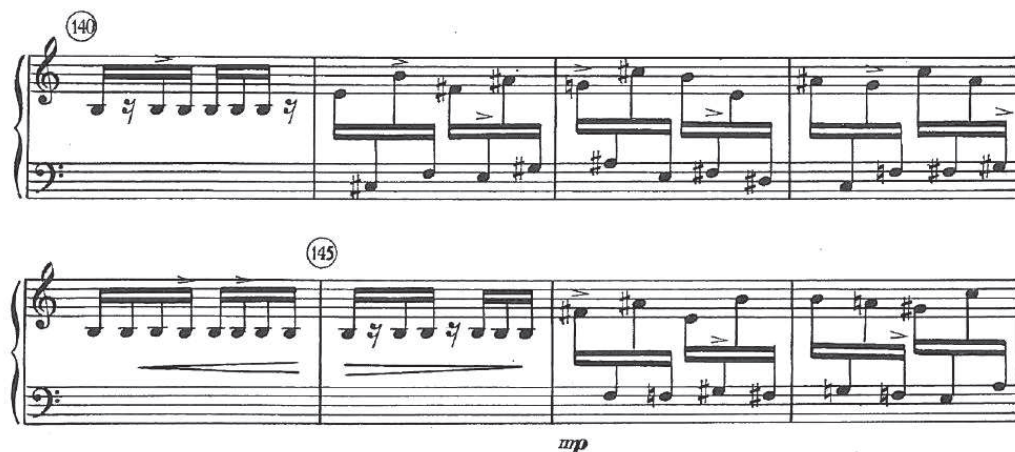
La primera sección presenta los materiales a₁ y a₂, el primero de ellos formado por acordes arpegiados, trémolos y alturas repetidas (Ej.V.7) y el segundo por figuraciones ascendentes y descendentes en ritmo de fusas y

⁷ A pesar de que la forma de la pieza no corresponde a la de la sonata clásica, Tomás Marco dice de ella que "por su envergadura y grado formal de abstracción decidí darle ese título, que no resulta un capricho" (Tomás Marco en s.a. 1997: 6).

semifusas (Ej.V.8). La segunda sección está escrita a modo de tocata, caracterizada por la presencia de diversos elementos históricos de la música española donde pueden reconocerse rasgos técnicos del lenguaje de Albéniz, Turina y Falla (Ej.V.9). Por último, la tercera sección está constituida por dos subsecciones que desarrollan los temas a_1 y a_2 de la primera sección.

Ej.V.7. T. Marco: *Sonata de Vesperia*, a_1 , cc. 6-16.

Ej.V.8. T. Marco: *Sonata de Vesperia*, a_2 , cc. 74-75.

Ej.V.9. T. Marco: *Sonata de Vesperia*, cc. 140-147.

Los preludios constituyen otro de los referentes del pasado utilizados por los compositores durante este período. Uno de los trabajos más ambiciosos en este sentido son los *48 preludios* para piano de Ramón Barce, compuestos entre 1973 y 1983, y escritos para exponer de manera sistemática su sistema de niveles. Los preludios se agrupan en grupos de cuatro, uno por cada nota de la escala cromática, tomando como modelo *El clave bien temperado* de J.S. Bach. La finalidad de los *48 preludios* de Barce no es didáctica “salvo para el propio compositor, que aprende a partir de la propia música” (Medina 1983:126). No existe un aumento de la dificultad a medida que avanzan los preludios que además no están compuestos siguiendo el orden de la escala cromática. Para Ángel Medina, los *48 preludios*:

se vinculan mucho mejor -y a ello contribuye su cuidadosa escritura pianística- a los preludios y estudios de Chopin y Debussy que son, además de sistematizaciones propias de sus respectivas experiencias pianísticas, músicas para ser oídas, obras que superan su condición de experiencia investigadora y nos meten de lleno en el mundo personal e inconfundible de la música de Ramón Barce (Medina 1983: 126).

Cada grupo presenta una estructura variada que depende de las relaciones entre los preludios que los forman, pudiendo establecerse una clasificación general de cuatro tipos:

1. Los cuatro preludios desarrollan el mismo material.
2. Los cuatro preludios son independientes.
3. Los tres primeros preludios presentan un material que luego es recogido en el cuarto a modo de “mosaico de elementos de los tres anteriores, o una síntesis de ellos, o una transformación de sus núcleos esenciales” (Barce s.f.: 4)
4. Los que presentan una variación progresiva del primero al cuarto.

Por último, *Escenes d'un circ* de Josep Cercós (1980) es un ballet para piano compuesto por encargo de la mujer del compositor para ser representado con sus alumnas de danza. Está constituido por siete piezas que tienen en común una estructura clara y la presencia de rasgos que recuerdan a la tonalidad. Muestra de ello es que todas las piezas terminan en un acorde perfecto mayor). Las piezas que forman la obra son una marcha, una habanera, tres vals, un rondó y una courante.

La “Marxa” está formada por dos temas contrastantes, uno melódico y uno rítmico. “Malabaristes a ritme d’havanera” presenta un tema melódico al inicio de la pieza en la mano derecha que se repite cuatro veces a lo largo de la misma con pequeñas variaciones melódicas y armónicas. El “Valls dels pallassos” está formado por dos secciones que comparten sendos temas contrastantes, de nuevo uno más melódico junto con otro más rítmico. Tanto “Els lleons, la domadora i el violí de l’amor” como “L’ós i la nina mecànica” se caracterizan por la presencia de un vals en cada uno de ellas que representan al violín y a la muñeca respectivamente. “Patinadores” está escrita en forma de rondó y se diferencia de las otras piezas en su carácter pausado y elegante. La última pieza, “Corranda per a un il·lusionista”, es la más interesante desde el punto de vista de la recuperación del repertorio tradicional. Se trata de una danza ternaria, con una estructura

bipartita (cada una de las secciones está formada por 24 compases) en la que presenta un tema al comienzo de la pieza, que es repetido y transformado a lo largo de la misma por diferentes procedimientos como la transposición y la inversión (Ej.V.10). Asimismo, al igual que ocurre con la mayor parte de las courantes de Bach, la pieza termina repitiendo dos veces el acorde de llegada (Ej.V.11).

VII. Corrandia per a un il·lusionista

Courante para un ilusionista / Courante for an illusionist

The musical score for 'Corrandia per a un il·lusionista' (Ej.V.10) is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time, marked with a forte (f) dynamic. The second system continues the piece, featuring a 'poco dim.' (poco diminuendo) marking and a triplet of eighth notes in the treble clef.

Ej.V.10. J. Cercós: "Corrandia per a un il.lusionista", *Escenes d'un circ*, cc. 1-4.

The musical score for 'Corrandia per a un il·lusionista' (Ej.V.11) shows the final measures of the piece, starting at measure 47. It features a forte (ff) dynamic and a boxed-in section of the final chord, which is repeated twice as mentioned in the text.

Ej.V.11. J. Cercós: "Corrandia per a un il.lusionista", *Escenes d'un circ*, cc. 47-48.

2.2. El uso de recursos intertextuales

La utilización de recursos intertextuales como homenaje al pasado y a otras músicas, también constituye un importante elemento a tener en cuenta en los retornos. La introducción de elementos correspondientes a la música tonal

tradicional fue una de las primeras señales de los cambios que se estaban produciendo en la música de este tiempo. Sin embargo, el uso de la intertextualidad no es algo innovador ya que es un procedimiento recurrente a lo largo de la historia de la música, sin ir más lejos encontramos ejemplos en el repertorio neoclásico, como los ya estudiados *Preludio, diferencias y toccata* (1959) de Manuel Castillo, *Sonatine pour Yvette* (1961) de Xavier Montsalvatge o *Sonata homenaje a Scarlatti* (1963) de Ángel Oliver, entre otros ejemplos.

Dentro de este apartado encontramos aquellas obras que toman prestados elementos y materiales de otras obras, y aquellas que imitan y reelaboran procedimientos del pasado.

Escrita en 1977, *Transparency of Chopin's First Ballade* de Leonardo Balada se enmarca en conjunto de obras para diferentes instrumentos y conjuntos instrumentales (todas ellas denominadas “transparencias”⁸) en las que Balada parte de un “elemento inspirador” (generalmente una obra) que va desarrollando a lo largo de toda la partitura mediante el uso de diferentes técnicas y recursos. Según el compositor, estas transparencias podrían verse como una especie de paráfrasis en la que la obra original se viera a través de una vidriera⁹.

En *Transparency of Chopin's first ballade*, el compositor se sirve de diferentes recursos intertextuales procedentes de la *Balada núm. 1* de Chopin. En primer lugar, Leonardo Balada utiliza los dos compases iniciales de la obra chopiniana (Ej.V.12) para el comienzo de la transparencia, que aparecen en la mano izquierda transformados mediante un proceso de aumentación de valores (Ej.V.13). El resultado sonoro original queda modificado por la inclusión de disonancias en la mano derecha.

⁸ Anterior a ésta es la obra de cámara *Three Transparencies of a Bach Prelude* de 1976. Asimismo, de 2008 datan sus *Caprichos núm. 5: “Homenaje a Albéniz”* para Cello solista y Orquesta de Cuerdas, donde los cuatro movimientos son sendas transparencias de “Triana”, “Corpus en Sevilla”, “Evocación”, “Sevilla” y “El Albaicín”.

⁹ Dicho comentario procede de una conversación informal con el compositor Leonardo Balada en un concierto realizado en Barcelona en el mes de julio de 2014.



Ej.V.12. F. Chopin: *Balada núm. 1*, cc. 1-2.



Ej.V.13. L. Balada: *Transparency of Chopin's First Ballade*, sistema 1, p. 1.

Asimismo el compositor catalán hace uso de la célula de la mano derecha de los compases 8 y 9 de la *Balada* de Chopin (Ej.V.14), modificando en este caso el resultado cadencial. La *Balada* de Chopin cadencia en el acorde de Sol m mientras en la *Transparency* lo hace en un intervalo de tercera mayor (Ej.V.15).



Ej.V.14. f. Chopin: *Balada núm. 1*, cc. 8-9.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'rall. molto' and 'Moderato'. There are dynamic markings 'mf' and 'p', and performance instructions like 'espr.', 'perdendosi', 'lunga', and '(espressivo)'. The bottom staff starts with a bass clef and includes the instruction 'sost. Ped.'. A dashed line with the number '8' indicates a specific measure.

Ej.V.15. L. Balada: Transparency of Chopin's First Ballade, sistema 3, p. 4.

Esta misma célula, junto con otra que aparece por primera vez en los compases 82 y 83 de la obra original (Ej.V.16), son utilizadas para la elaboración de pasajes completos, mediante la variación de las mismas como ocurre en el fragmento que mostramos a continuación (Ej.V.17).

The image displays two short musical phrases in treble clef. The first phrase consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second phrase is more complex, featuring a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with some notes beamed together and a fermata over the final G4.

Ej.V.16. F. Chopin: *Balada núm. 1*, células temáticas.

The image shows a musical score for a piano piece with two systems. The top system includes the lyrics 'A piacere ma lento sempre molto espr. cantando sempre e rubato' and a dynamic marking 'mp'. The bottom system continues the piece. Both systems feature two staves with various musical notations, including slurs, accents, and the instruction 'sost. Ped.'.

Ej.V.17. L. Balada: Transparency of Chopin's First Ballade, sistemas 1 y 2, p. 10.

Asimismo, el siguiente ejemplo (Ej.V.18) muestra una reelaboración de otro de los pasajes de la *Balada* de Chopin (Ej.V.19), donde las octavas son sustituidas clusters y figuraciones rápidas:

48411

right forearm
antebrazo derecho

lunga

mf
lunga

Depress keys silently. Keep them down until after Ped. is removed.
Púisense las teclas sin producir sonido.

remove Ped. slowly
quitese el Ped. lentamente (senza Ped.)

palm i, hand
palm mano izq.
Ped.

Ej.V.18. L. Balada: *Transparency of Chopin First Ballade*, sistemas 3-5, p. 9.

The image shows a musical score for F. Chopin's Ballade No. 1, measures 117-129. The score is in G minor and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices and dynamic markings. The first system includes 'ten.' and 'sempre più'. The second system includes 'ten.' and 'molto cresc.'. The third system includes 'ff', 'dim.', 'più animato', and 'p cresc.'.

Ej.V.19. F. Chopin: *Balada núm. 1*, cc. 117-129.

Asimismo se puede establecer ciertas relaciones entre algún material de esta obra y otras obras de Chopin. En el siguiente ejemplo (Ej.V.20) podemos apreciar una variación del comienzo de la *Balada núm. 3* del compositor polaco (Ej.V.21) donde el Mi negra da paso a un Sol negra; el descenso cromático de la mano izquierda Re-Reb-Do es sustituido por un descenso cromático en la mano derecha Sol-Solb-Fa; el ascenso de la voz superior Mib-Fa-Sol-Lab-Sib-Do (tono, tono, semitono, tono, tono) se sustituye por Sol-La-Si-Do-Re-Mi; el Mi repetido de la voz central es ahora un Sol; por último, el intervalo de cuarta justa Do-Fa con descenso a Mib se sustituye por la tercera mayor Re#-Sol.

The image shows a musical score for L. Balada: Transparency of Chopin's First Ballade, system 1, page 2. The score is in G minor and 4/4 time. It features a single voice with dynamic markings 'molto espr. (freely, with rubatos)'.

Ej.V.20. L. Balada: *Transparency of Chopin's First Ballade*, sistema 1, p. 2.

Ej.V.21. F. Chopin: *Balada núm. 3*, cc. 1-2.

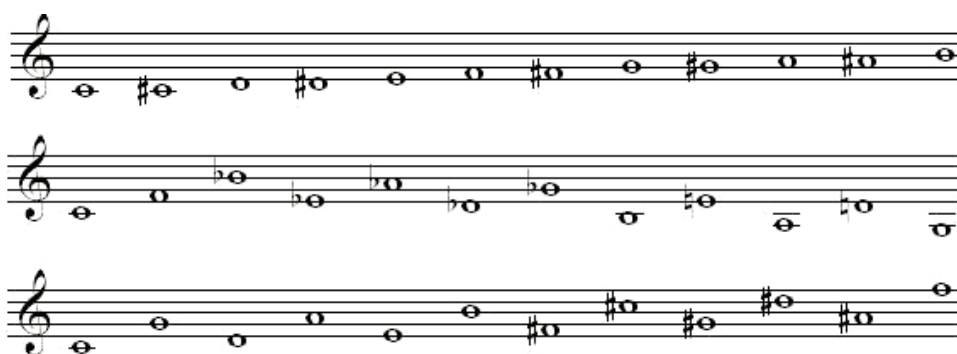
En 1982 la Dirección General de Música y Teatro, dependiente del Ministerio de Cultura, encarga la composición del libro colectivo para el homenaje del primer centenario del nacimiento de Joaquín Turina. Entre los diecinueve autores encomendados para la composición de las obras encontramos representantes de las seis generaciones mencionadas al comienzo de este capítulo. Por lo tanto este libro constituye un gran ejemplo de la confluencia de tendencias y generaciones de las que hablábamos al comienzo de nuestra tesis.

En este apartado nos interesan aquellas obras que utilizan elementos y materiales extraídos de la obra de Turina como *Diferencias* de Carmelo Bernaola, *Tonemas* de Francisco Escudero, *Ofrenda* de Manuel Castillo, *Fantasia op. 17* de Francisco Cano y *Alegoría* de Xavier Montsalvatge.

Carmelo Bernaola utiliza en *Diferencias* los dos primeros compases de la tercera danza, "Orgía", de las *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina (Ej.V.22).

Ej.V.22. J. Turina. *Orgía*, cc. 1-2.

Bernaola parte de la célula inicial de cuatro sonidos y sobre ella establece una serie de modificaciones basadas en los ocho modos dodecafónicos establecidos por Herbert Eimert en su libro *¿Qué es la música dodecafónica?* (1954)¹⁰: principal (P), retrogradación (R), inversión (I), retrogradación de la inversión (RI), transformación a la cuarta (T4), transformación a la quinta (T5) y la retrogradación de ambas (TR4 y TR5). Los cuatro primeros modos no necesitan explicación. No obstante, la transformación a la cuarta y a la quinta merece una pequeña aclaración. Si a priori dicho término nos sugiere transporte, nada tiene que ver con el mismo. La transformación a la cuarta y a la quinta es un método que parte del uso de la escala cromática, el ciclo de cuartas y el ciclo de quintas (por ser las únicas secuencias en las que aparecen los doce sonidos sin repeticiones). A partir de la altura cero de la escala cromática se elaboran las otras dos dando el siguiente resultado:



Ej.V.23. Escala cromática, ciclo de cuartas y ciclo de quintas respectivamente.

La transformación se lleva a cabo sustituyendo la altura de la serie principal por la correspondiente en el ciclo que se esté utilizando: de esta manera si la altura a sustituir es el Fa, en su transformación a la cuarta será un Re b y en su transformación a la quinta un Si. Este tipo de procedimiento es una de las operaciones más básicas de de la *Set Theory*, la multiplicación, en la que cada

¹⁰ La conexión entre Carmelo Bernaola y la publicación de Herbert Eimer nos ha sido facilitada por el musicólogo Daniel Moro Vallina que actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre el compositor vasco.

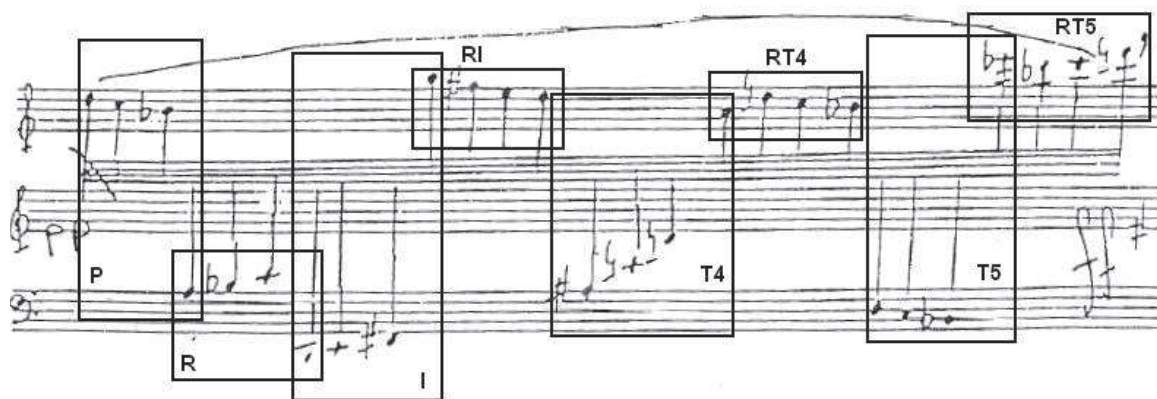
número de altura de la serie principal se sustituye por el resultado de multiplicar éste por el número de la serie de intervalos de cuarta (5) y quinta (7).

La aplicación de este procedimiento a la célula de cuatro sonidos da los siguientes resultados (Ej.V.24):



Ej.V.24. Presentación de la célula en los ocho modos posibles.

El siguiente ejemplo (Ej.V.25) muestra el encadenamiento que Bernaola hace de dicha célula en sus diferentes presentaciones:



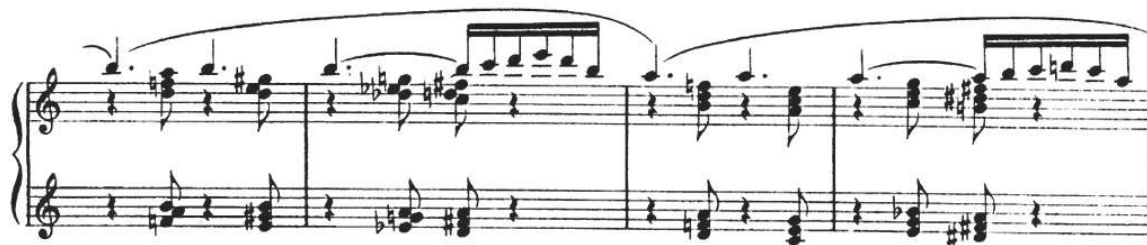
Ej.V.25. C. Bernaola: *Diferencias*, sistema 4, p. 1.

Tonemas es, junto con el *Concierto para piano y orquesta* (1947), el único repertorio que Francisco Escudero dedicó al piano. Sobre esta obra el compositor escribe:

La obra de marcados contrastes, que por su dinámica y carácter responde al concepto moderno de “toccata”, se compone de un tema fundamental, agitado y de fuerte acción, que se desarrolla en constantes variantes y cohesiona el todo. Se interpolan episódicamente varios diseños, brevemente extraídos de la obra pianística de Turina: un ritmo simétrico de 5/8, con su célula melódica, y otros dos incisos, fácilmente reconocibles. La estructura tratada de manera patética o lírica, a veces de fuerte tensión con bloques sonoros en planos diferentes, ritmos en contraste con las texturas lineales, etc., conjuga dos entidades distintas: la turbulencia inquietante del tema fundamental y los incisos temáticos, tomados a Turina, que en su tratamiento, a veces, subrayan un carácter popular y placentero (Escudero 1982: 114).

Según Julio Ogas, en su artículo “Obras para piano de Francisco Escudero: texto y contexto” (2008), los diseños a los que Escudero se refiere provienen de “Ensueño” de las *Danzas fantásticas op. 22* y de la “Danza Vasca” de *Tarjetas postales op. 58*. La obra se divide en dos secciones donde se intercalan los diseños mencionados con pasajes elaborados con material propio del compositor vasco.

Los motivos correspondientes a “Ensueño” están sacados de la parte central del mismo. El primero de ellos (Ej.V.26) aparece en dos ocasiones en ambas secciones (Ej.V.27). Ogas considera este material un “elemento gestual del lenguaje turiniano” presente en otras obras como el “Primer Cuadro” de *Navidad Op. 16*, “Misterio del jardín” y “Baile de surtidores” de *Primavera Sevillana, Cuarteto para piano Op. 57* o *Sexteto op. 7* (Ogas 2008b: 75). El segundo motivo procedente de “Ensueño” es un descenso melódico de Mi a Mi por grados conjuntos sobre el modo frigio (Ej.V.28 y Ej.V.29).



Ej.V.26. J. Turina: "Ensueño", *Danzas fantásticas*, cc. 56-59.



Ej.V.27. F. Escudero: *Tonemas*, sistema 1, p. 10.

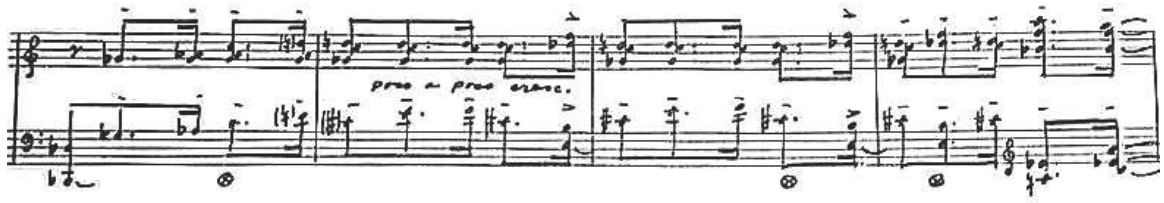


Ej.V.28. J. Turina: "Ensueño", *Danzas fantásticas*, cc. 80-84.



Ej.V.29. F. Escudero: *Tonemas*, sistema 3, p. 10.

La referencia a la "Danza vasca" de Turina se materializa en la utilización del compás de 5/8 propio del Zortzico del País Vasco. La utilización de este compás, junto con el ritmo corchea-corchea con puntillo-semicorchea-corchea con puntillo-semicorchea, está presente en varias secciones de la obra de Escudero (Ej.V.30).



Ej.V.30. F. Escudero: *Tonemas*, sistema 2, p. 3.

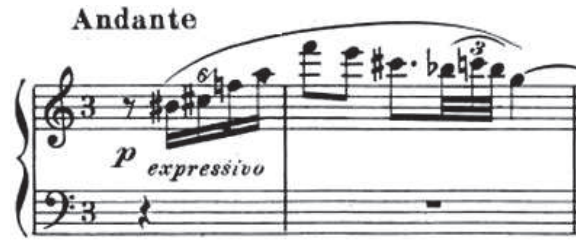
La *Fantasia op. 17* de Francisco Cano está escrita a modo de rondó (Introducción, Episodio 1, Ep.2, Ep.3, Repetición intro., Repetición Ep.1, Ep.4, Repetición Ep.2 – Ep.5 – Coda), donde los episodios 4 y 5 utilizan dos citas extraídas de la *Sinfonía Sevillana* y *Sacromonte*, respectivamente, “transformadas armónica y rítmicamente, en forma de variación decorativa”. Así, en el caso de la cita de *Sacromonte* (Ej.V.31) aparece en valores aumentados en la voz superior de la mano derecha con acompañamiento de semicorcheas en la voz intermedia y la mano izquierda (Ej.V.32).



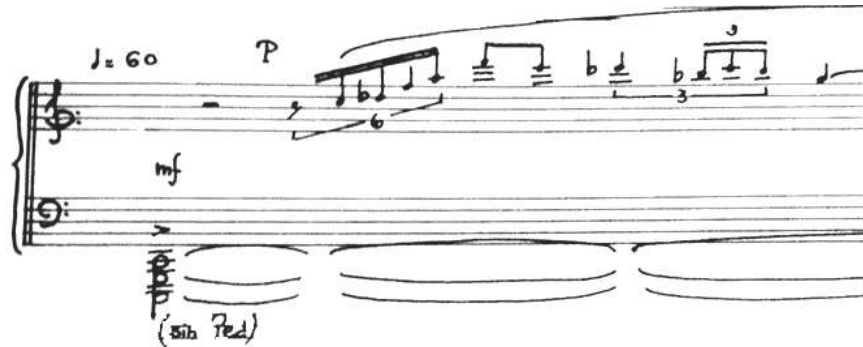
Ej.V.31. J. Turina: *Sacro Monte*, c.7.

Ej.V.32. F. Cano: *Fantasia* op. 17, cc. 106-117.

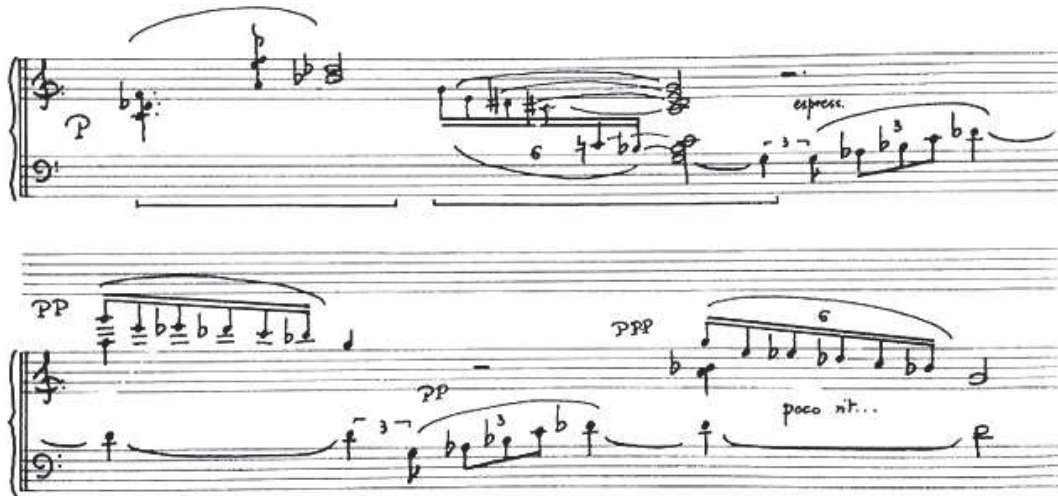
Manuel Castillo cita el comienzo del “Preludio” de los *Cantos a Sevilla* de Turina (Ej.V.33) en el comienzo de *Ofrenda* (Ej.V.34). Será dicho tema del que tome los elementos constructivos, interválicos, rítmicos y armónicos que luego desarrollará a lo largo de toda la obra (Ej.V.35). Según Castillo, se trata de una obra cercana a la improvisación con una constante presencia andaluza y cuyo objetivo no es evocar los procedimientos del maestro, sino rendirle un homenaje “de un sevillano a otro sevillano” (Castillo 1982: 75).



Ej.V.33. J. Turina: "Preludio", *Canto a Sevilla*, c.1.



Ej.V.34. M. Castillo: *Ofrenda*, sistema 1, p.1.



Ej.V.35. M. Castillo: *Ofrenda*, sistemas 1 y 2, p. 6.

Una última pieza a tener en cuenta entre las que componen este *Libro-homenaje* es *Alegoría* de Xavier Montsalvatge. La pieza presenta dos alusiones, al comienzo y al final de la pieza, del inicio de "Orgía" de Turina (Ej.V.36 y Ej.V.37).

Ej.V.36. X. Montsalvatge: *Alegoría*, c. 1.

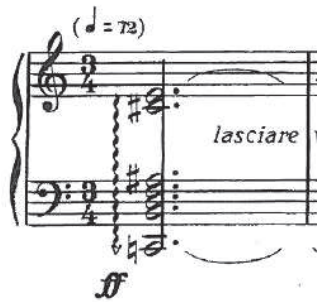
Ej.V.37. X. Montsalvatge: *Alegoría*, cc. 74-75.

Hasta ahora, las obras citadas tienen en común el uso de materiales procedentes de otras piezas. Otras, como las que presentamos a continuación, se elaboran a partir de préstamos estilísticos de otras obras, compositores e inclusive determinadas épocas y situaciones.

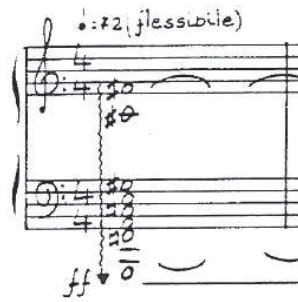
Este recurso lo encontramos de manera extendida en la obra de Tomás Marco. En el transcurso de la década de los setenta, Marco investiga las posibles relaciones entre la música española de distintas épocas, mostrando una preferencia por los siglos XVII y XVIII, así como por la temática andaluza y el flamenco. Un primer ejemplo lo hemos visto en la ya citada *Sonata de Vesperia* donde Marco se sirve de diversos elementos históricos de la música española (Ej.V.9).

Según el propio compositor, se puede decir que muchas de sus obras “pretenden partir de la cultura española y que van hacia ella. En algunas deliberadamente, en otras simplemente como resultado del contexto en que mi

obra se desarrolla” (Marco 1988: 80). Uno de los principales recursos utilizados por Marco que relacionan su música con la música española es el uso de lo que José Luís García del Busto ha venido a denominar “célula españolista” (García del Busto 1986: 92). Esta célula consiste en un acorde arpegiado descendente que evoca el rasgueo de la guitarra y que, en palabras de Ruíz Coca, posee “un profundo sentido español” (Ruíz Coca en García del Busto 1986: 93). Ejemplos de esta célula los encontramos en *Sonata de Vesperia* (1977), *Campana rajada* (1980) y *Soleá* (1982).



Ej.V.38. T. Marco: *Sonata de Vesperia*, c. 1.

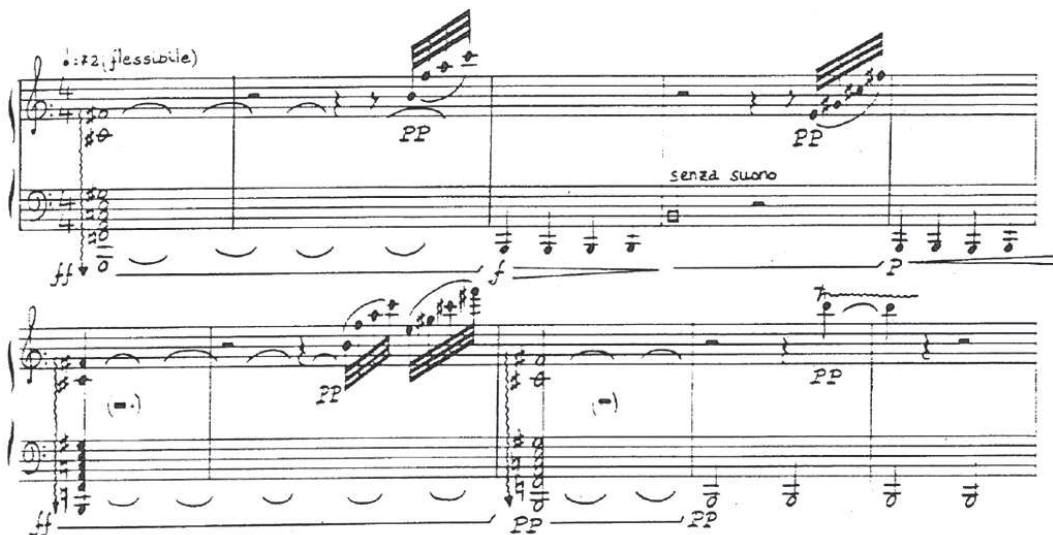


Ej.V.39. T. Marco: *Campana rajada*, c. 1.



Ej.V.40. T. Marco: *Soleá*, c. 1.

En *Campana rajada* (1980), Marco realiza un estudio de sonoridad, volumen y tiempo mediante el uso de acordes, arpegiados y sus resonancias. El título es por tanto una alusión y una evocación a un ambiente sonoro.



Ej.V.41. T. Marco: *Campana rajada*, cc. 1-10.

Asimismo en *Soleá* (1982), escrita para el citado homenaje a Turina, no solo referencia el palo flamenco, sino que también se sirve del tetracordo frigio para evocar Andalucía.

Ej.V.42. T. Marco: *Soleá*, cc. 17-26.

Hemos visto como Miguel Ángel Coria es uno de los primeros compositores en ser crítico con el vanguardismo dogmático. Ya en obras tempranas como *Frase*¹¹ (1968) se aprecian ciertos aspectos que se apartan de determinados convencionalismos de la vanguardia. Como apunta Ángel Medina en su entrada sobre el compositor para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Coria no solo hace referencia a la Segunda Escuela de Viena y la investigación escalística, sino que introduce una “referencia dramática a la otra cara del mundo vienés del cambio de siglo, con el vals como emblema y síntoma de unos tiempos caducos que acabarían por derrumbarse tras la primera guerra mundial” (Medina 1999m: 6-7). Este vals, muy breve, aparece en la parte central de la pieza con una melodía en la que utiliza el total cromático a modo de serie y que contrasta con el resto de la obra donde el compositor se sirve de arabescos y pasajes de acordes. (Ej.V.43).

¹¹ *Frase* junto con la posterior *Ravel for President* (1973) están recogidas en una misma edición bajo el nombre *Dos piezas para piano*.

Ej.V.43. M. A. Coria: *Frase*, cc. 24-30.

Sin embargo, y como ya hemos señalado, no es hasta 1973 cuando dice inaugurar la posmodernidad con *Ravel for President*. Esta obra, junto con *Falla Revisited* (1978) para orquesta, va a constituir el clímax de su revivalismo así como punto de partida de su catálogo compositivo¹². En *Ravel for President* (1973) Coria evoca el estilo compositivo de Maurice Ravel. Para ello recurre a una escritura diáfana donde incluye diferentes materiales sonoros utilizados por el compositor francés como son los pasajes de acordes triada por movimiento paralelo, la introducción de arabescos o melodías en las que utiliza la escala de tonos enteros.

¹² Respecto a las obras anteriores, sin tener en cuenta *Frase*, Coria dice lo siguiente: “Si me pregunta por qué no comento aquí las obras que compuse y estrené en los años sesenta, contestaré que debido, fundamentalmente, a que para mí se configuran como preludio de mi producción. No es que me parezcan deleznable, y además escribirlas me ha permitido componer las que han venido luego. Pero que no reflejan mi pensamiento, aunque sí mis gustos, con la fidelidad de las que acabo de glosar [refiriéndose a las compuestas después de 1973]” (Coria 1982: 127-128).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system starts with a tempo marking of approximately 112 (♩ = 112 ca.) and a piano (p) dynamic. The second system includes a 'poco rit.' (ritardando) marking and a dynamic change to 'pp' (pianissimo). The third system includes a 'tempo' marking and a dynamic change to 'mp' (mezzo-piano). The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some measures containing complex rhythmic figures.

Ej.V.44. M. A. Coria: *Ravel for President*, cc. 1-9.

3. MINIMALISMO Y MÚSICAS REPETITIVAS

Otra de las corrientes desarrolladas en España durante la década de los setenta es la relacionada con el minimalismo y las músicas repetitivas. Este estilo compositivo, originario de los Estados Unidos, se caracteriza por una simplificación de los ritmos, melodías y armonías, con un interés por devolver a la música los principios más elementales “liberándolos del peso acumulado de las convenciones occidentales y partiendo de cero” (Morgan 1994: 446). Quizás esta última es la razón por la que, según Javier Maderuelo, “el minimalismo y las estructuras repetitivas son esgrimidas ahora mismo por los jóvenes compositores como bandera diferenciadora ante la tediosa y academicista «música contemporánea» de la anterior generación” (Maderuelo 1981: 45).

Sin embargo, la “supuesta” simplicidad del minimalismo no ha sido bien vista por una parte de los compositores siendo tachada por algunos autores, como Benet Casablancas, de recurso fácil ya que considera “el minimalismo y las músicas repetitivas, puras zarandajas” (Benet Casablancas en Barber 2009: 41).

“¡Qué facilón Bolero de Ravel!” contestará Polonio, quien utiliza el minimalismo entre otros recursos y que replica a los detractores del mismo que “no [sabe] por qué tiene que ser necesariamente más difícil el estrujar una serie por aquí y por allá” que el propio minimalismo (Eduardo Polonio en Barber 2009: 41). Según Llorenç Barber, para aquellos desinformados la música minimal se reduce a una música *made in USA* y de carácter repetitivo. No obstante, como él mismo dice: “minimalismo no es solo sinónimo de «repetitivismo» sino algo mucho más amplio y envolvente (...) y no únicamente ese acartonado y acariciador modelo de música de acumulación (uno más uno) a lo Philip Glass que se ha extendido por los medios de comunicación” (Barber 2009: 42).

Los primeros contactos con el minimalismo vienen de la mano de Carles Santos y el ya citado concierto-polémica en marzo de 1970. Asimismo, cabe mencionar el estreno europeo de *Drumming* de Steve Reich en los Encuentros de Pamplona, coreografiado por el ballet de Laura Dean, cuya acogida fue bastante sorprendente:

Un ballet y una música qué, superada la sorpresa inicial de su tan repetitiva e insistente extrañeza, arrancó al público de su asiento para acompañar con el cuerpo en baile tan inciso sonar: el minimalismo en su vertiente más repetitiva había entrado en España y por la puerta de lujo. Unos años más tarde Reich confesará cuan atónito se quedó de tan intensa reacción participativa del público en improvisada sintonía con su música (Barber 2009: 18-19).

Se puede considerar a Carles Santos el introductor de la corriente minimalista en España. Sus primeros contactos con las músicas repetitivas datan de finales de la década de los sesenta, cuando en 1968 es beneficiado con una beca de la Fundación Juan March que le permite estudiar en Nueva York. En ese ambiente establece relación con John Cage y comienza a sentir interés por los jóvenes compositores minimalistas norteamericanos como Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass o Steve Reich. A partir de este momento, Santos comienza a valorar la “libertad sonora” de Cage y los nuevos caminos propuestos por los

creadores minimalistas y los músicos próximos al movimiento Fluxus en contraposición con el movimiento de vanguardia imperante en Europa.

A pesar de haber sido un “apasionado y fiel intérprete” de la denominada música contemporánea (Santos ha participado en numerosos estrenos y grabaciones del repertorio mencionado), su música pretende, a partir de ese momento, “desmarcarse de este movimiento ya caduco para inscribirse en una nueva línea de recuperación del instrumento con todas sus posibilidades expresivas” (Santos 1984: s.p.). Es a Carles Santos a quien le debemos la mayor parte del repertorio para piano adscrito a esta tendencia con obras como *Armandino 77* (1976), *Bujaraloz by Night* (1979), *Pianolerolerolero Laredo* o *La nit americana* entre otras, así como aquellos espectáculos y películas en las que el piano se convierte en protagonista como ocurre en la repetitiva *La Re Mi La*, fechada en 1979, en la que Santos interpreta un mismo fragmento un número indeterminado de veces cambiando de vestuario en cada comienzo.



Ej.V.45. Fotograma de la película *La Re Mi La* de Carles Santos.

De carácter más mecánico es *Armandino 77* escrita en 1976. La obra está constituida por treinta y seis secuencias que deben ser repetidas, respetando el orden de las mismas, entre quince y veinte veces con una dinámica más o menos variable dentro del *forte*. La nota generadora de toda la obra es el La. Por un lado

el acompañamiento de la mano izquierda está constituido por la octava La₂-La₃ en ritmo de corcheas que se repite de manera martilleante. Por otro lado, la melodía de la mano derecha, formada por ocho semicorcheas, parte del impulso de la octava La₅-La₄ que se repite en las treinta y seis secuencias. Las seis notas restantes se encuentran dentro de dicho ámbito presentando distintas combinaciones con las notas Do, Re, Mi y Fa y con la aparición del Si₅ como floreo del La₅. Los cambios en los acentos realizados durante la interpretación, la enfatización de la nota La en la mano derecha y la simultaneidad de la misma en diferentes registros producen un cierto descuadre rítmico por el cual auditivamente se pierde la percepción de las ocho semicorcheas y en su lugar se aprecian diferentes combinaciones rítmicas.



Ej.V.46. C. Santos: *Armandino 77*, cc. 1-6.

La manera en la que Carlos Santos entiende y practica el minimalismo ha sido vista por muchos como minimalismo hispánico, heterodoxo o romántico. Respecto a este último aspecto, el compositor norteamericano Tom Johnson lo ha definido como tal tras la escucha de su *Bujaraloz by Night* en un concierto en Nueva York en 1979. Igualmente, esta obra ha sido determinada por la crítica como “el nocturno más nocturno después de los de Chopin” (Cureses 1999i: 805). El minimalismo de Santos es considerado por algunos autores, como Ángel Medina o Llorenç Barber, como un minimalismo expresivo lleno de narratividad y que puede verse en obras como *Bujaraloz by Night*, *Pianolerolero Laredo* o *La*

nit americana cuyos temas están cargados de emotividad y sensibilidad. En *Bujaraloz* (Ej.V.46) podemos ver como Santos parte de una melodía de 16 sonidos, que reparte entre ambas manos, y que se repite un determinado número de veces. A partir de esa melodía, y por adición de uno o varios sonidos, crea un total de bloques melódicos que se repiten tantas veces indique la cifra entre paréntesis.

BUJARALUZ BY NIGHT. U CARLES SANTOS.
1979.

EXPRESIU I LÍBRE

Ej.V.47. C. Santos: *Bujaraloz by Night*, p. 1.

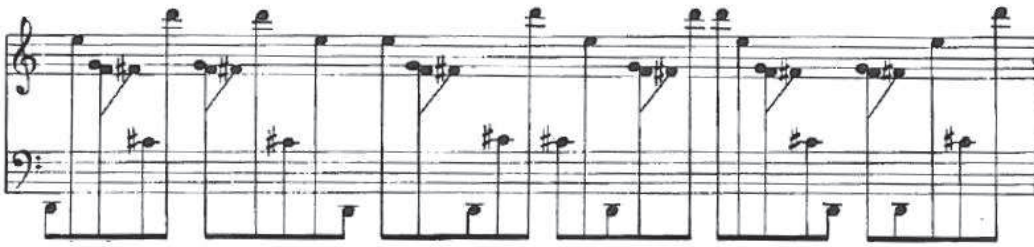
En una línea similar a *Armandino 77* se encuentra *Solo para piano* de Javier Navarrete, fechada en 1977. La obra está compuesta por varias secuencias formadas por uno o varios grupos de seis semicorcheas en la mano derecha y un patrón rítmico variable en la mano izquierda. Cada secuencia debe repetirse, en principio, tantas veces indique la partitura si bien este número puede variar siempre y cuando “no altere la proporción entre las duración de las distintas

figuras” (Navarrete 1980: 244). Al igual que ocurría en *Armandino 77*, el ámbito de la melodía de la mano derecha se reduce a la octava, en este caso Sol₃-Sol₄, escrita como un ejercicio de técnica pianística. Los cambios rítmicos de la mano izquierda y los acentos anotados en la partitura producen el efecto de descuadre rítmico anteriormente mencionado en la obra de Santos.



Ej.V.48. J. Navarrete: *Solo de piano*, sistemas 1 y 2, p. 1.

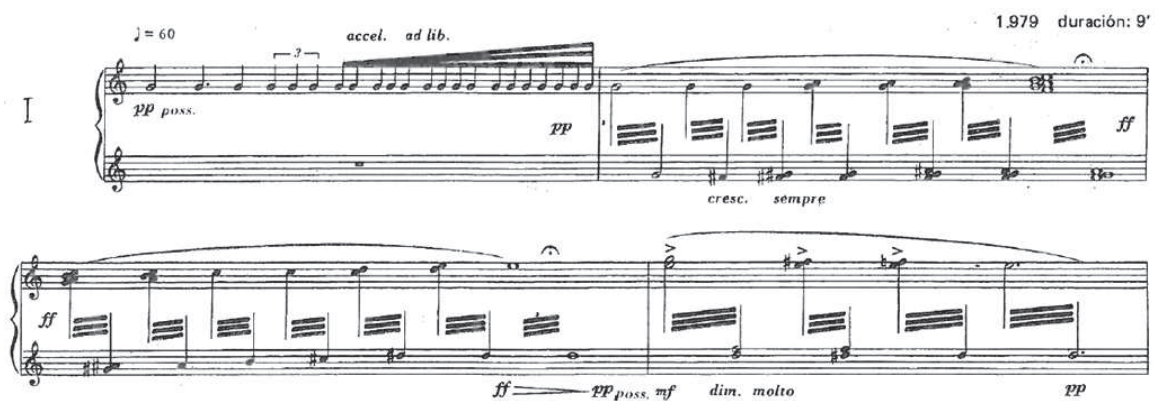
A pesar de considerar a Santos introductor del minimalismo en España y haber continuado con la obra de Navarrete por sus semejanzas, no debemos olvidar que una de las primeras piezas compuestas para piano y que muestran un “minimalismo autóctono” (Barber 1982: 42) es el *Homenatge en D* de Llorenç Barber escrita en 1971. En esta obra, el compositor valenciano combina la música móvil (como hemos visto en el capítulo anterior) con una obsesión por la repetición de una célula denominada “magna”. A diferencia de las otras dos obras, la célula “magma” está formada por cinco corcheas repartidas entre las dos manos sin ningún tipo de acompañamiento. Todas las células están formadas por las mismas seis notas (Do#, Re, Mi, Fa-Fa#-Sol, Re) aunque el orden de aparición de las mismas varía de un grupo a otro.



Ej.V.49. Ll. Barber: *Homenatge en D*, sistema 2, p. 1.

Estos tres ejemplos pueden situarse en una línea repetitiva más o menos estricta, si entendemos por ésta la gran similitud entre los diseños repetidos que se encuentran acotados dentro un ámbito reducido y cuyas variaciones y diferencias dependen de la posición de las mismas notas en cada nuevo diseño.

Una actitud un tanto diferente es la adoptada por Leonardo Balada. De 1979 data *Preludis obstinants*, obra dedicada a Alicia de Larrocha. A pesar de tratarse de una obra donde el carácter repetitivo cobra especial importancia (de ahí el título “obstinats”), a diferencia de las anteriores piezas mencionadas, las repeticiones de Balada son en mayor medida de carácter evolutivo. Es decir, Balada no parte de la repetición de un mismo motivo a lo largo de toda la pieza, como puede verse en *Armandino 77* o *Solo para piano*, sino que se aprecia una evolución en éste. De esta manera, el principio compositivo del “Preludio I” se basa en un trémolo que parte de la repetición de la nota Sol para llegar al cluster y volver al final de la pieza con la repetición de la nota Re.



Ej.V.50. L. Balada: "Preludio I", *Preludis obstinants*, cc. 1-4.

El "Preludio II" comienza con el motivo principal de repetición (constituido por las notas Sol-Mi-Sol en la mano derecha y La b en la mano izquierda) que irá poco a poco rodeándose de armonías en continua evolución. Al final de la pieza el motivo vuelve a aparecer despojado de estas armonías, pero con variaciones rítmicas lo que dará lugar a un desplazamiento del pulso.

Ej.V.51. L. Balada: "Preludio II", *Preludis obstinants*, cc. 1-11.

El "Preludio III", rápido y de carácter mecánico y articulado, utiliza un procedimiento más cercano a los descritos en las obras de Santos, Navarrete y Barber. En esta pieza la célula que se repite aparece repartida entre ambas manos sin ningún tipo de acompañamiento.

Ej.V.52. L. Balada: "Preludio IV", *Preludis obstinants*, sistema 1, p. 4.

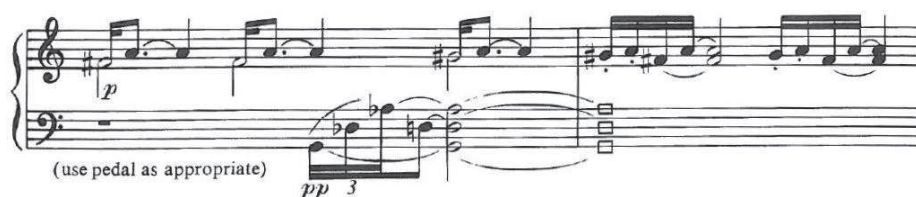
El "Preludio IV" está escrito a modo de coral. El motivo aparece en la nota aguda de los acordes y a cada repetición comienza en una nueva altura.



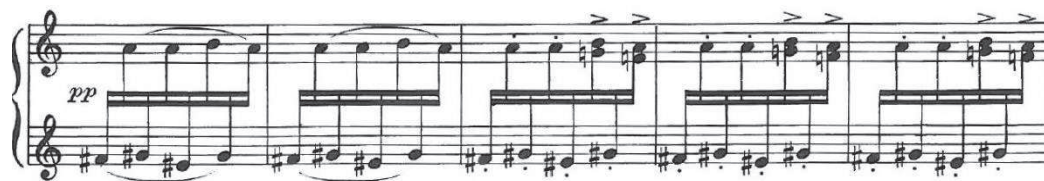
Ej.V.53. L. Balada: "Preludio IV", *Preludis obstinants*, cc. 1-5.

El "Preludio V" se diferencia de los anteriores por su extensión y por su estructura semejante al rondó que ha sido definida por el compositor, en las notas al disco, como danza española. Asimismo se aleja de la tendencia minimalista de los otros preludios, ya que no parte de una idea que evoluciona con el transcurso de la pieza, sino que está constituida por distintos temas que se repiten a lo largo de ella.

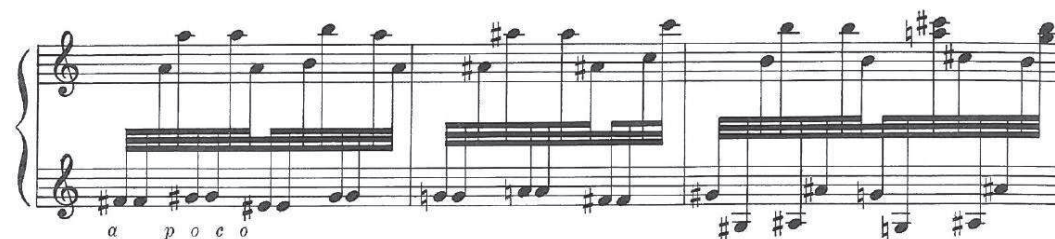
También de Balada es *Persistencias* para piano, compuesta como pieza obligatoria en el concurso de piano Three Rivers Piano Competition of 1979 organizado en Pittsburgh. La obra parte de una versión de un concierto para guitarra amplificada compuesto en 1972. El principio en que se basa esta pieza es la repetición de una serie de células presentadas al comienzo de la obra a las que el compositor somete a diferentes variaciones rítmicas, texturales y transposiciones.



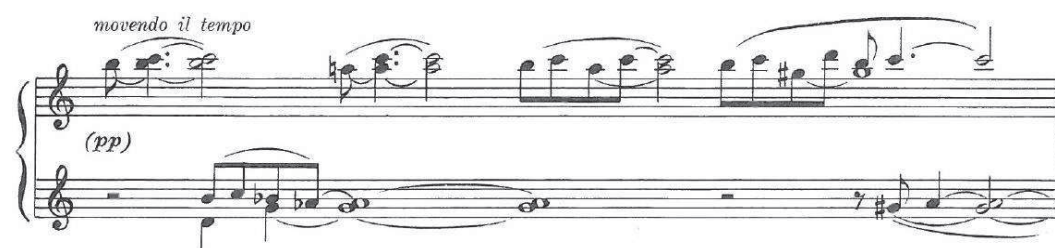
Ej.V.54. L. Balada: *Persistencias*, sistema 1, p. 3.



Ej.V.55. L. Balada: *Persistencias*, sistema 4, p. 3.

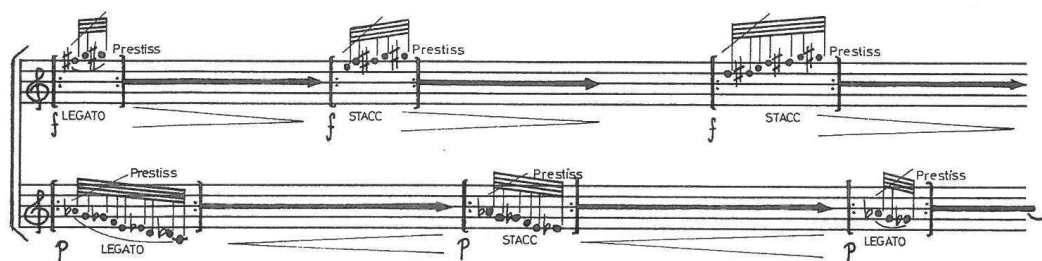


Ej.V.56. L. Balada: *Persistencias*, sistema 1, p. 5.



Ejemplo 57. L. Balada: *Persistencias*, sistema 1, p. 17.

Para finalizar este capítulo, podemos incluir dentro del conjunto de las músicas repetitivas *Temporalia* de Tomás Marco. Como hemos visto en el capítulo anterior, Marco utiliza una serie de células que se repiten *ad libitum*, de manera independiente en cada mano, con distintas articulaciones, dinámicas y tempos lo que convertiría esta pieza en un último ejemplo de música repetitiva.



Ej.V.58. T. Marco: *Temporalia*, sistema 5, p. 5

Conclusiones/Conclusions

Conclusiones

Dentro de toda sociedad en un mismo espacio de tiempo cronológico conviven diferentes temporalidades ideológicas. Quienes propugnan una u otra forma de progreso (desde el avance casi imperceptible, con absoluto respeto a la tradición, hasta la ruptura con todo el pasado, con lo “nuevo” como único horizonte) buscan dejar su huella dentro de los diferentes espacios culturales en los que desarrollan su actividad. En la España temporalmente acotada en esta tesis entre 1958 a 1982 conviven diferentes propuestas político-sociales en cuanto a la mejor manera de conseguir la modernización del país y su inserción en Europa. De la misma forma en el ámbito musical los compositores van a buscar esa aproximación continental a través de sus diferentes formas de concebir la modernidad. Es así como convergen aquellos que buscan la sincronización con los movimientos europeos que surgen en esta época, primero la vanguardia postserial y luego la postvanguardia, con los que buscan una modernización ligada a los valores musicales de la primera mitad del siglo XX, ya sea manteniéndose en el imaginario neoclásico español o en los postulados de la Escuela de Viena y sus seguidores.

Para abordar este panorama musical ha sido necesario revisar y replantear el concepto de generación musical tal y como se ha manejado en buena parte de la historiografía musical española. Así, evitar las denominaciones surgidas al albor de una figura o un hecho, tales como generación del 14, generación del 27, generación del 51, etc., permite apreciar con más detalle la existencia de esa multitemporalidad ideológico-estética y la falta de uniformidad en el interior de una misma generación. Por ello podemos afirmar que en lo que respecta al caso español la idea de una conciencia generacional es relativamente débil. Ya que, tanto las modernizaciones que buscan ligar la música española con las tendencias europeas surgidas en esos años, como aquellas que miran hacia atrás para avanzar en la modernidad comparten un rasgo multigeneracional de fácil percepción. Todo esto nos permite apreciar como la aplicación de un principio

generacional uniforme aporta una perspectiva clarificadora a la hora de entender un complejo de propuestas musicales como la que se estudia en esta tesis.

En el caso puntual de la música para piano, tomada como eje de referencia para abordar esta época en nuestra tesis, el análisis de las particularidades que se generan dentro de esas diferentes formas de entender la modernidad nos ha permitido una mejor caracterización de las diferentes tendencias compositivas que confluyen en el período estudiado. A pesar de que es posible englobar toda la producción para piano realizada entre 1958 y 1982 en cuatro grandes grupos, la continuidad del neoclasicismo, la introducción de los principios dodecafónicos de la Escuela de Viena y sus seguidores, los movimientos de vanguardia post-Darmstadt y el germen de las tendencias postvanguardistas, las numerosas particularidades que se dan dentro de los mismos perfilan con mayor claridad la noción de modernidad que cada compositor maneja en los diferentes momentos de su vida. Esas particularidades tienen una importante relación con la pertenencia generacional de esos compositores. Así la búsqueda de la modernidad por parte de dos compositores de una misma generación presenta mayor cantidad de rasgos semejantes que en relación a otro de una generación distinta.

En este sentido detengámonos en primer lugar en los neoclasicismos. En este grupo podemos considerar como punto de partida dos subgrupos de compositores: aquellos autores que adoptan el neoclasicismo como lenguaje compositivo a lo largo de toda su carrera y aquellos que se acercan al mismo de manera puntual en algunas de sus composiciones.

En líneas generales, y como se ha podido apreciar en los gráficos del primer capítulo, son los compositores de edad más avanzada quienes se mantienen dentro de formas expresivas ligadas al neoclasicismo a lo largo de toda su carrera compositiva. De esta manera encontramos a representantes de la generación de 1886, como Frederic Mompou, y representantes de la generación de 1901, como Joaquín Rodrigo, Ernesto Halffter o Joaquín Nin. Estos compositores continúan con una línea similar a la que venían trabajando durante

los años anteriores. Asimismo representan diferentes vertientes del neoclasicismo, desde un punto de vista más impresionista en el caso de Mompou, como una continuidad del neoscarlattismo en los casos de Joaquín Rodrigo y Ernesto Halffter, o como una mirada hacia lo popular en caso de Joaquín Nin. Sin embargo, también existe un amplio número de representantes de las generaciones posteriores que adoptan esta tendencia como Antón García Abril y Rogelio Groba, ambos de la generación de 1931. Ambos compositores ofrecen distintas perspectivas del neoclasicismo, desde un punto de vista más formalista en el caso de García Abril y folklorista en el caso de Rogelio Groba.

De igual manera son numerosos los compositores de generación de 1931 los que cuentan en su catálogo con obras adscritas al neoclasicismo al que se acercan, mayormente, al inicio de su carrera compositiva. Entre estos compositores se encuentran Manuel Castillo, Román Alís o Ángel Oliver. De nuevo la recepción y percepción del neoclasicismo es heterogénea, mientras Manuel Castillo y Ángel Oliver centran su mirada en el pasado, Román Alís tiende hacia el impresionismo.

La continuidad de las tendencias neoclásicas por parte de los compositores más veteranos se debe, precisamente, a su edad. Estos compositores se encuentran en el período de madurez de su carrera compositiva en el que su lenguaje ya está asentado. Quizás aquí no nos equivocamos si decimos que, en muchos de los casos, se constata el apego a la tradición musical española como expresión de un valor de referencia para la nueva época que les toca vivir y la modernización que trae consigo.

En el caso de los compositores más jóvenes se deben distinguir dos perspectivas diferentes, una relacionada con aquellos que solo asumen esta tendencia en su primera etapa creativa y otra con los que se mantienen a lo largo de todo el período estudiado dentro de la misma. Si bien en ambos casos se manifiesta un respeto hacia sus maestros y un tributo a la modernidad interrumpida de los años treinta, aquellos que mantienen estas referencias como constantes buscan en la unidad intergeneracional la trascendencia de la música

española. En este sentido las creaciones de estos compositores, entre los que destacan Antón García Abril y Rogelio Groba, son una manifestación de cómo una parte de la cultura del país necesita mirar y reelaborar la tradición para dar continuidad a una modernización iniciada en la primera mitad del siglo XX.

En el repertorio para piano español de esta época hemos establecido una división de las obras analizadas que agrupamos en dos categorías: por un lado aquellas apegadas a las formas tradicionales y, por el otro, aquellas que recurren a la música popular. Dentro del primer grupo incluimos las obras que recuperan el uso de estructuras tradicionales procedentes del renacimiento, barroco, preclasicismo y clasicismo. Sin duda uno de los principales referentes de la tradición musical es la forma sonata y son varios los compositores que se acercan al género. En nuestro trabajo hemos considerado tres ejemplos que ofrecen una perspectiva de las diferentes vertientes del neoclasicismo que se desarrollan en España durante estos años: el neoclasicismo francés presente en la *Sonatine pour Yvette* (1961) de Xavier Montsalvatge, la continuidad con respecto al neoscarlattismo de la *Sonata homenaje a Scarlatti* (1963) de Ángel Oliver, y la mirada hacia el neoclasicismo de corte nacionalista de la *Sonatina del Guadalquivir* (1982) de Antón García Abril.

En este grupo también hemos incluido ejemplos de obras que responden a formas renacentistas y barrocas como las variaciones presentes en *Preludio, diferencias y toccata* (1959) de Manuel Castillo, la estructura de rondó de la *Danza de la amapola* (1972) de Joaquín Rodrigo, el uso de la obertura francesa en el *Preludio y danza* (1974) de Ernesto Halffter o la utilización de danzas de la suite barroca de las *Tipoloxías* (1981-82) de Rogelio Groba. Asimismo hemos considerado aquellas pequeñas piezas de estructuras binarias y ternarias que se agrupan en ciclos como *Poemas de la baja Andalucía* (1958) de Román Alís o los cuatro cuadernos de *Música callada* (1959-67) de Frederic Mompou. Todas estas obras tienen en común, además de la inclinación hacia las formas tradicionales, un claro apego al melodismo como referente estilístico, el empleo de texturas diáfanos y el uso de la neotonalidad cimentada en la primera mitad del siglo XX

por compositores como Ígor Stravinsky, Bela Bartók o Manuel de Falla, entre otros.

Del mismo modo hemos establecido una división dentro del grupo de obras adscritas al folklorismo distinguiendo entre aquellas que recurren a la cita directa del folklore y aquellas en las que el compositor imita modelos procedentes de la música popular. Dentro del primer grupo hemos situado las *Canciones y danzas* (1921-78) de Frederic Mompou, las *Tonadas* (1956-61) de Joaquín Nin, las *Danses Valencianes* (1960-64) de Vicente Asencio, *Encajes* (1976) de Antonio Ruíz Pipó, *Piezas infantiles sobre temas populares españoles* (1976-77) de Ángel Oliver y los *Diez motivos del romancero español* (1978) de Miguel Asins. En todas estas piezas los autores se sirven de diversos cancioneros populares de los que extraen las citas que son abordadas de manera directa, con una armonización en el acompañamiento, lo que permite que la melodía popular sea fácilmente reconocible por el oyente.

En el segundo grupo encontramos aquellas obras en las que los compositores aluden a determinados ritmos y melodías procedentes de la música popular para crear sus propias obras. Además de las mencionadas *Tonadas* (1956-61) de Joaquín Nin, el máximo representante de esta tendencia es el gallego Rogelio Groba que utiliza estructuras del folklore gallego para crear sus composiciones como *Pandeirada* (1974) o *Galecia* (1980). Groba hace un trasvase de lo popular a lo académico combinando características de ambas músicas. Esto puede verse con facilidad en su tercer volumen de *Tipoloxías* (1981-82) donde el apego a las formas tradicionales y el folklorismo convergen en una sola obra. Para ello Groba parte de las estructuras de las danzas que componen la suite barroca que combina con los ritmos procedentes del folklore gallego como pandeiradas, muñeiras, fólías, etc.

Como es posible apreciar en el grupo de obras aquí sintetizadas, el cruce de años de composición y generaciones a la que pertenecen sus autores es de una gran riqueza. Observando las obras compuestas y estrenadas entre 1958 y 1982 se aprecia con claridad como en el ámbito de la cultura musical académica la

convergencia generacional sustenta una idea de modernidad continuista con los postulados humanistas y revisionistas de la tradición española de las primeras décadas del siglo XX. Propuesta que constituye, al fin y al cabo, una voz más dentro del proceso de transición en el que la España de la época se encuentra inmersa.

Continuando con aquellas obras que introducen los principios dodecafónicos de la Escuela de Viena y sus seguidores, podemos establecer de nuevo dos subgrupos de compositores: por un lado aquellos que utilizan los principios dodecafónicos en la mayor parte de su producción o en un fragmento importante de la misma y, por el otro, aquellos compositores que se acercan de manera puntual.

Dentro del primer grupo encontramos a aquellos compositores de edad más avanzada que llegan al método después de un largo período de reflexión para acabar adoptándolo y adaptándolo a su propio lenguaje compositivo. En este sentido destacan Rodolfo Halffter y Joaquim Homs, pertenecientes a la generación de 1901. Ambos compositores comienzan a componer utilizando el método dodecafónico de manera sistemática a partir de la década de los años cincuenta, siendo sus primeros acercamientos significativos al dodecafonismo las *Tres hojas de álbum op. 22* para piano (1953) de Halffter y la *Sonata para piano núm. 2* (1955) de Homs. Estas obras marcan el inicio de un nuevo período compositivo dentro del repertorio para piano de ambos compositores que será eminentemente dodecafónico hasta bien entrada la década de los setenta.

También dentro de este primer grupo podemos situar a compositores más jóvenes como Josep Soler, que pertenece a la generación de 1931. Al igual que Halffter y Homs, Soler empieza a tantear el sistema a mediados de los cincuenta aunque no es hasta la década de los años ochenta cuando comienza a dedicarle un mayor número de obras al piano. No obstante las obras del período aquí estudiado que asumen principios dodecafónicos son lo suficientemente significativas como para esbozar una idea del que será el lenguaje compositivo del autor catalán.

Todos estos compositores tienen en común una serie de características, como la tendencia al formalismo y a la utilización de ciertos recursos tonales. Sin embargo, el haber prolongado durante un período de tiempo el uso del sistema dodecafónico ha permitido a los tres compositores asentar las bases de su propio lenguaje. De esta manera es posible ver una serie de rasgos que se repiten a lo largo de la producción de cada uno de ellos. Así en Rodolfo Halffter parece existir una preocupación por la fijación de una altura de referencia en la memoria musical del oyente. Para ello recurre a ciertos recursos tonales que utiliza de manera intencionada y repetitiva. Por esto son normales los largos pasajes en los que utiliza intervalos y acordes propios de la tradición tonal así como la aparición de notas pedal a modo de referente sonoro en la obra. En este sentido, otro recurso utilizado por Halffter es la estructuración de las obras a partir de lo que ha denominado “imágenes sonoras”, cuya principal finalidad era la de asegurar en la memoria del oyente dicha célula motívica.

Por su parte la música de Homs está cargada de expresividad y emotividad. Homs consigue esto mediante la utilización de pequeñas formas constituidas por número mínimo de elementos cuyas transformaciones y derivaciones son las encargadas de generar todo el material de la obra. Al igual que en el repertorio de Halffter hay una fuerte presencia de recursos tonales como la utilización de acordes procedentes de la tradición tonal y la inclusión de procedimientos cadenciales.

Por último, Josep Soler parte del lenguaje dodecafónico al que incorpora el acorde de *Tristán e Isolda* creando así su propio medio de expresión. Dicha incorporación sucede de manera natural gracias a la disposición que hace de las alturas en la configuración de la serie dodecafónica y, posteriormente, en la superposición de las alturas de la serie.

Dentro del segundo grupo encontramos a aquellos compositores más jóvenes, ávidos de novedades, cuyo principal interés es avanzar dentro de los nuevos lenguajes hasta alcanzar el nivel de sus coetáneos en el resto de Europa. No obstante, no todos los compositores tuvieron como objetivo la sincronía con el

resto del continente, tanteando las posibilidades que podía ofrecerles el método pero sin unirse a la avanzadilla renovadora.

Entre los compositores del segundo grupo se encuentran Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Juan José Falcón, Amando Blanquer, Salvador Pueyo y Román Alís, todos ellos pertenecientes a la generación de 1931. Todos estos compositores tienen un común denominador: la utilización del método en algún momento puntual de su carrera compositiva. Sin embargo, como hemos dicho, la finalidad y el uso que hacen de los principios dodecafónicos no es el mismo en todos ellos. Luis de Pablo y Joan Guinjoan utilizan el dodecafonismo como primer paso hacia los lenguajes vanguardistas que desarrollarán en años posteriores. Ambos compositores llegan al método por vías diferentes: autodidacta en el caso de Luis de Pablo y bajo el magisterio de Cristófor Taltabull en el caso de Guinjoan. Las dos obras analizadas, *Sonata op. 3* (1958) de Luis de Pablo y “Constel.lacions” de las *Tres petites pièces* (1965) de Guinjoan, se configuran mediante un procedimiento compositivo similar: ambas utilizan la misma serie principal sin transposiciones y en sus cuatro formas posibles a lo largo de toda la pieza, si bien hemos visto como el procedimiento utilizado por De Pablo es un poco más elaborado.

También dentro de esta línea suponemos a Amando Blanquer. Ambos compositores utilizan el método de manera rigurosa construyendo las obras analizadas a partir de una serie dodecafónica que es presentada al comienzo de la obra. Por el contrario, Salvador Pueyo y Román Alís utilizan el método de manera muy limitada, casi como un apunte anecdótico, en determinados pasajes de sendas obras analizadas.

Centrándonos en las particularidades de las series de las obras analizadas, encontramos que la gran mayoría están elaboradas por el propio compositor. Excepciones son las series de las *Variaciones para piano* (1964) de Amando Blanquer y de las *Tres bagatelles en forma de poema* (1982) de Jep Nuix que utilizan la serie de *Il canto sopeso* de Luigi Nono, y la serie de las *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg* (1982) de Josep Soler, extraído de un coral de

la ópera *Lulú* de Berg. En cuanto a los procedimientos de elaboración de las series, hemos visto como éstas no siguen un patrón determinado estructurándose de diversas maneras pudiendo ser simétricas, parcialmente simétricas o asimétricas. Asimismo la presentación de las series puede ser tanto horizontal como vertical apareciendo como tema, segmentada, superpuesta a otra serie o como acompañamiento.

Por último, desde el punto de vista estructural, en el total de las obras analizadas se puede apreciar una constante formalista. Esto puede verse en la presencia de grandes formas como las sonatas de Halffter, De Pablo, Alís y Pueyo; las variaciones de Soler y Blanquer; o las fugas y otras danzas barrocas de Soler. Asimismo hay que señalar otros ejemplos, como aquellos constituidos por los ciclos de piezas breves presentes en la producción de Halffter y Homs.

Las diferentes variantes en las que el dodecafonismo se manifiesta en la música española para piano representan, en buena medida, la asignatura pendiente que la música española debe enfrentar para sumarse a la modernidad europea. Así Halffter, Homs y Soler, quienes la asumen con mayor continuidad, se insertan en el neoexpresionismo, con una importante presencia en el ámbito de los compositores de habla hispana. Claramente su búsqueda tiende a incorporar de manera sistemática una técnica compositiva y una tendencia estética que, hasta ese momento, había tenido una escasa presencia en el universo musical español. Es esta visión de una nueva expresividad, ligada a la Escuela de Viena y al movimiento cultural del que ella formaba parte pero ahora pasada por el tamiz de la elocuencia española (y, por qué no, latinoamericana), la que aporta una voz particular a la modernización del panorama artístico-musical hispánico. Mientras, el fugaz paso del resto de compositores por esta técnica compositiva denota la celeridad por quemar etapas para llegar a la sincronía con Europa que tenía una parte de la sociedad española.

A finales de la década de los años cincuenta aparece en España un nuevo grupo de compositores interesados en la nueva música post-Darmstadt desarrollada en el resto de Europa y en Estados Unidos. Es a partir de este

momento cuando se inician los movimientos vanguardistas en España. En líneas generales la recepción y el desarrollo de las nuevas tendencias está relacionada con los compositores más jóvenes del momento, aquellos pertenecientes a la generación de 1931. Si volvemos a los gráficos del primer capítulo podemos comprobar como son la mayoría de los compositores pertenecientes a esta generación, así como de las generaciones posteriores (las generaciones de 1946 y 1961), los que muestran una mayor predisposición hacia los lenguajes de vanguardia. Sin embargo, dicho interés disminuye entre los compositores de edad más avanzada. Esto se debe a varios factores siendo quizás el más acertado el hecho de que los compositores más veteranos, pertenecientes a las generaciones de 1886, 1901 y 1916, ya tienen un hueco en el panorama musical español con un lenguaje bien asentado. Mientras los autores más jóvenes sienten la necesidad de ir buscando un sitio que les diferencie de sus antecesores para lo que se sirven de los lenguajes más innovadores.

En cuanto a la recepción de la vanguardia en España, hemos visto como existe una gran acogida que se ve reflejada en los numerosos ciclos, charlas, audiciones y conferencias. Asimismo esta recepción e interés puede verse en las numerosas aportaciones teóricas y escritos relacionados con la música abierta que se llevan a cabo a lo largo de la década de los sesenta.

La adopción de la música de vanguardia no es heterogénea y cada compositor decide a cada momento que recursos quiere utilizar a la hora de crear una nueva obra. En nuestro estudio hemos establecido una división de cinco procedimientos diferentes utilizados por los compositores en el repertorio para piano comprendido entre 1958 y 1982: música móvil, flexibilidad temporal y rítmica, nuevos recursos instrumentales, acción musical, y partituras gráficas y textuales. Estos procedimientos no son excluyentes y ofrecen un amplio abanico de posibilidades a los compositores a la hora de abordar su propia obra musical. Es por ello que encontramos ejemplos de obras en los que los compositores hacen uso de dos o más de estos recursos.

El piano es un instrumento esencial para el desarrollo de los lenguajes de vanguardia. Las primeras obras móviles compuestas en España tienen como destinatario el piano. Creemos que esto está relacionado, en cierta medida, con el control sobre la libertad del intérprete. Es decir, el tratarse de un solo ejecutante permite al compositor hacerse una idea del resultado final de la obra, hecho que se vuelve más complejo al añadir más instrumentos a la ecuación. En el repertorio analizado en nuestro trabajo se distinguen dos grupos de obras móviles: por un lado aquellas en las que el compositor ejerce cierto control en la disposición final de los formantes, como *Formantes, móvil para dos pianos* (1960-61) de Cristóbal Halffter, *Morfología sonora* (1963) de Carmelo Bernaola; y por el otro aquellas en las que se otorga total libertad de ordenación al intérprete, como el *Libro para el pianista* (1961) y *Affettuoso* (1973) de Luis de Pablo y *Dígraf* (1976) de Joan Guinjoan.

También existe un amplio repertorio que se sirve de los procedimientos relacionados con la flexibilidad temporal y rítmica. El control milimétrico del ritmo y el tempo del multiserialismo dio como resultado la flexibilidad temporal de la música de vanguardia, donde se otorga una cierta libertad al intérprete respecto a la duración de los distintos parámetros que componen la obra musical. Esto ha derivado en la creación de nuevas grafías no convencionales que los autores utilizan para representar las diferentes duraciones y que en la mayoría de los casos sustituyen a la notación convencional. En nuestro trabajo hemos catalogado los distintos símbolos que aparecen en las partituras analizadas atendiendo a las siguientes categorías: notación regular, notación geométrica, notación cronométrica y notación irregular.

El piano ha sido, sin duda, uno de los instrumentos que han experimentado una mayor evolución en cuanto a las nuevas técnicas y recursos instrumentales se refiere. El repertorio aquí analizado muestra un amplio número de procedimientos entre los que se encuentran: a) el uso de clusters con diferentes técnicas pasando por los dedos, la mano, el puño, los nudillos, el antebrazo, etc., b) la modificación tímbrica del piano mediante la introducción de diferentes elementos entre las

cuerdas, c) la manipulación directa del cordal con los dedos o con diferentes objetos como baquetas, escobillas, cadenas, pelotas de ping pong, etc., y d) la utilización del mueble como un instrumento de percusión.

El piano se convierte, por tanto, en el banco de experimentación sonora y tímbrica idóneo por reunir en sí mismo un gran número de posibilidades sin tener que recurrir a ningún otro instrumento o formación. Asimismo creemos que estas particularidades del piano, junto con su envergadura, son aprovechadas por los compositores en las obras de acción ya que permite una mayor interacción entre el o los intérpretes, el instrumento, y otros posibles objetos y acciones. Por último, no debemos olvidar la proliferación de partituras gráficas y textuales que surgen a raíz de plasmar todas estas experimentaciones en papel.

Las numerosas propuestas relacionadas con la música de vanguardia constituyen un reflejo del interés de los autores españoles por llevar a la música del país al nivel de las últimas tendencias desarrolladas en el resto de Europa. Que sean los compositores más jóvenes, pertenecientes a las generaciones de 1931 y 1946, los que muestren una mayor inclinación hacia las nuevas expresiones musicales denota la tendencia de éstos a distanciarse y diferenciarse de sus antecesores mediante la búsqueda de nuevas vías de modernidad. Es importante hacer notar como estas posturas de progreso más extremistas que en cierta medida parecen extrañas en el contexto español de la época, reciben numerosas ayudas y reconocimientos por parte del entramado político-cultural del régimen franquista con fines propagandísticos. Asimismo es interesante como a pesar de no tratarse de un movimiento mayoritario, máxime si tenemos en cuenta el número de obras producidas con respecto a otras tendencias de corte más tradicionalista, los estudios musicológicos de las décadas de los ochenta y noventa le han dedicado un mayor énfasis que a otras tendencias. No obstante, este reconocimiento debe ser visto a través desde la perspectiva global en el cruce de proyectos de ese momento.

Para finalizar el recorrido por los cuatro grandes grupos mencionados al comienzo de estas conclusiones, nos acercamos a aquellas tendencias surgidas

en torno a la década de los años setenta que constituyen el germen de los lenguajes post-vanguardistas que se desarrollarán en décadas posteriores. Esta oleada de nuevos lenguajes atrae a los compositores de las generaciones de 1946 y 1961 qué, al igual que las generaciones anteriores, buscan nuevas vías de modernidad que los diferencie de sus predecesores. No obstante debemos tener en cuenta que a lo largo de esta década muchos compositores antes vanguardistas abandonan los procedimientos que venían utilizando hasta el momento para dar cabida a los nuevos lenguajes en su producción. Entre estos compositores se encuentran Ramón Barce, Leonardo Balada o Miguel Ángel Coria, los tres pertenecientes a la generación de 1931, y Carles Santos o Llorenç Barber, ambos pertenecientes a la generación de 1946.

Una vez analizadas las obras correspondientes a estas corrientes postvanguardistas hemos podido establecer dos tendencias principales, por un lado aquella que aboga por el retorno a las formas y principios del pasado, y, por el otro, aquella denominada música minimalista o repetitiva. Dentro del primer grupo incluimos las obras que recuperan las formas tradicionales y las que recurren al uso de recursos intertextuales. Podemos apreciar como existe una relación con los procedimientos utilizados en el neoclasicismo, lo que podría llevar a confusión. Teniendo en cuenta esta premisa, y dejando fuera de este grupo a aquellos compositores que continuaron con el neoclasicismo, en nuestro trabajo consideramos dos grupos de autores: 1) aquellos compositores que “están de vuelta”, es decir, aquellos que partiendo de otros lenguajes compositivos retornan a los principios compositivos del pasado; y 2) aquellos compositores más jóvenes que se forman dentro de estas nuevas tendencias.

El interés por el repertorio tradicional se pone de manifiesto en la producción de obras que retornan a la forma y a los géneros del pasado, como la sonata, las danzas barrocas o los preludios. En el repertorio analizado hemos encontrado ejemplo en la *Sonata* (1972) de Manuel Castillo, la *Sonata de Vesperia* (1977) de Tomás Marco, los *48 preludios en niveles* (1973-83) de Ramón Barce o las *Escenes d'un circ* (1980) de Josep Cercós. Todas estas obras tienen en

común, además de la recuperación de las estructuras formales, una cercanía a la sonoridad tonal tradicional lo que permite una cercanía al público que se había perdido con la música de vanguardia.

Asimismo se confiere una especial importancia al uso de citas y otra serie de recursos intertextuales como homenaje al pasado y a otras músicas. Al igual que ocurría con el folklorismo, la intertextualidad de la década de los setenta puede dividirse entre aquella que toma prestados elementos y materiales de otras obras, y aquella que imita y reelabora procedimientos del pasado. En el primer grupo encontramos la *Transparency of Chopin's first ballade* (1977) donde Leonardo Balada imprime su particular visión de la obra de Chopin mediante el uso de una serie de recursos intertextuales que utiliza de manera directa. También a este grupo pertenecen *Diferencias* de Carmelo Bernaola, *Tonemas* de Francisco Escudero, *Ofrenda* de Manuel Castillo, *Fantasia op. 17* de Francisco Cano y *Alegoría* de Xavier Montsalvatge. Estas obras están incluidas en el libro colectivo dedicado al centenario de Joaquín Turina publicado en 1982, por lo que el hilo conductor de las mismas es el homenaje al maestro sevillano. Todas estas obras recurren al uso de la cita y la alusión a diferentes obras de Turina y constituyen un interesante catálogo de manejo de recursos intertextuales. Así Carmelo Bernaola utiliza los cuatro primeros sonidos de "Orgía" de Turina para elaborar sus *Diferencias* mediante diferentes procesos relacionados los modos dodecafónicos. Manuel Castillo parte del tema del "Preludio" del *Canto a Sevilla* para sacar los elementos constructivos, interválicos, rítmicos y armónicos que constituyen *Ofrenda*. Tanto Escudero como Cano utilizan la cita y la alusión extraídas de diferentes piezas de las *Danzas fantásticas* y Montsalvatge cita literalmente el comienzo de "Orgía" en su *Alegoría*.

En el segundo grupo se encuentran aquellas obras que imitan procedimientos, estilos y autores de otras épocas. En este grupo hemos situado algunos recursos utilizados por Tomás Marco, como la utilización de un acorde arpegiado descendente que evoca el rasgueo de la guitarra española. También

Miguel Ángel Coria utiliza recursos procedentes de otras músicas como ocurre en su *Ravel for President* (1973), donde compone al estilo del compositor francés.

Por otro lado, la corriente minimalista también encuentra en el piano su mejor aliado. Hemos visto como una de las principales premisas de los nuevos lenguajes de la década de los sesenta era la recuperación del público. El piano permite, en este sentido, un contacto más directo entre la audiencia y el compositor, que es, en muchos de los casos, el propio intérprete de sus obras, como en el caso de Carles Santos o Llorenç Barber. Entre las obras analizadas hemos podido distinguir entre aquellas que se podrían enmarcar dentro de una música repetitiva más o menos estricta y aquellas que utilizan procedimientos de las músicas repetitivas pero de manera más distendida. En la primera categoría encontramos *Homenatge en D* (1971) de Llorenç Barber, algunas de las piezas para piano de Carles Santos como *Armandino 77* (1976) o *Bujaraloz by Night* (1978), y *Solo de piano* (1977) de Javier Navarrete. Todas estas obras tienen en común el uso de un mismo material temático que se repite a lo largo del tiempo de manera quasi mecánica.

En la segunda categoría incluimos *Persistencies* (1978) y *Preludis obstinats* (1979) de Leonardo Balada. A diferencia de las otras obras, Balada no utiliza la repetición insistente de un mismo motivo sino que parte de un motivo que desarrolla y varía, y cuyo recuerdo persiste a lo largo de la pieza. Creemos que estos acercamientos al minimalismo desde dos perspectivas diferentes pueden estar relacionados con la edad de los compositores. Mientras Santos, Barber y Navarrete pertenecen a las generaciones de 1946 y 1961 (Santos y Barber a la primera y Navarrete a la segunda), Balada pertenece a la generación de 1931. Por ello creemos que la aproximación las músicas repetitivas de los tres primeros es más radical, mientras el acercamiento de Balada parece más meditado desde el punto de vista de la evolución del lenguaje propio del compositor. Sin embargo, todos estos ejemplos muestran la pluralidad de posibilidades que ofrecen los nuevos lenguajes en el panorama musical español del momento.

El inicio de la post-vanguardia puede verse como cierre de un ciclo que había comenzado con las tendencias neoclásicas. El retorno a unos principios que ya habían sido transitados, de los que muchos huyeron para volver con el paso de los años con una nueva perspectiva, es un reflejo de la sociedad y la cultura en la que se inserta nuestro estudio. Así, la vuelta a estos postulados muestra como el final del proceso de modernización del país converge en una serie de principios similares. La postvanguardia representa, por un lado, la necesidad de la recuperación del contacto con el público luego de la ruptura y el desentendimiento de la vanguardia y, por el otro, la búsqueda de una continuidad y una revisión de la relación con el pasado dejada de lado por los movimientos vanguardistas. En relación a esto último hay un énfasis con respecto a las obras de compositores de otras nacionalidades, no solamente locales, lo que además aporta una internacionalización.

Para finalizar este recorrido por el amplio repertorio destinado al piano, podemos afirmar que el mismo nos ha permitido demostrar la importancia de este instrumento en cuanto a la recepción y difusión de las diferentes tendencias musicales desarrolladas en España durante los años estudiados. El piano ha sido utilizado por muchos compositores como banco de experimentación a la hora de abordar una nueva tendencia, antes de llevarla a otro tipo de formaciones instrumentales. Igualmente el piano ha facilitado el estreno de numerosas obras al ser mínimos los requerimientos técnicos y de espacio. Por último también ha sido utilizado por los compositores como herramienta para el contacto directo con el público. Por ello no debemos olvidar la importancia del instrumento sin la cual creemos que la difusión y desarrollo de la música española de este período hubiera seguido otros cauces y, quizás, hubiera tenido mayores dificultades.

En una línea más general se puede decir que atender al cruce generacional y a las particularidades de esa convivencia nos permite, entendemos, dar una visión más completa y realista del espacio musical generado entre 1958 y 1982, aquí reflejado en la música para piano. Una época marcada, como cualquier otra, por continuidades y cortes más o menos abruptos. La particularidad de esta época

y la música que en ella se genera, está, quizás, en la imperiosa necesidad de romper con el aislamiento que el país había sufrido en las dos décadas anteriores. Por ello encontramos no solo una revalorización y, por tanto, reinterpretación del pasado local, sino que también se busca rescatar alguna etapa del ámbito internacional que no había llegado a cuajar en la música española anterior. Pero si estos espacios ponen el acento en la tradición como una forma de promover una modernización del espacio sonoro de su época (unos resignificando el legado musical española y otros un pasado con origen en la Viena de principios de siglo), la realidad es que tampoco las vanguardias mantienen por mucho tiempo una ruptura total con el pasado musical de occidente. Así en la música sobre música como en otras propuestas de los años setenta la mirada al pasado no está ausente, aunque sea una tradición musical diferente a la que propugnaban neoclasicistas y neoexpresionistas.

Aunque lo más interesante en este juego de modernidades, a nuestro entender, es ese cruce generacional que se da en el ámbito de cada una de estas propuestas en las que hemos encausado la producción para piano de estos años. Ya que en su mayoría son voces que surgen o estaban calladas dentro del panorama cultural de España. Y con su búsqueda de una identidad sonora individual o grupal manifiestan la progresiva pluralidad músico-cultural que caracterizará el camino hacia la democracia y su consolidación en los años ochenta. Con todo ello pretendemos aportar una visión más abierta de la historia de la música intentando incorporar las diferentes voces desde un plano semejante y de esta manera poder contribuir al estudio de otros ámbitos de la música académica en España.

Conclusions

In every society there are different ideological temporalities coexisting at the same time. Those who advocate some form of progress are looking to make their mark within different cultural spaces in which they operate. In Spain, between 1958 and 1982, there are different proposals looking for the modernization of the country and its integration in Europe. Likewise in music, Spanish composers are looking for this approach through different ways of conceiving modernity. Thus those who are looking for the synchronization with European movements that occur at this time (such as postserial vanguard and post-avant-garde) are converging with those who are seeking a modernization linked to musical values of the first half of the 20th century (such as Spanish neoclassicism or the tenets of the Vienna School and its followers).

It has been necessary to review the use of the concept of musical generation by the Spanish musical historiography to address this musical landscape. So, avoiding names that appeared linked to a figure or event, such as Generation of 14, Generation of 27, Generation of 51, etc., allows us to appreciate in detail the existence of such ideological and aesthetic multitemporality, and lack of uniformity within the same generation. Therefore we can say that, with regard to the Spanish case, the idea of a generational consciousness is relatively weak. Modernizations, those who want to link Spanish music with European music and those who look back to move into modernity, share a multigenerational feature which is easy to perceive. All of this allows us to appreciate how the application of a uniform generational principle provides an enlightening perspective from which to understand the complex musical ideas which are studied in this thesis.

In the specific case of piano music, the analysis of the characteristics that are generated within these different understandings of modernity have allowed us a better interpretation of the different compositional trends which converge in the period studied. It is possible to include the entire production for piano performed between 1958 and 1982 in four groups: continuity of neoclassicism, the

introduction of the twelve-tone principles of the Vienna School and his followers, the avant-garde post-Darmstadt, and the germ of the post-avant-garde trends. Despite this, the numerous peculiarities that occur within those four groups clarify the notion of modernity that each composer deals with at different times of his life. These characteristics have an important relation with the generational membership of these composers. Thus the search for modernity by two composers of the same generation has a greater number of similarities in relation to another of a different generation.

We should first look at the neoclassicism. We might consider two subgroups of composers: those authors who adopt neoclassicism as a compositional language throughout their career, and those who come to it in a timely manner in some of their compositions. We can say that older composers are the ones who continue the neoclassicism trends, as we could see in the graphs of the first chapter. Thus we find representatives of the generation of 1886, such as Frederic Mompou, and representatives of the generation of 1901, such as Joaquín Rodrigo, Ernesto Halffter, and Joaquín Nin. These composers continue a way similar to the one they were making before. They also represent different kinds of neoclassicism such as the impressionism of Mompou, the neoscarlattism of Joaquín Rodrigo and Ernesto Halffter, and the folklorism of Joaquín Nin. However, there are also a large number of composers from the next generation who continue with this trend such as Antón García Abril and Rogelio Groba, both from the generation of 1931. Both composers offer different views of neoclassicism: formalism in the case of García Abril, and folklorism in the case of Groba.

There are also plenty of composers from the generation of 1931 who have a certain number of neoclassic works in their catalog. Those composers approach neoclassicism at the beginning of their compositional career, such as Manuel Castillo, Román Alís or Ángel Oliver. They represent different ways of understanding the neoclassicism. Castillo and Oliver focus on the past while Alís tends towards neoimpresionism.

The continuity of the neoclassicism by the older composers is related with their age. These composers are in their period of maturity and their musical languages are settled. We might say that the attachment to the Spanish musical tradition, as an expression of a reference value for the new era in which they live and modernization that it entails is found.

We can distinguish between two different perspectives with regard to younger composers. The former is related to composers who adopt this trend at their beginning. The latter is related to composers who assume neoclassicism throughout their entire compositional career. Both cases show a respect to their masters. However, composers of the second group are the ones who search for the transcendence of Spanish music in the intergenerational unity. The creations of these composers, such as García Abril and Groba, are a manifestation of how a part of the Spanish culture needs to look back to the past in order to continue the modernization which was initiated in the first half of the 20th century.

We divided the studied works into two categories. The former those that are related to the traditional forms, and the latter those that use popular music. We include in the first group those works which go back to the use of traditional structures from the Renaissance, Baroque, Preclassicism, and Classicism. Certainly one of the key figures of the musical tradition is the sonata form, and there are several composers who approach the genre. We have considered three examples in our dissertation which offer us a perspective of the different views of Spanish neoclassicism of these years: French neoclassicism of the *Sonatine pour Yvette* (1961) by Xavier Montsalvatge; the continuity of neoscarlattiism of the *Sonata homenaje a Scarlatti* (1963) by Ángel Oliver; and the use of neoclassicism related with the Spanish nationality of the *Sonatina del Guadalquivir* (1982) by Antón García Abril.

We have also included other works in these groups which are related to Renaissance and Baroque forms such as the variation of the *Preludio, diferencias y toccata* (1959) by Manuel Castillo; the rondeau structure of the *Danza de la amapola* (1972) by Joaquín Rodrigo; the French overture of the *Preludio y danza*

(1974) by Ernesto Halffter; or the use of the Suite Baroque dances of *Tipoloxías* (1980-81) by Rogelio Groba. We have also considered those tiny pieces with binary and ternary structures which are grouped in cycles such as *Poemas de la baja Andalucía* (1958) by Román Alís, and *Música callada* (1959-67) by Frederic Mompou. These works have in common the use of traditional forms, the melody as a stylistic referent, the use of transparent textures, and the neotonality present in Stravinsky, Bartok, or Falla.

In the same way we have divided the group of folklorist works. We can distinguish between those where composers use the direct quotation and those where composers imitate popular music. In the first group we have located *Canciones y danzas* (1921-78) by Frederic Mompou, *Tonadas* (1956-61) by Joaquín Nin, *Danses Valencianes* (1960-64) by Vicente Asencio, *Encajes* (1976) by Antonio Ruíz Pipó, *Piezas infantiles sobre temas populares españoles* (1976-77) by Ángel Oliver, and *Diez motivos del romancero español* (1978) by Miguel Asins. Composers use different Spanish popular songs collections from where they take the quotes. Those quotes are addressed directly at harmonization in the accompaniment that allows the listener to identify the popular melody.

We have located in the second group those works where composers allude to certain rhythms and melodies from popular music. The Galician composer, Rogelio Groba, is one of the most representative composers of this trend. He uses structures from Galician folk for creating his works such as *Pandeirada* (1974) or *Galecia* (1980). Groba also links popular music with academic music as we can see in the mentioned *Tipoloxías* (1981-82). In that work Groba uses the Baroque dances with rhythms from Galician folk such as pandeiradas, muñeiras, folfas, etc. The study of these works allowed us to appreciate the richness of the crossing of generations and composers. The number of works that are related with this trend also permitted us to appreciate how this trend may be considered as another proposal of modernity.

Continuing with those works which introduce the principles of the twelve-tone technique of the Second School of Vienna and its followers, we might

establish two groups of composers: firstly those who use the twelve-tone technique in most of their compositions, and those who approach to this trend promptly.

In the first group we found older composers who approach the method after a long period of reflection and end up adopting and adapting it to their own compositional language. In this sense we can highlight Rodolfo Halffter and Joaquim Homs, both belonging to the generation of 1901. Both composers started composing using the twelve-tone technique as of the 1950's. We can find *Tres hojas de album op. 22* (1953) by Rodolfo Halffter and *Sonata para piano núm. 2* (1955) by Joaquim Homs between their firsts works using this language. Those works set the beginning of a new compositional period in the piano repertoire of both composers that will be prominent in this trend.

Within this group we can also find those younger composers such as Josep Soler, who belongs to the generation of 1931. Soler started composing with the twelve-tone technique in the mid fifties but it is not until the decade of 1980's when he dedicates a greater number of works to the piano. However, the works from this period which assume the twelve-tone technique principles are significant enough to rough out the compositional language of Soler.

All these composers have in common some characteristics such as formalism and the use of tonal resources. However, the using of the twelve-tone technique for a long period of time has allowed these three composers to establish the bases of their own language. So it is possible to see certain characteristics which are repeated in the production of each of them. Thus Rodolfo Halffter shows a concern for fixing a reference pitch in the music memory of the listener. For this he appeals to different tonal resources which are used intentionally and repetitively. Because of that it is common to see in his works long periods where Halffter uses chords and intervals characteristics of tonal music, and pedal notes. Another resource used by Halffter is called "imagines sonoras" (sound imagines), whose objective is setting that motive in the memory of the listener.

Joaquim Homs music is so expressive and emotive. He achieves this through the use of small forms which are made by a little number of elements. As

in the repertoire of Hallfter, in Homs' music there is a strong presence of tonal resources such as traditional chords and cadential processes. Last, Josep Soler uses the twelve-tone technique with the Tristan chord. This incorporation happens naturally thanks to the disposition on the pitches in the configuration of the twelve-tone row and, later, in the superposition of the pitches of the row.

In the second group we can find those younger composers whose main interest is moving along within the new compositional languages to reach the level of their peers in Europe. However, not all composers had this objective. Some of them used the twelve-tone technique procedures but never joined the vanguard. In this group we can find Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Juan José Falcón, Amando Blanquer, Salvador Pueyo and Román Alís, all of them from the generation of 1931. All these composers have a common denominator: the use of the twelve-tone technique in some point of their compositional careers. However, as we could see, the objective and the use of the method is different in all of them. Luis de Pablo and Joan Guinjoan use the method as a first step to the vanguard languages that they will use in later years. Both composers approach the method in different ways: while Luis de Pablo is autodidactic, Joan Guinjoan takes classes with the Cristofor Taltabull. The works that we analyzed in our study, *Sonata op. 3* (1958) by Luis de Pablo and "Constel.lacions" from *Tres petites peces* (1965) by Joan Guinjoan, are configured through a similar compositional process. Both works use the same principal row without transpositions and in its four possible forms. In this trend we might include Amando Blanquer and Juan José Falcón. Both composers rigorously use the method and they use the same row in the entire work. On the other hand, Salvador Pueyo and Román Alís use the twelve-tone technique limitedly in certain periods of the works that we have analyzed.

Focusing on the particularities of the analyzed works we can see that majority of the rows are elaborated by the own composers. Exceptions are rows from *Variaciones para piano* (1964) by Amando Blanquer and *Tres bagatel.les en forma de poema* (1982) by Jep Nuix which use the row from *Il canto sopeso* by Luigi Nono. The row from *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg* (1982)

by Josep Soler is also the row from Dr. Schön of the opera *Lulu* by Alban Berg. In relation to the construction of the rows we have seen how these do not follow a determined standard. These rows are structured in different ways and they could be symmetric, partially symmetric, and asymmetric. The exposition of the row could be horizontal or vertical, and it could appear as theme, segmented, superimposed to another row, or as an accompaniment

Finally, from the structural point of view, we can appreciate a formal constant. This can be seen in the use of large forms such as sonates by Rodolfo Halffter, Luis de Pablo, Román Alís, and Salvador Pueyo; Variations by Josep Soler and Amando Blanquer; and Fuges and another Baroque dances by Josep Soler. The different variations in which twelve-tone technique is present in Spanish music for piano represent, to a great extent, the pending subject that Spanish music must face in order to become part of European modernity. So Halffter, Homs, and Soler, who assume it with more continuity, can be inserted in the neo-expressionism. Meanwhile, the fleeting way in which the other composers passed through this technique of composition denotes the need that a part of Spanish society had to quickly burn through stages in order to reach synchronicity with Europe.

In late 1950's a new group of composers appeared in Spain who are interested in the new music post-Darmstadt developed in the rest of Europe and the U.S.A. From this moment new vanguard trends start in Spain. We can say that the young composers of the moment, these who belong to the generation of 1931, are the most interested in the reception and development of these new trends.

Attending to the graphics of the first chapter, we could see that composers from generation of 1931, 1946, and 1961 are more interested in these trends. However, that interest decreases between older composers from generations of 1886, 1901, and 1916. This could be related to different factors: while younger composers are looking for their own space in history, older composers have their own established language

The reception of the vanguard in Spain was welcome with plenty of cycles, speeches, concerts, and conferences. The reception and interest can be also seen in the large number of theoretical contributions and articles related to open music which are published in the 1960's.

The adoption of the vanguard music is not heterogeneous and each composer approaches it in different ways. We divided the procedure use in Spanish piano music between 1958 and 1982 into five categories: mobile music, flexibility, new instrumental resources, happening, and graphic music. These procedures are not exclusive and offer a great number of possibilities to the composers. Because of that we find works in which composers use one or more of these resources.

Piano is an essential instrument for the development of the vanguard languages. The first mobile works composed in Spain are destined to piano repertoire. We think that this is related to the control of the freedom of the piano performer. Saying that, the composer might figure out the final result of the work because there is only one performer, a fact that becomes more difficult if there are more performers. In the analyzed works we can distinguish between two groups of mobile works. Firstly those in which composer has a certain control over the work, as in *Formantes, móvil para dos pianos* (1960-61) by Cristóbal Halffter, and *Morfología Sonora* (1963) by Carmelo Bernaola. And secondly, these works who give more freedom to the performer such as *Libro para el pianista* (1961) and *Affettuoso* (1973) by Luis de Pablo, and *Dígraf* (1978) by Joan Guinjoan.

There is also a large repertoire which uses the procedures connected with flexibility. The exhaustive control of the rhythm and the tempo from the multi-serialism implies the temporal flexibility of the vanguard, where a certain freedom of tempo and rhythm is given to the performer. This derived in the creation of new notations which substitute conventional notation and that composers use to represent different lengths. In our work we cataloged symbols that appear in different scores attending to this classification: regular notation, geometric notation, chronometric notation, and irregular notation.

The piano has been, undoubtedly, one of the instruments that have experienced a greater evolution in relation to new techniques and instrumental resources. The studied works show us a larger number of procedures such as clusters, prepared piano and string piano. Thus piano is the ideal experimental stand for the sound and the timbre due to the great number of possibilities that it offers in itself. We also think that these piano particularities, along with their size, are taken by composers in happenings due to the possibilities of interaction that they offer with the performer, the instrument, and other objects and actions.

The number of works related with vanguard music is a reflection of the interest of the Spanish composers to level up Spanish music in relation with the rest of Europe. That it is the youngest composers, belonging to the generations of 1931 and 1946, who show a greater inclination towards the new musical expressions denotes the tendency of the latter to distance and differentiate themselves from their predecessors through the search for new forms of modernity. It is important to note how these more extreme stances of progress which, to a certain extent seem strange in the context of the time, receive aid and recognition from the political-cultural framework of the Franco regime with its propaganda objectives. It is also interesting that in spite of not being a majority movement, even if we consider the number of works produced in relation to other court trends, the musicological studies of the eighties and nineties have given greater emphasis to other trends. Nevertheless, this must be seen from the global perspective of the crossing of projects at that time.

Finally we approach those trends that emerge in the seventies and constitute the beginning of the post-vanguard. These new languages attract younger composers from both the generation of 1946 and the generation of 1961. These composers look for new modernity ways that differentiate them from their predecessors. However, we must take into consideration those vanguard composers who leave these procedures and approach the new languages such as Ramón Barce, Leonardo Balada, or Miguel Ángel Coria.

Through the analysis of their works we have established two main trends within the post-vanguard. On one hand, the one that uses principles and forms from the past. And on the other hand, those named minimalism or repetitive music. In the first group we consider those works that recover the traditional forms and use intertextual resources. We could appreciate how there is a relation with the procedures used in the neoclassicism that might mislead. Taking this into consideration, as well as taking out of the group those composers who continue neoclassicism, we can consider two groups of composers: 1) those composers who are back, that is those who, starting with other languages, go back to past compositional principles; and 2) those younger composers who start their career within the new trends.

The interest for the traditional repertoire is manifested in the productions of works which use forms and genre from the past such as sonata, Baroque dances, or preludes. Some examples are *Sonata* (1972) by Manuel Castillo, *Sonata de Vesperia* (1977) by Tomás Marco, *48 preludios en niveles* (1973-83) by Ramón Barce, or *Escenes d'un circ* (1980) by Josep Cercós. All these works have in common the return to the forms, and the closeness to the tonal sound which allows a closeness with the audience (that was lost with the vanguard music).

The use of intertextual resources as a tribute to the past and other musics is also important. As with folklorism, intertextuality in the seventies can be divided into that one that takes materials and elements from other works, and that one which imitates and reworks past procedures. In the first group we find *Diferencias* by Carmelo Bernaola, *Tonemas* by Francisco Escudero, *Ofrenda* by Manuel Castillo, *Fantasia op. 17* by Francisco Cano, and *Alegoría* by Xavier Montsalvatge. All these works are included in the collective book dedicated to the centenary of Joaquín Turina which was published in 1982. All of them use the quote and the allusion to different Turina works and constitute an interesting catalogue of intertextual resources. Carmelo Bernaola uses a quote from the beginning of "Orgía" by Turina in *Diferencias*. Manuel Castillo uses a theme from "Preludio" of *Canto a Sevilla* to construct *Ofrenda*. Both Escudero and Cano use quotes and

allusions from different pieces of *Danzas fantásticas*. And Montsalvatge uses the quote of the beginning of “Orgía” in *Alegoría*.

In the second group we can find those works which imitate procedures, styles, and authors from other periods. In this group we located some of the resources that are used by Tomás Marco such as the descent arpeggiated chord that evokes the Spanish guitar strum. Miguel Ángel Coria also uses resources from other musics like in *Ravel for President* (1973), where he composes using Ravel’s style.

On the other hand, the piano is also an ally of minimalism. We have seen how one of the main premises of new trends from the seventies is to recover the audience. The piano allows, in that sense, a direct contact between audience, composers, and works, as in the cases of Carles Santos or Llorenç Barber. In analyzed works we have distinguished between those that are more repetitive, and those which use repetitive principles in a distended way. Within the first category we find *Homenatge en D* (1971) by Llorenç Barber; some piano pieces by Carles Santos such as *Armandino 77* (1976) or *Bujaraloz by night* (1978); and *Solo de piano* (1977) by Javier Navarrete. All of these have in common the use of a same thematic material that is repeated mechanically throughout time. In the second group we located *Persistencies* (1978) and *Preludis obstinats* (1979) by Leonardo Balada. Unlike the other, Balada does not use the repetition of a motive in a mechanical way. In spite of this, he starts with a motive that develops and varies, and whose memory persists throughout the work.

We think those approaches to minimalism from two different perspectives may be related with composers’ age. While Santos, Barber, and Navarrete belong to generations of 1943 and 1961, Balada belongs to generation of 1931. Therefore we think that the approaches to repetitive music of the first three composers is more radical while Balada’s approach is more meditated, from the point of view of his own mature language. However, all these examples show us the plurality of possibilities that new languages offer in the Spanish musical landscape of the moment.

The beginning of the post-vanguard can be seen as the closure of a cycle that started with neoclassic trends. The return to a principle which had been transited is a reflection to the society and the culture where our work is inserted. Thus, the return to these postulates shows us how the end of the modernization process of the country converges on similar principles. Post-vanguard represents the need for the recuperation of the audience after the vanguard rupture. It also represents the search for continuity and the review of the relation with the past that was left by vanguard movements.

To end this tour of the large piano's repertoire we can say that it has allowed us to prove the importance of this instrument related with the reception and diffusion of different trends developed in Spain during the studied years. The piano has been used by many composers as an experiment stand for approaching new trends before taking it to larger instrumental groups. At the same time, the piano has helped the premier of many works related with the technical and space requirements. Finally, it also has been used by composers as a contact tool with the audience. Therefore we should not forget the importance of this instrument, without which we think the diffusion and development of the Spanish music of this period would have followed other paths, and might have had more difficulties.

In a general way we can say that the crossing of generations and its particularities allows us to give a complete and realistic vision of the musical landscape between 1958 and 1982. The particularity of this period and this music is the need for rupture with the country's isolation which happened two decades before. Thus we find not only appreciation and reinterpretation of the local past, but also an intention to rescue some periods of the international ambit that had not settled in the previous Spanish music. If these spaces remark tradition as a way of promoting modernization in the soundscape of the period, the reality is that vanguard does not maintain the rupture with the occidental musical past for a long time. In music about music, as in other proposals of the seventies, the look to the past is not missing, even if the musical tradition that they propose is different from that of the neoclassicists and neo-expressionists.

The crossing of generations is the most interesting thing of this modernities game. These composers manifest the progressive cultural-music plurality that characterizes the way to the democracy, and its consolidation in the eighties, with the search for individual or collective sound identity. With all this we aim to provide a more open view of the history of music, attempting to incorporate the different voices from a similar background and thus to contribute to the study of other areas of Spanish classical music.

Bibliografía

Bibliografía

- AGUIRE ARTIGAS, Inmaculada y GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro (1996). *Rogelio Groba [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- ALABARTA BAVIERA, José Luis (2003). "Montesinos Comas, Eduardo". En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*¹, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 79.
- (2003). "Ramos Villanueva, Ramón". En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 153-154.
- ALCARÁZ, José Antonio (1987). *Rodolfo Halffter*. Madrid: ACSE.
- ALMACELLA, Josep M. (2003a). "NUIX, Jep". En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 94.
- (2003b). "Mompou Decausse, Frederic". En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 77-78.
- ALMANDOZ, Norberto (1960). "«Preludio, Diferencias y Toccata» de Manuel Castillo". En: *ABC (edición de Andalucía)*, 20 de mayo de 1960, p. 34.
- ALONSO, Celsa (1999a). "Casticismo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*², Vol. III. Madrid: ICCMU, pp. 335-339.
- (1999b). "Nacionalismo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 924-944.
- (1999c). "Regionalismo musical". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 87-90.
- ALONSO, Gonzalo (2001). "Halffter (Jiménez), Cristóbal". En: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ª edición)*³ Vol. X. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 694-695.

¹ Nos referiremos a la *Història de la música catalana, valenciana i balear* como *HMCBV*.

² Nos referiremos a al *Diccionario de la música española e hispanoamericana* como *DMEH*.

³ Nos referiremos a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ª edición)* como *Grove (2ªed.)*.

- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.). (2009). *Sonda: Problema y panorama de la música contemporánea (1967-1974)*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- ANDERSON, Perry (2000). *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- ANDRÉS VIERGE, Marcos (1998). *Fernando Remacha, el compositor y su obra*. Madrid: ICCMU.
- (1999). "Remacha Villar, Fernando". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 97-104.
- ANSORENA, José Luis (1999). "Echevarría López, Victorino". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*⁴, Vol. VI. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 54-55.
- AÑÓN, Manuel (2010). "Luis de Pablo. Retrospectiva". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 76, 24 de marzo de 2010. Madrid: Fundación Juan March.
- ARACIL, Alfredo y GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (1988). "El pasado en la música de nuestro tiempo". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 8-14.
- ARAGONÉS, Juan Emilio. (1960a). "Un pianista: Manuel Carra". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 200, 1 de septiembre de 1960, p. 24.
- (1960b). "Un pianista: Pedro Espinosa". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 202, 1 de octubre de 1960, p. 24.
- (1967). "Cuatro estrenos y ZAJ". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 364, 25 de febrero de 1967, pp. 32-33.
- ARIZA, Javier (2003). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- AVIÑO, Xosé (1997). *Manuel Blancafort*. Barcelona: Boileau y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

⁴ Nos referiremos a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* como MGG.

- (ed.) (2002). *Historia de la música catalana, valenciana y balear. De la postguerra als nostres dies*, Vol. V. Barcelona: Edicions 62.
- (2003). "Blancafort de Roselló, Manuel". En: AVIÑO, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 90-91.
- BAGÜÉS, Jon (2001). "Escudero, Francisco". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. VIII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 317-318.
- BALBÍN, José Luis (2003). *Carmelo A. Bernaola: estudio de un músico*. Bilbao: Ikeder.
- BALBOA, Manuel (1988). "Los conciertos de la II Semana de Música Española: Notas a los programas". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 158-183.
- BALSACH, Llorenç (1994). *La convergència harmònica. Morfològènesi dels acords i de les escales musicals*. Barcelona: Clivis.
- BARBER, Llorenç (1976). "30 años de vanguardia en Darmstadt". En: *Ritmo*, núm. 46, pp. 32-33.
- (1980). "40 años de creación musical en España". En: *Tiempo de Historia*, núm. 60, 198-213.
- (1982). "Notas sobre la post-modernidad española". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 39-76.
- (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- (1987). *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- (1988). "Partir de cero". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 84-101.
- (1993). "Los dioses muertos". En: *Revista de Occidente*, núm. 151, pp. 27-46.

- BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat (2009). *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor (SGAE).
- BARCE, Ramón (1956). "Al abuso del nacionalismo musical". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 93, año X, p. 17.
- (1958a). "Tres escollos de la música española". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 113, año XII, p. 20.
- (1958b). "Atonalidad y dodecafonismo". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 116-117, año XII, p. 20.
- (1958c). "¿El dodecafonismo música de la angustia?". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 118, año XII, p. 21.
- (1960a). "Aspectos y problemas de la música española (I)". En: *Ritmo*, núm. 312, julio-agosto de 1960, p. 5.
- (1960b). "La estética postserial: Luciano Berio". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 207, 15 de diciembre de 1960, pp. 15-16.
- (1960c). "Nuevos caminos para la música". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 189, 15 de marzo de 1960, pp. 16-17.
- (1960d). "La música española ante 1960". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 133, año XIV, p. 12.
- (1961a). "Aspectos y problemas de la música española. De cara a la realidad". En: *Ritmo*, núm. 318, abril-mayo de 1961, pp. 4-5.
- (1961b). "Relatividad de la fijación musical". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 127-133.
- (1961c). "La vida y la música de Joaquim Homs". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 217, 15 de mayo de 1961, p. 11.
- (1961d). "Autoanálisis 1961". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 218, 1 de junio de 1961, p. 6.

- (1961e). "Darmstadt, última hora de la música". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 228, 1 de noviembre de 1961, p. 17.
- (1961f). "Las formas musicales en Stockhausen". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 231, 15 de diciembre de 1961, pp. 13-14.
- (1963a). "Hacia cero, música abierta. Del sonido al rito". En: BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 57-65.
- (1963b). "La ventana abierta al infinito". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 274, 14 de septiembre de 1963, p. 3.
- (1963c). "Problemas de la grafía musical". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 265, 2 de mayo de 1963, p. 13.
- (1963d). "Prólogo". En A. Schoenberg, *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus.
- (1964a). "Texto para la censura previa del primer concierto ZAJ". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 691-693.
- (1964b). "Vanguardia. Música experimental en Madrid". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 693-695.
- (1965a). "Control, supercontrol, infracontrol". En: BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 17-29.
- (1965b). "Un nuevo tipo de teatro musical". En: *ABC*, 16 de febrero de 1965, p. 21.
- (1966). "Prólogo". En: STROBEL, Heinrich. *Claude Debussy*. Madrid: Rialp, pp. 9-26.
- (1967a). "Dialéctica de la frontera". En: BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 7-16.
- (1967b). "Grafización". En: BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 67-76.
- (1967c). "Música abierta, ventana al infinito". En: BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 43-55.

-
- (1968a). "Nuevo sistema armónico I". En: *Sonda*, núm. 3, pp. 23-30.
- (1968b). "Nuevo sistema armónico II". En: *Sonda*, núm. 4, pp. 17-31.
- (1974a). "Estadística y cualidad". En: BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 31-41.
- (1974b). "Prólogo". En: SCHOENBERG, Arnold, *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, pp. 5-22.
- (1979). "Carles Santos. Contra la marginación". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 570-572.
- (1980). "La música española contemporánea y sus condicionantes". En: *Musica/Realtà*, núm. 1, pp. 133-146.
- (1982a). "Autoanálisis". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 77-114.
- (1982b). "Consideraciones sobre las vanguardias". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 254-255.
- (1982c). "Itálica". En: *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, p. 22.
- (1985a). "Diagnóstico de la música actual". En: BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 109-117.
- (1985b). "Nuevo sistema armónico". En: BARCE, Ramón (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 77-98.
- (1985c). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical.
- (1987). "La estética neopopularista en España". En: *Musica/Realtà*, núm. 22, pp. 166-176.

-
- (1988a). "Convención e innovación". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 37-50.
- (1988b). "Sistema y elección en la composición musical". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 298-302.
- (1989a). "La vanguardia y yo". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 760-767.
- (1989b). "Prólogo". En: K. BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical, pp. 1-13.
- (1996a). "Lenguaje actual y comunicación de oculta belleza". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 324-329.
- (1996b). "Ramón Barce". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, p. 324.
- (1997). "48 preludios para piano". En: SOLÉ, Eulàlia (Intérprete). (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.
- (2004). "Joaquim Homs". En: *Música d'Ara "Homenatge a Joaquim Homs"*, núm. 7, pp. 9-21.
- (2009). "Mi actividad en el grupo Zaj". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, pp. 776-779.
- (s.f.). "Pasado y presente". En: DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU, p. 89.

- BAUMAN, Zygmunt (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. (M. Malo de Molina, & C. Piña Aldao, Trads.) Madrid: Akal.
- (2007). "Entre nosotros, las generaciones". En: LARROSA, Jorge (ed.). *Entre nosotros. Sobre la convivencia entre generaciones*. Barcelona: Fundació Viure i Conviure, pp. 100-127.
- BERENGUER, Josep Lluís (1979). "II Concierto del II Ciclo de música española del siglo XX". En: *Ciclos de Miércoles*, 21 de marzo de 1979. Madrid: Fundación Juan March.
- BLANES NADAL, María Luisa (2006). *Amando Blanquer: vida y obra. Una aproximación a su repertorio pianístico*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert".
- BLANQUER, Amando (1970). "El dodecafonismo y serialismo como exponentes de la música de nuestro tiempo". En: *Tesoro musical sacro*, núm. 1, enero-marzo de 1970, pp. 16-20.
- BONASTRE, Francesc (1999a). "Mompou Dencausse, Frederic". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 654-660.
- (1999b). "Montsalvatge Bassols, Xavier". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 739-777.
- BORTOLOTTI, Mario (1987). "Agudeza y arte de teclado. Sobre las obras para piano de Luis de Pablo". En GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Escritos sobre Luis de Pablo*. Madrid: Taurus, pp. 43-61.
- BOULEZ, Pierre (1984). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- BOWEN, Meirion (2001a). "Barber, Llorenç". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, p. 690.
- (2001b). "Sardá, Albert". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. XXII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 283-284.

- BRADSHAW, Susan (1980). "Gerhard, Robert". En: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁵, Vol. VII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 251-253.
- CABALLERO PÀMIES, Llorenç (ed.) (2005). *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*. Madrid: Fundación autor.
- CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. (1993a). *Antón García Abril: Sonidos en libertad*. Madrid: ICCMU.
- (1993b). *Manuel Seco de Arpe [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1995a). *Marisa Manchado [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1995b). *María Escribano [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1996). *Jesús Rodríguez Picó [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1999a). "Cruz Castillejos, E. Zulema de la". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 214-215.
- (1999b). "García Abril, Antón". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. V. Madrid: ICCMU, pp. 412-419.
- (1999c). "Oliver Pina, Ángel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 56-57.
- CABRÉ, Bernat (2003). "Asíns Arbó, Miguel". En: AVIÑO, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 54-55.
- CAGE, John (1999). *Escritos al oído*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- CALCRAFT, Raymond (1999). "Rodrigo Vidre, Joaquín". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 255-261.
- (2001). "Rodrigo, Joaquín". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XXI. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 499-500.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1988). "La presencia del pasado en la actualidad". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 16-27.

⁵ Nos referiremos al *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* como *Grove*.

- CÁMARA IZAGUIRRE, Aintzane; LARRIGANA CUADRA, Itziar; y MORO VALLINA, Daniel (2011). "Música y creación contemporánea en España: La Generación del 51. Bibliografía temática". En: *Musiker*, núm. 18, pp. 403-462.
- CAMARERO, Jesús (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Arthropos.
- CANO, Francisco (1982). "Autoanálisis". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 115-122.
- CARANDELL, Luis (1970). "Piano Phase para un atentado". En: *Triunfo*, núm. 406, año XXIV, 14 de marzo 1970, p. 10.
- CARGOS CAGO, Luis (2001). "Palacios, Fernando". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XVIII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 926.
- CARRA, Manuel (1963). "Factores aleatorios en las formas temporales". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 274, 14 de septiembre de 1963, p. 4.
- (1998). "Acerca de la interpretación en la música". *Discurso de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando*.
- (2004). "El piano de los grandes maestros". En: *Ciclos de Miércoles*. Mayo-junio 2004. Madrid: Fundación Juan March.
- CARREIRA, Xoan M. (1995). *Jesús Villa Rojo [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1999a). "Fraga Royo, Luis". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*. Madrid: ICCMU, Vol. V, pp. 232-233.
- (1999b). "Navarrete Hernández, Javier". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*. Madrid: ICCMU, Vol. VII, p. 988.
- CASABLANCAS, Benet (1987). "Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones)". En: CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José (eds.). *España en la Música de Occidente*, Vol. II. Madrid: INAEM, pp. 413-432.
- (1999). "Cervelló Garriga, Jordi". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. III. Madrid: ICCMU, pp. 504-512.

- (2001a). "Guinjoan (Gispert), Joan". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. X. London: Macmillan Publishers Limited, p. 548.
- (2001b). "Guinovart, Carles". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. X. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 548-549.
- CASANOVA OLIVA, Ana V. (1999). "Nin-Culmell, Joaquín María". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 1040-1041.
- CASANOVAS, Josep y CASABLANCAS, Benet (1992). *Cristòfor Taltabull*. Barcelona: Boileau y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- CASARES, Emilio (1978). *La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo al estructuralismo dodecafónico*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- (1980). *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- (coord.) (1982). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicios de publicaciones de la Universidad.
- (1999a). "Blancafort de Roselló, Manuel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 493-498.
- (1999b). "Halffter Escriche, Ernesto". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 192-198.
- (1999c). "Halffter Escriche, Rodolfo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 183-192.
- (1999d). "Halffter Jiménez-Encina, Critóbal". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 198-211.
- (1999e). "Prieto de la Llana, María Teresa". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 941-942.
- (1999f). "Valls Gorina, Manuel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. X. Madrid: ICCMU, p. 709.
- CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José (eds.) (1987). *España en la música de Occidente*, Vol. II. Madrid: INAEM.

- CASTILLO, Manuel (1982). "Ofrenda (homenaje a J. Turina)". En: *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 74-87.
- (1996). "Homenaje a Manuel Castillo". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 25, 24 de enero de 1996. Madrid: Fundación Juan March.
- CATALÁN, Teresa (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- (2008). "Homenaje a Ramón Barce". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 66, 2 de abril de 2008. Madrid: Fundación Juan March.
- CELIS, Mary Carmen de (1973). "Los juegos sonoros de Ángel Coria". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 511, 1 de marzo de 1973, p. 47.
- (1978). "Miguel Ángel Coria: una música libertaria". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 545-546, 1-15 de octubre de 1978, pp. 32-33.
- CHAO, Ramón (1979). "La música repetitiva". En: *Triunfo*, núm. 832, año XXXII, 6 de enero de 1979, pp. 40-41.
- CHARLES, Agustí (1999). "Sardá Pérez-Bufill, Albert". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 830-832.
- (2001). "Casablanco, Benet". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. V. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 221-222.
- (2002). *Análisis de la música española del siglo XX: En torno a la generación del 51*. Valencia: Rivera Editores.
- (2003). "Serialismo y dodecafonismo en España. Desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960". En: *Música d'Ara*, núm. 6, pp. 81-85.
- (2005). *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera Editores.
- CHECA CREMADES, Fernando (1988). "Arte de vanguardia y pervivencias de la historia". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 102-115.

- CHRISTOFORIDIS, Michael (1997). "El peso de la vanguardia en el proceso creativo del Concerto de Manuel de Falla". En: *Revista de Musicología*, Vol. XX, núm. 1, pp. 669-682.
- CLARK, Walter Aaron y KRAUSE, William Craig (2001). "Moreno, Federico". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XVII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 112-113.
- CLIMENT, José (1978). *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia: Del Cenia al Segura.
- COMELLAS, Jaume (1999). "Brotos Soler, Salvador". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 724-725.
- COMPANY FLORIT, Joan (1999). "Alís Flores, Román". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, pp. 287-288.
- (2003). "Caimari Alomar, Antoni". En: AVIÑO, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 117.
- COOK, Nicholas y POPLÉ, Anthony (eds.) (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CORIA, Miguel Ángel (1970a). "El concierto hoy: la vanguardia criticada por ella misma". En: *Diario Madrid*, 9 de diciembre de 1970, p. 19.
- (1970b). "Los contemporáneos en España". En: *Diario Madrid*, 5 de marzo de 1970, p. 25.
- (1971). "Günther Becker: la manipulación adquiere proporciones amenazadoras". En: *Diario Madrid*, 14 de abril de 1971, p. 18.
- (1973). "Nació hace quince años". En: *Sonda*, núm. 6, pp. 25-26.
- (1980). "Rejuvenece la vieja música". En: *El Socialista*, núm. 175, 15-21 de octubre de 1980, pp. 36-37.
- (1982). "Autoanálisis". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 123-136.

- (1988). "Los usos de la cita". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 116-121.
- (1990). "El pasado en la música actual". En: *Ensayos de la Fundación Juan March - La música en España hoy*, núm. VIII, pp. 3-10.
- CORONAS, Paula (2008). *La obra pianística de Antón García Abril: enfoque estético y comunicativo de su mensaje*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad.
- CORRADO, Omar (2007). "Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930". En: *Revista Argentina de Musicología*, núm. 8, pp. 17-67.
- CORTÉS, Francesc (1999). "Pelegrí Marimón, María Teresa". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, p. 568.
- (2009). "La música catalana als segles XIX-XXI". En BONASTRE, Francesc y CORTÉS (coords.). *História crítica de la Música Catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 469-507.
- COSTA, Marcos (1970). "Tras la «contestación» de Madrid. Diálogo con Carles Santos". En: *La Vanguardia Española*, 22 de marzo de 1970, p. 49.
- COSTAS, Carlos José (1967a). "Balance de veinte años para este fin de año". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 386, 30 de diciembre de 1967, pp. 31-32.
- (1967b). "Ramón Barce y su nuevo sistema atonal". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 365, 11 de marzo de 1967, pp. 32-33.
- (1968). "Ramón Barce o la penúltima generación". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 400, 15 de julio de 1968, pp. 30-31.
- (1998). "Homenaje a Ramón Barce". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 36, 7 de octubre de 1998. Madrid: Fundación Juan March.
- COWELL, Henry (1930). *Sinister Resonance*. New York: Associated Music Publishers.
- (1996). *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRESPO, Pedro (1964). "Fernando Ruíz Coca y el Aula de Música". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 15 de agosto de 1964, 25.

- CRUZ DE CASTRO, Carlos (1982). "Memorias musicales y su alrededor". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 137-198.
- (1989). "El concretismo". En: *I Encuentro sobre composición musical*. Valencia: Textos y ponencias. Plucaciones del Área de Música. IVAECM, pp. 83-109.
- (2002). "Homenaje a Carlos Cruz de Castro en su 60 aniversario". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 43, 20 de marzo de 2002. Madrid: Fundación Juan March.
- CURESES, Marta (1994). *Carlos Cruz de Castro [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1995). *de El compositor Agustín González Acilu. La estética la tensión*. Madrid: ICCMU.
- (1997). *América en la música de Carlos Cruz de Castro*. Madrid: SGAE.
- (1999a). "Balada Ibáñez, Leonardo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 74-79.
- (1999b). "Buenagu, José [José Bueno Aguado]". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, pp. 747-748.
- (1999c). "García Laborda, José María". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. V. Madrid: ICCMU, pp. 457-459.
- (1999d). "González García de Acilu, Agustín". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. V. Madrid: ICCMU, pp. 765-773.
- (1999e). "Guerrero Marín, Francisco". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 41-43.
- (1999f). "Homs i Oller, Joaquim". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 333-338.
- (1999g). "Larrauri Riego, Antón". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 760-762.

- (1999h). "Palacios Jorge, Fernando". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 382-383.
- (1999i). "Santos Ventura, Carles". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 804-807.
- (1999j). "Villa Rojo, Jesús". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 901-908.
- (1999k). "Balada, Leonardo". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. II. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 57-58.
- (1999l). "Blanquer, Amando". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. III. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 48-49.
- (1999m). "Calés Otero, Francisco". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. III. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1685-1686.
- (1999n). "Castillo, Manuel". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. IV. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 418-419.
- (1999ñ). "Cruz de Castro, Carlos". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. V. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 159-160.
- (1999o). "González Acilu, Agustín". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1330-1332.
- (1999p). "Larrauri, Antón". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. X. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1218-1219.
- (1999q). "Marco, Tomás". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XI. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1056-1057.
- (2001a). "Antecedentes de la vanguardia musical española en los años cincuenta: de Gombau a Homs". En: HENARES, Ignacio; CABRERA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; y CASTILLO, José (eds.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Vol. II. Granada: Proyecto Sur de Ediciones, pp. 141-164.
- (2001b). "Alís (Flores), Román". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. I. London: Macmillan Publishers Limited, p. 375.

- (2001c). “Calés (Otero), Francisco”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. IV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 832.
- (2001d). “Castillo, Manuel”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. V. London: Macmillan Publishers Limited, p. 265.
- (2001e). “Cruz de Castro, Carlos”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. VI. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 746-747.
- (2001f). “García Abril, Antón”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. IX. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 526-527.
- (2001g). “González (García de) Acilu, Agustín”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. X. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 142-143.
- (2001h). “Guerrero Marín, Francisco”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. X. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 503-504.
- (2001i). “Pueyo, Salvador”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. XX. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 587-588.
- (2001j). “Santos, Carles”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. XXII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 262-263.
- (2001k). “Turina de Santos, José Luis”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. XV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 906.
- (2001l). “Villa Rojo, Jesús”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 634-635.
- (2001m). “Blanquer, Amando”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. III. London: Macmillan Publishers Limited, p. 688.
- (2003a). “Alís Flores, Román”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 35-36.
- (2003b). “Balada Ibáñez, Leonard”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 76-68.
- (2003c). “Blanquer Ponsoda, Amando”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 92.

- (2003d). “Buenagu, José”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 110-111.
- (2003e). “Darías Payá, Francisco”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 182.
- (2003f). “Homs i Oller, Joaquim”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 265-266.
- (2003g). “Mestres Quadreny, Josep Maria”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z) Barcelona: Edicions 62, pp. 69-70.
- (2003h). “Pueyo i Pons, Salvador”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 143-144.
- (2003i). “Raxach, Enric”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 154-155.
- (2003k). “Santos Ventura, Carles”. En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 188-189.
- (2006a). “De Fluxus a Zaj”. En: *Artransmedia Creaciones Intercontinentales. Fondo de arte DANAE*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias. Consejería de Cultura. Universidad de Oviedo, pp. 49-58.
- (2006b). “Poética y estructura en la obra de Manuel Castillo”. En: *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, núm. 2, pp. 47-57.
- (2007). *Tomás Marco. La musica española desde las vanguardias*. Madrid: ICCMU.
- (2009). *Premio Jaén. La historia del Piano Español Contemporáneo*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- (2011). *González Acilu: ética y estética del límite*. Donostia: Revista Internacional de los Estudios Vascos.
- CURESES, Marta y AVIÑO A, Xosé (2001). “Contra la falta de perspectiva histórica”. En : *Revista catalana de musicología*, Vol I, pp. 171-200.

- CURESES, Marta y HEINE, Christiane (1999). "Mestres Quadreny, Josep Maria". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 81-82.
- DARIAS, Javier (1992). *Una carta a David Tudor*. Madrid: Musicinco.
- (2006). *Lêpsis: Técnicas de organización y control en la creación musical*. Madrid: EMEC.
- DÍAZ CUYÁS, José et all. (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael (1996). *Francisco Llácer Pla [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1999). "Llácer Plá, Francisco". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 934-935.
- (2003). "Llácer Plá, Francisco". En: AVIÑO, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 33-34.
- DIOS, Juan Francisco de (2008). *Ramón Barce. Hacia mañana hacia hoy*. Madrid: Fundación autor (SGAE).
- DIOS, Juan Francisco de y MARTÍN, Elena (eds.) (2009). *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: ICCMU.
- ECO, Umberto (1981). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria (1999). "Nin-Culmell, Joaquín María". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1135-1136.
- ESCUADERO, Francisco (1982). "Tonemas". En: *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 113-129.
- ESPLÁ, Oscar (1955). "Función musical y música contemporánea". En: IGLESIAS, Antonio (1977). *Escritos de Oscar Esplá. Recopilación, comentario y traducciones I*. Madrid: Alpuerto, pp. 145-185.

- (1959a). "Consideraciones generales sobre la viabilidad de las tendencias y doctrinas actuales". En: IGLESIAS, Antonio (1977). *Escritos de Oscar Esplá. Recopilación, comentario y traducciones I*. Madrid: Alpuerto, pp. 197-208.
- (1959b). "Función musical y música contemporánea II". En: IGLESIAS, Antonio (1977). *Escritos de Oscar Esplá. Recopilación, comentario y traducciones I*. Madrid: Alpuerto, pp. 159-178.
- ESTAPÉ, Víctor (2001). "Mestres Quadreny, Josep M(aria)". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XVI. London: Macmillan Publishers Limited, p. 507.
- (2010). "Mompou idédito". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 78, 27 de octubre de 2010. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ, Clara (2011). "El dodecafonismo en la Sonata para piano Opus 3 de Luis de Pablo". En: *Temas para la educación: Revista digital para los profesionales de la música*, núm. 12, marzo de 2011. <http://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd8327.pdf>. [Última visita: 21/02/2015].
- FERNÁNDEZ BANQUÉ, Mariona (2003). "Olives Palenzuela, Juan José". En: AVIÑO, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 96,
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa María (1996). *La obra pianística de Joan Guinjoan*. Madrid: Alpuerto.
- (1999). "Guinjoan Gispert, Joan". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 67-71.
- (2001). *La obra del compositor Joan Guinjoan*. Tesis doctoral de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2012). "Carta blanca a Joan Guinjoan". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 83, 29 de febrero de 2012. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio (1958). "Creación del grupo «Nueva Música»". En: *ABC*, 21 de febrero de 1958, p. 57.
- (1961). "Compositores postseriales en el «Aula de Música» del Ateneo". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 209, 15 de enero de 1961, p. 19.

- (1963). *La música y los músicos de España del siglo XX*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- (1968). "Concierto extraordinario de «Nueva Generación» de Juventudes Musicales, en el Colegio Alemán". En: *ABC*, 19 de mayo de 1968, p. 84.
- (1970). "Una hora y treinta y cinco minutos de insufrible tedio a cargo de Carlos Santos, presentado por Alea". En: *ABC*, 11 de marzo de 1970, p. 85.
- (1974). "El crítico musical, ante el compositor, el intérprete y el público aficionado". *Colección Ensayos de la Fundación Juan March*.
- FESSEL, Pablo (2006). "El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana". En: *Revista Argentina de Musicología*, núm. 7, pp. 119-145.
- FORTE, Allen (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.
- FRANCO, Enrique (1955). "La música europea en Madrid". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 88, año VI, p. 9.
- (1959). "Veinte años de música española". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 168, 1 de mayo de 1959, pp. 8-9.
- (1961). "La música actual vista desde Darmstadt". En: *Arriba*, 20 de mayo de 1961, s.p.
- (1980a). "Bacarisse, Salvador". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. I. London: Macmillan Publishers Limited, p. 770.
- (1980b). "Bernaola. Carmelo (Alonso)". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, p. 614.
- (1980c). "Halffter, Ernesto". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. VIII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 47-48.
- (1980d). "Montsalvatge, Xavier". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 543.
- (1980e). "Sorozábal, Pablo". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XVII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 540.

- (1982). "Villa Rojo presenta sus Juegos gráficos musicales". En: *El País*, 21 de abril de 1982, s.p.
- (1986). "Generaciones musicales españolas". En: VVAA. *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: INAEM, pp. 35-37.
- FRANCO, Enrique y GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (1991). *Claudio Prieto [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE
- FUBINI, Enrico (2001). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- GALBIS, Vicente (1992). *Amando Blanquer [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (2003a). "Berenguer, Josep Luis". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 85.
- (2003b). "Blanes Arqués, Luis". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 92.
- (2003c). "Rodrigo Vidre, Joaquín". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 167-168.
- GALLEGO, Antonio (2001). *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- GALLEGO DE TORRES, Hertha (2008). "1900-2000 Una muestra del piano español del siglo pasado". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 70, 26 de noviembre de 2008. Madrid: Fundación Juan March.
- GAN QUESADA, Germán (1999a). "Rodrigo, Joaquín". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XIV. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 250-251.
- (1999b). "Santos, Carles". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XIV. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, p. 952
- (1999c). "Turina de Santos, José Luis". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XVI. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1131-1132.
- (1999d). "Villa Rojo, Jesús". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XVI. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1598-1599.

- (1999e). "Halffter Jiménez-Encina, Cristóbal". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 439-440.
- (1999f). "Prieto, Claudio". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 933-934.
- (2001). "La vigencia del modelo falliano en la música española de los primeros años 50. Notas sobre la obra inicial de Cristóbal Halffter". En: HENARES, Ignacio; CABRERA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; y CASTILLO, José (eds.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Vol. II. Granada: Proyecto Sur de Ediciones, pp. 171-187.
- (2003). *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada.
- (2012). "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española". En: GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 173-232).
- GARCÍA ABRIL, Antón (1983). "Defensa de la melodía". *Discurso de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando*.
- (1993). "Homenaje a Antón García Abril en su 60º Aniversario". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 16, 5 de mayo de 1993. Madrid: Fundación Juan March.
- (1997). "Antón García Abril. Integral de la obra para piano". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 31, 19 de noviembre de 1997. Madrid: Fundación Juan March.
- GARCÍA ALCALDE, Guillermo (1999). "Falcón Sanabria, Juan José". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 887-893.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

- GARCÍA CASAS, Julio (2006). "El piano de Manuel Castillo: Transparencia y versatilidad". En: *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, núm. 2, pp. 73-87.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (1979). *Luis de Pablo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1986). *Tomás Marco*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- (1987). *Escritos sobre Luis de Pablo*. Madrid: Taurus.
- (1988). "La generación del 27". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, (pp. 62-67). Madrid: Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid.
- (1991). *Tomás Marco [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1999a). "Alea". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, p. 241.
- (1999b). "Marco Aragón, Tomás". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 146-154.
- (1999c). "Pablo Costales, Luis de". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 319-331.
- (ed.) (2001). *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*. Madrid: SGAE.
- (2004). *Carmelo Bernaola: la obra de un maestro*. Madrid: SGAE e Iberautor Promociones Culturales.
- (2009). *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. Madrid: Fundación autor (SGAE).
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis y TORRE, Mónica (1999). "Alonso Bernaola, Carmelo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, pp. 318-327.
- GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro (1994). *Federico Mompou [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1995a). *Antón Larrauri [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1995b). *Francisco Escudero [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro y MEDINA, Ángel (1995). *Josep Soler [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego (2011). *Josep María Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical*. Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo.
- GARCÍA LABORDA, José Luis (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- (2000). "Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona". En: *Revista de Musicología*, Vol. XXIII, núm. 1, pp. 187-220.
- (ed.). (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Doble J.
- (2005). *En torno a la segunda escuela de Viena*. Madrid: Alpuerto.
- GARCÍA, Xavier y CHARLES, Agustí (1999). *Joan Guinjoan*. Barcelona: Boileau y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- GARCÍA AVELLO, Ramón (1999). "Truán Álvarez, Enrique". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. X. Madrid: ICCMU, pp. 489-490.
- GÁSSER, Lluís (1983). *La música contemporánea a través de la obra de Josep M^a Mestres-Quadreny*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- (1999). "Mestres Quadreny, Josep María". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 480-494.
- GÓMEZ PINTOR, María Asunción (1995a). *Jesús Legido [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1995b). *José María García Laborda [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- GONZÁLEZ ACILU, Agustín (1982). "Autoanálisis". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 199-239.
- (1989). "Concierto monográfico con obras de Agustín González Acilu". En: *Concierto especial*, núm. 25, 13 de diciembre de 1989. Madrid: Fundación Juan March.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (1991). *Antón García Abril [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.

- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (1991). *Miguel Ángel Coria [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1997). *Joaquín Rodrigo [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (ed.) (2012). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica,
- (2012). "Hacia la heterogénea realidad presente". En: GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 233-334.
- GOROSABEL GARAI, Aitor (1999). "Sorozabal Mariezcurrena, Pablo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. X. Madrid: ICCMU, pp. 22-29.
- GRIFFITHS, Paul (1980). "Cristóbal Halffter (Jiménez)". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. VIII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 48.
- GROBA, Rogelio (1984). *Tipoloxias (I, II y III)*. Madrid: Alpuerto.
- GUERRERO, Manuel (2006). *Carles Santos ¡Viva el piano!* Barcelona: Actar D.
- GUERRERO, Manuel y PÉREZ, Oriol (eds.). (2010). *Josep M. Mestres Quadreny. De Cop de Poma a Trànsit Boreal. Música, arte, ciencia y pensamiento*. Barcelona: Angle.
- GUERRERO MARÍN, Francisco (1975). *Paisaje íntimo*. Madrid: Alpuerto.
- GUIBERT, Álvaro (1996). *Gonzalo de Olavide [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- GUINJOAN, Joan (1968). "La música de hoy y el público". En: *Sonda*, núm. 2, pp. 41-43.
- (1980). "Coria, Miguel Ángel". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. IV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 776.
- (1981). *Ab origine*. Barcelona: Ambit.
- (1982). "Autoanálisis". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 391-412.
- GUINOVART, Carles y MARCO, Tomás (1991). *Xavier Benguerel*. Barcelona: Boileau y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

- HALFFTER, Cristóbal (1961). "Klavierstück-XI, de Stockhausen". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 212, 1 de marzo de 1961, pp. 14-15.
- (1963). "Cabe la creación en la música abierta". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 274, 14 de septiembre de 1963, p. 5.
- (1964). "La música". En: VVAA. *Panorama español contemporáneo. XXV Años de paz*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, pp. 267-282.
- (1968). "Situación crítica del compositor en España". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 392, 23 de marzo de 1968, pp. 24-25.
- (1972). "Una generación frustrada: los músicos del 27". En: *Triunfo*, núm. 507, año XXVII, 17 de junio de 1972, pp. 34-36.
- (1983). Tradición y coetaneidad. *Discurso de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando*.
- HEINE, Christiane (1990). *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March.
- (1999a). "Bacarisse Chinoria, Salvador". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 4-24.
- (1999b). "Bacarisse Chinoria". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. I. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1254-1258.
- (1999c). "Benguerel (i Godó), Xavier". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. II. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1105-1108.
- (1999d). "Brncic, Gabriel". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. III. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 950-952.
- (1999e). "Darias Payá, Francisco". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. V Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 443-446.
- (1999f). "Guinovart, Carles". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp.
- (1999g). "Halffter Escriche, Rodolfo". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 435-437.

- (1999h). “Hallfter Escriche, Ernesto”. En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 437-439.
- (1999i). “Llácer, Francisco”. En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XI. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 338-339.
- (1999j). “Oliver Pina, Ángel”. En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, p. 1357.
- (1999k). “Pablo (Costales), Luis de”. En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1497-1499.
- (1999l). “Padrós, David”. En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1535-1536.
- (1999m). “Remacha, Fernando”. En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1550-1551.
- (1999n). “Ruiz-Pipó, Antonio”. En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XIV. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 673-674.
- (1999ñ). “Soler Sardá, Josep”. En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XV. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1019-1020.
- (2001a). “Alonso (Gómez), Miguel”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. I. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 415-417.
- (2001b). “Alonso Bernaola, Carmelo”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. I. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 416-417.
- (2001c). “Bacarisse Chinoria, Salvador”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 291-292.
- (2001d). “Brncic Isaza, Gabriel”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. IV. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 407-408.
- (2001e). “Oliver (Pina), Ángel”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. XVIII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 392.
- (2001f). “Pablo (Costales), Luis de”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. XVIII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 837-839.

- (1999b). "Benguerel (i Godó), Xavier". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. II. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1105-1108.
- (2001g). "Remacha, Fernando". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XXI. London: Macmillan Publishers Limited, p. 176.
- (2001h). "Ruiz– Pipó, Antonio". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XXI. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 886-887.
- HENARES, Ignacio; CABRERA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; y CASTILLO, José (eds.). (2001). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Vol. II. Granada: Proyecto Sur de Ediciones.
- HERRERA, Silvia (2005). "Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio". En: *Revista Musical Chilena*, Vol. 59 núm. 204, julio-diciembre, pp. 26-59.
- HESS, Carol A. (2001). "Nin-Culmell, Joaquín María". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XVII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 927.
- HICKS, Michael (2002). *Henry Cowell, Bohemiam*. Urbana: University of Illinois Press.
- HOMS FORNESA, Pietat (ed.) (2007). *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*. Madrid: Fundación autor, SGAE.
- HOMS, Joaquim (2001). *Antología de la música contemporània. Del 1900 al 1959*. Barcelona: Pòrtic.
- HONTAÑÓN, Leopoldo (1969). "Composición con textos en el Estudio Nueva Generación". En: *ABC*, 13 de diciembre de 1969, p. 95.
- (1999). "Samperio Flores, Saturnino Miguel Ángel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 642-643.
- IGÉS, José (2001). "La Cruz, Zulema de". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XIV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 102.
- (2001). "Polonio, Eduardo". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XX. London: Macmillan Publishers Limited, p. 47.
- IGLESIAS, Antonio (1958). "Concierto inaugural de «Nueva Música» en el Conservatorio". En: *ABC*, 12 de marzo de 1958, p. 61.

- (1965). *Joaquín Rodrigo (su obra para piano)*. Orense: Conservatorio de música de Orense.
- (1976). *Federico Mompou (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto.
- (1977a). *Escritos de Oscar Esplá. Recopilación, comentarios y traducciones 1*. Madrid: Alpuerto.
- (1977b). *Escritos de Oscar Esplá. Recopilación, comentarios y traducciones 2*. Madrid: Alpuerto.
- (1980). "Homenaje a Rodolfo Halffter con motivo de sus 80 años". *Concierto especial*, núm. 6, 13 de febrero de 1980. Madrid: Fundación Juan March.
- (1982). *Carmelo Bernaola*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1988). "Ciclo Integral. Mompou: música para piano". En: *Ciclos de Miércoles*. Febrero 1988. Madrid: Fundación Juan March.
- (1992). *Rodolfo Halffter. Tema, nueve décadas y final*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- (1993). "Mompou en su centenario". En: *Ciclos del Miércoles*. Abril 1993. Madrid: Fundación Juan March.
- (1994). *Música en Compostela (1958-1974)*, Vol. I. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- (1995). *Música en Compostela (1975-1994)*, Vol. II. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- (1999). "Pueyo Pons, Salvador". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, p. 994.
- (2001). "Halffter Escriche, Rodolfo". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. X. London: Macmillan Publishers Limited, p. 692.
- JAMESON, Fredric (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Valladolid: Trotta.
- JANÉS, Clara (1987). *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- (2012). *La vida callada de Federico Mompou*. Barcelona: Vaso roto.

- JANKELEVITCH, Vladimir (1999). *La presencia lejana: Albéniz, Séverac, Mompou*. Barcelona: Ediciones del bronce.
- JOVER, José María; GÓMEZ, Guadalupe; y FUSI, Juan Pablo (2000). *España: Sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*. Madrid: Areté.
- JURETSCHKE, Luis Gabriel (1999). "Delás, José Luis de". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. V. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 712-713.
- KAIERO, Ainhoa (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad*. Tesis Doctoral de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- KIRKPATRICK, Ralph (1985). *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza.
- KLEINERTZ, Rainer (1999). "Hidalgo, Juan". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1513-1516.
- KOSTELANETZ, Richard (1970). *Entrevista a John Cage*. (J. M. Álvarez, & Á. Pérez, Trans.) Barcelona: Anagrama.
- KRAUSE, William (1999). "Moreno Torroba, Federico". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 793-798.
- LARA, Fernando (1972). "Pamplona: Encuentros-72 de arte de vanguardia". En: *Triunfo*, núm. 510, año XXVII, 8 de julio de 1972, pp. 8-10.
- LARRAURI, Antón (1982). "Comentarios musicales". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 241-263.
- LARRINAGA, Itziar (1999). "Escudero, Francisco". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VI. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 485-487.
- (2009). *Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero*. Tesis Doctoral de la Universidad de Oviedo.
- LAMB, Andrew (2001). En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XIII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 747-748.
- LLANAS RICH, Albert (2001). "Lewin-Richter, Andrés". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XIV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 617.

- LECCARDI, Carmen y Feixa, Carles (2011). "El concepto de generación en las teorías sobre la juventud". En: *Última década*, núm. 34, pp. 11-32.
- LESTER, Joel (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LEWIN-RICHTER, Andrés (1980). "Secuencia IV". En: *Llibre per a piano*. Barcelona: Associació Catalana de Compositors, pp. 199-205.
- LLANAS, Albert y CASANOVAS, Josep (1996). *Joaquim Homs*. Barcelona: Boileau y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María (1973). *La notación en la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- LÓPEZ, Begoña (2003a). "Acuña, Vicen". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 25.
- (2003b). "Alcaráz, Jordi". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 32-33.
- (2003c). "Balsach Peig, Llorenç". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 71.
- (2003d). "Benguerel Godó, Xavier". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 83-84.
- (2003e). "Bofill Leví, Anna". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 94-95.
- (2003f). "Brotons Soler, Salvador". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 108.
- (2003g). "Capdevila, Mercé". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 122.
- (2003h). "Casablanca i Domingo, Benet". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 131-132.
- (2003i). "Gässer Laguna, Lluís". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 237-238.
- (2003j). "Ribás, María Rosa". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 160.

- LÓPEZ ESTELCHE, Israel (2013). *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*. Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo.
- LÓPEZ LERDO DE TEJADA, Fernando (1978). "Obras pianísticas de Román Alís". En: *El Alcázar*, 8 de enero de 1978, s.p.
- LÓPEZ, Julio (1988). *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona: Anthropos.
- LÓPEZ-CALO, José (1999). "Groba Groba, Rogelio". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. V. Madrid: ICCMU, pp. 903-904.
- LOTMAN, Yuri (1996). *La semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- LUCAS DE LA ENCINA, Itziar (1999). "Turina de Santos, José Luís". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 525-528.
- LÜCK, Rudolf (1980). "Delás, José Luis (de)". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. V. London: Macmillan Publishers Limited, p. 333.
- LÜCK, Rudolf y PIZÁ, Antoni (2001). "Delás, José Luis (de)". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. VII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 151.
- LYOTARD, Jean François (1995). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- MADERUELO, Javier (1981). *Una música para los 80*. Madrid: Garsi.
- MAINER, José Carlos (1975). *La edad de plata*. Barcelona: Frontera.
- (1988). *La doma de la quimera*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona.
- MANCHEÑO, Miriam (2012). "La renovación del pasado: tradición y música para piano en la España de los años sesenta y setenta". En: *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: Por uma Musicologia Criativa*. Lisboa. <http://www.musicologiacriativa.com/#!actas-es/cqqt>, pp. 789-810. [Última visita: 21/02/2015].
- (2013). "Pervivencia de la sonata en España entre 1958 y 1982". En: MARÍN, Javier; GAN QUESADA, Germán; TORRES, Elena; RAMOS, Pilar (eds.). *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEdeM, pp. 241-256.

- MANSO, Carlos (2001). *Joaquín Rodrigo y nuestro país*. Buenos Aires: De los cuatro vientos.
- MARCO, Tomás (1970a). *La música de la España contemporánea*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- (1970b). *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- (1972). *Cristóbal Halffter*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- (1976). *Carmelo A. Benaola*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- (1980a). “Castillo, Manuel”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. III. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 873-874.
- (1980b). “Escudero, Francisco”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. VI. London: Macmillan Publishers Limited, p. 245.
- (1980c). “González Acilu, Agustín”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. VII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 528.
- (1980d). “Larrauri, Antón”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. X. London: Macmillan Publishers Limited, p. 470.
- (1980e). “Pablo, Luis de”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XIV. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 41-42.
- (1980f). “Prieto, Claudio”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 227.
- (1980g). “Remacha, Fernando”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 733.
- (1980h). “Rodrigo, Joaquín”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XVI. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 92-93.
- (1980i). “Soler, José”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XVII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 451.
- (1980j). “Valls, Manuel”. En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XIX. London: Macmillan Publishers Limited, p. 508.

- (1980k): "Barce, Ramón". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, p. 145.
- (1982). "Una aproximación a mi propia obra". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 265-293.
- (1983). "Posibilidad de mantener hoy una tradición en la música". En *Cuadernos de Sección-Música*, núm. 1, pp. 17-18.
- (1988). "¿Es posible un nacionalismo hoy?". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 68-83).
- (1989). *Historia de la música española 6, Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- (1993). "Tendencias hacia especializaciones nacionales en el internacionalismo musical de la segunda mitad del siglo XX". En: *Revista de Musicología*, Vol. XVI, núm. 1, pp. 672-676.
- (2002). *Pesamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación autor.
- (2003). *Manuel Castillo: transvanguardia y postmodernidad*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga.
- (ed.) (2006). *Escritos musicales [Enrique Franco]*. Madrid: Fundación Albéniz.
- (2008). "Sobre mi obra pianística". En: ESCALANTE, Manuel (Intérprete). *Tomás Marco. Obras para piano*. [CD]. Madrid: Verso.
- (2011). *Xavier Benguerel: una trayectoria compositiva*. Madrid: ICCMU.
- MARCO, Tomás y MEDINA, Ángel (2001). "Barce (Benito), Ramón". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. I. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 710-711.
- MARÍAS, Julián (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1975). *Literatura y generaciones*. Madrid: Espasa-Calpe.

- MARÍN, Miguel Ángel (2008). "Ad libitum La improvisación como procedimiento compositivo". En: *Ciclos de Miércoles*, 19 de noviembre de 2008. Madrid: Fundación Juan March.
- MARTÍ, Josep (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985). *Historia de la música andaluza*. Granada: Andaluzas Unidas.
- MARTÍNEZ DE CODES, Rosa María (1982). "Reflexiones en torno al criterio generacional como teoría analítica y método histórico". En: *Quinto centenario*, núm. 3, pp. 51-87.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (1990). "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas". En CASARES, Emilio y VILLANUEVA, Carlos. *De música Hispana et allis, Miscelánea en honor al profesor Dr. José López-Calo*, Vol. II. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 251-397.
- (1993). "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX". En: *Revista de Musciología*, Vol. XVI, núm. 1, pp. 640-657.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y SÁNCHEZ, Víctor (1999). "Calés Otero, Francisco". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 928-929.
- MATEO, Daniel (2002). *Entrevista a Antón García Abril*. En: *Filomúsica*, núm. 24, enero de 2012. <http://filomusica.com/filo24/entrevis.html>. [Última visita: 21/02/2015]
- MEDINA, Ángel (1983a). *Ramón Barce en la vanguardia musical española*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- (1983b). "Los compositores posmodernos en la década de los 80". En: *La Nueva España*, 9 de enero de 1983, s.p.
- (1987a). "Crisis o reafirmación en la música española actual". En: CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO,

- José (eds.). *España en la Música de Occidente*, Vol. II. Madrid: INAEM, pp. 433-442.
- (1987b). "Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid". En: CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José (eds.). *España en la Música de Occidente*, Vol. II. Madrid: INAEM, pp. 369-397.
- (1989). "Acerca de las nuevas grafías en la música española". En: *Homenaje a Carlos Cid*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 275-290.
- (1990). "Intrivista a R. Barce, una voce meditativa nella musica spagnuola". En: *Musica/Realtà*, núm. 33, pp. 133-146.
- (1996a). "Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España". En: *Anuario musical*, núm. 51, pp. 217-232.
- (1996b). "Futuro anterior y otros tiempos improbables en la música del fin de siglo". *Actas del II Congreso sobre el discurso artístico*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 425-443.
- (1996c). "Presencia de los músicos de América en la nueva música española". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 1, pp. 217-230.
- (1998). *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid: ICCMU.
- (1999a). "Alcaráz Solé, Jordi". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, p. 230.
- (1999b). "Aleatoria, música". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, pp. 241-244.
- (1999c). "Alonso Gómez, Miguel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, pp. 328-333.
- (1999d). "Aula de Música del Ateneo de Madrid". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, pp. 839-841.
- (1999e). "Barber Colomer, Llorenç". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 191-198.

- (1999f). "Barce Benito, Ramón". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 218-224.
- (1999g). "Berea Flórez, José Manuel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 380-381.
- (1999h). "Besses Bonet, Antoni". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, p. 427.
- (1999i). "Bofill Leví, Anna". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 548-549.
- (1999j). "Briz Briz, Juan". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 706-708.
- (1999k). "Cano Pérez, Francisco". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. III. Madrid: ICCMU, pp. 53-56.
- (1999l). "Casablanca i Domingo, Benet". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. III. Madrid: ICCMU, pp. 273-276.
- (1999m). "Coria Varela, Miguel Ángel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 4-11.
- (1999n). "Dodecafonismo en España". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 520-522.
- (1999ñ). "Gässer Laguna, Lluís". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. V. Madrid: ICCMU, pp. 536-537.
- (1999o). "Guinovart Rubiella, Carles". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 72-75.
- (1999p). "Moraleda Perxachs, Joan Lluís". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, p. 756.
- (1999q). "Ozaita Marqués, María Luisa". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, p. 316.
- (1999r). "Roger Casamada, Miquel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, p. 327.

- (1999s). "Soler Sardá, Josep". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 1031-1037.
- (1999t). "Sonda". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, p. 1157.
- (1999u). "Zaj". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. X. Madrid: ICCMU, pp. 1077-1078.
- (1999v). "Barce Benito, Ramón". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. II. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 223-226.
- (1999w). "Alonso Bernaola, Carmelo". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. I. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 33-34.
- (1999x). "Alonso Gómez, Miguel". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. I. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 531-532.
- (1999y). "Barber, Llorenç". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. II. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 181-182.
- (1999z). "Coria Varela, Miguel Ángel". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. IV. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1604-1605.
- (2001a). "Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones". En: HENARES, Ignacio; CABRERA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; y CASTILLO, José (eds.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Vol. II. Granada: Proyecto Sur de Ediciones, pp. 59-74.
- (2001b). "Cervelló (i Garriga), Jordi". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. V. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 386-387.
- (2001c). "Hidalgo (Codorniú), Juan". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. XI. London: Macmillan Publishers Limited, p. 484.
- (2001d). "Marco, Tomás". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. XV. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 830-831.
- (2001e). "Soler Sardá, Josep". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2^a ed.), Vol. XXIII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 635-636.

- (2001f). "Coria Varela, Miguel Ángel". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. VI. London: Macmillan Publishers Limited, p. 466.
- (2003a). "Barber, Llorenç". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 74-75.
- (2003b). "Roger Casamada, Miquel". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 169.
- (2003c). "Soler i Sardá, Josep". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 210-211.
- (2009). "Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)". En: *Cuardenos de Música Iberoamericana*, núm. 17, pp. 7-22.
- MEDINA, Ángel y CURESES, Marta (1999). "Cruz de Castro, Carlos". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 215-221.
- MEDINA, Ángel; CUSCÓ CLARASÓ, Joan y BRUACH, Agustí (2010). *Josep Soler i Sardà: compondre y vivir*. Zaragoza: Libros del innombrable
- MEDINA, Ángel y GARCÍA-ALCALDE, Guillermo (1999). "Hidalgo Codorniú, Juan". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 289-296.
- MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A. (1980a). "Blancafort, Manuel". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 776-777.
- (1980b). "Homs, Joaquim". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. VIII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 677-678.
- MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A. y PIZÁ, Antoni (2001a). "Homs, Joaquim". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. XI. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 675.
- (2001b). En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. III. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 678-679.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1996). *Historia de España, Vol. XLI*. Madrid: Espasa Calpe.
- MESSIAEN, Olivier (1947). *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Editions Musicales.

- MESTRES QUADRENY, Josep Maria (1963). "Dos ejemplos: ‹Sensitivo› y ‹Quartet de catroc›". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 274, 14 de septiembre de 1963, p. 6.
- (1982a). "Autoanálisis". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 413-439.
- (1982b). "La nueva música en Cataluña en los últimos treinta años". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 375-389.
- (2003a). "Brncic Isaza, Gabriel". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 106-107.
- (2003b). "Casanovas, Josep". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 134.
- (2003c). "Cervelló i Garriga, Jordi". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 144-145.
- (2003d). "Delás Franco, José Luis de". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 182-183.
- (2003e). "Gerhard, Robert". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 240-241.
- (2003f). "Guinjoan i Gispert, Joan". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 258-259.
- (2003g). "Guinovart Rubiella, Carles". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, pp. 259-260.
- (2003h). "Lewin-Richter, Andrés). En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 32.
- (2003i). "Montsalvatge Bassols, Xavier". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 80-81.
- (2003j). "Padrós Montoriol, David". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 115.

- (2003k). "Rodríguez Picó, Jesús". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 169.
- (2003l). "Sardá Soler, Abert". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 190.
- (2003m). "Valls Gorina, Manuel". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 246.
- (2010). *La musica i la ciencia en progrés*. Barcelona: Arola.
- MESTRES QUADRENY, Josep Maria y AVIÑOA, Xosé (2003). "Pelegrí Marimón, María Teresa". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, p. 125.
- MESTRES QUADRENY, Josep Maria y CABRÉ, Bernat (2003). "Cercós i Fransí, Josep". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 142.
- MEYER, Leonard (2000). *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.
- MOMPOU, Frederic (1960). "Música callada". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 194, 1 de junio de 1960, pp. 20-21.
- MONTESINOS, Eduardo (2004). *Análisis Musical de la Obra para Piano de Vicente Asencio*. Tesis doctoral de la Universidad Politécnica de Valencia.
- MONTSALVATGE, Xavier (s.f.). "La música de vinculación mallorquina y el piano de Joan Moll". *La Vanguardia*.
- (1988). *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- MORGAN, Robert P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- MORO VALLINA, Daniel (2012). "El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas". En: *Cuadernos de música iberoamericana*, núm. 24, pp. 143-173.
- (2012). "Aleatoriedad y flexibilidad en la vanguardia musical española". En: *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: Por uma*

- Musicologia Criativa*. Lisboa. <http://www.musicologiacriativa.com/#!actas-es/cqqt>, pp. 236-248. [Última visita: 21/02/2015].
- MUÑOZ SORO, Javier (ed.). (2005). "Intelectuales y segundo franquismo". *Historia del presente*, núm. 1.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) (2003). *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol I. Musiques du XX^e siècle*. Paris: Actes Sud, Cité de la musique.
- NAVALÓN, Santi (s.f.). *La melodía de Antón García Abril*. En: Yamelósé. <http://www.yamelose.com/musica/entrevistas-a-musicos-la-melodia-de-anton-garcia-abril-parte-i.html>. [Última visita: 21/02/2015].
- NAVARRETE, Javier (1980). "Solo de piano". En: *Llibre per a piano*. Barcelona: Associació Catalana de Compositors, pp. 241-245.
- NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel (1988). "El clasicismo entre la reverencia y la herejía". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 52-61.
- NOMMICK, Yvan (1999a). "García Abril, Antón". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 521-523.
- (1999b). "Guinjoan Gispert, Joan". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 257-258.
- (1999c). "García Laborda, José María". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 521.
- (1999d). "Gerhard Ottenwaelder, Robert". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 772-774.
- (1999e). "Guerrero Marin, Francisco". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. VIII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 196-198.
- (1999f). "Homs i Oller, Joaquim". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. IX. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 302-303.
- (1999g). "Moreno, Federico". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 467-468.
- (1999h). "Sorozábal, Pablo". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XV. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 1087-1088.

- (2005). "La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX". En: *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, núm. 1, pp. 792-807.
- NYMAN, Michael (1999). *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OGAS, Julio (2008a). "Joaquín Rodrigo Concerta Cita. Sus conciertos en la década de los cincuenta". En: SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Glares pp. 113-125.
- (2008b). "Obras para piano de Francisco Escudero: texto y contexto". En: *Musiker*, núm. 16, pp. 67-95.
- (2010a). "El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura". En: ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, pp. 233-251.
- (2010b). "Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter". En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII, núm. 1-2, pp. 329-342.
- (2010c). *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid: ICCMU.
- OLMOS, Ricardo (1959). "Divagaciones en torno al dodecafonismo". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 176, 1 de septiembre de 1959), p. 17.
- ONDARRA, Lorenzo (1999). "Escudero García de Goizueta". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 738-740.
- ORDIZ, Noelia (2008). *Jesús Villa Rojo: la lógica del discurso*. Madrid: ICCMU.
- (2009). *Jesús Villa Rojo. Perfil y coherencia de un músico*. Guadalajara: Diputación provincial de Guadalajara.
- ORDOÑEZ, Pedro (2011). *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada.

- ORREGO-SALAS, Juan A. (1980). "Halffter, Rodolfo". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. VIII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 46-47.
- (2001). "Halffter Escriche, Ernesto". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. X. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 692-694.
- ORTEGA Y GASSET, José (1967). *En torno a Galileo*. Madrid: Revista de Occidente.
- PABLO, Luis de (1960a). "Stockhausen, ejemplo de música viva". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 189, 15 de marzo de 1960, p. 16.
- (1960b). "Una obra fundamental". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 201, 16 de septiembre de 1960, p. 15.
- (1960c). "Bases para una comprensión". *Comentario escrito con motivo del concierto de piano que dió Pedro Espinosa, el día 6 de marzo de 1960, en el Colegio Mayor Aquinas*.
- (1961). "Luigi Nono como figura contradictoria". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 210, 1 de febrero de 1961, pp. 16-17.
- (1964a). "La I Bienal Internacional de Música Contemporánea". En: *Triunfo*, núm. 133, año XIX, 19 de diciembre de 1964, 95-97.
- (1964b). "Primera Bienal Internacional (II)". En: *Triunfo*, núm. 134, año XIX, 26 de diciembre de 1964, 81.
- (1965a). "La música actual y nosotros (II)". En: *Triunfo*, núm. 143, año X, 27 de febrero de 1965, p. 10.
- (1965b). "Una institución modelo". En: *Triunfo*, núm. 149, año XX, 10 de abril de 1965, p. 10.
- (1968a). *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva.
- (1968b). "La desmitificación de la partitura. De la serie a la música aleatoria". En: *Triunfo*, núm. 310, año XXII, 11 de mayo de 1968, pp. 12-13.
- (1972a). "La lucha contra la integración". En: *Triunfo*, núm. 507, año XXVII, 17 de junio de 1972, pp. 96-98.

- (1972b). *Comme d'habitude*. París: Salabert.
- (1989). "Algunas reflexiones sobre la tradición musical". *Discurso de la Real Academia de las Artes de San Fernando*.
- (1990). "Concierto monográfico con obras de Luis de Pablo". En: *Ciclos de Miércoles. Concierto especial*, núm. 26, 7 de marzo de 1990. Madrid: Fundación Juan March.
- PAGÉS, Mónica (2003a). "Besses, Antoni". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 87.
- (2003b). "Nin-Cullmel, Joaquín María". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 92-93.
- PALÁ BERDEJO, D. (1957). "Un enigma de nuestro tiempo: el dodecafonismo como nueva poética musical". En: *Revista de ideas estéticas*, núm. 60, año XI, pp. 31-47.
- PALACIOS, Fernando (1980). *Antiestudio núm. 2: "Azul"*. Madrid: Fundación Juan March.
- PALACIOS, María (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El grupo de los ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM).
- PARCERISAS, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. Madrid: Akal.
- PARDO, Carmen (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PASCUAL HERNÁNDEZ, J. (2003). "Asencio Ruano, Vicent". En: AVIÑOA, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. IX (Diccionari A-H). Barcelona: Edicions 62, p. 54.
- PAZ, Juan Carlos (1952). *La música en los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEDRO, Alcalde; CASANOVES, Xavier; MORENO, Emilio (2000). *Jordi Cervelló*. Barcelona: Boileau y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- PÉREZ CASTILLO, Belén (1999a). "Delás, José Luis de". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 437-440.

- (1999b). "Escribano Sánchez, María Antonia". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 735-736.
- (1999c). "Guajardo Torres, Pedro". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. V. Madrid: ICCMU, pp. 927-928.
- (1999d). "Ibarrondo Ugarte, Félix". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 386-389.
- (1999e). "Igoa Mateos, Enrique". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 406-407.
- (1999f). "Olavide y Casenave, Gonzalo de". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 33-41.
- (1999g). "Padrós Montoriol, David". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 343-344.
- (1999h). "Roig Francolí, Miguel Ángel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 329-330.
- (1999i). "Seco de Arpe, Manuel José". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 876-878.
- (2002). "Notación, interpretación y musicología en la Nueva Música". En: LOLO, Begoña y ARACIL, Alfredo. *Musicología y música contemporánea*. Madrid: SEdeM, pp. 47-56.
- (2006). "Verdad y melancolía: la obra y el pensamiento de Gonzalo de Olavide en el marco de las corrientes musicales internacionales". En: *Cuardenos de Música Iberoamericana*, núm. 12, pp. 135-181.
- PÉREZ CASTILLO, Belén y ARCE BUENO, Julio (1997). *Juan José Falcón [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis (1979). "IV Ciclo de música española del siglo XX". En: *Ciclos de Miércoles*, 14 de noviembre de 1979. Madrid: Fundación Juan March.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1999a). "Castillo Navarro, Manuel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. III. Madrid: ICCMU, pp. 379-381.

- (1999b). "García García, Juan Alfonso". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. V. Madrid: ICCMU, pp. 451-454.
- (1999c). "Ruíz Pipó, Antonio". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 500-501.
- (1999d). "Téllez Videras, José Luis". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, p. 257.
- PÉREZ MASEDA, Eduardo (1988). "Aquel largo camino que condujo hacia mí: Los retornos en la música actual". En: VVAA. *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 122-135.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (1999). "Muñoz Molleda, José". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 883-885.
- (2012). "De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956". En: GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 101-173.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán (2008). "A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta". En: SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Glares, pp. 25-54.
- PERLE, George (2006). *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Música.
- PERSIA, Jorge de (2006). *Xavier Benguerel: búsqueda e intuición*. Madrid: Fundación autor.
- (2012). "Del modernismo a la modernidad". En: GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 24-100.

- PERSICHETTI, Vincent (1995). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- PETER PAINE, Richard (2001a). "Mompou, Federico". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XVI. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 912-913.
- (2001b). "Montsalvatge, Xavier". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XVII. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 70-71.
- PICÓ S., David (1999). "Rodríguez Picó, Jesús". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 314-316.
- PIQUER, Ruth (2010). *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J.
- PIZÁ, Antoni (2001a). "Balsach, Llorenç". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 609-610.
- (2001b). "Valls, Manuel". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. XVI. London: Macmillan Publishers Limited, p. 225.
- PLIEGO, Víctor (1994). *Claudio Prieto: música, belleza, comunicación*. Madrid: ICCMU.
- (2012). "La sociedad musical". En: GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 335-422.
- PLIEGO, Víctor y PRIETO, Laura (1999). "Prieto Alonso, Claudio". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 948-955.
- PRIETO, Claudio (1982). "El compositor, a través de sus andanzas su obra". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 295-319.
- (2004). "Homenaje a Claudio Prieto en su 70 aniversario". En: *Aula de (re)estrenos*, núm. 51, 3 de noviembre de 2004. Madrid: Fundación Juan March.
- PRIETO, Laura (2006). *Claudio Prieto: Notas para una vida*. Madrid: Fundación autor (SGAE).
- RAHN, John (1980). *Basic Atonal Theory*. New York: Longman.

- RAMAER, Huib (2001). "Raxach, Enrique". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. XX. London: Macmillan Publishers Limited, p. 886.
- RASTALL, Richard (1983). *The Notation of Western Music*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- RODERO, Leopoldo (1996). *Enrique Truán. Vida y obra musical*. Gijón: Ediciones Trea.
- RODRÍGEZ, Rosa María (2007). "El período Zaj de Ramón Barce". En: *Papeles del festival de música española de Cádiz*, núm. 3, pp. 187-197.
- RODRÍGUEZ CERDÁN, David (2012). "Antón García Abril". En: *Scherzo*, núm. 271, año 27, pp. 90-92.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo (1996). *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill Higher Education.
- ROSEN, Charles (1987). *Formas de sonata*. Barcelona: Labor.
- ROSTECK, Jens (1999). "Mompou Decausse, Federico". En: FINSCHER, Ludwig (ed.). *MGG*, Vol. XII. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, pp. 329-331.
- RUBIRA, José (1999a). "Asins Arbó, Miguel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, p. 795.
- (1999b). "Berenguer Moreno, José Luis". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 383-384.
- RUÍZ COCA, Fernando (1956). "El atonalismo hoy". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 93, año X, p. 17.
- (1958a). "El grupo «Nueva Música»". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 121, 22 de marzo de 1958, p. 13.
- (1958b). "En los límites de la tonalidad". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 125, 18 de abril de 1958, p. 13.
- (1958c). "Tertulia con Nueva Música". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 129, 17 de mayo de 1958, p. 13.

- (1960a). "De lo español en nuestra música". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 190, 1 de abril de 1960, p. 17.
- (1960b). "La música dodecafónica hoy". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 184, 1 de enero de 1960, p. 22.
- (1960c). "Música nacionalista universal". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 195, 15 de junio de 1960, p. 20.
- (1960d). "Problemática de la música contemporánea: Voluntad de orden". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 207, 15 de diciembre de 1960, p. 16.
- (1961a). "Problemática de la música contemporánea: ¿Hacia un nuevo clasicismo?". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 208, 1 de enero de 1961, p. 19.
- (1961b). "Problemática de la música contemporánea: Música abierta". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 212, 1 de marzo de 1961, p. 14.
- (1961c). "Problemática de la música contemporánea: Polaridades". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 209, 15 de enero de 1961, p. 14.
- (1961d). "Aula de Música: La visita de Karlheinz Stockhausen". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 231, 15 de diciembre de 1961, pp. 12-14.
- (1963). "Nueva problemática musical: sobre las formas abiertas". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 274, 14 de septiembre de 1963, p. 2.
- (1964a). "Miguel Ángel Coria". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 287, 14 de marzo de 1964, p. 12.
- (1964b). "Ramón Barce". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 287, 14 de marzo de 1964, p. 12.
- (1967). "Aula de Música". En *Ateneo de Madrid. Memoria 1962-1967* (pp. 157-176).
- RUÍZ TARAZONA, Andrés (1999). "Festivales y concursos. II. España". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. 5. Madrid: ICCMU, pp. 106-110.
- (2005). *Antón García Abril. Un inconformista*. Madrid: Fundación Autor.
- RUVIRA, Josep (1999a). "Balsach Peig, Llorenç". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, p. 122.

- (1999b). "Darias Payá, Francisco Javier". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 403-405.
- (1999c). "Montesinos Comas, Eduardo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 721-722.
- (1999d). "Ramos Villanueva, Ramón". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IX. Madrid: ICCMU, pp. 45-46.
- s.a. (1958). "El grupo «Nueva Música»". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 119, año XII, p. 28.
- (1970). "Más sobre Carles Santos y su contestación". En: *Triunfo*, núm. 409, año XXIV, 4 de abril de 1970, p. 47.
- (1972). "Encuentros 72: no hubo comunicación". En: *Triunfo*, núm. 511, año XXVII, 15 de julio de 1972, pp. 10-11.
- (1980). "Marco, Tomás". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XI. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 664-665.
- (1983). *Antón Larrauri, 1932-1982*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- (1988). "Concierto con motivo de la donación de obras de Salvador Bacarisse". En: *Ciclos de Miércoles. Concierto especial*, núm. 19, 9 de marzo de 1988. Madrid: Fundación Juan March.
- (1997). "La sonata española hoy". *Aula de (re)estrenos*, núm. 32, 17 de diciembre de 1997. Madrid: Fundación Juan March.
- SACAU FERREIRA, Enrique (2011). *Performing a Political Shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain*. Tesis doctoral de la Universidad de Oxford.
- SAGARDÍA, Ánel (1961). "Schönberg y Webern estuvieron en España". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 225, 15 de septiembre de 1961, p. 16.
- SAGASETA ARIZTEGUI, Aurelio (1999). "Aldave Rodríguez, Pascual". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, p. 239.
- SALA, María Ester y Vilar i Torrens, José María (1999). "Cervelló Garriga, Jordi". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. III. Madrid: ICCMU, pp. 505-512.

- SALAS VIÚ, Vicente (1965). "La Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid". En: *Revista musical* chilena, Vol. XIX, núm. 92, abril-junio, pp. 32-43.
- SALTER, Lionel (1980). "Mompou, Federico". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 476.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (1999). "Calés Otero, Francisco". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 928-929.
- SÁNCHEZ, Enrique (1978). "Ciclo de música andaluza. Recital de Ángeles Rentería (piano)". En: *ABC*, 28 de noviembre de 1978, p. 64.
- (1983). *Apuntes para una historia musical de Sevilla*. Sevilla: Monte Piedad.
- SANTERBÁS, Santiago R. (1970). "Entre la rutina y la marginación". En: *Triunfo*, núm. 447, año XXV, 26 de diciembre de 1970, pp. 60-63.
- (1971). "La música seria al día". En: *Triunfo*, núm. 476, XXVI, 13 de noviembre de 1971, pp. 46-49.
- (1971a). "Dos generaciones ante el piano". En: *Triunfo*, núm. 466, año XXVI, 8 de mayo de 1971, p. 52.
- (1971b). "La nueva caligrafía". En: *Triunfo*, núm. 472, año XXVI, 12 de junio de 1971, pp. 36-37.
- SANTIAGO, Miguel de (2001). "Prieto, Claudio". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. XX. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 317-318.
- SANTOS, Carles (1984). "Piano track". En: SANTOS, Carles (Intérprete). *Piano tranck*. [CD]. Linterna música.
- SARDÁ, Albert (1999). "Benguerel i Godó, Xavier". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 363-365.
- SCHECHTER, John M. (1980). "Brncic, Gabriel". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. III. London: Macmillan Publishers Limited, p. 312.
- SCHOENBERG, Arnold (1963). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus.
- SEGUÍ, Salvador (1996). *Vicente Asencio [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- SESTELO, Esther (2007). *Antón García Abril: el camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid: Fundación autor.

- SIEMENS, Lothar (1999). "Olives Palenzuela, José Luís". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 59-60.
- SMITH BRINDLE, Reginald (1996). *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi.
- SOBRINO, Ramón (1992). *Adolfo Núñez [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1994). *Zulema de la Cruz [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1999a). "Núñez Pérez, Adolfo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VII. Madrid: ICCMU, pp. 1096-1097.
- (1999b). "Vázquez del Fresno, Luis". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. V. Madrid: ICCMU, p. 266.
- SOLER, Josep (1980). *Fuga, técnica e historia*. Barcelona: Antoni Boss Ed.
- (1982). "Autoanálisis". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, (pp. 441-478). Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- SOLER, Josep y CUSCÓ CLARASÓ, Joan (2003). *Josep Soler Sardá: de la vocación al oficio*. Zaragoza: Libros del innombrable.
- SOLERA, Pedro (1985). "Compositores españoles forman una «vanguardia no comprometida»". En: *El País*, 29 de julio de 1985, s.p.
- SOPEÑA, Federico (1953). *La música europea contemporánea*. Madrid: Unión Musical Española.
- (1958). "Manuel Castillo, compositor seminarista". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 141, 9 de agosto de 1958, pp. 12-13.
- (1960). "Homenaje a Albéniz: Castillo, Carra". En: *ABC*, 16 de noviembre de 1960, p. 76.
- (1962). "S.E.U. «Tiempo y Música»". En: *ABC*, 14 de junio de 1962, p. 80.
- (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes.
- (1970). *Joaquín Rodrigo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- (1976). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp.

- (1988). "El repertorio como pasado vivo". En: *VVAA. II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño, pp. 28-37.
- STRAUSS, Joseph (1990). *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). (2002). *Música española entre dos guerras 1914-1945*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.
- (ed.). (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Glares.
- (ed.). (2008). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Glares.
- TAMAYO, Arturo (1991). "La música española en el extranjero". En: *Ensayos de la Fundación Juan March - La música en España hoy*, núm. XVI, pp. 3-8.
- TARUSKIN, Richard (2005). *The Oxford History of Western Music* (Vol. 5). Oxford: Oxford University Press.
- TAVERNA BECH, Francesc (1994a). *Joaquim Homs [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1994b). *Xavier Montsalvatge [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1995). *Josep María Mestres Quadreny [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (2001a). "Benguereel (i Godó), Xavier". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. III. London: Macmillan Publishers Limited, p. 261.
- (2001b). "Gässer, Luis". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. IX. London: Macmillan Publishers Limited, p. 563.
- (2001c). En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. III. London: Macmillan Publishers Limited, pp.490-491.
- TAVERNA-BECH, Francesc y GARCÍA Álvaro (1994a). *Xavier Benguerel [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- (1994b). *Jordi Cervelló [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.

- (1995). *Benet Casablanques [catálogo de obras]*. Madrid: SGAE.
- TAVERNA-BECH, Francesc; GUINOVART, Carles; y BONASTRE, Francesc (1994). *Xavier Montsalvatge*. Barcelona: Boileau y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- TORRES PLANELLS, Joan Antoni (2003). "Roig-Francolí, Miguel Ángel". En: AVIÑO A, Xosé (coord.). *HMCVB*, Vol. X (Diccionari I-Z). Barcelona: Edicions 62, pp. 169-170.
- URBELZ Aja, Inés (1999). "Lewin-Richter Ossiander, Andrés". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 904-906.
- VALLS, Manuel (1962). *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1967). *La música Contemporània i el públic*. Barcelona: Edicions 62.
- (1969). *Historia de la música catalana*. Barcelona: Editorial Taber.
- (1974). *La música en cifras*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1980a). *La música actual*. Barcelona: Noguer.
- (1980b). "Alís, Román". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. I. London: Macmillan Publishers Limited, p. 258.
- (1980c). "Balada, Leonardo". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, p. 47.
- (1980d). "Benguerel, Xavier". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, p. 486.
- (1980e). "Cervelló, Jorge". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. IV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 84.
- (1980f). "Guinjoán, Juan". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. VII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 823.
- (1980g). "Mestres-Quadreny, Josep (Maria)". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 212
- (1980h). "Pueyo, Salvador". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XV. London: Macmillan Publishers Limited, p. 446.

- VALLS, Manuel y MEDINA, Ángel (2001). "Casanovas, Josep". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. V. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 227-228.
- VEGA, Aurelio de la (1980). "Nin-Culmell, Joaquín". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove*, Vol. XIII. London: Macmillan Publishers Limited, p. 250.
- VILLA ROJO, Jesús (1982). "Autoanálisis". En: CASARES, Emilio (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad, pp. 321-373.
- (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor, SGAE.
- (ed.). (2008). *Músicas actuales: ideas básicas para una teoría*. Bilbao: Ikeder.
- VILLASOL, Carlos (2001). "Larrauri, Antón". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove* (2ª ed.), Vol. XIV. London: Macmillan Publishers Limited, pp. 276-277.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia (1999a). "Echevarría, Vitorino". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. IV. Madrid: ICCMU, pp. 487-488.
- (1999b). "Legido, Jesús". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VI. Madrid: ICCMU, pp. 847-848.
- VIVES, José María (1999a). "Asencio Ruano, Vicente". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. I. Madrid: ICCMU, p. 790.
- (1999b). "Blanes Arqués, Luis". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 515-516.
- (1999c). "Cercós Fransí, Josep". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. III. Madrid: ICCMU, pp. 484-485.
- VIVES, José María y GALBIS LÓPEZ, Vicente (1999). "Blanquer Ponsoda, Amando". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 517-518.
- VVAA. (1960a). "Aula de Música: Anton von Webern". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 187, 15 de febrero de 1960, pp. 20-21.
- (1960b). "Claves para Arnold Schoenberg en el Aula de Música". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 185, 15 de enero de 1960, pp. 16-17.

- (1960c). "Aula de Música: Olivier Messiaen y Anton von Webern". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 188, 1 de marzo de 1960, pp. 20-21.
- (1960d). "Aula de Música: Pierre Boulez o la música de hoy mismo". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 191, 15 de abril de 1960, pp. 16-17.
- (1960e). "Aula de Música: Federico Mompou en su isla sonora". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 194, 1 de junio de 1960, pp. 20-21.
- (1960f). "Notas sobre Joaquín Rodrigo". En: *La Estafeta Literaria*, núm. 199, 15 de agosto de 1960, pp. 16-17.
- (1977). "Homenaje a Federico Mompou". En: *Ciclos de Miércoles. Concierto especial*, núm. 2, 19 de enero de 1977. Madrid: Fundación Juan March.
- (1983). "Homenaje a Ernesto Halffter". En: *Ciclos de Miércoles. Concierto especial*, núm. 9, 14 de diciembre de 1983. Madrid: Fundación Juan March.
- (1986). *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: INAEM.
- (1988). *II Semana de Música Española "El pasado en la música de nuestro tiempo"*. Madrid: Festival de Otoño.
- (1989). *I Encuentro sobre composición musical*. Valencia: Textos y ponencias. Plucaciones del Área de Música. IVAECM.
- WRIGHT, David (2001). "Balada, Leonardo". En: SADIE, Stanley (ed.). *Grove (2ª ed.)*, Vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, p. 509.
- ZANETTI, Emilia (1951). "Arnold Schoenberg, el músico de la soledad". En: *Índice de las artes y las letras*, núm. 43, p. 3.
- ZULIAN, Claudio (1999a). "Brncic Isaza, Gabriel". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 709-712.
- (1999b). "Polonio, Eduardo". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. VIII. Madrid: ICCMU, pp. 875-879.
- (1999c). "Caimari Alomar, Antoni". En: CASARES, Emilio (dir. y coord.). *DMEH*, Vol. II. Madrid: ICCMU, pp. 880-883.

Partituras editadas

- ACUÑA, Vicenç (1980). *Reaccions*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 8-11.
- ALCARÁZ, Jordi (1980). *Zones*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 12-30.
- ALÍS, Román (1977a). *Juguetes op. 108*. Madrid: Real Musical.
- (1977b). *Sonata para piano op. 45*. Madrid: EMEC.
- (1981). *Poemas de la baja Andalucía*. Madrid: EMEC.
- (1985a). *Ocho canciones populares españolas op. 77*. Madrid: UME.
- (1985b). *Rondó de danzas breves op. 115*. Madrid: Unión Musical.
- (1991). *Los días de la semana op. 72*. Madrid: Música Mundana.
- (2005). *Tema con variaciones op. 42*. Madrid: EMEC.
- ASENCIO, Vicente (1981). *Danses valencianes*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- ASÍNS, Miguel (s.f.). *Cuatro melodías populares castellanas*. Madrid: UME.
- (1981). *10 motivos del romancero español*. Valencia: Piles.
- BALADA, Leonardo (1978). *Persistències*. New York: Schirmer.
- (1980). *Preludis obstinats*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 31-44.
- (1982). *Transparency of Chopin's First Ballade*. New York: Schirmer.
- BALSACH, Llorenç (1980). *Suite Gàstrica*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 45-55.
- BARBER, Llorenç (1979). *Homenatge en D*. Madrid: EMEC.
- BARCE, Ramón (1974). *Estudio de densidades*. Madrid: EMEC.
- (1981). *Cuatro preludios en nivel Re*. Madrid: Real Musical.
- (1990). *Cuatro preludios en nivel Sol*. Madrid: Alpuerto.
- (1982). *Cuatro preludios en nivel Do sostenido*. Madrid: EMEC.
- (1982). *Italica*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 21-53.

- (1990). *Cuatro preludios en nivel Mi*. Madrid: Alpuerto.
- BENQUEREL, Xavier (1980). *Estructura IV*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 56-65.
- BERENGUER, José Luis (1975). *Eventos*. Fundación Juan March.
- BERNAOLA, Carmelo A. (1979). *Morfología sonora*. Madrid: EMEC.
- (1982). *Diferencias*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro , pp. 13-20.
- BESSES, Antoni (1998). *Preludi mistic núm. 2*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- BLANCAFORT, Manuel (1982). *Tres consejos de Turina*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 55-64.
- (1991). *Peces petites per a mans menudes*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- BLANES, Luis (1985). *Sonatina*. Madrid: Musicinco.
- BLANQUER, Aamando (1975). *Variaciones para piano*. Madrid: Alpuerto.
- (1979). *Tres piezas breves*. Valencia: Piles.
- (1982). *Sonatina naif*. Valencia: Piles.
- (1985). *Quatre preludis para piano*. Valencia: Piles.
- BOFILL, Anna (1980). *Poema*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 88-98.
- BRIZ, Juan (1981). *Diferencias op. 53*. Madrid: EMEC.
- (1989). *Quince nocturnos*. Madrid: Música mundana.
- BRNCIC, Gabriel (1980). *Quodlibet V*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 99-105.
- BROTONS, Salvador (1981). *Elegia per la mort d'en Shostakovitch*. Barcelona: Clivis.
- (1993). *Ideal utòpics*. Barcelona: Clivis.
- (1993). *Tres peces breus op. 8*. Barcelona: Clivis.
- CALÉS, Francisco (1959). *Jad-Gadia*. London: World Sephardi Federation.
- (1978). *Cinco cantos de Sefarad*. Madrid: Real Musical.
- (1981). *Dos evocaciones para piano*. Madrid: Real Musical.

- CANO, Francisco (1982). *Fantasía op. 17*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 65-74.
- CASABLANCAS, Benet (1980). *Dues peces*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 111-117.
- (1988). *Preludi i fuga en Do*. Barcelona: Clivis.
- (1995). *Dos apunts per a piano*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- CASANOVAS, Josep (1980). *Bipolar*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 118-124.
- CASTILLO, Manuel (1962). *Preludio, diferencias y toccata*. Madrid: UME.
- (1977). *Sonata para piano*. Madrid: Real Musical.
- (1982). *Ofrenda (homenaje a J. Turina)*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 74-87.
- (1983). *Introducción al piano contemporáneo*. Madrid: Real Musical.
- CERCÓS, Josep (2008). *Escenes d'un circ*. Barcelona: Tritó.
- CERVELLÓ, Jordi (1980). *Meditació*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 143-147.
- (2000). *Sudio-Fantasía*. Barcelona: Catalana de'edicions musicals.
- (2008). *Balada de Rubinstein*. Barcelona: Boileau.
- CORIA, Miguel Ángel (1979). *Dos piezas para piano: Frase*. Madrid: EMEC.
- (1979). *Dos piezas para piano: Ravel for president*. Madrid: EMEC.
- (1982). *Preludio*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 89-96.
- (1987). *Deux encores*. Madrid: Real Musical.
- (1987). *Hommage*. Madrid: Real Musical.
- CRUZ DE CASTRO, Carlos (1974). *Llámalo como quieras*. Madrid: EMEC.
- DARIAS, Javier (1995). *Prop a vicmar*. Madrid: EMEC.
- DELÁS, José Luis (1980). *Noticia*. Köln/Cologne: Musikverlag Hand Gerig.

- ECHEVERRIA, Victorino (1961). *Nocturno andaluz*. Madrid: UME.
- ESCUADERO, Francisco (1982). *Tonemas. Tocata para piano*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 113-129.
- GARCÍA ABRIL, Antón (1982). *Sonatina del Guadalquivir*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 131-177.
- GÁSSER, Luis (1980). *Variolitos*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 148-157.
- GONZÁLEZ ACILU, Agustín (1977). *Presencias*. Madrid: EMEC.
- GROBA, Rogelio (1975). *Soatiña*. Madrid: Alpuerto.
- (1976). *Pandeirada*. Madrid: Alpuerto.
- (1977). *Iniciación al piano*. Madrid: Alpuerto.
- (1984). *Tipoloxias (I, II y III)*. Madrid: Alpuerto.
- (1988). *Galecia. Ciclo para piano*. Madrid: Alpuerto.
- GUERRERO, Francisco (1975). *Paisaje íntimo*. Madrid: Alpuerto.
- (198?). *Op. 1 Manual*. Milán: Suvini Zerboni.
- GUINJOAN, Joan (1966a). *Chez García Ramos*. Barcelona: Boileau.
- (1966b). *El pinell de Dalt*. Barcelona: Boileau.
- (1966c). *Ensayo a dos voces*. Barcelona: Boileau.
- (1975). *Células núm. 1*. Madrid: EMEC.
- (1980). *Digraf*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 158-179.
- (1984). *Tres petites peces (Homenaje a Cristòfor Taltabull)*. Madrid: Alpuerto.
- (1990). *Células núm. 3*. Barcelona: Schott-Española de ediciones musicales.
- (1993). *Divagant*. Madrid: Alpuerto.
- (1996a). *Momentos núm. 1*. Barcelona: Boileau.
- (1996b). *Preludi núm. 1*. Barcelona: Boileau.

- (1997a). *Au revoir barocco*. Barcelona: Boileau.
- (1997b). *Suite moderna*. Barcelona: Boileau.
- GUINOVART, Carles (1980). *Peça per a piano*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, 1980, pp. 180-187.
- HALFFTER, Critóbal (1970). *Formantes. Móvil para dos pianos*. Viena: Universal Edition.
- HALFFTER, Ernesto (1974). *Preludio y danza*. Madrid: UME.
- HALFFTER, Rodolfo (1968). *Tercera sonata op. 30*. New York: Peter International Corporation.
- (1974). *Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36*. Madrid: UME.
- (1975). *Laberinto op. 34*. Madrid: Real Musical.
- (1979a). *Facetas op. 38*. Madrid: Real Musical.
- (1979b). *Secuencias op. 39*. México D.F.: Ediciones mexicanas de música.
- (1982). *Apuntes para piano. Una vez y otra vez con coda*. México D.F.: Centro independiente de investigaciones musicales multimedia.
- HIDALGO, Juan (1974). *Milán piano*. Madrid: EMEC.
- HOMS, Joaquim (1980). *Impromptu VI*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 199-198.
- (1982). *In memoriam Turina*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 179-183.
- (1986). *Tres impromptus*. Madrid: Alpuerto.
- (1990). *Dos soliloquios*. Madrid: Alpuerto.
- (2004). *Impromptus IV y V*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- (2004). *Impromptu VII*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- (2004). *Tres invencions sobre un acord*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- IBARRONDO, Félix (1978). *Silencios ondulados*. Madrid: EMEC.
- IGOA, Enrique (1995). *Estudio II op. 5*. Madrid: EMEC.
- LARRAURI, Antón (1976). *Dualismos*. Madrid: Alpuerto.

- LEWIN-RICHTER, Andrés (1980). *Secuencia IV*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 199-205.
- LLÁCER, Francisco (1960?). *Sonatina*. Fundación Juan March. OJO REVISAR
- (1985). *Dístico percutiente*. Valencia: Musicinco.
- MARCO, Tomás (1974). *Evos*. Madrid: Alpuerto.
- (1977a). *Fetiches*. Madrid: EMEC.
- (1977b). *Temporalia*. Celle: Moeck.
- (1981). *Sonata de Vesperia*. Madrid: EMEC.
- (1982a). *Campana rajada*. Paris: Salabert.
- (1982b). *Soleá*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 185-195.
- MESTRES Quadreny, Josep Maria (1980). *Cop de Poma*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 206-215.
- (1991). *Sonades sobre fons negres*. Barcelona: Catalana d'edicions musicals.
- MOMPOU, Federico (1959). *Música Callada I*. París: Salabert.
- (1962). *Canción y danza XI*. Paris: Salabert.
- (1962). *Música Callada II*. París: Salabert.
- (1966). *Música Callada III*. París: Salabert.
- (1974). *Música Callada IV*. París: Salabert.
- (1980). *Canción y danza XIV*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 216-225.
- (2004). *Preludio XII*. Barcelona: Tritó.
- MONTESINOS, Eduardo (1985). *Preludio en el tono de Mi*. Madrid: Musicinco.
- (2002). *Preludio*. Valencia: Piles.
- MONTSALVATGE, Xavier (1980). *Sketch*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 226-232.
- (2006). *Sonatine pour Yvette*. Paris: Salabert.

- (1982). *Alegoría para piano*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 197-203.
- (2006). *Sonatine pour Yvette*. Paris: Salabert,.
- MORENO, Federico (1982). *Semblanza*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 205-218.
- MUÑOZ, José (1982). *Divertimento*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 219-226.
- NAVARRETE, Javier (1980). *Solo de piano*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 241-245.
- NIN-CULMELL, Joaquín (1969). *Tonadas para piano III y IV*. New York: Broude Brothers Limited.
- NUIX, Jep (1982). *Tres bagatelles en forma de poema*. Barcelona: Clivis.
- OLIVER, Ángel (1964). *Sonata homenaje a Scarlatti*. Madrid: UME.
- (1974). *Psicograma núm. 1*. Madrid: Alpuerto.
- (1990). *Piezas infantiles sobre temas populares españoles I y II*. Madrid: Real Musical.
- OLIVES, Juan José (1980). *Ocho piezas para piano*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 246-263.
- PABLO, Luis de (s.f.). *Libro para el pianista*. Darmstadt: Tonos, s.f.
- (1959). *Sonata op. 3*. Madrid: UME.
- (1972). *Comme d'habitude*. París: Salabert.
- (1973). *Affettuoso*. París: Salaber.
- (1982). *Cuaderno*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 97-111.
- PADRÓS, David (1980). *Heptagonal*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 264-268.

- POLONIO, Eduardo (1980). *Fantasie impromptu*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 282-285.
- PRIETO, Claudio (1974). *Juguetes para pianistas II*. Madrid: Alpuerto.
- (1982). *Turiniana*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 227-237.
- (1997). *Pieza caprichosa*. Madrid: Arambol.
- PRIETO, María Teresa (1964). *24 Variaciones para piano*. México D.F.: Ediciones mexicanas de música.
- PUEYO, Salvador (2001). *Soliloquis. Sis peces per a piano*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- (2001). *Sonata*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- REMACHA, Fernando (1982). *Epitafio*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 239-240.
- RODRIGO, Joaquín (1982). *Tres evocaciones*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 241-269.
- (1995). *Danza de la amapola*. Madrid: UME.
- RODRIGUEZ PICÓ, Jesús (1980). *Mille artifex*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 301-317.
- ROGER, Miquel (1980). *Set de set*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 318-322.
- (1996). *Per a Liliانا*. Sabadell (Barcelona): La mà de Guido.
- RUIZ-PIPÓ, Antonio (1963). *Kaleidoscope*. New York: MCA Music.
- (1979). *Encajes: piezas infantiles para piano*. Madrid: Real Musical.
- SANTIAGO, Rodrigo A. de (1973). *Rincones coruñeses*. Madrid: UME.
- SANTOS, Carles (1980). *Armandino 77*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 323-326.
- SARDÁ, Albert (1980). *Cinc peces per a piano*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 327-331.

- SOLER, Josep (1980). *Tenebrae*. En *Llibre per a piano*. Barcelona: ACC, pp. 332-341.
- (1981). *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg*. Biblioteca de la Universidad de Oviedo Ms..
- (1986). *Harmonices mundi I*. Barcelona: Clivis.
- (1986). *Le soir et la douleur*. Barcelona: Clivis.
- SOROZABAL, Pablo (1982). *Oración de la madre del torero*. En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 271-276.
- TRUÁN, Enrique (2002a). *Seis miniaturas en Do mayor para un aprendiz de pianista*. Oviedo: El piano y el violín en la obra de Enrique Truán, músico asturiano de la Generación del 27, Fundación Mújica.
- (2002b). *Preludes pour un cahier intime*. Oviedo: El piano y el violín en la obra de Enrique Truán, músico asturiano de la Generación del 27, Fundación Mújica.
- TURINA, José Luis (1982). *¡Ya uté ve...!* En *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, pp. 277-286.
- VALLS, Manuel (1962a). *Estudi de dança en 5/8*. Barcelona: Clivis.
- (1962b). *Preludio*. Barcelona: Clivis.
- (1962c). *Tocata*. Barcelona: Clivis.
- (1978). *Nocturno para piano (con fondo de saxofón)*. Madrid: EMEC.
- VILLA ROJO, Jesús (1976). *Móviles para piano*. Madrid: "Juegos gráfico-musicales", Alpuerto.

Partituras manuscritas

- BACARISSE, Salvador (1958). *Carnaval parisien pour piano op. 111*. Legado Salvador Bacarisse. Fundación Juan March.
- (1959). *Andante malincónico*. Legado Salvador Bacarisse. Fundación Juan March.
- (1960a). *Feuille d'album*. Legado Salvador Bacarisse. Fundación Juan March.
- (1960b). *Hommage Funebre*. Legado Salvador Bacarisse. Fundación Juan March.
- (1962). *Diecisiete variaciones sobre cinco notas op. 128*. Legado Salvador Bacarisse. Fundación Juan March.
- BARCE, Ramón (1959). *Tres pequeñas piezas para piano op. 12*. Archivo del compositor.
- (1962). *Estudio de sonoridades*. Archivo del compositor.
- (1965). *Nueve preludios*. Archivo del compositor.
- (1967). *Estudio de valores*. Archivo del compositor.
- (1976). *Cuatro preludios en nivel La bemol*. Archivo del compositor.
- (1978a). *Cuatro preludios en nivel Mi bemol*. Archivo del compositor.
- (1978b). *Cuatro preludios en nivel Si*. Archivo del compositor.
- (1978c). *Cuatro preludios en nivel Si bemol*. Archivo del compositor.
- (1980-82a). *Cuatro preludios en nivel Fa sostenido*. Archivo del compositor.
- (1980-82b). *Cuatro preludios en nivel La*. Archivo del compositor.
- (1981-82). *Cuatro preludios en nivel Do*. Archivo del compositor.
- BERNAOLA, Carmelo A. (1958). *Canción y danza*. Archivo Histórico Foral de Bizkaia.
- (1958). *Pequeña pieza*. Archivo Histórico Foral de Bizkaia.
- (1968). *Continuo*. Archivo Histórico Foral de Bizkaia.
- (1976). *Pieza 1*. Archivo Histórico Foral de Bizkaia.

- CASTILLO, Manuel (1959). *Tres piezas para piano*. Fundación Juan March.
— (1980). *Tempus*. Fundación Juan March.
- CRUZ DE CASTRO, Carlos (1970). *Dominó klavier*. Fundación Juan March.
- DARIAS, Javier (1978). *El juego de la fuga*. Fundación Juan March.
- FALCÓN, Juan José (1974). *Doce notas para Luja*. Archivo de Laura Vega.
— (1976a). *Ananké*. Archivo de Laura Vega.
— (1976b). *Vibración*. Archivo de Laura Vega.
- FERNÁNDEZ, Gabriel (1973). *Variaciones Hindemith: Tema y 7 variaciones*.
Fundación Juan March.
— (1980). *Resonancias*. Fundación Juan March.
- FRACA, Luis (1958). *Sonata núm. 2 op. 8* (1958). Fundación Juan March.
— (1980a). *Pinceladas: suite núm. 4 op. 9*. Fundación Juan March.
— (1980b). *Descripciones op. 10*. Fundación Juan March.
— (1981a). *Poema subjetivo op. 12*. Fundación Juan March.
— (1981b). *Preludio con variaciones op. 13*. Fundación Juan March.
— (1981c). *Cuatro preludios op. 14*. Fundación Juan March.
— (1981d). *Apuntes para piano op. 15*. Ms. Fundación Juan March.
— (1981e). *Pequeña sonata dodecafónica op. 11*. Fundación Juan March.
— (1982a). *Apuntes para piano op. 18*. Fundación Juan March.
— (1982b). *Cuatro piezas de América*. Fundación Juan March.
— (1982c). *Disfunción mental op. 21*. Fundación Juan March.
- GARCÍA LABORDA, José María (1974). *Guernika 37*. Archivo del compositor.
— (1975). *Cinco invenciones en Jazz*. Archivo del compositor.
- GUAJARDO, Pedro (1979). *Vals sarcástico*. Fundación Juan March.
- HOMS, Joaquim (1967). *Presències para piano*. Madrid: Alpuerto (edición no comercial). Fundación Juan March.
— (1976a). *Díptic per a clavecí*. Fundación Juan March.
— (1976b). *Preludi per a clavecí*. Fundación Juan March.
- LEGIDO, Jesús (1975). *Sonatina para piano*. Fundación Juan March.

- LLÁCER, Francisco (1960). *Sonatina*. Fundación Juan March.
- NUÑEZ, Adolfo (1980). *Rondó*. Fundación Juan March.
- (1982). *Todas cantan*. Fundación Juan March.
- PALACIOS, Fernando (1975). *Antiestudio núm. 1: "A Besbithoteria"*. Fundación Juan March.
- (1980). *Antiestudio núm. 2: "Azul"*. Fundación Juan March.
- RODRIGUEZ PICÓ, Jesús (1976). *Polisonia I*. Madrid: Fundación Juan March (partitura fotocopiada).
- (1977). *Autour de la lune*. Fundación Juan March.
- RUIZ-PIPÓ, Antonio (1963). (1966). *Cuatro estudios para la mano derecha*. Fundación Juan March.
- SAMPERIO, Miguel Ángel (1978). *Cinco piezas breves*. Fundación Juan March.
- SOLER, J. (1981). *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg*. Biblioteca de la Universidad de Oviedo.
- VÁZQUEZ DEL FRESNO, Luis (1964). *Audiogramas I*. Material propio.
- (1977a). *Audiogramas IV*. Material propio.
- (1977b). *Yerba*. Material propio.
- (1980). *Seis preludios op. 23*. Gijón: Luis Vázquez del Fresno (1988). Material propio.

Discografía

- ALGUACIL, Alex (Intérprete) (2011). *Salvador Brotons. The complete piano Works (1975-2011)*. [CD]. Barcelona: Columna Música.
- ALLEN, Gregory (Intérprete) (1991). *Joaquín Rodrigo: The Complete Music for Piano*. [CD]. New York: Bridge.
- ALLEN, Gregory y NELL, Anton (Intérpretes). (1991). *Joaquín Rodrigo: The Complete Music for Piano*. [CD]. New York: Bridge.
- ÁLVAREZ Argudo, Miguel (Intérprete) (1996). *Miguel Álvarez Argudo: Piano*. [CD]. Barcelona: Audiovisuals de Sarriá.
- (1998). *Compositors catalans s. XX*. [CD]. Gerona: Anacrusí.
- (2002). *Pianismo valenciano (1959-2000)*. [CD]. Valencia: Produccions Musicals.
- BAGARIA, Enrique (Intérprete) (2008). *Jordi Cervelló. Obra per a piano*. [CD]. Barcelona: Columna música.
- BALSACH, Llorenç (Intérprete) (2005). *Llorenç Balsach: Musiques per a cordes, veus i piano*. [CD]. Mallorca: Unió Musics.
- BARRIENTOS, Elena (Intérprete) (1992) *Madrid, Capital Europea de la Cultura, vol. 6*. [MC]. Madrid: Kirios.
- BERNALDO de Quirós, José Luis (Intérprete) (2000). *Rodolfo Halffter: Obra Completa para Piano*. [CD]. Torrelodones (Madrid): Piccolo.
- BESSES, Antoni (Intérprete) (1980). *Antología histórica de la música catalana. Música per a piano 1*. [LP]. Barcelona: Edigsa.
- (2001). *La sonata per a piano segle XX*. [CD]. Barcelona: Disc Medi.
- BESSETTE, Louise (Intérprete) (2010). *Regards sur l'Espagne/Reflections on Spain*. [CD]. Canadá: Analekta.
- BLASCO, Emili (Intérprete) (2001). *Josep Cercós. Música per a piano*. [CD]. Barcelona: Edicions Albert Moraleda.
- BONAVENTURA, Anthony di (Intérprete) (1993). *Leonardo Balada: Torquemada and other Works*. [CD]. New World Records.

- BRIZ, Juan (Intérprete) (1986). *Quince nocturnos de Juan Briz*. [LP]. Madrid: Dial Discos.
- BRUGALLA, Emili (Intérprete) (1993). *Música Catalana 1909-1989*. [CD]. Badalona: Conservatori professional de música, Fundació Música Contemporànea.
- CABESTANY, Rose Marie (Intérprete) (1982). [LP]. Madrid: Columbia.
- CAMELL, Jordi (Intérprete) (2001). *Diàleg dels insectecs*. [CD]. Sabadell (Barcelona): La mà de Guido.
- CANTOS, María Luisa (Intérprete) (1993). *Joaquín Nin-Culmell: Tonadas volúmenes 1-4 for piano*. [CD]. München: Marco Polo.
- CASASEMPERE, Gregorio; AKASAKA, Kokichi y DARIAS, Javier (Intérpretes). (1987). *Monográfico I*. [LP]. [s.l.]: Euskal Bidea.
- CHOURAKI-CHAILLOU, Joelle (Intérprete) (1999). *In memoriam Antonio Ruíz-Pipó*. [CD]. Alemania: Mandala.
- COLL, Ramón (Intérprete) (1992). *X. Montsalvatge. La obra para piano*. [CD]. Madrid: Etnos.
- COLOM, Josep (Intérprete) (1988). *Benet Casablanques*. [MC]. Son Bielí-Buger, Mallorca: Unió Musics.
- (1993). *Mompou, L'Œuvre pour piano. Complete Works*. [CD]. Alemania: Mandala.
- (2003). *Benet Casablanques, Petite Música Nocturna*. [CD]. Barcelona: Columna Música.
- (2004). *Joan Guinjoan. Verbum*. [CD]. Madrid: Fundación Autor, 2004.
- COMA, Assumpta (Intérprete) (1987). *Encontre de Compositors III (1982)*. [MC]. Son Bielí-Buger, Mallorca: Unió Musics.
- CORONAS, Paula (Intérprete) (2004). Cd anexo al libro *Antón García Abril: poeta de vanguardia*. [CD]. Málaga: Ediciones Maestro.
- DUPUY, Jean Pierre (Intérprete) (1978). *Tercer concurso "Arpa de oro"*. [LP]. Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, RCA.
- (1995). *Colección de la SIMC-Sección Española 1*. [CD]. [s.l.]: Stradivarius.

- (2004). *Mestres Quadreny. Integral de piano I*. [CD]. Sabadell (Barcelona): Ars Harmonica.
- (2007). *Alea arbórea*. [CD]. Barcelona: REMA 12 SL.
- ESCALANTE, Manuel (Intérprete) (2008). *Tomás Marco. Obras para piano*. [CD]. Madrid: Verso.
- ESPINOSA, Pedro (Intérprete) (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC.
- (1979). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: ACSE.
- (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.
- FERRÁNDEZ, Mariano (Intérprete) (2002). *La música soñada*. [CD]. Huesca: Arsis.
- GARCÍA CHORNET, Perfecto (Intérprete) (1978). *Joaquim Homs*. [LP]. Barcelona: EDA.
- (1980). *Obras para piano. Rodolfo Halffter*. [LP]. Barcelona: EMI-Odeón.
- GÓMEZ, Alberto (Intérprete) (1982). *Román Alís: obras para piano*. [LP]. Madrid: Etnos.
- (1992). *Alberto Gómez interpreta música española para piano*. [CD]. Madrid: Several Records.
- GÓMEZ, Esther; Olivella, Carme; Vela, Ester y Vera López, Eulàlia (Intérpretes). *Josep Maria Mestres Quadreny* (1998). [CD]. Sabadell (Barcelona): La mà de Guido.
- GÓMEZ, Jesús María (Intérprete) (2003). *El piano de Miguel Asíns Arbó*. [CD]. Valencia: Tabalet.
- GÓMEZ MAESTRO, Silvia (Intérprete) (2003). *Homenaje 60º Aniversario Albert Sardá*. [CD]. [s.l.]: Colectivo de Compositores de la ECCA.
- GÓMEZ MORÓN, Miriam (Intérprete) (2001). *Compositores actuales andaluces en el Festival de Granada. Serie 1*. [CD]. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.
- GONZÁLEZ, Guillermo (Intérprete) (1987). *Ernesto Halffter: obras para piano*. [LP]. Madrid: Etnos.

- GUIJARRO, Ana (Intérprete) (1996). *Manuel Castillo, Obras para piano (1949-1992)*. [CD]. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.
- GUINOVART, Albert y ZABALETA, Marta (Intérpretes). (2001). *Joaquín Rodrigo. Obras de cámara*. [CD]. Madrid: EMI.
- GUINOVART, Albert (Intérprete) (2001). *Joaquín Rodrigo. Obra para piano*. [CD]. Madrid: EMI.
- JAUME, Bartomeu (Intérprete) (2003). *Vicent Asencio. Obra completa para piano*. [CD]. Valencia: Tabalet.
- JAUME, Bartomeu y MONAR, Isabel (Intérpretes). (2006). *Canciones y obra para piano/Vicent Asencio*. [CD]. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- JONES, Martin (Intérprete) (2009). *Ernesto Halffter: The Piano Music*. [CD]. UK: Nimbus Records.
- KATONA, Peter (Intérprete) (2001). *Joaquín Rodrigo. Katona Twins*. [CD]. Holanda: Channel Classics.
- KENT, Adam (Intérprete) (2001). *Ernesto Halffter. Complete Piano Works*. [CD]. Nueva York: Bridge.
- KUCHARSKI, Rosa María (Intérprete) (1993). *Preludios y Sonatinas Españolas Contemporáneas*. [CD]. Gran Bretaña: Claudio Records.
- LAMAS, Natalia (Intérprete) (1980). *Galecia. Natalia Lamas. Piano clásico galego*. [LP]. La Coruña: Ruada.
- (1989). *La obra pianística completa de Rogelio Groba*. [LP]. Madrid: Alpuerto.
- LARROCHA, Alicia de (Intérprete) (19??). *Recital de música española de Alicia de Larrocha*. [LP]. Madrid: DECCA.
- (1984). [MC]. Londres: DECCA.
- LIU, Hisiao-Lieng (Intérprete) (1989). *Associació Catalana de Compositors Vol. II*. [CD]. Barcelona: Audiovisuals de Sarrià.
- LLUÍS, Ruth (Intérprete) (2005). *Joan Guinjoan. Phobos*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

- LÓPEZ Laguna, Gerardo (Intérprete) (2000). *Compositores vascos actuales. Segunda serie*. [CD]. Bilbao: Fundación BBK.
- (2001). *Compositores Vascos. Sexta serie*. [CD]. Bilbao: BBK.
- MAFFIOTTE, Liliana (Intérprete) (1987). *Encontre de Compositors III (1982)*. [LP]. Son Bielf-Buger, Mallorca: Unió Musics.
- MARIANOVICH, Sara (Intérprete) (2001). *Joaquín Rodrigo. Integral para piano*. [CD]. España: Sony.
- MARÍN, Susana (Intérprete) (1982). *Música Española Contemporánea. Vol. I*. [LP]. Madrid: RCA.
- (1991). [CD]. Madrid: RNE.
- MASÓ, Jordi (Intérprete) (1999). *Joaquim Homs. Piano Music*. [CD]. Alemania: Marco Polo.
- (2002). *Frederic Mompou. Piano Music*. [CD]. Alemania: Naxos.
- (2002). *Joaquim Homs. Piano Music*. [CD]. Alemania: Marco Polo.
- MENOR, José (Intérprete) (2000). *Joan Guinjoan. Integral de piano vol. I*. [CD]. Barcelona: Columna Música.
- MOLL, Joan (Intérprete) (1980). *Un siglo de música mallorquina* [LP]. Madrid: Etnos.
- MOMPOU, Federico (Intérprete) (1975). [LP]. Barcelona: Ensayo.
- (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.l.]: Brilliant Classics.
- MORALES, Leonel (Intérprete) (2000). *Antón García Abril y Leonel Morales: Integral de la obra para piano*. [CD]. Madrid: Iberautor Producciones Culturales.
- NAREJOS, Antonio (Intérprete) (1990). *Manuel Seco. Obra para piano (1982-1989)*. [CD]. Madrid: Opera Tres.
- NIETO, Albert (Intérprete) (1991). *Nocturnos*. [CD]. Madrid: Etnos.
- (2002). *Noves tendències en la creció musical a Catalunya, València i Balears (CD 18)*. [CD]. Barcelona: Tritó.

- (2002). *Obra integral para piano de Ángel Oliver*. [CD]. Zaragoza: Delicias Discográficas.
- NUÑEZ Ares, José (Intérprete) (2012). *Gallaecia. Música para piano de Rogelio Groba*. [CD]. Ponteares (Pontevedra): Fundación Rogelio Groba.
- PADRÓS, David (Intérprete) (2001). *David Padrós: Recerca Sonora*. [CD]. Son Bielí-Buger (Mallorca): Unió Musics.
- PINEDA, Ester (Intérprete) (1992). *Musique Espagnole pour Piano*. [CD]. [s.l.]: Mandala.
- PIZARRO, Artur (Intérprete) (1994). *Joaquín Rodrigo. Piano Works*. [CD]. Gran Bretaña: Collins Classics.
- PRISUELOS, Mario (Intérprete) (2012). *Música española para piano: del barroco al presente*. [CD]. Madrid: Verso.
- QUAGLIATA, Humberto (Intérprete) (1988). *Piano Español Contemporáneo, obras escritas y dedicadas a Humberto Quagliata*. [MC]. Bilbao: Buroz.
- RIVERA, María Luz (Intérprete) (1998). *Música para piano*. [CD]. Madrid: Musigramma, 1998.
- ROCA, Ricardo J (Intérprete) (2003). *Piano Contemporáneo Español*. [CD]. Valencia: Tabalet.
- RUERA, Nuria (Intérprete) (2004). *Xavier Benguerel. Impuls*. [CD]. Barcelona: Columna Música.
- SABATER, Rosa (Intérprete) (1968). *Xavier Montsalvatge*. [LP]. Barcelona: Ensayo.
- SANCHO, Carmen (Intérprete) (1994). *Música para el fin del milenio*. [CD]. Madrid: EMEC.
- SANCHO, Carmen; CHAFINO, José y VERDÚ, Carmen (Intérpretes). 2004). *Poliantea. Música camerística multidisciplinar 1978-1998*. [CD]. Madrid: EMEC.
- s.a. (1969). *Música joven. Compositores de la Nueva Generación Española*. [LP]. Madrid: Hispavox.

- SANTOS, Carles (Intèrprete) (1967). *Cristófor Taltabull i els seus deixebles*. [LP]. [S.I.]: Edigsa, 1967.
- (1984). *Pianotrack*. [LP]. Madrid: Linterna Música.
- (1990). *Encontre de Compositors V (1984)*. [CD]. Son Bielfi-Buger, Mallorca: Unió Musics.
- (2002). *Noves tendències en la creció musical a Catalunya, València i Balears (CD 18)*. [CD]. Barcelona: Tritó.
- SOLÉ, Eulàlia (Intèrprete) (1983). Barcelona: Ensayo.
- (1984). *Homenatge a Critòfor Taltabull (1884-1984)*. [LP]. Barcelona: PDI.
- (1987). *Ramón Barce. Preludios: 1 a 24*. [LP]. Madrid: Etnos.
- (1993). *Música per a piano*. [CD]. Badalona: Conservatori Professional de Música de Badalona, Fundació Música Contemporània.
- (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.
- (1999). *Spanish Composers of Today. Albert Sardá*. [CD]. Madrid: EMEC.
- SUÁREZ, Jorge (Intèrprete) (1979). *Voz viva de México. Música Nueva*. [LP]. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma.
- TORRENT, Montserrat (Intèrprete) (1995). *Compositors del Cercle Manuel de Falla*. [CD]. Barcelona: Albert Moraleda (EUCU).
- VEGA TOSCANO, Ana María de la (Intèrprete) (1988). *Piano de la Generación del 27*. [LP]. Madrid: Tecnosaga.
- (1989). [LP]. Madrid: Tecnosaga.
- VILLALBA, Miquel (Intèrprete) (2004). *J. Nin. Obres per a piano Vol. 2*. [CD]. Gerona: Anacrusí Contemporània.
- (2004). *Miquel Roger. Obres per a piano*. [CD]. Gerona: Anacrusí Contemporània.
- (2005). *Benet Casablanca*. [CD]. Madrid: EMEC.
- WORMS, Marcel (Intèrprete) (2007). *Joaquín Nin-Culmell: The Complete Tonadas and Other Works for Piano*. [CD]. LUGAR: Zefir Records.

- YESSAYÁN, Rubén (Intérprete) (2010). *Different Perceptions*. [CD]. [s.l.]: Record Union.
- ZABALA, Alejandro (Intérprete) (2002). *Chez Guinjoan. Obra primera*. [CD]. Barcelona: Columna Música.
- (2005). *Jondo. Obra para piano*. [CD]. Barcelona: Columna Música.
- ZANETTI, Miguel y TURINA, Fernando (Intérpretes). *Música española contemporánea para piano a cuatro manos*. [CD]. Madrid: RTVE Música.
- ZULUETA, Jorge (Intérprete) (1973). *Colección de Música Contemporánea, 9*. [LP]. Madrid: Hispavox.

Anexo I: Catálogo de compositores y obras

Anexo I: Catálogo de compositores y obras

ABREVIATURAS:

pno: piano

Ms: Manuscrito

FJM: Fundación Juan March

ACC: Associació catalana de compositors

MC: Casete

LP: Long play (33 rpm)

CD: Compact Disc

MODELO DE FICHA

Compositor (lugar de nacimiento, fecha de nacimiento-fecha de defunción)

Obra (año de composición)

Dedicatoria:

Estreno:

Encargo:

Movimientos:

Duración:

Observaciones:

Partitura:

Grabación:

ACUÑA, Vicenç (Huelva, 1946)

Reaccions (1979)

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp.10-11.

ALCARÁZ, Jordi (Sant Feliú de Llobregat-Barcelona, 1943-1985)

Zones (1978)

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp.14-30.

ALDAVE, Pascual (Lesaca-Navarra, 1924)

Tres cantinelas vascas. Iru euskal eresiak op. 16 (1968-89)

ALÍS, Román (Palma de Mallorca, 1931-2006)

Poemas de la Baja Andalucía op. 18: Suite para piano (1958)

Dedicatoria: a José María Martí.

Estreno: Instituto Británico, Sevilla, 19/4/1995, Ángeles Rentería (pno).

Movimientos: "Nubes", "Canción", "Niños", "Siesta", "Fiesta".

Duración: 10'.

Observaciones: suite para piano inspirada en cinco poemas de Juan Ramón Jiménez.

Partitura: Madrid: EMEC, 1981.

Grabaciones: Moll, Joan (Intérprete) (1980). *Un siglo de música mallorquina* [LP]. Madrid: Etnos.

Gómez, Alberto (Intérprete) (1992). *Alberto Gómez interpreta música española para piano*. [CD]. Madrid: Several Records.

Sonatina op. 26 (1963)

Duración: 12'.

Tema con variaciones op. 42 (1964)

Dedicatoria: a mi catedrático de piano Juan Gibert Camins.

Estreno: Centro Cultural de Villa, Madrid, 10/1/1978, Alberto Gómez (pno).

Duración: 7'.

Partitura: Madrid: EMEC, 2005.

Grabación: Gómez, Alberto (Intérprete) (1982). *Román Alís: obras para piano*. [LP]. Madrid: Etnos.

Sonata para piano op. 45 (1964)

Estreno: Centro Cultural de Villa, Madrid, 10/1/1978, Alberto Gómez (pno).

Movimientos: "Allegro gracioso", "Andante quasi lento e delicato", "Allegro assai e con brio".

Duración: 16'.

Partitura: Madrid: EMEC, 1977.

Grabación: Gómez, Alberto (Intérprete) (1982). *Román Alís: obras para piano*. [LP]. Madrid: Etnos.

Cuatro imágenes playeras op. 41 (1964)

Movimientos: "Amanecer de estío", "Mar andaluza", "Orilla marismeña", "Nocturno de luna marinera".

Duración: 9'.

Opus Cámara (1966)

Duración: 7'.

Preludio, fantasía y toccata (1967)

Duración: 8'.

Toccata a la fuga de un ritmo gitano op. 66 (1968)

Dedicatoria: a la Señorita Araceli Caracuel.

Estreno: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 23/5/1971, Joaquín Parra (pno).

Duración: 3'.

Frase op. 69 (1968)

Duración: 7'.

Los días de la semana op. 72 (1969)

Dedicatoria: a mi hija Sonia.

Estreno: Centro Cultural de Villa, Madrid, 10/1/1978, Alberto Gómez (pno).

Movimientos: "Domingo" (el Sol), "Lunes" (la Luna), "Martes" (Marte), "Miércoles" (Mercurio), "Jueves" (Júpiter), "Viernes" (Venus), "Sábado" (Saturno).

Duración: 10'.

Observaciones: suite para piano.

Partitura: Madrid: Música Mundana, 1991.

Ocho canciones populares españolas op. 77 (1969)

Dedicatoria: a mi hija Sonia.

Estreno: Centro Cultural de Villa, Madrid, 10/1/1978, Alberto Gómez (pno).

Movimientos: "Canción de olivaderos" (Mallorquina), "La pastorcita" (Catalana), "Ya se van los pastores" (Leonesa), "Morito, pititón" (Burgalesa), "El ermitaño" (Leonesa), "Mi abuelo tenía un huerto" (Asturiana), "Romance de ciego" (Gallega), "El marinero" (Catalana).

Duración: 14'.

Observaciones: suite para piano.

Partitura: Madrid: UME, 1985.

Grabación: Gómez, Alberto (Intérprete) (1982). *Román Alís: obras para piano*. [LP]. Madrid: Etnos.

La cuarta palabra de Cristo en la Cruz op. 88 (1971)

Estreno: Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 9/4/1971, Esteban Sánchez (pno).

Encargo: RNE.

Duración: 8'.

Observaciones: escrito para ser interpretado por un único pianista pero con dos pianos, uno de cola y otro vertical que estaría abierto para glisar sobre su arpa.

Discantus atonalis (1971)

Duración: 7'.

Dilataciones op. 104 (1975)

Duración: 6'.

Juguetes op. 108 (1975)

Dedicatoria: a mi graciosa hija Elsa.

Estreno: Centro Cultural de Villa, Madrid, 10/1/1978, Alberto Gómez (pno).

Movimientos: "El pequeño bebé", "El gatito dormilón", "La ratita saltarina", "El osito blanco", "El viejo mago", "El caballito de carton", "La muñeca andarina".

Duración: 10'.

Observaciones: suite infantil para piano.

Partitura: Madrid: Real Musical, 1977.

Rondó de danzas breves op. 115 (1977)

Dedicatoria: a Mari Cruz Galatas.

Estreno: Instituto de Estudios Riojanos Gonzalo de Berceo, Logroño, 28/2/1977, Mari Cruz Galatas (pno).

Duración: 6'.

Observaciones: Fantasía para piano.

Partitura: Madrid: Unión musical, 1985.

Grabación: Gómez, Alberto (Intérprete) (1982). *Román Alís: obras para piano*. [LP]. Madrid: Etnos.

ALONSO, Miguel (Villarín de Campos-Zamora, 1925-2002)

Estudio en octavas (1963)

Dedicatoria: a la pianista Lea Cartaino.

ASENCIO, Vicente (Valencia, 1908-1979)

Danses valencianes (1960)

Estreno: Conservatorio de Música de Valencia, 23/5/1967, Mario Monreal (pno).

Movimientos: "Dansa I en La menor", "Dansa II en Re mayor", "Dansa III en Fa sostenido menor", "Dansa IV en Fa menor", "Dansa V en Si mayor", "Dansa VI en Fa sostenido mayor", "Dansa VII en Si mayor".

Duración: 22'27".

Observaciones: a partir de los nº 1, 2, 3, 6 y 7 se hicieron las partes nº 1, 2, 3, 4 y 5 de *Quatre danses i una albada* para orquesta. También se conoce bajo el título *Siete danzas valencianas*. Basada en el nº 1, Matilde Salvador compuso *Dansa valenciana* para guitarra.

Partitura: Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.

Grabaciones: Jaume, Bartomeu (Intérprete) (2003). *Vicent Asencio. Obra completa para piano*. [CD]. Valencia: Tabalet.

Jaume, Bartomeu y Monar, Isabel. (Intérpretes) (2006). *Canciones y obra para piano/Vicent Asencio*. [CD]. Valencia: Institut Valencià de la Música.

Albada i dansa (1964)

Dedicatoria: el nº 1 está dedicado a Amparo Iturbi y nº 2 a Luis Galve.

Estreno: Palacio Fonseca de Santiago de Compostela, La Coruña, 14/9/1965, Perfecto García Chornet (pno).

Movimientos: "Albada", "Dansa".

Duración: 3'32".

Observaciones: los materiales empleados son los mismos que los utilizados en las partes nº 6 y 4, respectivamente, de *Danses valencianes* para piano. Hay versión para flauta y guitarra.

Partitura: Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.

ASÍNS, Miguel (Barcelona, 1916-1996)

Tonadeta valenciana (1972)

Estreno: Joaquín Parra (pno).

Dos melodías populares catalanas (1973)

Estreno: Joaquín Parra (pno).

Cuatro melodías populares castellanas (1974)

Estreno: Joaquín Parra (pno).

Movimientos: “Festiva”, “Amorosa”, “Campesina”, “Seguidillas”.

Partitura: Madrid, UME.

Cuatro piezas valencianas (1978)

Estreno: Joaquín Parra (pno).

Diez motivos del romancero español (1978)

Estreno: Joaquín Parra (pno).

Movimientos: “Rey Moro tenía una hija”, “Don Bueso”, “En la Plaça Nova”, “Los mozos de Monleón”, “Madrugaba el Conde Olinos”, “Caminaba el Conde Lino”, “Don Sancho”, “El Conde Arnau”, “Entra mayo”, “Valdovinos”.

Partitura: Valencia: Piles, 1981.

Grabación: Gómez, Jesús María (Intérprete) (2003). *El piano de Miguel Asíns Arbó*. [CD]. Valencia: Tabalet.

Diez piezas intrascendentes (1978)

Observaciones: piano a cuatro manos.

Seis melodías entrañables de España (1979)

Estreno: Joaquín Parra (pno).

Tres movimientos españoles (1979)

Observaciones: piano a cuatro manos.

BACARISSE, Salvador (Madrid, 1898-1963)

Meditación op. 110 (1958)

Observaciones: para dos pianos.

Carnaval Parisien op. 111 (1958)

Movimientos: "Marche", "Valse", "Berceuse", "Elégie", "Scherzo", "Paso Doble".

Partitura: Ms. Legado Salvador Bacarisse. FJM.

Andante malinconico WoO 31 (1959)

Partitura: Ms. Legado Salvador Bacarisse. FJM.

Sonatina op. 31(I)b (1960)

Observaciones: piano a cuatro manos.

Feuille d'album op. 123 núm. 1 (1960)

Partitura: Ms. Legado Salvador Bacarisse. FJM.

Hommage fúnebre op. 123 núm. 2 (1960)

Partitura: Ms. Legado Salvador Bacarisse. FJM.

Grabación: Vega Toscano, Ana (Intérprete) (1988). *Piano de la Generación del 27*. [LP]. Madrid: Tecnosaga.

Diecisiete variaciones sobre cinco notas op. 128 (1962)

Partitura: Ms. Legado Salvador Bacarisse. FJM.

BALADA, Leonardo (Barcelona, 1933)

Música en cuatro tiempos (1959)

Estreno: Nueva York, Jonathan Sack (pno).

Duración: 8'.

Transparency of Chopin's First Ballade (1977)

Estreno: Anthony di Bonaventura (pno).

Encargo: Dartmouth College.

Duración: 10'.

Partitura: New York: Schirmer, 1982.

Grabación: Bonaventura, Anthony di (Intérprete) (1993). *Leonardo Balada: Torquemada and other Works*. [CD]. New World Records.

Persistències (1978)

Encargo: Concurso Three Rivers Piano Competition, Pittsburgh (EEUU).

Duración: 9'.

Observaciones: electroacústica mixta. Obra obligatoria del Concurso Three Rivers Piano Competition, Pittsburgh (EEUU).

Partitura: New York: Schirmer, 1978.

Preludis obstinants (1979)

Estreno: Alicia de Larrocha (pno).

Encargo: Alicia de Larrocha.

Duración: 9'.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 35-44.

BALBOA, Francisco (La Coruña 1958-2004)

Elegía-nocturno nº 1 (1980)

Dedicatoria: Jean Pierre Dupuy.

Estreno: XIII Festival Internacional de Músicas Experimentales, Gran auditorio de la UNESCO, Bourges (Francia), 4/6/1983, Jean Pierre Dupuy (pno).

Duración: 5'.

Intermezzo en un estilo sentimental (1980)

Dedicatoria: Humberto Quagliata.

Estreno: Museo de Pontevedra, 25/6/1980, Humberto Quagliata (pno).

Duración: 6'.

Grabación: Quagliata, Humberto (Intérprete) (1988). *Piano Español Contemporáneo, obras escritas y dedicadas a Humberto Quagliata*. [MC]. Bilbao: Buroz.

Nocturno nº 1, según Van Gogh (1980)

Dedicatoria: Ángel Sagardía.

Estreno: Seminario sobre interpretación pianística de la música de nuestro siglo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 17/12/1985, Fermín Bernechea (pno).

Duración: 5'.

Observaciones: obra incluida en el Seminario sobre interpretación pianística de la música de nuestro siglo impartido por Pedro Espinosa en el Círculo de Bellas Artes, Madrid en diciembre de 1985.

Obertura para una presencia (1980)

Dedicatoria: María José Pérez Rivera.

Estreno: X Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, Palacio Bellas Artes, Sala Manuel M. Ponce, México D.F., 3/10/1983, Fermín Bernechea (pno).

Duración: 8'.

Observaciones: evocación indeterminada.

Plenilunio (1980)

Dedicatoria: Daniel Stéfani.

Estreno: RNE, 25/10/1980, Humberto Quagliata (pno).

Duración: 8'.

Sabatiana (1980)

Dedicatoria: Abelardo Estévez.

Estreno: Festival Musical Do Uran, Caja de Ahorros de Vigo, Pontevedra, 23/7/1980, Maximino Zubalave (pno).

Duración: 6'.

Un vals calavérico (1980)

Dedicatoria: a Tomás Marco.

Estreno: Casa de la Cultura de Cuenca, 31/3/1981, Humberto Quagliata (pno).

Duración: 3'17".

Observaciones: apunte coreográfico para piano. Obra incluida en el Seminario sobre interpretación pianística de la música de nuestro siglo impartido por Pedro Espinosa en el Círculo de Bellas Artes, Madrid en diciembre de 1985.

Cantos del amor pobre (1981)

Dedicatoria: a Anxó Arriví.

Estreno: RNE, 6/3/1981, Francisco Balboa (pno).

Duración: 8'.

Elegía-nocturno nº 2: Melancolía lluviosa de otoño (1981)

Estreno: Teatro Carlton, Bilbao, 24/11/1981, Jean Pierre Dupuy (pno).

Duración: 6'.

Observaciones: fantasía-poema tras una lectura de Huysmans para piano y pequeña percusión (un solo intérprete).

Entreacto y danza satánica (1981)

Estreno: Casa de la Cultura de Cuenca, 31/3/1981, Humberto Quagliata.

Duración: 4'.

In memoriam Álvaro Cunqueiro (1981)

Dedicatoria: a Miguel Anxó Fernán Vello.

Estreno: Círculo Medina, Madrid, 18/3/1981, Humberto Quagliata (pno).

Movimientos: "Diez preludios", "Epílogo".

Duración: 14'.

Observaciones: diez preludios y un epílogo para piano. Obra incluida en el Seminario sobre interpretación pianística de la música de nuestro siglo impartido por Pedro Espinosa en el Círculo de Bellas Artes, Madrid en diciembre de 1985.

Olladas da melancholia (1981)

Dedicatoria: a Manuel Lourenzo.

Duración: 4'.

Elegía-nocturno nº 3 (1982)

Dedicatoria: a Gabriel Vivó.

Estreno: Casa de Velázquez, Madrid, 14/1/1982, Jean Pierre Dupuy (pno).

Duración: 5'.

BALSACH, Llorenç (Sabadell-Barcelona, 1953)

Suite gástrica (1979)

Movimientos: "Introducció", "Indolenta", "Masteguera", "Rufa", "Piscolabis", "Policròmica abisma", "Dental", "La cua".

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 47-55.

Grabaciones: Álvarez Argudo, Miguel (Intérprete) (1998). *Compositors catalans s. XX*. [CD]. Gerona: Anacrusí, 1998.

Balsach, Llorenç (Intérprete) (2005). *Llorenç Balsach: Musiques per a cordes, veus i piano*. [CD]. Mallorca: Unió Musics.

Variacions per a 20 dits (1979)

Observaciones: piano a cuatro manos.

BARBER, Llorenç (Aiello de Malferit-Valencia, 1948)

Homenatge en D: Piano (1971)

Partitura: Madrid: EMEC, 1979.

Grabación: Álvarez Argudo, Miguel (Intérprete) (1998). *Compositors catalans s. XX*. [CD]. Gerona: Anacrusí.

Monolec a Lluïsa (1975)

Grabación: Álvarez Argudo, Miguel (Intérprete) (1998). *Compositors catalans s. XX*. [CD]. Gerona: Anacrusí.

Puig Antich (1975)

BARCE, Ramón (Madrid, 1928-2008)

Tres pequeñas piezas para piano op. 12 (1959)

Observaciones: obra fuera de catálogo.

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Estudio de sonoridades (1962)

Dedicatoria: a Josep Cercós

Estreno: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1962, Conchita Rodríguez (pno).

Duración: 6'.

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabación: Barrientos, Elena (Intérprete) (1992). *Madrid, Capital Europea de la Cultura*, vol. 6. [MC]. Madrid: Kirios.

Estudio de impulsos (1964)

Estreno: Primer concierto Zaj, Colegio Mayor Menéndez y Pelayo, Madrid, 21/11/1964.

Duración: 3'.

Nueve pequeños preludios (1965)

Dedicatoria: a Miguel Ángel Coria.

Estreno: Conciertos Sonda, Instituto Italiano, Madrid, 1968, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 9'.

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Estudio de densidades (1965)

Dedicatoria: a Pedro Espinosa.

Estreno: Instituto Alemán, Madrid, 1967, Jorge Zulueta (pno).

Duración: 6'.

Partitura: Madrid: EMEC, 1974.

Grabaciones: Espinosa, Pedro (Intérprete). (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC, 1974.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.

Estudio de valores (1967)

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabación: Barrientos, Elena (Intérprete) (1992). *Madrid, Capital Europea de la Cultura*, vol. 6. [MC]. Madrid: Kirios.

Cuatro preludios en nivel Sol (Homenaje a Reger) (1973)

Dedicatoria: a Perfecto García Chornet.

Estreno: México, 4/10/1975, Perfecto García Chornet (pno).

Duración: 5'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1990.

Grabación: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Cuatro preludios en nivel Re (1974-76)

Dedicatoria: a Miguel Ángel Coria.

Estreno: RNE, 1980, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 9'.

Partitura: Madrid: Real Musical, 1981.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete). (1987). *Preludios: 1 a 24*. [LP]. Madrid: Etnos, 1987.

Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Cuatro preludios en nivel La b (1976)

Estreno: Aula de Música de la Universidad de Murcia, 13/10/1987, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 6'.

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabación: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Cuatro preludios en nivel Mi b (1978)

Dedicatoria: a Agustín González Acilu.

Estreno: V Encuentro de Compositores, Teatro Principal de Palma de Mallorca, 23/11/1984, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 7'.

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete). (1987). *Preludios: 1 a 24*. [LP]. Madrid: Etnos, 1987.

Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Cuatro preludios en nivel Si (1978)

Dedicatoria: a Cecilio Tieleles.

Estreno: Taller de música del siglo XX, Aula de Cultura de Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 4/2/1988, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 6'19".

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabación: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC, 1997.

Cuatro preludios en nivel Si b (1978)

Estreno: Conservatorio Jesús Guridi, Vitoria, 24/3/1988, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 8'16".

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabación: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC, 1997.

Cuatro preludios en nivel Do # (1980)

Dedicatoria: a Eulàlia Solé.

Estreno: Ateneu Comercial Do Porto (Portugal), 14/7/1980, João Eduardo Martins (pno).

Duración: 4'.

Partitura: Madrid, EMEC, 1982.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1987). *Preludios: 1 a 24*. [LP]. Madrid: Etnos.

Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Cuatro preludios en nivel Fa # (1980-82)

Dedicatoria: a Emilio Casares.

Estreno: Taller de música del siglo XX, Aula de Cultura de Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 4/2/1988, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 8'.

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabación: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Cuatro preludios en nivel La (1980-82)

Estreno: Conservatorio Superior Jesús Guridi, Vitoria, 24/3/1988, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 4'33".

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabación: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Cuatro preludios en nivel Mi (1981)

Dedicatoria: a Humberto Quagliata.

Estreno: V Encuentro de Compositores, Teatro principal de Palma de Mallorca, 23/11/1984, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 4'.

Partitura: Madrid, Alpuerto, 1990.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1987). *Preludios: 1 a 24*. [LP]. Madrid: Etnos.

Quagliata, Humberto (Intérprete) (1988). *Piano Español Contemporáneo, obras escritas y dedicadas a Humberto Quagliata*. [MC]. Bilbao: Buroz.

Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Cuatro preludios en nivel Do (1981-82)

Dedicatoria: a Carlos Cruz de Castro.

Estreno: Concierto Monográfico Homenaje a Ramón Barce, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 20/3/1984.

Duración: 9'30".

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1987). *Preludios: 1 a 24*. [LP]. Madrid: Etnos.

Solé, Eulàlia (Intérprete). (1997) *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

Itálica (1982)

Dedicatoria: A la memoria de Joaquín Turina.

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Elena Barrientos (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro. **Duración:** 8'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 22-53.

Cuatro preludios en nivel Fa (1983)

Dedicatoria: a Ángel Medina.

Estreno: Casa de la Cultura de Alcoy (Alicante), 24/2/1984, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 3'.

Partitura: Madrid, EMEC, 1999.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1987). *Preludios: 1 a 24*. [LP]. Madrid: Etnos.

Solé, Eulàlia (Intérprete) (1997). *Ramón Barce: 48 Preludios para piano/La nave volante*. [CD]. Madrid: EMEC.

BENQUEREL, Xavier (Barcelona, 1931)

Estructura IV (1966)

Estreno: Aula de Música del Ateneo de Madrid, 14/4/1966, Carles Santos (pno).

Duración: 5'.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 59-65.

Grabaciones: Santos, Carles (Intérprete) (1967). *Cristófor Taltabull i els seus deixebles*. [LP]. [S.I.]: Edigsa.

Ruera, Nuria (Intérprete) (2004). *Xavier Benguerel. Impuls.* [CD]. Barcelona: Columna Música.

Monoleg (1966)

Estreno: Aula de Música del Ateneo de Madrid, 14/4/1966, Carles Santos (pno).

Duración: 5'.

BEREA, José Manuel (Madrid, 1953)

Dos piezas para piano (1975)

Cuaderno del alba (1979)

BERENGUER, José Luis (Barcelona, 1940)

Complejos V (1973)

Complejos VII (1973)

Eventos (1975)

Partitura: Ms. FJM.

Lúdica I (1975)

BERNAOLA, Carmelo A. (Ochandiano-Vizcaya, 1929-2002)

Canción y danza (1958)

Estreno: Biblioteca del Archivo Municipal de Bilbao, 27/1/1959, Conchita Rodríguez (pno).

Observaciones: Homenaje a Arriaga

Partitura: Ms. Archivo foral de Bizkaia.

Pequeña pieza (1959)

Dedicatoria: a mi hija Cecilia

Partitura: Ms. Archivo foral de Bizkaia.

Morfología Sonora (1963)

Dedicatoria: a Pedro Espinosa.

Estreno: Festival Alcances 72, Conservatorio Manuel de Falla, Cádiz, 20/7/1972, Pedro Espinosa (pno).

Observaciones: Revisada en 1967.

Partitura: Madrid: EMEC, 1979.

Grabaciones: Espinosa, Pedro (Intérprete) (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.

Continuo (1967)

Dedicatoria: a Carles Santos.

Estreno: Instituto Italiano, Madrid, enero de 1968, Carles Santos (pno).

Partitura: Ms. Archivo foral de Bizkaia.

Pieza I (1976)

Estreno: Pamplona, 1976, Cristina Bruno.

Partitura: Ms. Archivo foral de Bizkaia.

Diferencias (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, Manuel Castillo (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 16-20.

Grabaciones: Espinosa, Pedro (Intérprete) (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC.

BESSES, Antoni (Barcelona, 1945)

Preludi mistic 2 (1979)

Partitura: Berga (Barcelona): Amalgama, 1998.

BLANCAFORT, Manuel (La Garriga-Barcelona, 1897-1987)

Tres consejos de Turina / Homenaje a Turina (1976)

Dedicatoria: a Frederic Mompou l'amic dilecte en homenaje en su 90 aniversario.

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Perfecto García Chornet (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Movimientos: "Me parece muy bien la vía que usted sigue", "Persevere en la claridad y sencillez de su estilo", "Fiel a sí mismo, rechace influencias perturbadoras".

Duración: 6'28".

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 57-64; Barcelona: Boileau, 1996.

Elegía (1978)

Dedicatoria: a Federico Mompou.

Partitura: Barcelona: Boileau, 1996.

Peces petites per a mans menudes (1981)

Partitura: Berga (Barcelona): Amalgama, 1991.

Remembrances (1982)

BLANES, Luis (Rubielos de Mora Teruel, 1929-2009)

Sonatina (1972)

Movimientos: “Allegro deciso”, “Andante”, “Toccatina”.

Partitura: Madrid: Musicinco, 1985.

Grabación: Espinosa, Pedro (Intérprete) (1979). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: ACSE.

BLANQUER, Amando (Alcoy-Alicante, 1935-2005)

Tres piezas breves (1960)

Dedicatoria: a Mario Monreal.

Estreno: Colegio de España de París (Francia), 9/2/1962, Fernando Puchol (pno).

Movimientos: “Preludio”, “Canción de cuna”, “Estudio a dos voces”.

Duración: 5'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1974; Valencia: Piles, 1979.

Variaciones para piano (1963)

Dedicatoria: a Perfecto García Chornet.

Estreno: RNE, 3/11/1973, Perfecto García Chornet (pno).

Duración: 5'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1975.

Quatre preludis per a piano (1975)

Dedicatoria: a Ricardo Viñes.

Estreno: Ateneo Mercantil, Madrid, 8/4/1976, Mario Monreal (pno).

Movimientos: “L’Etern claroscur”, “Impressió estival”, “Averany de la nit”, “Aquell món de joguina”.

Duración: 13'.

Observaciones: obra sugerida por unos poemas de *Les roses marginals* de Joan Valls. Accésit de Honor al Premio Ciudad de Lérida (1975).

Partitura: Valencia: Piles, 1985.

Sonatina naïf (1979)

Dedicatoria: a mi hija Ana María.

Estreno: Salón de Actos de la Caja de Ahorros de Valencia, junio de 1979, Perfecto García Chornet (pno).

Movimientos: “El paseo” (con las teclas blancas), “Durmiendo a Pepirola” (con las teclas negras), “Jugando al escondite” (con las teclas blancas y negras).

Duración: 6’.

Observaciones: piano para jóvenes.

Partitura: Valencia: Piles, 1982.

BOFILL, Anna (Barcelona, 1944)

Poema (1974)

Estreno: Recital Panorama de la Música Catalana para Piano, ciclo Serenatas del Barri Gotic de Barcelona, 3/3/1975, Carles Santos (pno).

Duración: 13’16”.

Observaciones: escrita para el pianista Carles Santos para su recital que se realizó en muchas ciudades españolas, en París en el Festival de Música de Vanguardia en el Museo de Arte Moderno del 1976, y en ciudades norteamericanas.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 89-98.

Grabación: Dupuy, Jean Pierre (Intérprete) (2007). *Alea arbórea*. [CD]. Barcelona: REMA 12 SL.

BRIZ, Juan (Cariñena-Zaragoza, 1950-1996)

Vals op. 4 (1967)

Vals op. 5 (1967)

Escenas de adolescente op. 6-10 (1967-68)

Movimientos: "Recuerdo", "Flor", "Ilusión", "Súplica", "Sueño".

15 Nocturnos (1967-72)

Partitura: Madrid: Música mundana, 1989.

Grabación: Briz, Juan (Intérprete) (1986). *Quince nocturnos de Juan Briz*. [LP].

Madrid: Dial Discos.

Balada op. 27 (1969)

Preludio op. 28 (1969)

Diferencias op. 53 (1979)

Partitura: Madrid: EMEC, 1981.

Piezas para piano op. 56 (1980)

Juegos en aquel viejo clavicordio op. 31 (1982)

Observaciones: piano preparado.

Micropiezas evocativas op. 65 (1982)

Movimientos: "Amanecer de estío", "Costas de Mediterráneo".

BRNCIC, Gabriel (Santiago de Chile, 1942)

Quodlibet V (1967)

Observaciones: versión 1 (1967), versión 2 (1970), versión 3 para clave (1977), versión 5 (1986), versión 6 (1988), versión 7 (1990).

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 102-105.

BROTONS, Salvador (Barcelona, 1959)

Elegia per a la mort d'en Shostakovitch (1975)

Partitura: Barcelona: Clivis, 1981; *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 108-110.

Grabaciones: Alguacil, Alex (Intérprete) (2011). *Salvador Brotons. The complete piano Works (1975-2011)*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Álvarez Argudo, Miguel (Intérprete) (1996). *Miguel Álvarez Argudo: Piano*. [CD]. Barcelona: Audiovisuals de Sarriá.

Tres peces breus (1975)

Partitura: Barcelona: Clivis, 1993.

Ideals utòpics (1976)

Partitura: Barcelona: Clivis, 1993.

Grabaciones: Alguacil, Alex (Intérprete) (2011). *Salvador Brotons. The complete piano Works (1975-2011)*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

BUENAGU, José (Valencia, 1936)

Miniatura suite (1959)

Sonata para piano (1960)

Suite nacimiento (1967)

CAIMARI, Antoni (Sa Pobla-Mallorca, 1943)

Esbós núm. 1 a 12 (1958-1968)

Esbós núm. 13 (1972)

Esbós núm. 14 a 17 (1975)

Comentarios: piano no convencional.

Ensayo piezas cortas, EB 19 (1975)

Comentarios: piano no convencional.

Contemplació, EB 19-B (1975)

Comentarios: piano no convencional.

Impressions sobre Stravinsky, EB 20 (1975)

Comentarios: piano no convencional.

Musica per a una mort, EB 21 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Marcha, EB 23 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Esbós núm. 24 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Rebel.lió, EB 25 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Turment d'amor, EB 26 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Peces per a piano sol, EB 27 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Esbós núm. 28, EB 28 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Esvort, EB 29 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Peça trágica, EB 30 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

3 piezas para niños, EB 31 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

6 piezas para piano, EB 32 (1976)

Comentarios: piano no convencional.

Trempabilitat, EB 33 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Solitari, EB 34 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Cercant possibilitats de sons pianístics, EB 35 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Peça rítmica, EB 36 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

5 peces breus, EB 37 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Pieza pianística, EB 41 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Una pieza pianística, EB 42 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Piezas expresivas, EB 43 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Angoixa i fuga a l'absurd, EB 44 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Tres piezas pianísticas, EB 45 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Tres peces breus, EB 46 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Carnaval, EB 47 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Una serie de piezas para piano, EB 55 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Ombros, EB 56 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Pieza para piano, EB 57 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Pieza para piano, EB 58 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Variaciones, EB 59 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Ejercicios para piano, EB 60 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Piezas para piano percutivo, EB 61 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Piezas sensibles, EB 62 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Piezas indiferentes, EB 62 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Piezas incoherentes, EB 62 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Peça final de sons pianísticos, EB 63 (1977)

Comentarios: piano no convencional.

Esbos núm. 64 (1978)

Tendencias, EB 65 (1978)

Comentarios: formado por 17 obras.

Impresions sobre Chopin, EB 66 (1978)

Peces d'octubre, EB 69 (1978)

Comentarios: piano no convencional.

Metamorfosi, EB 70 (1978)

Comentarios: piano no convencional.

2 petites peces per a piano preparat, EB 71 (1978)

Comentarios: piano no convencional.

Peces senzilles, EB 73 (1978)

Comentarios: piano no convencional.

Peces suggestives, EB 74 (1978)

Comentarios: piano no convencional.

Peces vibrants, EB 75 (1978)

Comentarios: piano no convencional.

Moviment rítmic, EB 76 (1978)

Comentarios: piano no convencional.

Peça per a piano manipulata electronicament, EB 77 (1978)

Comentarios: piano no convencional.

Angoixa, EB 78 (1979)

Comentarios: piano no convencional.

Peces soltes, EB 79 (1979)

Comentarios: piano no convencional.

Moviments ritmics, EB 80 (1979)

Comentarios: piano no convencional.

Peces fàcils, EB 83 (1980)

Peces para piano, EB 84 (1980)

Peces para piano, EB 85 (1980)

Borrador para una sinfonía pianística, EB 86 (1980)

Estudio breve, EB 87 (1980)

Estudios sonoros, EB 88 (1980)

Esbós 89, EB 89 (1980)

Estudios sonoros II, EB 90 (1980)

Peces para piano, EB 91 (1980)

Ejercicio pianístico, EB 92 (1980)

Moviments sensibles, EB 93 (1980)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Record llunyá, EB 94 (1980)

Peça per a piano, EB 95 (1980)

Peça per a piano, EB 96 (1980)

Peça per a piano, EB 97 (1980)

3 Pensaments pianistics, EB 98 (1980)

Obre 100, EB 100 (1981)

Variacions, EB 101 (1981)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Exercicis, EB 102 (1981)

Cinc petites peces per a piano, EB 103 (1981)

Danses nostàlgiques, EB 104 (1981)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Peces melancòliques, EB 105 (1981)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Preludi, EB 106 (1981)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Petites dances, EB 107 (1981)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Expressivitats pianístiques, EB 108 (1981)

Pensaments hogarencs, EB 109 (1981)

Peces tristes, EB 110 (1981)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Breu ensomni d'amor, EB 111 (1982)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Peça sentimental, EB 112 (1982)

Sentiments de primavera, EB 114 (1982)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Abstraccions pianístiques, EB 115 (1982)

Capritx pianístic, EB 116 (1982)

Exaltació, EB 117 (1982)

Exercicis, EB 118 (1982)

Estudis: Tímbric-Rítmic-Expresiu, EB 119 (1982)

Peça vidriada, EB 120 (1982)

Peces exaltades, EB 121 (1982)

Per a u nin, EB 122 (1982)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Joc ritmícs, EB 123 (1982)

A un amic, EB 124 (1982)

Recordant, EB 125 (1982)

4 Menudencias, EB 126 (1982)

2 Peces per a piano, EB 127 (1982)

Análisis pianísticos, EB 127-A (1982)

Sentiments de tardor, EB 130 (1982)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

Miniaturas, EB 131 (1982)

Comentarios: Música blanca (baja dificultad).

A Poe... EB 132 (1982)

CALÉS, Francisco (Madrid, 1925-1985)

Cinco cantos de Sefarad (1959)

Partitura: London: World Sephardi Federation, 1959; Madrid: Real Musical, 1978.

Grabación: Gómez, Alberto (Intérprete) (1992). *Alberto Gómez interpreta música española para piano*. [CD]. Madrid: Several Records.

Jad-Gadía (1959)

Partitura: London: World Sephardi Federation, 1959.

Variaciones sobre un tema de Manuel Carra (1971)

Dos evocaciones para piano (1981)

Partitura: Madrid: Real Musical, 1981.

Grabación: Gómez, Alberto (Intérprete) (1992). *Alberto Gómez interpreta música española para piano*. [CD]. Madrid: Several Records.

CANO, Francisco (Madrid, 1939)

Sonata en La (1965)

Estreno: Concierto-ejercicio escolar de los alumnos de composición de la clase de Cristóbal Halffter, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 19/6/1965, María José Flecha (pno).

Movimientos: "Allegro", "Adagio", "Allegro".

Duración: 6'.

Dos impromptus (1976)

Estreno: Días de Música Contemporánea de RNE, Sala Fénix (Madrid), 6/5/1976, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 2'.

Fantasia op. 17 (1982)

Dedicatoria: a Humberto Quagliata.

Estreno: Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1982, Humberto Quagliata (pno).
También como parte del Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, José Manuel de Diego (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 68-74.

Grabación: Quagliata, Humberto (Intérprete) (1988). *Piano Español Contemporáneo, obras escritas y dedicadas a Humberto Quagliata*. [MC]. Bilbao: Buroz.

CAPDEVILA, Mercé (Barcelona, 1946)

Acte o sintonía (1977)

Estreno: Centre d'Estudis Musicals de Barcelona, 1980, Ángel Soler (pno).

Duración: 5'10".

Observaciones: piano preparado.

Diferents temps i nivells (1977)

Observaciones: piano preparado.

Miratges (1980)

Estreno: Centre d'Estudis Musicals de Barcelona, 1980, Ángel Soler (pno).

Duración: 13'.

CASABLANCAS, Benet (Sabadell-Barcelona, 1956)

Dos apunts per a piano (1976)

Estreno: Caixa d'Estalvis de Sabadell (Barcelona), 9/3/1978, Joan Rubinat (pno).

Partitura: Berga (Barcelona): Amalgama, 1995.

Movimientos: "Tempo rubato", "Moderato".

Duración: 2'30".

Observaciones: en transcripción para dos guitarras forma parte de *Tres poemes sencills* (1976-80) para dos guitarras.

Grabación: Villalba, Miquel (Intérprete) (2005). *Benet Casablanca*. [CD]. Madrid: EMEC.

Preludi i fuga en Do (1976)

Partitura: Barcelona: Clivis, 1988.

Duración: 4'.

Dues peces per a piano (1978)

Dedicatoria: la primera pieza está dedicada a Lourdes Antràs Aubry.

Estreno: Caixa d'Estalvis de Sabadell (Barcelona), 13/5/1979, Eulalia Solé (pno).

Movimientos: "Adagio", "Vivo".

Duración: 3'.

Observaciones: la primera pieza se puede interpretar como obra independiente.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 113-117.

Grabación: Coma, Assumpta (Intérprete). (1987). *Encontre de Compositors III* (1982). [MC]. Son Bielí-Buger, Mallorca: Unió Musics.

Colom, Josep (intérprete) (1988). [LP]. Son Bielí-Buger, Mallorca: Unió Musics.

Colom, Josep (2003). *Benet Casablanca, Petite Música Nocturna*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

CASANOVAS, Josep (Barcelona, 1924-1996)

Bipolar (1964)

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 120-124.

Grabación: Santos, Carles (Intérprete) (1967). *Cristófor Taltabull i els seus deixebles*. [LP]. [S.I.]: Edigsa.

CASTILLO, Manuel (Sevilla, 1930-2005)

Preludio, diferencias y toccata (1959)

Movimientos: "Preludio", "Diferencias", "Toccata".

Partitura: Madrid: UME, 1962.

Grabación: Guijarro, Ana (Intérprete) (1996). *Manuel Castillo, Obras para piano (1949-1992)*. [CD]. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

Tres piezas para piano (1959)

Partitura: Ms. FJM.

Grabación: Guijarro, Ana (Intérprete) (1996). *Manuel Castillo, Obras para piano (1949-1992)*. [CD]. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

Estudio sonatina (1963)

Sonata (1972)

Partitura: Madrid: Real Musical, 1977.

Grabación: Guijarro, Ana (Intérprete) (1996). *Manuel Castillo, Obras para piano (1949-1992)*. [CD]. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

Introducción al piano contemporáneo (1975)

Partitura: Madrid: Real Musical, 1983.

Tempus (1980)

Partitura: Ms. FJM.

Grabación: Guijarro, Ana (Intérprete) (1996). *Manuel Castillo, Obras para piano (1949-1992)*. [CD]. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

Ofrenda (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, Manuel Castillo (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 77-87.

CERCÓS, Joseph (Barcelona, 1925-1989)

Escenas d'un circ. Sui de danzas (1980)

Movimientos: "Marxa", "Havanera", "Vals dels pallasos", "El domador i el violí de l'amor", "L'òs i la nina mecànica", "Patinadores", "Corranda per a un il.lusionista".

Partitura: Barcelona: Tritó, 2008.

Grabación: Blasco, Emili (Intérprete) (2001). *Josep Cercós. Música per a piano*. [CD]. Barcelona: Edicions Albert Moraleda

CERVELLÓ, Jordi (Barcelona, 1935)

Balada a Rubinstein (1973)

Estreno: Monasterio de Sant Cugat, Barcelona, 21/6/1977, María del Carmen Talleda (pno).

Encargo: Concurso Internacional Arthur Rubinstein.

Duración: 5'.

Observaciones: estrenada con el título *Improvització*.

Partitura: Barcelona: Boileau, 2008.

Grabación: Bagaria, Enrique (Intérprete) (2008). *Jordi Cervelló. Obra per a piano*. [CD]. Barcelona: Columna música.

Meditació (1979)

Estreno: Delegación del Ministerio de Cultura, Barcelona, 7/3/1980, Josep María Escribano (pno).

Duración: 7'.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp.145-147; Barcelona: Clivis, 1991.

Studio-Fantasía (1982)

Estreno: Mostra Catalana de Música Contemporánea, Auditorio de la Caja de Pensiones de Barcelona, 4/11/1989, Elena Barrientos (pno).

Duración: 14'.

Partitura: Barcelona: Catalana de'edicions musicals, 2000.

Grabación: Bagaria, Enrique (Intérprete) (2008). *Jordi Cervelló. Obra per a piano*. [CD]. Barcelona: Columna música.

CORIA, Miguel Ángel (Madrid, 1937)

Juego de densidades (1962)

Estreno: Exposición Internacional de la Construcción, Madrid, 6/11/1962, Pedro Espinosa (pno).

Dos piezas para piano (1965-73)

Dedicatoria: a Pedro Espinosa

Estreno: "Frase": 1ª versión: Gelsenkirchen-Buer, Alemania, 6/11/1965, Pedro Espinosa (pno). 2ª versión: Instituto Italiano, Madrid, 12/6/1968, Pedro Espinosa (pno). "Ravel for president": Salón de Actos del Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 27/10/1973, Pedro Espinosa (pno).

Movimientos: "Frase", "Ravel for President".

Observaciones: "Frase" consta de dos versiones, la primera de ella de 1965 y la segunda de 1968. "Ravel for President" data de 1973.

Partitura: Madrid: EMEC, 1979.

Grabaciones: Espinosa, Pedro (Intérprete) (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.

Hommage (1982)

Partitura: Madrid: Real Musical, 1987.

Preludio (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Perfecto García Chornet (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Observaciones: forma parte de Deux encores. Posteriormente pasó a llamarse *J'ai perdu ma plume dans le jardín de Turina*.

Duración: 5'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 91-96; Madrid: Real Musical (1987).

CRUZ DE CASTRO, Carlos (Madrid, 1941)

Ensayo (1962)

Duración: 2'30".

Estudio rítmico (1963)

Duración: 3'.

Sonoridades (1963)

Duración: 4'30".

Contrastes I (1964)

Duración: 3'.

Grotesca (1964)

Duración: 3'50".

Contrastes II (1965)

Duración: 3'30".

Dominó-klavier (Para instrumento de teclado) (1970)

Estreno: Conciertos Sonda, Madrid, 14/2/1972, Elena Barrientos (pno).

Partitura: Madrid: Ms. FJM.

Duración: 5'.

Observaciones: para cualquier instrumento de teclado. Obra gráfica.

Llámalo como quieras (1971)

Estreno: Festival de Música Hispana, Ciudad de México, 4/10/1972, Alicia Urreta (pno).

Duración: 8'.

Observaciones: obra gráfica.

Partitura: Madrid: EMEC, 1974.

Grabaciones: Espinosa, Pedro (Intérprete). (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC, 1974.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.

CRUZ, Zulema de la (Madrid, 1958)

Tres piezas para piano (1978)

Duración: 8'.

DARIAS PAYÁ, Francisco Javier (La Gomera, 1946)

Dansa de Xacarers (1975)

Observaciones: piano a cuatro manos.

El juego de la fuga (1978)

Duración: 18'40"

Observaciones: piano a seis manos. Música para tres intérpretes, piano de cola y cronómetro.

Partitura: Ms. FJM.

Grabaciones: Casasempere, Gregorio; Akasaka, Kokichi y Darías, Javier (Intérpretes) (1987). *Monográfico I*. [LP]. [s.l.]: Euskal Bidea.

Sancho, Carmen (Intérprete). (1994). *Música para el fin del milenio*. [CD]. Madrid: EMEC.

Sancho, Carmen; Chafino, José y Verdú, Carmen (Intérpretes) (2004). *Poliantea. Música camerística multidisciplinar 1978-1998*. [CD]. Madrid: EMEC.

Envolvente para piano (1979)

Prop a Vicmar (1982)

Observaciones: piano preparado a cuatro manos. Existe otra versión de la obra para piano preparado y recitador con letra de Josep Pérez i Tomàs.

Partitura: Madrid: EMEC, 1995.

Grabaciones: Sancho, Carmen (Intérprete) (1994). *Música para el fin del milenio*. [CD]. Madrid: EMEC.

Sancho, Carmen; Chafino, José y Verdú, Carmen (Intérpretes) (2004). *Poliantea. Música camerística multidisciplinar 1978-1998*. [CD]. Madrid: EMEC.

DELÁS, José Luis de (Barcelona, 1928)

Borders (1963-64)

Noticia (1966)

Partitura: Köln/Cologne: Musikverlag Hand Gerig, 1980.

Outremer clair et foncé (1971)

DÍEZ, Consuelo (Madrid, 1958)

Cartas a la oscuridad (1981)

Estreno: Museo Gugenheim, Bilbao, 28/6/2000, Ana Vega Toscano (pno).

Movimientos: “Allegretto”, “Allegro”, “Andante expresivo”, “Presto”, “Andantino”,
6. “Allegro”.

Duración: 9'.

Sonatina a Mireia (1981)

Dedicatoria: a Mireia Díez.

Duración: 6'.

ECHEVARRÍA, Victorino (Becerril de Campos-Palencia, 1898-1963)

Nocturno andaluz (1961)

Partitura: Madrid: UME, 1961.

ESCRIBANO, María Antonia (Madrid, 1954-2002)

Historia de un sonido (1978)

Estreno: Universidad Complutense de Madrid, 6/2/1981, Rafael Orozco (pno).

Observaciones: a partir de esta composición surgieron *L'histoire d'un son* (1978) para voces y conjunto instrumental e *Historia de un sonido II* (1978), improvisación musical para flauta y piano. También se programa como *Historia de un sonido II*.

Hombre pájaro (1979)

Estreno: Madrid, 3/2/1981, Rafael Orozco (pno).

Duración: 6'.

Observaciones: improvisación musical para piano.

Opening (1980)

Estreno: Castillo de Vilafortuny, Tarragona, 24/1/1981, Rafael Orozco (pno).

Duración: 6'.

Observaciones: improvisación musical para piano.

Poema rítmico (1981)

Estreno: Castillo de Vilafortuny, Tarragona, 24/1/1981, Rafael Orozco (pno).

Duración: 6'.

Observaciones: improvisación musical para piano.

ESCUADERO, Francisco (San Sebastián, 1912-2002)

Tonemas (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, Manuel Castillo (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Duración: 15'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 116-129.

Grabación: López Laguna, Gerardo (Intérprete) (2000). *Compositores vascos actuales. Segunda serie*. [CD]. Bilbao: Fundación BBK.

FALCÓN, Juan José (Las Palmas de Gran Canaria, 1936)

El despertar de un fénix (1960)

Estreno: Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 3/3/1962, Margarita Degeneffe (pno).

Duración: 2'35".

Observaciones: concierto organizado por Juventudes Musicales Españolas en el V aniversario de su delegación en Las Palmas de Gran Canaria.

Doce notas para Luja (1974)

Estreno: Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria, 8/4/1974, Loli Naranjo Reyes (pno).

Duración: 2'30".

Partitura: Ms. Archivo de Laura Vega.

Ananké (1976)

Estreno: IV Ciclo Música Española del siglo XX, FJM, Madrid, 14/11/1979, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 2'20".

Partitura: Ms. Archivo de Laura Vega.

Dodeca (1976)

Estreno: Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2/11/1979, Francisco Martínez Ramos (pno).

Duración: 1'.

Vibración (1976)

Estreno: IV Ciclo Música Española del siglo XX, FJM, Madrid, 14/11/1979, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 2'30".

Partitura: Ms. Archivo de Laura Vega.

Grabación: Espinosa, Pedro (Intérprete) (1979). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: ACSE.

FERNÁNDEZ, Gabriel (Madrid, 1943-2008)

Sonatina (1972)

Observaciones: fuera de catálogo.

Sonata (1973)

Observaciones: fuera de catálogo

Variaciones Hindemith: tema y 7 variaciones (1973)

Dedicatoria: a Paul Hindemith.

Estreno: XII Congreso Internacional del ISME, Montreux (Suiza), 13/7/1976, María José Fontán (pno).

Duración: 10'.

Observaciones: representa a España en el XII Congreso Internacional del ISME, en 1976.

Partitura: Ms. FJM.

Resonancias (1980)

Dedicatoria: a Pedro Espinosa.

Estreno: Paraninfo de la Universidad de Salamanca, 3/7/1984, Pedro Espinosa (pno).

Encargo: Pedro Espinosa.

Duración: 15'.

Partitura: Ms. FJM.

FRACA ROYO, Luis (Ainzón-Zaragoza, 1929)

Sonata núm. 2 op. 8 (1958)

Movimientos: “Allegro”, “Adagio”, “Allegro moderato”.

Duración: 15’.

Partitura: Ms. FJM.

Pinceladas: suite núm. 4 op. 9 (1980)

Movimientos: “Río helado”, “Danza en el valle encantado”, “Peces de colores (acuario de cristal)”, “Desolación”, “Alucinación”, “Danza Burlesca”.

Duración: 18’.

Partitura: Ms. FJM.

Descripciones op. 10 (1980)

Movimientos: “Lago del espejo y de la calma”, “Sueño del afilador”, “Hipnosis (órdenes y obediencia hipnótica)”, “Psicosis (melancolía y depresión mental)”, “Avanzando hacia el caos”, “El caos”.

Duración: 17’.

Partitura: Ms. FJM.

Poema subjetivo op. 12 (1981)

Duración: 7’ 50”.

Partitura: Ms. FJM.

Preludio con variaciones op. 13 (1981)

Movimientos: “Silencio”, “Jovial”, “Enigmático”, “Danza vespertina”, “Lágrimas de cristal”, “Gallardía”.

Duración: 13’.

Partitura: Ms. FJM.

Cuatro preludios op. 14 (1981)

Movimientos: "Soledad", "Frivolidad", "Seriedad", "Picardía".

Duración: 11'.

Partitura: Ms. FJM.

Apuntes para piano op. 15 (1981)

Movimientos: "Preludio", "Interludio", "Postludio".

Duración: 8'.

Partitura: Ms. FJM.

Pequeña sonata dodecafónica op. 11 (1981)

Movimientos: "Allegro moderato", "Andante sostenuto", "Allegretto", "Allegro vivace".

Duración: 8'.

Partitura: Ms. FJM.

Apuntes para piano op. 18 (1982)

Movimientos: "Diurno", "Nocturno", "Festivo".

Duración: 10'.

Partitura: Ms. FJM.

Cuatro piezas de América (1982)

Movimientos: "Perú", "Cuba", "México", "Texas".

Duración: 10'.

Observaciones: incluida en *Apuntes para piano op. 19*.

Partitura: Ms. FJM.

Disfunción mental op. 21 (1982)

Movimientos: "Distorsión psíquica", "Niño autista", "Súplica afectiva", "Canción para Ana Carmen", "Niño hiperactivo".

Partitura: Ms. FJM.

GARCÍA ABRIL, Antón (Teruel, 1933)

Sonatina del Guadalquivir (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Elena Barrientos (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Movimientos: “Allegro”, “Lentamente”, “Allegro vivace”.

Duración: 13'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp.; Madrid: EMEC, 1985.

Grabaciones: Kucharski, Rosa María (Intérprete) (1993). *Preludios y Sonatinas Españolas Contemporáneas*. [CD]. Gran Bretaña: Claudio Records.

Morales, Leonel (Intérprete) (2000). *Antón García Abril y Leonel Morales: Integral de la obra para piano*. [CD]. Madrid: Iberautor Producciones Culturales.

Coronas, Paula (Intérprete) (2004). Cd anexo al libro *Antón García Abril: poeta de vanguardia*. [CD]. Málaga: Ediciones Maestro.

GARCÍA GARCÍA, Juan Alfonso (Los Santos de Maimona-Badajoz, 1935)

Tres movimientos de danza (1962)

Momento musical (1978)

Toccata (1979)

GARCÍA LABORDA, José María (León, 1946)

Guernika 1937 (1974)

Duración: 20'.

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

Cinco invenciones en jazz (1975)

Duración: 30'.

Partitura: Ms. Archivo del compositor.

GÁSSER, Lluís (Barcelona, 1951)

Variolitos (1978)

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 150-157.

GERHARD, Robert (Valls-Tarragona, 1896-1970)

Chaconne (1959)

GONZÁLEZ GARCÍA DE ACILU, Agustín (Alsasua-Navarra, 1929)

Tres movimientos (1963)

Estreno: Conservatorio de Música Pablo Sarasate, Pamplona, 13/3/1965, Pedro Espinosa (pno).

Movimientos: "Allegro", "Adagio", "Allegro".

Duración: 7'.

Observaciones: escrita gracias a la beca de la Diputación de Navarra.

Presencias (1967)

Dedicatoria: a Helga Drewsen.

Estreno: Exposición Rauschenberg, Stadelijck Museum, Amsterdam (Holanda), 31/3/1968, Pedro Espinosa (pno).

Encargo: Pedro Espinosa.

Duración: 6'.

Partitura: Madrid: EMEC, 1977.

Grabaciones: Espinosa, Pedro (Intérprete) (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.

Pulsiones (1969)

Dedicatoria: a Traude Cerha.

Estreno: Días de Música Contemporánea de RNE, Sala Fénix, Madrid, 6/5/1976, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 4'.

Rasgos (1970)

Dedicatoria: a Manuel Alcorlo.

Estreno: Festival Alcances 72, Conservatorio de Música Manuel de Falla, Cádiz, 20/7/1972, Pedro Espinosa (pno).

Encargo: Gerardo Gombau para las clases de piano del Real Conservatorio de Madrid.

Duración: 2'30".

Piano auto-formas (1982)

Dedicatoria: a Ramón Barce.

Estreno: Ciclo de Concierto de la ACSE, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 6/3/1984, Rose Marie Cabestany (pno).

Duración: 16'.

GROBA, Rogelio (Ponteares-Pontevedra, 1930)

Pandeirada (1974)

Duración: 2'15".

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1976.

Grabaciones: Lamas, Natalia (Intérprete) (1980). *Galecia. Natalia Lamas. Piano clásico galego*. [LP]. La Coruña: Ruada.

Lamas, Natalia (Intérprete) (1989). *La obra pianística completa de Rogelio Groba*. [LP]. Madrid: Alpuerto.

Núñez Ares, José (Intérprete) (2012). *Gallaecia. Música para piano de Rogelio Groba*. [CD]. Ponteares, Pontevedra: Fundación Rogelio Groba.

Soatiña (1975)

Duración: 8'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1975.

Grabaciones: Lamas, Natalia (Intérprete) (1980). *Galecia. Natalia Lamas. Piano clásico galego*. [LP]. La Coruña: Ruada.

Lamas, Natalia (Intérprete) (1989). *La obra pianística completa de Rogelio Groba*. [LP]. Madrid: Alpuerto.

Núñez Ares, José (Intérprete) (2012). *Gallaecia. Música para piano de Rogelio Groba*. [CD]. Ponteares, Pontevedra: Fundación Rogelio Groba.

Iniciación al piano (1976)

Movimientos: Oito cantigas.

Duración: 12'50".

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1977.

Galecia (1980)

Movimientos: "Pórtico", "Foliada", "Cantiga", "Muiñeira".

Duración: 15'40".

Observaciones: ciclo para piano

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1988.

Grabaciones: Lamas, Natalia (Intérprete) (1980). *Galecia. Natalia Lamas. Piano clásico galego*. [LP]. La Coruña: Ruada.

Lamas, Natalia (Intérprete) (1989). *La obra pianística completa de Rogelio Groba*. [LP]. Madrid: Alpuerto.

Núñez Ares, José (Intérprete) (2012). *Gallaecia. Música para piano de Rogelio Groba*. [CD]. Ponteares, Pontevedra: Fundación Rogelio Groba.

Tipoloxías I, II y III. (1981-82)

Movimientos: Libro I: “Moneca de farrapos”, “O andadeiro”, “O furabolos”, “O Fausto”, “O fungallón”, “A xeitosiña”. Libro II: “A mañanciña”, 2.º “O gaitero”, “O crego serodio”, “Danza de castañolas”, “Danza de palitroques”, “A teimosa”. Libro III: “Limiar”, “A linguareira”, “O presunzoso”, “A tenriña”, “A dona chispante”, “O gallofeiro”.

Duración: 50'.

Observaciones: Subtitulado “Escuela do piano galego”. Cada una de las obras es autónoma y puede ser interpretada independientemente.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1984.

Grabaciones: Lamas, Natalia (Intérprete) (1989). *La obra pianística completa de Rogelio Groba*. [LP]. Madrid: Alpuerto.

Núñez Ares, José (Intérprete) (2012). *Gallaecia. Música para piano de Rogelio Groba*. [CD]. Ponteares, Pontevedra: Fundación Rogelio Groba.

GUAJARDO, Pedro (Madrid, 1960)

Vals sarcástico (1979)

Partitura: Ms. FJM.

GUERRERO, Francisco (Linares-Jaén, 1951-1997)

Nocturno (1972-73)

Observaciones: dos pianos. Obra fuera de catálogo.

Paisaje íntimo (1973)

Partitura: Milán: Subini Zerboni, 198?.

Opus I manual (1976)

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1975 (edición no comercial). FJM.

Grabaciones: Dupuy, Jean Pierre (Intérprete) (1978). *Tercer concurso "Arpa de oro"*. [LP]. Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, RCA.

Dupuy, Jean Pierre (Intérprete) (1995). *Colección de la SIMC-Sección Española 1*. [CD]. [s.l.]: Stradivarius.

Gómez Morón, Miriam (Intérprete) (2001). *Compositores actuales andaluces en el Festival de Granada. Serie 1*. [CD]. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

GUINJOAN, Joan (Ruidons-Tarragona, 1931)

Fantasia (1959)

Estreno: París, 1959, Joan Guinjoan (pno).

Observaciones: obra fuera de catálogo.

Melodía exótica (1960)

Estreno: Barcelona, 1960, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 4'.

Observaciones: obra fuera de catálogo.

Resignación (1960)

Estreno: Barcelona, 1960, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 3'.

Observaciones: obra fuera de catálogo.

Rosario Vasconcel (1960)

Estreno: Barcelona, 1960, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 5'.

Siciliana (1960)

Estreno: Barcelona, 1960, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 4'.

Sonata fantasía (1960)

Dedicatoria: a Delmiro Rivière de Caralt.

Estreno: Barcelona, 1960, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 10'.

Suite moderna (1960)

Dedicatoria: a José Iturbi.

Estreno: Barcelona, 1960, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 6'.

Partitura: Barcelona: Boileau, 1997.

Grabaciones: Zabala, Alejandro (Intérprete) (2002). *Chez Guinjoan. Obra primera.* [CD]. Barcelona: Columna Música, 2002.

Zabala, Alejandro (Intérprete) (2005). *Jondo. Obra para piano.* [CD]. Barcelona: Columna Música.

Suite op. 1 n° 1 (1960)

Estreno: Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 1960, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 5'.

Observaciones: obra fuera de catálogo.

Fantasia en Do (1961)

Dedicatoria: a Francesc Casas.

Estreno: Sabadell, 1961, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 8'.

Momentos n° 1 (1961)

Dedicatoria: a Rosa Sabater.

Estreno: Barcelona, 1961, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 5'.

Partitura: Barcelona: Boileau, 1996.

Grabaciones: Zabala, Alejandro (Intérprete) (2002). *Chez Guinjoan. Obra primera*. [CD]. Barcelona: Columna Música, 2002.

Zabala, Alejandro (Intérprete) (2005). *Jondo. Obra para piano*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Scherzo y trío (1961)

Estreno: Barcelona, 1963, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 7'.

Tres preludios (1961-63)

Estreno: Preludios 1 y 2: 1961. Barcelona, 1961, Joan Guinjoan (pno). Preludio 3: Barcelona, 1963, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 3', 5' y 4'.

Partitura: Preludio núm. 1: Barcelona: Boileau, 1996.

Grabaciones: (Preludio núm. 1): Zabala, Alejandro (Intérprete) (2002). *Chez Guinjoan. Obra primera*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Zabala, Alejandro (Intérprete) (2005). *Jondo. Obra para piano*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Chez García Ramos (1962)

Estreno: Barcelona, 1962, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 6'.

Observaciones: hay una versión para clave realizada por Maria Lluïsa Cortada.

Partitura: Barcelona: Boileau, 1966.

Grabaciones: Zabala, Alejandro (Intérprete) (2002). *Chez Guinjoan. Obra primera*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Zabala, Alejandro (Intérprete) (2005). *Jondo. Obra para piano*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Menor, José (Intérprete) (2000). *Joan Guinjoan. Integral de piano vol. I*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Ensayo a dos voces (1962)

Estreno: Barcelona, 1962, Joan Guinjoan (pno).

Partitura: Barcelona: Boileau, 1996.

Duración: 3'.

Observaciones: obra fuera de catálogo.

Grabaciones: Zabala, Alejandro (Intérprete) (2002). *Chez Guinjoan. Obra primera.* [CD]. Barcelona: Columna Música.

Zabala, Alejandro (Intérprete) (2005). *Jondo. Obra para piano.* [CD]. Barcelona: Columna Música.

El Pinell de Dalt (1963)

Estreno: Barcelona, 1963, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 4'.

Partitura: Barcelona: Boileau, 1966.

Grabaciones: Zabala, Alejandro (Intérprete) (2002). *Chez Guinjoan. Obra primera.* [CD]. Barcelona: Columna Música.

Zabala, Alejandro (Intérprete) (2005). *Jondo. Obra para piano.* [CD]. Barcelona: Columna Música.

Contrastes (1965)

Estreno: Barcelona, 1965, Joan Guinjoan (pno).

Duración: 3'.

Observaciones: obra fuera de catálogo.

Tres petites peces (Homenaje a Cristófor Taltabull) (1965)

Dedicatoria: a August Puig.

Estreno: Barcelona, 20/5/1965, Joan Guinjoan (pno).

Movimientos: "Constelaciones", "Dinámica de timbres e intensidades", "Ambiente y ritmos".

Duración: 10'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1984.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1984). *Homenatge a Critòfor Taltabull (1884-1984)*. [LP]. Barcelona: PDI, 1984.

Zabala, Alejandro (Intérprete) (2002). *Chez Guinjoan. Obra primera*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Zabala, Alejandro (Intérprete) (2005). *Jondo. Obra para piano*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Menor, José (Intérprete) (2000). *Joan Guinjoan. Integral de piano vol. I*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Células nº 1 (1966)

Estreno: Madrid, 1966, Manuel Carra (pno).

Duración: 5'.

Partitura: Madrid: EMEC, 1975.

Grabaciones: Santos, Carles (Intérprete) (1967). *Cristófor Taltabull i els seus deixebles*. [LP]. [S.I.]: Edigsa.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC.

Menor, José (Intérprete) (2000). *Joan Guinjoan. Integral de piano vol. I*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.

Células nº 3 (1968)

Dedicatoria: a Josep Maria Escribano.

Estreno: Barcelona, 3/5/1968, Ángel Soler (pno).

Duración: 7'.

Observaciones: revisada en 1992.

Partitura: Barcelona: Schott-Española de Ediciones Musicales, 1990.

Grabación: Menor, José (Intérprete) (2000). *Joan Guinjoan. Integral de piano vol. I*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Digraf (1976)

Dedicatoria: a Jean Pierre Dupuy.

Estreno: Teatro Essayon, París (Francia), 6/7/1976, Jean Pierre Dupuy (pno).

Encargo: Jean Pierre Dupuy

Duración: 14'.

Partitura: en *Libre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 162-177.

Grabaciones: Lluís, Ruth (Intérprete) (2005). *Joan Guinjoan. Phobos*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Menor, José (Intérprete) (2000). *Joan Guinjoan. Integral de piano vol. I*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Divagant (1978)

Dedicatoria: a Rafael Orozco.

Estreno: Miércoles Musicales de RNE, Palau de la Música Catalana, Barcelona, 29/11/1978, Rafael Orozco (pno).

Encargo: Rafael Orozco.

Duración: 9'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1993.

Grabaciones: Roca, Ricardo J (Intérprete) (2003). *Piano Contemporáneo Español*. [CD]. Valencia: Tabalet.

Menor, José (Intérprete) (2000). *Joan Guinjoan. Integral de piano vol. I*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Jondo (1979)

Dedicatoria: a Montserrat Albet.

Estreno: Concurso de Música para Piano del Siglo XX, St. Germain de Laye (Francia), 8/4/1979,

Duración: 8'.

Grabaciones: Brugalla, Emili (Intérprete) (1993). *Música Catalana 1909-1989*. [CD]. Badalona: Conservatori profesional de música, Fundació Música Contemporànea.

Colom, Josep (Intérprete) (2004). *Joan Guinjoan. Verbum*. [CD]. Madrid: Fundación Autor, 2004.

Lluís, Ruth (Intérprete) (2005). *Joan Guinjoan. Phobos*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Menor, José (Intérprete) (2000). *Joan Guinjoan. Integral de piano vol. I*. [CD]. Barcelona: Columna Música.

Au revoir Barocco (1980)

Dedicatoria: a Rose Marie Cabestany.

Estreno: Auditori Eduard Toldrà del Conservatorio Municipal de Barcelona, 18/2/1982, Rose Marie Cabestany (pno).

Duración: 15'.

Partitura: Barcelona: Boileau, 1997.

Grabación: Cabestany, Rose Marie (Intérprete) (1982). [LP]. Madrid: Columbia.

GUINOVART, Carles (Barcelona, 1941)

Peça per a piano (1974)

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp.182-187.

HALFFTER, Cristóbal (Madrid, 1930)

Formantes para dos pianos (1960-61)

Dedicatoria: a Alexandre Tansman.

Estreno privado: Casa de Duarte Pinto Coelho, Madrid, 21/3/1962, Manuel Carra y María Manuela Caro (pno).

Estreno público: Aula de música del Ateneo de Madrid, 17/5/1962, Manuel Carra y María Manuela Caro (pno).

Observaciones: en el programa de mano del estreno privado de la obra, su título es *Formantes, móvil para dos pianos*.

Partitura: Viena: Universal Edition, 1970.

HALFFTER, Ernesto (Madrid, 1905-1989)

Preludio y danza (1974)

Partitura: Madrid: UME, 1974.

Grabaciones: González, G (Intérprete). (1987). *Ernesto Halffter: obras para piano*. [LP]. Madrid: Etnos.

Kent, Adam (Intérprete) (2001). *Ernesto Halffter. Complete Piano Works*. [CD]. Nueva York: Bridge.

Jones, Martin (Intérprete) (2009). *Ernesto Halffter: The Piano Music*. [CD]. UK: Nimbus Records.

HALFFTER, Rodolfo (Madrid, 1900-1987)

Tercera sonata op. 30 (1967)

Estreno: Ateneo de Madrid, 20/10/1967.

Movimientos: “Allegro”, “Moderato cantabile”, “Impetuoso”, “Liberamente”.

Partitura: New York: Peter International Corporation, 1968.

Grabación: Bernaldo de Quirós, José Luis (Intérprete) (2000). *Rodolfo Halffter: Obra Completa para Piano*. [CD]. Torrelodones, Madrid: Piccolo.

Laberinto. Cuatro intentos de acertar con la salida op. 34 (1972)

Movimientos: Cuatro intentos.

Partitura: Madrid: Real Musical, 1975.

Grabaciones: Suárez, Jorge (Intérprete) (1979). *Voz viva de México. Música Nueva*. [LP]. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma.

Bernaldo de Quirós, José Luis (Intérprete) (2000). *Rodolfo Halffter: Obra Completa para Piano*. [CD]. Torrelodones, Madrid: Piccolo.

Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36 (1973)

Partitura: Madrid: UME, 1974.

Grabaciones: Suárez, Jorge (Intérprete). (1979). *Voz viva de México. Música Nueva*. [LP]. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma.

Bernaldo de Quirós, José Luis (Intérprete). (2000). *Rodolfo Halffter: Obra Completa para Piano*. [CD]. Torrelodones (Madrid): Piccolo.

Facetas op. 38 (1976)

Movimientos: “Molto flessibile”, “Risoluto”.

Partitura: Madrid: Real Musical, 1979.

Grabaciones: Suárez, Jorge (Intérprete) (1979). *Voz viva de México. Música Nueva*. [LP]. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma.

Bernaldo de Quirós, José Luis (Intérprete) (2000). *Rodolfo Halffter: Obra Completa para Piano*. [CD]. Torrelodones, Madrid: Piccolo.

Secuencia op. 39 (1977)

Estreno: Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes de México, 20/6/1978, Jorge Suárez (pno).

Encargo: Secretaria de Educación Pública de México.

Movimientos: “Preludio”, “Interludio”, “Postludio”.

Partitura: México D.F.: Ediciones mexicanas de música, 1979.

Grabaciones: García Chornet, Perfecto (Intérprete) (1980). *Obras para piano. Rodolfo Halffter*. [LP]. Barcelona: EMI-Odeón.

Marín, Susana (Intérprete) (1982). *Música Española Contemporánea. Vol. I*. [LP]. Madrid: RCA.

Bernaldo de Quirós, José Luis (Intérprete) (2000). *Rodolfo Halffter: Obra Completa para Piano*. [CD]. Torrelodones, Madrid: Piccolo.

Apuntes para piano. Una vez y otra vez con coda (1982)

Partitura: México D.F.: Centro independiente de investigaciones musicales multimedia, 1982.

Grabación: Bernaldo de Quirós, José Luis (Intérprete). (2000). *Rodolfo Halffter: Obra Completa para Piano*. [CD]. Torrelodones (Madrid): Piccolo.

HIDALGO, Juan (Las Palmas de Gran Canaria, 1927)

Aulaga (1959)

Milán piano (1959)

Observaciones: para un pianista, piano de cola y cualquier tipo de instrumentos u objetos con los que se puedan producir sonidos indeterminados.

Partitura: Madrid: EMEC, 1974.

Grabaciones: Espinosa, Pedro (Intérprete) (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.

Armandia 1 (1964)

Armandia 2 (1964)

HOMS, Joaquim (Barcelona, 1906-2003)

Impromptus IV y V (1958)

Movimientos: "Calmo", "Vivace".

Duración: 7'.

Partitura: Berga (Barcelona): Amalgama, 2004.

Grabación: Masó, Jordi (Intérprete) (1999). *Joaquim Homs. Piano Music*. [CD]. Alemania: Marco Polo.

Tres invenciones sobre un acorde (1958)

Estreno: Barcelona, 13/6/1959, Pietat Homs (pno).

Duración: 9'.

Partitura: Berga (Barcelona): Amalgama, 2004.

Grabación: Masó, Jordi (Intérprete) (2002). *Joaquim Homs. Piano Music*. [CD]. Alemania: Marco Polo.

Impromptus VI y VII (1960)

Estreno: Barcelona, 13/4/1962, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 12'.

Observaciones: existe una versión del *Impromptu VI* para violín, violonchelo y piano.

Partitura: *Impromptu VI*: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 194-198. *Impromptu VII*: Berga (Barcelona): Amalgama, 2004.

Grabación: Masó, Jordi (Intérprete) (1999). *Joaquim Homs. Piano Music*. [CD]. Alemania: Marco Polo.

Presències para piano (1967)

Estreno: Madrid, diciembre 1967, Perfecto García Chornet (pno).

Movimientos: “Moderato”, “Leggero”, “Agitato”, “Lento”, “Agitato”, “Agitato”, “Lento”.

Duración: 21'.

Partitura: Madrid: Alpuerto (edición no comercial). Ms. FJM.

Grabación: García Chornet, Perfecto (Intérprete) (1978). *Joaquim Homs*. [LP]. Barcelona: EDA.

Dos soliloquis per a piano (1972)

Estreno: Santa Cruz de Tenerife, febrero 1972, Perfecto García Chornet (pno).

Duración: 12'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1990.

Observaciones: hay versiones para dos pianos, trío de cuerdas y piano, conjunto de once instrumentos, orquesta de cuerdas y orquesta sinfónica

Grabación: Masó, Jordi (Intérprete) (1999). *Joaquim Homs. Piano Music*. [CD]. Alemania: Marco Polo.

Díptic per a clavecí (1976)

Partitura: Ms. FJM.

Preludio para clave (o piano) (1976)

Duración: 7'.

Partitura: Ms. FJM.

In memoriam Turina (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, José Manuel de Diego (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Duración: 6'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp.

Grabación: Vega Toscano, Ana (Intérprete) (1988). *Piano de la Generación del 27*. [LP]. Madrid: Tecnosaga.

Masó, Jordi (Intérprete) (1999). *Joaquim Homs. Piano Music*. [CD]. Alemania: Marco Polo.

IBARRONDO, Félix (Oñate-Guipúzcoa, 1943)

Oviri (1976)

Silencios ondulados (1977)

Partitura: Madrid: EMEC, 1978.

Grabación: Dupuy, Jean Pierre (Intérprete) (1978). *Tercer concurso "Arpa de oro"*. [LP]. Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, RCA.

IGOA, Enrique (Madrid, 1958)

Estudio I op. 1 (1976)

Estreno: Hermandades de trabajo, Madrid, 23/1/1996, Enrique Igoa (pno).

Duración: 9'30".

Inventiones op. 3 (1979)

Duración: 6'14".

Estudio II op. 5 (1980)

Estreno: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 10/2/1992, Enrique Igoa (pno).

Duración: 6'20".

Partitura: Madrid: EMEC, 1995.

Grabación: Rivera, María Luz (Intérprete) (1998). [CD]. Madrid: Musigrama.

Yessayán, Rubén (Intérprete) (2010). *Different Perceptions*. [CD]. [s.l.]: Record Union.

LARRAURI, Antón (Bilbao, 1932-2000)

Dualismos (1976)

Estreno: Museo de Arte Contemporáneo, París (Francia), Enero 1977, Carles Santos (pno).

Duración: 8'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1976.

Grabación: Espinosa, Pedro (Intérprete) (1979). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: ACSE.

López Laguna, Gerardo (Intérprete) (2001). *Compositores Vascos. Sexta serie*. [CD]. Bilbao: BBK.

Dos preludios para piano (1981)

Movimientos: "Anhelo", "Así eres".

Observaciones: "Así eres" está basado en la composición original homónima para cuarteto vocal.

Duración: 6'.

LEGIDO, Jesús María (Valladolid, 1943)

Sonatina para piano (1975)

Estreno: Centro Cultural de Villa, Madrid, 19/1/1991, Guillermo González (pno).

Movimientos: "Allegro vigoroso", "Moderato sostenuto", "Presto, ma non troppo".

Duración: 7'.

Partitura: Ms. FJM.

LEWIN-RICHTER, Andrés (Miranda de Ebro-Burgos, 1937)

Secuencia IV (1979)

Observaciones: piano y electroacústica

Estreno: Barcelona, mayo 1981, Jean Pierre Dupuy (pno).

Partitura: en *Libre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 201-205.

Grabación: Santos, Carles (Intérprete) (1990). *Encontre de Compositors V* (1984). [CD]. Son Biellí-Buger, Mallorca: Unió Musics.

Observaciones: para piano y electroacústica.

LLÁCER, Francisco (Valencia, 1918-2002)

Sonatina (1960)

Dedicatoria: a Ramón Castañer

Estreno: Sociedad Española de Radiodifusión, Valencia, 16/4/1962, Jesús Gluck (pno).

Duración: 14'.

Partitura: Ms. FJM.

Dístico percutiente (1981)

Dedicatoria: a la memoria de Eduardo López-Chavarri Marco.

Estreno: Teatro Principal, Valencia, 7/3/1983, Perfecto García Chornet (pno).

Duración: 9'.

Partitura: Valencia: Musicinco, 1985.

MANCHADO, Marisa (Madrid, 1956)

Lo que vio el mayordomo (1979)

Estreno: Teatro Príncipe, Madrid, 12/3/1979, Marisa Manchado (pno).

Encargo: compañía Adriá Gual.

Observaciones: para la obra homónima original de Joe Orton.

Duración: 12'.

MARCO, Tomás (Madrid, 1942)

Piraña (1965)

Dedicatoria: a Juan Hidalgo.

Estreno: Primer festival Zaj, Escuela Superior de Ingenieros de Telecomunicación, Madrid, 6/12/1965, Juan Hidalgo (pno).

Duración: 10'.

Fetiches (1968)

Dedicatoria: a Pedro Espinosa.

Estreno: Exposición Rauschenberg, Stadelijck Museum, Amsterdam (Holanda), 29/3/1968, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 6'.

Partitura: Madrid: EMEC, 1977.

Grabaciones: Espinosa, Pedro (Intérprete). (1974). *Música Española Contemporánea*. [LP]. Madrid: EMEC, 1974.

Espinosa, Pedro (Intérprete) (1994). *Anthology Of Contemporary Spanish Music*. [CD]. Madrid: EMEC.

Escalante, Manuel (Intérprete) (2008). *Tomás Marco. Obras para piano*. [CD]. Madrid: Verso.

Evos (1970)

Dedicatoria: a Alexandre Hrisanide.

Estreno: Radio Bremen (Alemania), 1970, Alexandre Hrisanide (pno).

Encargo: Alexandre Hrisanide.

Duración: 20'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1974.

Temporalía (1974)

Dedicatoria: a Jean-Pierre Dupuy y Perfecto García Chornet.

Estreno: Instituto Francés, Madrid, 18/4/1975, Jean Pierre Dupuy (pno).

Duración: 14'.

Partitura: Celle: Moeck, 1977.

Sonata de Vesperia (1977)

Dedicatoria: a Rafael Orozco.

Estreno: Londres, 13/3/1978, Rafael Orozco (pno).

Duración: 14'.

Partitura: Madrid: EMEC, 1981.

Campana Rajada (1980)

Dedicatoria: a Humberto Quagliata

Estreno: París, 27/2/1981, Jean Pierre Dupuy (pno).

Partitura: París: Salabert, 1982.

Encargo: Association pour la Collaboration des Interprètes et Compositeurs de París.

Grabación: Quagliata, Humberto (Intérprete) (1988). *Piano Español Contemporáneo, obras escritas y dedicadas a Humberto Quagliata*. [MC]. Bilbao: Buroz.

Soleá (1982)

Dedicatoria: a Pilar y Juan Antonio García Barquero

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Perfecto García Chornet (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Duración: 7'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp.

Grabaciones: Álvarez Argudo, Miguel (Intérprete). (1996). *Miguel Álvarez Argudo: Piano*. [CD]. Barcelona: Audiovisuals de Sarriá.

Escalante, Manuel (Intérprete) (2008). *Tomás Marco. Obras para piano*. [CD]. Madrid: Verso.

Bessette, Louise (Intérprete) (2010). *Regards sur l'Espagne/Reflections on Spain*. [CD]. Canadá: Analekta.

Prisuelos, Mario (Intérprete) (2012). *Música española para piano: del barroco al presente*. [CD]. Madrid: Verso.

MESTRES QUADRENY, Josep María (Manresa-Barcelona, 1929)

Cop de poma (1961)

Estreno: Kongsalongen Samlaren, Estocolmo (Suecia), 28/5/1965, Leo Nilson (pno).

Observaciones: obra pluridisciplinar compuesta en colaboración con Joan Miró, Antoni Tàpies, Joan Brossa y Moisés Villelia.

Duración: 6'.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 210-215.

Grabación: Dupuy, Jean Pierre (Intérprete) (2004). *Mestres Quadreny. Integral de piano I*. [CD]. Sabadell (Barcelona): Ars Harmonica.

Suite bufa (1966)

Estreno: Festival Sigma, Burdeos, 1966, Carles Santos (pno), Anna Ricci (voz), Terri Mestres (danza).

Observaciones: acción musical.

Sonades sobre fons negre (1982)

Estreno: IV Encontre de Compositors, Teatro Principal de Palma de Mallorca, 15/11/1983, Liliana Maffiotte (pno).

Movimientos: “Tal qual”, “Oc”, “La son del peix”, “Punt i seguit”, “Un i cru”, “Clap lluent”.

Duración: 20’.

Partitura: Barcelona: Catalana d'edicions musicals, 1991.

Grabación: Dupuy, Jean Pierre (Intérprete) (2004). *Mestres Quadreny. Integral de piano I*. [CD]. Sabadell, Barcelona: Ars Harmonica.

Maffiotte, Liliana (Intérprete) (1987). *Encontre de Compositors III (1982)*. [LP]. Son Bielí-Buger, Mallorca: Unió Musics.

Vara per Quatre (1982)

Observaciones: cuatro pianistas.

Grabación: Gómez, Esther; Olivella, Carme; Vela, Ester y Vera López, Eulàlia (Intérpretes) (1998). *Josep Maria Mestres Quadreny*. [CD]. Sabadell, Barcelona: La mà de Guido.

MOMPOU, Frederic (Barcelona, 1893-1987)

Música callada I (1959)

Movimientos: “Angélico”, “Lent”, “Placide”, “Afflito e penoso”, Sin título, “Lento”, “Lento”, “Semplice”, “Lento”.

Partitura: París: Salabert, 1959.

Grabaciones: Mompou, Federico (Intérprete) (1975). [LP]. Barcelona: Ensayo.
 Colom, Josep (Intérprete) (1993). *Mompou, L'Œuvre pour piano. Complete Works*. [CD. Alemania: Mandala.
 Masó, Jordi (Intérprete) (2002). *Frederic Mompou. Piano Music*. [CD]. Alemania: Naxos.
 Mompou, Frederic (Intérprete) (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.I.]: Brilliant Classics.

Preludio XII (1960)

Dedicatoria: a Doctor Fidel Saval.
Duración: 2'.
Partitura: Barcelona: Tritó, 2004.
Grabaciones: Colom. J (Intérprete) (1993). *Mompou, L'Œuvre pour piano. Complete Works*. [CD. Alemania: Mandala.
 Masó, Jordi (Intérprete) (2002). *Frederic Mompou. Piano Music*. [CD]. Alemania: Naxos.
 Ferrández, Mariano (Intérprete) (2002). *La música soñada*. [CD]. Huesca: Arsis.
 Mompou, Frederic (Intérprete) (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.I.]: Brilliant Classics.

Canción y danza XI (1961)

Dedicatoria: a Rafael Puyana.
Estreno: Capilla Real del Hostal de Los Reyes Católicos, Santiago de Compostela, 1961, Rafael Puyana (pno).
Movimientos: “La Patum de Berga: el baile del águila”, “La Patum de Berga: Turcs i cavallets”.
Duración: 4'.
Partitura: París: Salabert, 1962.
Grabaciones: Larrocha, Alicia de (Intérprete) (1984). [MC]. Londres: DECCA.
 Colom, Josep (Intérprete) (1993). *Mompou, L'Œuvre pour piano. Complete Works*. [CD. Alemania: Mandala.

Mompou, Frederic (Intérprete) (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.I.]: Brilliant Classics.

Canción y danza XII (1962)

Dedicatoria: a la memoria de León Paul Fargue.

Movimientos: “La dama d’Aragó”, “La mala nova”.

Duración: 4’.

Grabaciones: Larrocha, Alicia de (Intérprete) (1984). [MC]. Londres: DECCA.

Colom, Josep (Intérprete) (1993). *Mompou, L’Euvre pour piano. Complete Works*. [CD. Alemania: Mandala.

Mompou, Frederic (Intérprete) (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.I.]: Brilliant Classics.

Música callada II (1962)

Dedicatoria: a la memoria de León Paul Fargue.

Movimientos: “Lento cantabile”, “Allegretto”, “Lento”, “Tranquilo”, “Severo”, “Lento”, “Calme”.

Duración: 14’.

Partitura: París: Salabert, 1962.

Grabaciones: Mompou, Federico (Intérprete) (1975). [LP]. Barcelona: Ensayo.

Colom, Josep (Intérprete) (1993). *Mompou, L’Euvre pour piano. Complete Works*. [CD. Alemania: Mandala.

Masó, Jordi (Intérprete) (2002). *Frederic Mompou. Piano Music*. [CD]. Alemania: Naxos.

Mompou, Frederic (Intérprete) (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.I.]: Brilliant Classics.

Música callada III (1965)

Estreno: III Festival Internacional de Música, Salón del Tinell, Barcelona. 5/10/1965, Andor Foldes (pno).

Movimientos: “Lento”, “Luminoso”, “Tranquilo”, “Calme”, “Lento”.

Duración: 17’.

Observaciones: hay una versión parcial para conjunto instrumental de Josep María Mestres Quadreny.

Partitura: París: Salabert, 1966.

Grabaciones: Mompou, Frederic (Intérprete) (1975). [LP]. Barcelona: Ensayo.
Colom, Josep (Intérprete). (1993). *Mompou, L'Œuvre pour piano. Complete Works*. [CD. Alemania: Mandala.

Masó, Jordi (Intérprete) (2002). *Frederic Mompou. Piano Music*. [CD]. Alemania: Naxos.

Mompou, Frederic (Intérprete) (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.I.]: Brilliant Classics.

Música callada IV (1967)

Dedicatoria: a Alicia de Larrocha.

Estreno: Festival Internacional de Música, Cadaqués (Gerona), 26/8/1972, Alicia de Larrocha (pno).

Encargo: FJM.

Movimientos: “Molto lento e tranquilo”, “Calme, avec clarté”, “Moderato”, “Sin indicación”, “Lento”, “Lento molto”, “Lento”.

Duración: 21'.

Observaciones: Hay una versión parcial para conjunto instrumental de Josep María Mestres Quadreny.

Partitura: París: Salabert, 1974.

Grabaciones: Mompou, Frederic (Intérprete) (1975). [LP]. Barcelona: Ensayo.
Larrocha, Alicia de (Intérprete) (1984). [MC]. Londres: DECCA.
Colom, Josep (Intérprete) (1993). *Mompou, L'Œuvre pour piano. Complete Works*. [CD. Alemania: Mandala.

Masó, Jordi (Intérprete) (2002). *Frederic Mompou. Piano Music*. [CD]. Alemania: Naxos.

Mompou, Frederic (Intérprete) (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.I.]: Brilliant Classics.

Canción y danza XIV (1978)

Estreno: Alice Tully Hall, Nueva York (EEUU), 26/3/1978, Alicia de Larrocha (pno).

Movimientos: “Quan jo n’era petitet”, “Danza”.

Observaciones: Estrenado en el Homenaje a Federico Mompou.

Duración: 4’.

Partitura: en *Libre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 220-225.

Grabaciones: Mompou, Frederic (Intérprete) (1975). [LP]. Barcelona: Ensayo.

Colom, Josep (Intérprete) (1993). *Mompou, L’Euvre pour piano. Complete Works*.

[CD. Alemania: Mandala.

Mompou, Frederic (Intérprete) (200?). *Federico Mompou (1893-1987). Complete Piano Works*. [CD]. [S.I.]: Brilliant Classics.

MONTESINOS, Eduardo (Valencia, 1945)

Preludio (1964)

Partitura: Valencia: Piles, 2002.

Grabación: Álvarez Argudo, Miguel (Intérprete) (2002). *Pianismo valenciano (1959-2000)*. [CD]. Valencia: Produccions Musicals.

Canción a Rosamar (1966)

Preludio en el tono de Mi (1971)

Partitura: Madrid: Musicinco, 1985.

Tocata en coexistencia (1972)

MONTSALVATGE, Xavier (Gerona, 1912-2002)

Sonatine pour Yvette (1961)

Partitura: París: Salabert, 2006.

Grabaciones: Sabater, Rosa (Intérprete) (1968). *Xavier Montsalvatge*. [LP].
Barcelona: Ensayo.

Besses, Antoni (Intérprete) (1980). *Antología histórica de la música catalana. Música per a piano 1*. [LP]. Barcelona: Edigsa.

Coll, Ramón (Intérprete) (1992). *X. Montsalvatge. La obra para piano*. [CD].
Madrid: Etnos.

Larrocha, Alicia de (Intérprete) (19??). *Recital de música española de Alicia de Larrocha*. [LP]. Madrid: DECCA.

Sketch para piano (1966)

Estreno: Barcelona, 1980, Rosa Sabater (pno).

Duración: 3'.

Observaciones: es una versión de *Spanish sketch* para violín y piano.

Partitura: en *Libre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 229-232.

Grabaciones: Sabater, Rosa (Intérprete).(1968). [LP]. Barcelona: Ensayo.

Coll, Ramón (Intérprete) (1992). *X. Montsalvatge. La obra para piano*. [CD].
Madrid: Etnos.

Alegoría para piano (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, Manuel Castillo (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Duración: 6'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp.

Grabación: Coll, Ramón (Intérprete) (1992). *X. Montsalvatge. La obra para piano*. [CD]. Madrid: Etnos.

MORENO, Federico (Madrid, 1891-1982)

Fantasía castellana (1979)

Semblanza (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Elena Barrientos (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, p. 218.

MUÑOZ, José (Línea de la Concepción-Cádiz, 1905-1988)

Superposiciones (1975-76)

Divertimento (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Perfecto García Chornet (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 222-226.

NAVARRETE, Javier (Teruel, 1956)

Solo de piano (1977)

Partitura: en *Libre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 242-245.

NIN-CULMELL, Joaquín María (Berlín, 1908-2004)

Tonadas III (1958-61)

Partitura: New York: Broude Brothers Limited, 1969.

Grabaciones: Cantos, María Luisa (Intérprete) (1993). *Joaquín Nin-Culmell. Tonadas volúmenes 1-4 for piano*. [CD]. München: Marco Polo.

Larrocha, Alicia de (Intérprete) (19??). *Recital de música española de Alicia de Larrocha*. [LP]. Madrid: DECCA.

Villalba, Miquel (Intérprete) (2004). *J. Nin. Obres per a piano Vol. 2*. [CD]. Gerona: Anacrusí Contemporània.

Worms, Marcel (Intérprete) (2007). *Joaquín Nin-Culmell (1908-2004). The Complete Tonadas and other Works for Piano*. [CD]. Netherlands: Zefir Records.

Tonadas IV (1958-61)

Partitura: New York: Broude Brothers Limited, 1969.

Grabaciones: Cantos, María Luisa (Intérprete) (1993). [CD]. München: Marco Polo.

Larrocha, Alicia de (Intérprete) (19??). *Recital de música española de Alicia de Larrocha*. [LP]. Madrid: DECCA.

Villalba, Miquel (Intérprete) (2004). *J. Nin. Obres per a piano Vol. 2*. [CD]. Gerona: Anacrusí Contemporània.

Worms, Marcel (Intérprete) (2007). *Joaquín Nin-Culmell (1908-2004). The Complete Tonadas and other Works for Piano*. [CD]. Netherlands: Zefir Records.

NUIX, Jep (Barcelona, 1955-1998)

Tres bagatel.les en forma de poema (1982)

Estreno: Barcelona, 9/6/1982, Conrad Setó (pno).

Duración: 5'.

Partitura: Barcelona: Clivis.

NÚÑEZ, Adolfo (Madrid, 1954)

Rondó (1980)

Dedicatoria: a Ana María Vega Toscano.

Estreno: Curso de Música Contemporánea, Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), Universidad de Salamanca, 15/7/1984, Ana Vega Toscano (pno).

Duración: 3'50".

Observaciones: seleccionada para el VIII Concurso Regional de Piano Pedro Espinosa (1991).

Partitura: Ms. FJM.

Todas cantan (1982)

Estreno: II Concurso de Composición para piano Manuel Valcarcel, Santander, 30/4/1983, Maite Berrueta (pno).

Duración: 13'25".

Observaciones: seleccionada en el II Concurso de Composición para piano Manuel Valcarcel de Santander (1983).

Partitura: Ms. FJM.

Grabación: Vega Toscano, Ana (Intérprete) (1989). [LP]. Madrid: Tecnosaga.

OLAVIDE, Gonzalo (Madrid, 1934-2005)

Sonata Della ricordanza (1975)

Estreno: Salón Dorado, Teatro Colón, Buenos Aires (Argentina), 21/6/1976, Marta Bongiorno (pno).

Movimientos: "Introduction", "Perpetuum mobile", "Maestoso e fúnebre", "Lento statico", "Finale".

OLIVER, Ángel (Moyuela-Zaragoza, 1937-2005)

Sonata homenaje a Scarlatti (1963)

Dedicatoria: a Mary Paz.

Estreno: Delegación Nacional de Juventudes, Madrid, abril 1964, Rafael Gómez Senosiaín (pno).

Duración: 3'30".

Partitura: Madrid: UME, 1964.

Psicograma nº 1 (1970)

Dedicatoria: a Guillermo González.

Estreno: Cuatro Conciertos de Música Española, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 24/5/1971, Joaquín Parra (pno).

Duración: 5'.

Observaciones: compuesta con una pensión de la FJM.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1974.

Grabación: Nieto, Albert (Intérprete) (2002). *Obra integral para piano de Ángel Oliver*. [CD]. Zaragoza: Delicias Discográficas.

Capriccio (1976-77)

Estreno: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1/3/1989, José Ramón Alonso (pno).

Duración: 5'.

Grabación: Nieto, Albert (Intérprete) (2002). *Obra integral para piano de Ángel Oliver*. [CD]. Zaragoza: Delicias Discográficas.

Piezas infantiles sobre temas populares españoles I (1976)

Dedicatoria: a mis hijos Esther, Mario y Laura.

Estreno: Ciclo Músicos Españoles Contemporáneos, Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, 24/2/1989, Cristina Pérez Gómez (pno).

Movimientos: "Arrión", "Con el guri, guri", "San Serenín", "Estaba el señor don Gato", "Me casó Mi madre", "Morito Pitió".

Duración: 8'.

Partitura: Madrid: Real Musical, 1990.

Grabación: Nieto, Albert (Intérprete) (2002). *Obra integral para piano de Ángel Oliver*. [CD]. Zaragoza: Delicias Discográficas.

Piezas infantiles sobre temas populares españoles II (1977)

Dedicatoria: a diversos alumnos de la Cátedra de Piano de Guillermo González en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Estreno: Ciclo Músicos Españoles Contemporáneos, Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, 24/2/1989, Magdalena Muñoz (pno).

Movimientos: “Am-bo-a-to”, “Esta es la tonada”, “Estaba una pastora”, “Ratón lindo”, “Patachín”, “Tiene la tarara”, “Antón pirulero”, “Las hijas de periquín”, “Matarile”.

Duración: 9'.

Partitura: Madrid: Real Musical, 1990.

Grabación: Nieto, Albert (Intérprete) (2002). *Obra integral para piano de Ángel Oliver*. [CD]. Zaragoza: Delicias Discográficas.

Apuntes sobre una impresión (1982-83)

Observaciones: piano a cuatro manos.

Grabaciones: Zanetti, Miguel y Turina, Fernando (Intérpretes). *Música española contemporánea para piano a cuatro manos*. [CD]. Madrid: RTVE Música.

Nieto, Albert (Intérprete) (2002). *Obra integral para piano de Ángel Oliver*. [CD]. Zaragoza: Delicias Discográficas.

OLIVES, Juan José (Santa Cruz de Tenerife, 1951)

Ocho piezas para piano (1977)

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 248-263.

OLM, Marcel (Mataró-Barcelona, 1932)

Capricho sobre un tema español op. 3 (1958)

Estreno: Teatro San Martín, Buenos Aires (Argentina), 19/12/1969, Josefina Gómez Toldrá (pno).

Duración: 2'25".

Danza Breve Op.15 (1960)

Estreno: Sala White, La Habana (Cuba), 5/8/1969, Josefina Gómez Toldrá (pno).

Duración: 6'.

Páginas de música íntima op. 20 (I-V) (1960)

Movimientos: "Sostenuto", "Lentamente", "Con ánimo", "Moderato", "Amabile".

Duración: 17'25".

Preludio I (de Profundis) op. 16 (1960)

Duración: 2'40".

Tres piezas breves op. 18 (1962)

Movimientos: "Agitato", "Moderato", "Vivo".

Duración: 4'20".

Preludi de Tardor op. 24 (1966)

Duración: 6'.

OZAITA, María Luisa (Baracaldo-Vizcaya, 1939)

Invención para piano (1963)

PABLO, Luis de (Bilbao, 1930)

Sonata (1958)

Dedicatoria: a Manuel Carra con agradecida y cordial amistad.

Estreno: Colegio Santo Tomás, Madrid, 6/3/1960, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 7'.

Observaciones: previamente al estreno, Pedro Espinosa realizó una audición privada en el curso Música en Compostela en 1958.

Partitura: Madrid: UME, 1959.

Progressus (1959)

Observaciones: para dos pianos. Obra fuera de catálogo.

Móvil II (1959-67)

Observaciones: piano a cuatro manos.

Libro para el pianista (1961)

Dedicatoria: a Pedro Espinosa (I, II, III) y a Franco Evangelisti (IV).

Estreno: III y IV: Festival de Darmstadt (Alemania), 2/9/1961. Obra completa: Bienal de París (Francia), 1961, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 10'.

Partitura: Darmstadt: Tonos, s.f.

Comme d'habitude (1970)

Estreno: Festival de Royan (Francia), Jean Claude Pennetier (pno).

Encargo: Festival de Royan.

Duración: 17'.

Observaciones: para dos pianos y un pianista. 5 partes sin solución de continuidad.

Partitura: París: Salabert, 1972.

Grabación: Zlueta, Jorge (Intérprete) (1973). *Colección de Música Contemporánea*, 9. [LP]. Madrid: Hispavox.

Affetuoso (1973)

Estreno: Nueva York, 1974, Marie Françoise Bucquet (pno).

Encargo: Marie Françoise Bucquet.

Duración: 20'.

Observaciones: reelaborada en Dibujos para flauta, clarinete, violín y violonchelo

Partitura: París: Salaber, 1973.

Cuaderno (1982)

Estreno: "A la memoria de Joaquín Turina": Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Elena Barrientos (pno). Obra completa: Fundación Gulbenkian, Lisboa (Portugal), 1982, Yvar Mikhashoff (pno).

Encargo: "A la memoria de Joaquín Turina" es **Encargo:** Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro. La obra completa es encargo de Yvar Mikhashoff.

Movimientos: "A la memoria de Joaquín Turina", II, III, IV y V.

Observaciones: hay una reelaboración de II y IV titulada *Dos improvisaciones para clave*. También existe una versión orquestal de uno de los números incorporada a *Cinco impromptus* para orquesta.

Partitura: "A la memoria de Joaquín Turina": en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 99-111.

Grabación: Dupuy, Jean Pierre (Intérprete) (1995). *Colección de la SIMC-Sección Española 1*. [CD]. [s.l.]: Stradivarius.

PADRÓS, David (Igualada-Barcelona, 1942)

Heptagonal (1971)

Partitura: en *Libre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp.265-268.

Grabación: Padrós, David (Intérprete) (2001). *David Padrós: Recerca Sonora*. [CD]. Son Biellí-Buger, Mallorca: Unió Musics.

PALACIOS, Fernando (Castejón-Navarra, 1952)

Antiestudio nº 1: "A Besbithoteria" (1975)

Partitura: Ms. FJM.

Antiestudio nº 2: "Azul" (1980)

Partitura: Ms. FJM.

PARDO, Miquel (Barcelona, 1959)

Hello Duke! (1979)

Duración: 3'.

Fuga scholae (1980)

Duración: 3'.

Música per a un ballet cinematogràfic (1982)

Movimientos: "Andante non troppo", "Allegro", "Tranquillo. Parlando".

Duración: 10'.

PELEGRÍ, María Teresa (Barcelona, 1907-1994)

Dos preludios (1978)

POLONIO, Eduardo (Madrid, 1941)

Movimiento ostinato (1965)

Estreno: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1965, Rafael Gómez Senosiáin (pno).

Duración: 4'.

Fantasia impromptu (1968)

Estreno: México, 23/8/1972, Alicia Urreta (pno).

Duración: 6'.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 284-285

Barcelona: Clivis, s.f.

Grabación: s.a. (1969). *Música joven. Compositores de la Nueva Generación Española*. [LP]. Madrid: Hispavox.

Andante spianato (1969)

Duración: 5'.

Variaciones bajo fianza (1977)

Estreno: Madrid, 1977, Carles Santos (pno).

Duración: 10'.

AMP (1982)

Estreno: Auditori Eduard Toldrà, Barcelona, 5/5/1993, Mercé Molero (pno).

Duración: 2'.

Observaciones: compuesta para el Álbum Ofrenda de la Associació Catalana Compositors a Frederic Mompou en su 90 cumpleaños.

PRIETO, Claudio (Muñeca de la Peña-Palencia, 1934)

Juguetes para pianistas II (1973)

Estreno: Estudio Música 1, RNE, Madrid, 21/4/1975, Luciano González Sarmiento (pno).

Duración: 17'.

Partitura: Madrid: Alpuerto, 1974.

Pieza caprichosa (1978-79)

Estreno: FJM, Madrid, 14/11/1979, Pedro Espinosa (pno).

Duración: 14'.

Partitura: Madrid: Arambol, 1997.

Turiniana (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Elena Varrientos (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Duración: 8'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 230-237.

Grabación: Roca, Ricardo J. (Intérprete) (2003). *Piano Contemporáneo Español*. [CD]. Valencia: Tabalet.

PRIETO, María Teresa (Oviedo-Asturias, 1896-1982)

24 variaciones para piano (1961)

Partitura: México D.F.: Ediciones mexicanas de música, 1964.

Grabación: Marín, Susana (Intérprete) (1991). [CD]. Madrid: RNE.

PUEYO, Salvador (Barcelona, 1935)

Soliloquis (1960)

Partitura: Berga (Barcelona): Amalgama, 2001.

Suite (1960)

Tema amb variacions (1960)

6 peces per a piano (1961)

Sonata (1961)

Movimientos: “Allegro”, “Lento assai”, “Allegretto”.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 288-300; Berga (Barcelona): Amalgama, 2001.

Grabación: Besses, Antoni (Intérprete) (2001). *La sonata per a piano segle XX*. [CD]. Barcelona: Disc Medi.

RAMOS, Ramón (Alginet-Valencia, 1954)

Argamedon (1980)

RAXACH, Enrique (Barcelona, 1932)

Ricercare (1976)

REMACHA, Fernando (Tudela-Navarra, 1898-1984)

Epitafio (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 20/1/1983, Perfecto García Chornet (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, p. 241.

RIBAS, María Rosa (Barcelona, 1944)

Fuga I (1975)

Suite antiga (1977)

Preludi, nocturn i marxa (1978)

Estreno: Auditorio del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, 30/4/1992, Elisenda Martí (pno).

Duración: 7'.

Tema variant (1980)

Estreno: Teatro de Figueras (Gerona), 18/4/1981, María Rosa Ribas (pno).

Duración: 12'.

Observaciones: segundo premio de composición Francesc Basil, Figueres, 1980.

Sonatina Romàntica (1981)

Estreno: Auditorio del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, 30/4/1992, Sergi Poch (pno).

Duración: 6'.

RODRIGO, Joaquín (Sagunto-Valencia, 1901-1999)

Danza de la amapola (1972)

Dedicatoria: a Cecilita.

Duración: 2'.

Partitura: Madrid: UME, 1995.

Grabaciones: Allen, Gregory (Intérprete) (1991). *Joaquín Rodrigo: The Complete Music for Piano*. [CD]. New York: Bridge.

Marianovich, Sara (Intérprete) (2001). *Joaquín Rodrigo. Integral para piano*. [CD]. España: Sony.

Katona, Peter (Intérprete) (2001). *Joaquín Rodrigo. Katona Twins*. [CD]. Holanda: Channel Classics.

Guinovart, Albert (Intérprete) (2001). *Joaquín Rodrigo. Obra para piano*. [CD]. Madrid: EMI.

Atardecer (1975)

Observaciones: piano a cuatro manos.

Grabaciones: Allen, Gregory y Nell, Anton (Intérpretes) (1991). *Joaquín Rodrigo: The Complete Music for Piano*. [CD]. New York: Bridge.

Zanetti, Miguel y Turina, Fernando (Intérpretes) (1993). *Música española contemporánea para piano a cuatro manos*. [CD]. Madrid: RTVE Música. Guinovart, Albert y Zabaleta, Marta (Intérpretes) (2001). *Joaquín Rodrigo. Obras de cámara*. [CD]. Madrid: EMI.

Sonatina para dos muñecas (1977)

Observaciones: piano a cuatro manos.

Grabaciones: Allen, Gregory y Nell, Anton (Intérpretes) (1991). *Joaquín Rodrigo: The Complete Music for Piano*. [CD]. New York: Bridge.

Zanetti, Miguel y Turina, Fernando (Intérpretes) (1993). *Música española contemporánea para piano a cuatro manos*. [CD]. Madrid: RTVE Música. Guinovart, Albert y Zabaleta, Marta (Intérpretes) (2001). *Joaquín Rodrigo. Obras de cámara*. [CD]. Madrid: EMI.

Tres evocaciones. Homenaje a Joaquín Turina (1981)

Movimientos: “Tarde en el parque”, “Noche en el Guadalquivir”, “Mañana en Triana”.

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, José Manuel de Diego (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Duración: 12'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 244-269.

Grabaciones: Allen, Gregory (Intérprete) (1991). *Joaquín Rodrigo: The Complete Music for Piano*. [CD]. New York: Bridge.

Pizarro, Artur (Intérprete) (1994). *Joaquín Rodrigo. Piano Works*. [CD]. Gran Bretaña: Collins Classics.

Marianovich, Sara (Intérprete) (2001). *Joaquín Rodrigo. Integral para piano*. [CD].

España: Sony.

Guinovart, Albert (Intérprete) (2001). *Joaquín Rodrigo. Obra para piano*. [CD].

Madrid: EMI.

RODRÍGUEZ PICÓ, Jesús (Barcelona, 1953)

Mille Artifex (1976)

Estreno: RNE, Madrid, 1976, Jean Pierre Dupuy (pno).

Movimientos: "Vals", "Gigue".

Duración: 10'.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 303-317.

Grabación: Camell, Jordi (Intérprete) (2001). *Diàleg dels insectes*. [CD]. Sabadell (Barcelona): La mà de Guido.

Polisonia I (1976)

Dedicataria: a Josep María Escribano

Estreno: Teatre Municipal, Perpiñán (Francia), 19/4/1977, Jean Pierre Dupuy (pno).

Duración: 10'.

Partitura: Ms. FJM.

Autour de la lune (1977)

Dedicataria: a Jean-Pierre Dupuy.

Estreno: Teatre Municipal, Perpiñán (Francia), 19/4/1977, Jean Pierre Dupuy (pno).

Duración: indeterminada.

Partitura: Ms. FJM.

ROGER, Miquel (Barcelona, 1954)

Set de set (1977)

Estreno: 1/6/1978.

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 319-322.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1983). Barcelona: Ensayo.

Villalba, Miquel (Intérprete) (2004). *Miquel Roger. Obres per a piano*. [CD].

Gerona: Anacrusí Contemporània.

Per a Liliana (1981)

Partitura: Sabadell (Barcelona): La mà de Guido, 1996.

Grabaciones: Liu, Hsiao-Lieng (Intérprete) (1989). *Associació Catalana de Compositors Vol. II*. [CD]. Barcelona: Audiovisuals de Sarrià.

Álvarez Argudo, Miguel (Intérprete) (1998). *Compositors catalans s. XX*. [CD].

Gerona: Anacrusí.

Villalba, Miquel (Intérprete) (2004). *Miquel Roger. Obres per a piano*. [CD].

Gerona: Anacrusí Contemporània.

ROIG-FRANCOLI, Miguel Ángel (Ibiza, 1953)

Suite apócrifa (1978)

RUÍZ-PIPÓ, Antonio (Granada, 1934-1997)

Kaleidoscope (1958)

Movimientos: "Toccata", "Nana", "Copla de la Rueda", "Canto Libre".

Duración: 10'.

Observaciones: suite para piano.

Partitura: New York: MCA Music, 1963.

Grabación: Chouraki-Chaillou, Joelle (Intérprete). (1999). *In memoriam Antonio Ruíz-Pipó*. [CD]. Alemania: Mandala.

Libro de lejanía (1979-88)

2 pièces (1961)

Movimientos: “Prélude a Debussy”, “Dessin pour Poulenc”.

3 pièces (1962)

Movimientos: “Introducción”, “Coral”, “Sin título”.

Cuatro estudios para la mano derecha (1966)

Duración: 6’.

Partitura: Ms. FJM.

Encajes: piezas infantiles para piano (1976)

Movimientos: “Sobre el Alalá” (A Coruña), “Sobre Pello Josepe” (País Vasco), “Sobre una canción de Olivares” (Baleares), “Sobre un Canto de Sereno” (San Mateo, Castellón), “Sobre el Romance de Lanzarote del Lago” (León), “Sobre una Canción de cuna de Tarragona”.

Duración: 8’.

Partitura: Madrid: Real Musical, 1979.

Grabación: Pineda, Ester (Intérprete) (1992). *Musique Espagnole pour Piano*. [CD]. [s.l.]: Mandala.

SAMPERIO, Miguel Ángel (Santander, 1936)

Cinco piezas breves (1978)

Dedicatoria: a Julián López Jimeno.

Estreno: Casa de Cultura Sánchez Díaz de Reinosa, Cantabria, 18/5/1979, Julián López Jimeno (pno).

Movimientos: “Quasi andante”, “Allegretto”, “Allegro”, “Adagietto”, “Presto”.

Duración: 13’.

Partitura: Ms. FJM.

SANTIAGO, Rodrigo A. de (Baracaldo-Vizcaya, 1907-1985)

Rincones coruñeses (1973)

Partitura: Madrid: UMe, 1973.

SANTOS, Carles (Vinarós-Castellón, 1940)

Armandino 77 (1976)

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 325-326.

Grabación: Santos, Carles (Intérprete) (1984). *Pianotrack*. [LP]. Madrid: Linterna Música.

Piano solo (1976)

Bujaraloz by Night (1978)

Partitura: Ms. Archivo de Marta Espinós.

Grabación: Santos, Carles (Intérprete) (1984). *Pianotrack*. [LP]. Madrid: Linterna Música.

Santos, Carles (Intérprete) (2002). *Noves tendències en la creció musical a Catalunya, València i Balears* (CD 18). [CD]. Barcelona: Tritó.

Biotrofo Santos (1979)

SARDÁ, Albert (Barcelona, 1943)

Cinc peces per a piano (1970)

Partitura: en *Llibre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 329-331.

Grabaciones: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1999). *Spanish Composers of Today. Albert Sardá*. [CD]. Madrid: EMEC.

Gómez Maestro, Silvia (Intérprete) (2003). *Homenaje 60º Aniversario Albert Sardá*. [CD]. [s.l.]: Colectivo de Compositores de la ECCA.

SECO DE ARPE, Manuel J. (Madrid, 1958)

Gestos / op. 21 (1982)

Estreno: Ópera tres, Madrid, 15/10/1990, Antonio Narejos (pno).

Duración: 13'.

Observaciones: obra finalista en el Concurso de Composición para piano Manuel Valcárcel de Santander (1984).

Grabación: Narejos, Antonio (Intérprete) (1990). *Manuel Seco. Obra para piano (1982-1989)*. [CD]. Madrid: Opera Tres.

SOLER, Josep (Vilafranca del Penedès-Barcelona, 1935)

Tema y siete variaciones (1960)

Revisión 1998.

Tres peces per a piano (1970)

Dedicataria: a Eulàlia Solé.

Estreno: Fundación Gulbenkian, Lisboa (Portugal), 24/2/1971, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 7'.

Movimientos: "Lentísimo", "Tranquilo", "Rápido".

Tenebrae (1975)

Estreno: Museo, Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1979, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 5'.

Partitura: en *Libre per a piano*, Barcelona: ACC, 1980, pp. 336-341.

Harmonices mundi I (1977)

Estreno: Auditorio del Colegio de Abogados de Barcelona, 1/3/1978, Eulàlia Solé (pno).

Movimientos: "Mercurius" (Fuga a 3), "Venus" (Fuga a 4), "Tellus cum luna" (Fuga a 2 soggetti), "Mars" (Fuga a 3), "Jupiter" (Fuga mto contrario), "Saturnus" (Fuga a

4), "Partita I" (Preludio, tema fugado, courante, alemanda, aria, zarabanda, giga y fuga a 3).

Duración: 120'.

Partitura: Barcelona: Clivis, 1986.

Grabación: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1993). *Música per a piano*. [CD]. Badalona: Conservatori Profesional de Música de Badalona, Fundació Música Contemporània.

Harmonices mundi IV (1980)

Movimientos: "Fuga a 3", "Fuga mto contrario", "Zarabanda con partita" (Alemanda, Air fuato, Bourrée, Minueto y Fuga, Forlana, Fuga a 2 soggetti, Forlana, Fuga a 4 soggetti).

Duración: 90'.

Le soir et la douleur (1980)

Estreno: Kolbermoor (Alemania), 2/9/1993, Miguel Álvarez Argudo (pno).

Duración: 6'.

Partitura: Barcelona: Clivis, 1986.

Sonata I (1980)

Duración: 25'.

Variaciones y fuga sobre un tema coral de Alban Berg (1981)

Estreno: Festival de Teià, Casa de Cultura, Teià, Barcelona, 14/7/1989, Eulàlia Solé (pno).

Duración: 21'.

Partitura: Ms. Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

Grabación: Solé, Eulàlia (Intérprete) (1993). [CD]. Badalona: Conservatori Profesional de Música de Badalona, Fundació Música Contemporània.

SOROZÁBAL, Pablo (San Sebastián, 1897-1988)

Oración de la madre del torero (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, José Manuel de Diego (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Duración: 4'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 273-276.

TÉLLEZ, José Luis (Madrid, 1944)

Álbum de la juventud (1969)

Observaciones: piano y elementos auxiliares.

TRUÁN, Enrique (Gijón-Asturias, 1905-1995)

Marcha para un cortejo de bodas (1969)

Moltissima afflictione (1969)

Partitura: en *El piano y el violín en la obra de Enrique Truán, músico asturiano de la Generación del 27*, Oviedo: Fundación Mújica, 2002.

Seis miniaturas en Do mayor para un aprendiz de pianista (1972)

Partitura: en *El piano y el violín en la obra de Enrique Truán, músico asturiano de la Generación del 27*, Oviedo: Fundación Mújica, 2002.

El vals que Dorita quería (1974)

Esbozos sugerentes (1974)

Triunfo del alba sobre la noche (1974)

Animato e con fuoco (1975)

Tango español (1975)

Bagatella (1977)

Preludes pour un cahier intime (1978)

Torero (1979)

Tonada y baile (1980)

Andantino (1981)

Asturiana (1982)

Balada en primavera (1982)

El mar (1982)

TURINA DE SANTOS, José Luis (Madrid, 1952)

Fantasia sobre Don Giovanni (1981)

Observaciones: piano a cuatro manos.

Grabación: Zanetti, Miguel y Turina, Fernando (Intérpretes) (1993). *Música española contemporánea para piano a cuatro manos*. [CD]. Madrid: RTVE Música.

¡Ya “uté” ve...! (1982)

Estreno: Concierto-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 19/1/1983, Manuel Castillo (pno).

Encargo: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro.

Duración: 6'.

Partitura: en *Libro-homenaje en el I centenario del nacimiento de Joaquín Turina*, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, pp. 280-286.

VALLS, Manuel (Barcelona, 1920-1984)

Estudi de dança en 5/8 (1962)

Partitura: Barcelona: Clivis, s.f.

Preludio (1962)

Partitura: Barcelona: Clivis, 1962.

Tocata (1962)

Partitura: Barcelona: Clivis, 1962.

Grabación: Torrent, Montserrat (Intérprete) (1995). *Compositors del Cercle Manuel de Falla*. [CD]. Barcelona: Albert Moraleda (EUCU).

Nocturn (1978)

Partitura: Madrid: EMEC, 1974.

Grabaciones: Nieto, Albert (Intérprete) (1991). *Nocturnos*. [CD]. Madrid: Etnos.

Nieto, Albert (Intérprete) (2002). *Noves tendències en la creció musical a Catalunya, València i Balears* (CD 18). [CD]. Barcelona: Tritó.

VÁZQUEZ DEL FRESNO, Luis (Gijón-Asturias, 1942)

Audiogramas I Op. 1 (1964)

Dedicatoria: a Guillermo García Alcalde

Estreno: Teatro Campoamor de Oviedo, 1969.

Movimientos: “Un canto en las montañas”, “Canción del norte”, “Desfile de muñecos”, “Encuentro con la vida”, “Renace la alegría”.

Partitura: Ms. Material propio.

Audiogramas IV Op. 13 (1977)

Estreno: Santiago de Compostela, 15/11/1977.

Movimientos: “Abedules”, “Catedral de eucaliptus”, “Espejos de icebergs”.

Partitura: Ms. Material propio.

Yerba Op. 12 (1977)

Dedicatoria: a la memoria del Dr. Eladio de la Concha.

Movimientos: “Orbayu”, “Dime paxarin”, “Romería de San Andrés”, “La moza que a mí me quiera”, “Orbayu”, “Soy de Pravia”, “Soy de Mieres”, “Caminito de Avilés”, “La mio neña”, “Orbayu”.

Partitura: Ms. Material propio.

Seis Preludios Op. 23 (1980)

Dedicatoria: a María Manuela Caro de Halffter.

Partitura: Ms. Material propio.

VILLA ROJO, Jesús (Brihuega-Guadalajara, 1940)

Nueve piezas breves (1969)

Estreno: Academia Española de Bellas Artes, Roma (Italia), 22/2/1972, Valerij, Voskovochnikof (pno).

Duración: 12'.

Móviles para piano (1972)

Partitura: en *Juegos gráfico-musicales*, Madrid: Alpuerto, 1976.

Anexo II: Listado cronológico de obras

Anexo II: Listado cronológico de obras

1958	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Poemas de la Baja Andalucía op. 18</i> ▪ Bacarisse, Salvador: <i>Meditación op. 110; Carnaval parisien op. 111</i> ▪ Bernaola, Carmelo A.: <i>Canción y danza</i> ▪ Fraca, Luis: <i>Sonata núm. 2 op. 8</i> ▪ Homs, Joaquim: <i>Impromptus IV y V; Tres invenciones sobre un acorde</i> ▪ Olives, Juan José: <i>Capricho sobre un tema español op. 3</i> ▪ Pablo, Luis de: <i>Sonata</i> ▪ Ruíz-Pipó, Antonio: <i>Kaleidoscope</i>
1958-61	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nin-Culmell, Joaquín María: <i>Tonadas III, Tonadas IV</i>
1958-68	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Caimari, Antoni: <i>Esbós núm. 1 a 12</i>
1959	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Bacarisse, Salvador: <i>Andante malinconico WoO 31</i> ▪ Balada, Leonardo: <i>Música en cuatro tiempos</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Tres pequeñas piezas para piano op. 12</i> ▪ Bernaola, Carmelo A.: <i>Pequeña pieza</i> ▪ Buenagu, José: <i>Miniatura suite</i> ▪ Calés, Francisco: <i>Cinco cantos de Sefarad; Jad-Gadía</i> ▪ Castillo, Manuel: <i>Preludio, diferencias y toccata; Tres piezas para piano</i> ▪ Gerhard, Robert: <i>Chaconne</i> ▪ Hidalgo, Juan: <i>Aulaga; Milán piano</i> ▪ Mompou, Federico: <i>Música callada I</i> ▪ Pablo, Luis de: <i>Progressus</i>
1959-67	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pablo, Luis de: <i>Móvil II</i>
1960	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Asencio, Vicente: <i>Danses valencianes</i> ▪ Bacarisse, Salvador: <i>Feuille d'album op. 123 núm. 1; Hommage fúnebre op. 123 núm. 2; Sonatina op. 31(I)b</i> ▪ Blanquer, Armando: <i>Tres piezas breves</i> ▪ Buenagu, José: <i>Sonata para piano</i> ▪ Falcón, Juan José: <i>El despertar de un fénix</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Melodía exótica; Resignación; Rosario Vasconcel; Siciliana; Sonata fantasía; Suite moderna; Suite op. 1 nº 1</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Homs, Joaquim: <i>Impromptus VI y VII</i> ▪ Llácer, Francisco: <i>Sonatina 1960</i> ▪ Mompou, Federico: <i>Preludio XII</i> ▪ Olm, Marcel: <i>Danza Breve Op. 15; Páginas de música íntima op. 20 (I-V); Preludio I (de Profundis) op. 16</i> ▪ Pueyo, Salvador: <i>Soliloquis; Suite; Tema amb variacions</i>
1960-61	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Halffter, Cristóbal: <i>Formantes para dos pianos</i>
1961	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Echevarría, Victorino: <i>Nocturno andaluz</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Fantasia en Do; Momentos nº 1; Scherzo y trío</i> ▪ Mestres Quadreny, Josep María: <i>Cop de poma</i> ▪ Mompou, Federico: <i>Canción y danza XI</i> ▪ Montsalvatge, Xavier: <i>Sonatine pour Yvette</i> ▪ Prieto, María Teresa: <i>24 variaciones para piano</i> ▪ Pueyo, Salvador: <i>6 peces per a piano; Sonata</i> ▪ Ruíz-Pipó, Antonio: <i>2 piéces</i>
1961-62	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pablo, Luis de: <i>Libro para el pianista</i>
1961-63	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Preludio núm. 1</i>
1962	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Bacarisse, Salvador: <i>Diecisiete variaciones sobre cinco notas op. 128</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Estudio de sonoridades</i> ▪ Coria, Miguel Ángel: <i>Juego de densidades; Ensayo</i> ▪ García García, Juan Alfonso: <i>Tres movimientos de danza</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Chez García Ramos; Ensayo a dos voces</i> ▪ Mompou, Federico: <i>Canción y danza XII; Música callada II</i> ▪ Olm, Marcel: <i>Tres piezas breves op. 18</i> ▪ Ruíz-Pipó, Antonio: <i>3 piéces</i> ▪ Valls, Manuel: <i>Estudi de dança en 5/8; Preludio; Tocata</i>
1963	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Sonatina, Op. 26</i> ▪ Alonso, Miguel: <i>Estudio en octavas</i> ▪ Bernaola, Carmelo A.: <i>Morfología Sonora</i> ▪ Castillo, Manuel: <i>Estudio sonatina</i> ▪ Cruz de Castro: <i>Estudio rítmico; Sonoridades</i> ▪ González García de Acilu, Agustín: <i>Tres movimientos</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Guinjoan, Joan: <i>El Pinell de Dalt</i> ▪ Oliver, Ángel: <i>Sonata homenaje a Scarlatti</i> ▪ Ozaita, María Luisa: <i>Invención para piano</i>
1963-64	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Delás, José Luis de: <i>Borders</i>
1964	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Cuatro imágenes playeras op. 41; Tema con variaciones op. 42; Sonata para piano op. 45</i> ▪ Asencio, Vicente: <i>Albada i dansa</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Estudio de impulsos</i> ▪ Blanquer, Amando: <i>Variaciones para piano</i> ▪ Casanovas, Josep: <i>Bipolar</i> ▪ Cruz de Castro: <i>Contrastes I; Grotasca</i> ▪ Hidalgo, Juan: <i>Armandia 1; Armandia 2</i> ▪ Montesinos, Eduardo: <i>Preludio</i> ▪ Vázquez del Fresno, Luis: <i>Audiogramas I Op. 1</i>
1965	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Barce, Ramón: <i>Estudio de densidades; Nueve pequeños preludios</i> ▪ Cano, Francisco: <i>Sonata en La</i> ▪ Coria, Miguel Ángel: <i>Frase</i> ▪ Cruz de Castro: <i>Contrastes II</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Contrastes; Tres petites peces (Homenaje a Cristófor Taltabull)</i> ▪ Marco, Tomás: <i>Piraña</i> ▪ Mompou, Federico: <i>Música callada III</i> ▪ Polonio, Eduardo: <i>Movimiento ostinato</i>
1966	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Opus Cámara</i> ▪ Benguerel, Xavier: <i>Estructura IV; Monoleg</i> ▪ Delás, José Luis de: <i>Noticia</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Células nº 1</i> ▪ Mestres Quadreny, Josep Maria: <i>Suite bufa</i> ▪ Montesinos, Eduardo: <i>Canción a Rosamar</i> ▪ Montsalvatge, Xavier: <i>Sketch para piano</i> ▪ Olm, Marcel: <i>Preludi de Tardor op. 24</i> ▪ Ruíz-Pipó, Antonio: <i>Cuatro estudios para la mano derecha</i>

1967	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Preludio, fantasía y toccata</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Estudio de valores</i> ▪ Bernaola, Carmelo A.: <i>Continuo</i> ▪ Briz, Fernando: <i>Vals op. 4; Vals op. 5</i> ▪ Brncic, Gabriel: <i>Quodlibet V</i> ▪ Buenagu, José: <i>Suite nacimiento</i> ▪ González García de Acilu, Agustín: <i>Presencias</i> ▪ Halffter, Rodolfo: <i>Tercera sonata op. 30</i> ▪ Homs, Joaquim: <i>Presències para piano</i> ▪ Mompou, Federico: <i>Música callada IV</i>
1967-68	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Briz, Fernando: <i>Escenas de adolescente op. 6-10</i>
1967-72	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Briz, Fernando: <i>15 Nocturnos</i>
1968	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Frase op. 69; Toccata a la fuga de un ritmo gitano op. 66</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Células nº 3</i> ▪ Marco, Tomás: <i>Fetiches</i> ▪ Polonio, Eduardo: <i>Fantasie impromptu</i>
1968-89	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Aldave, Pascual: <i>Tres cantinelas vascas. Iru euskal eresiak op. 16</i>
1969	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Los días de la semana op. 72; Ocho canciones populares españolas op. 77</i> ▪ Briz, Fernando: <i>Balada op. 27; Preludio op. 28</i> ▪ González García de Acilu, Agustín: <i>Pulsiones</i> ▪ Polonio, Eduardo: <i>Andante spianato</i> ▪ Téllez, José Luis: <i>Álbum de la juventud</i> ▪ Torrandel, Antonio: <i>Pollensa op. 56</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Marcha para un cortejo de bodas; Moltissima afflictione</i> ▪ Villa Rojo, Jesús: <i>Nueve piezas breves</i>
1970	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Cruz de Castro: <i>Dominó-klavier (Para instrumento de teclado)</i> ▪ González García de Acilu, Agustín: <i>Rasgos</i> ▪ Marco, Tomás: <i>Evos</i> ▪ Oliver, Ángel: <i>Psicograma nº 1</i> ▪ Pablo, Luis de: <i>Comme d'habitude</i> ▪ Sardá, Albert: <i>Cinc peces per a piano</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Soler, Josep: <i>Tres peces per a piano</i>
1971	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Discantus atonalis, La cuarta palabra de Cristo en la Cruz op. 88</i> ▪ Barber, Llorenç: <i>Homenatge en D: Piano</i> ▪ Calés, Francisco: <i>Variaciones sobre un tema de Manuel Carra</i> ▪ Cruz de Castro: <i>Llámalo como quieras</i> ▪ Delás, José Luis de: <i>Outremer clair et foncé</i> ▪ Montesinos, Eduardo: <i>Preludio en el tono de Mi</i> ▪ Padrós, David: <i>Heptagonal</i>
1972	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Asíns, Miguel: <i>Tonadeta valenciana</i> ▪ Blanes, Luis: <i>Sonatina</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Esbós núm. 13 (1972)</i> ▪ Castillo, Manuel: <i>Sonata</i> ▪ Fernández, Gabriel: <i>Sonatina</i> ▪ Halffter, Rodolfo: <i>Laberinto. Cuatro intentos de acertar con la salida op. 34</i> ▪ Homs, Joaquim: <i>Dos soliloquis per a piano</i> ▪ Montesinos, Eduardo: <i>Tocata en coexistencia</i> ▪ Rodrigo, Joaquín: <i>Danza de la amapola</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Seis miniaturas en Do mayor para un aprendiz de pianista</i> ▪ Villa Rojo, Jesús: <i>Móviles para piano</i>
1972-73	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Guerrero, Francisco: <i>Nocturno</i>
1973	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Asíns, Miguel: <i>Dos melodías populares catalanas</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Cuatro preludios en nivel Sol (Homenaje a Reger)</i> ▪ Berenguer, José Luis: <i>Complejos V; Complejos VII</i> ▪ Cervelló, Jordi: <i>Balada a Rubinstein</i> ▪ Coria, Miguel Ángel: <i>Ravel for President</i> ▪ Fernández, Gabriel: <i>Sonata; Variaciones Hindemith: tema y 7 variaciones</i> ▪ Guerrero, Francisco: <i>Paisaje íntimo</i> ▪ Halffter, Rodolfo: <i>Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein op. 36</i> ▪ Pablo, Luis de: <i>Affetuoso</i> ▪ Prieto, Claudio: <i>Juguetes para pianistas II</i> ▪ Santiago, Rodrigo A. de: <i>Rincones coruñeses</i>

1974	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Asíns, Miguel: <i>Cuatro melodías populares castellanas</i> ▪ Bofill, Anna: <i>Poema</i> ▪ Falcón, Juan José: <i>Doce notas para Luja</i> ▪ García Laborda, José María: <i>Guernika 1937</i> ▪ Groba, Rogelio: <i>Pandeirada</i> ▪ Guinovart, Carles: <i>Peça per a piano</i> ▪ Halffter, Ernesto: <i>Preludio y danza</i> ▪ Marco, Tomás: <i>Temporalia</i> ▪ Truán, Enrique: <i>El vals que Dorita quería; Esbozos sugerentes; Triunfo del alba sobre la noche</i>
1974-76	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Barce, Ramón: <i>Cuatro preludios en nivel Re</i>
1975	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Dilataciones op. 104; Juguetes op. 108</i> ▪ Barber, Llorenç: <i>Monolec a Lluisa; Puig Antich</i> ▪ Berea, José Manuel: <i>Dos piezas para piano</i> ▪ Berenguer, José Luis: <i>; Lúdica I</i> ▪ Blanquer, Armando: <i>Quatre preludis per a piano</i> ▪ Brotons, Salvador: <i>Elegia per a la mort d'en Shostakovitch; Tres peces breus</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Esbós núm. 14 a 17; Ensayo piezas cortas, EB 19; Contemplació, EB 19-B; Impressions sobre Stravinsky, EB 20</i> ▪ Castillo, Manuel: <i>Introducción al piano contemporáneo</i> ▪ Darías, Javier: <i>Dansa de Xacarers</i> ▪ García Laborda, José María: <i>Cinco invenciones en jazz</i> ▪ Groba, Rogelio: <i>Soatiña</i> ▪ Legido, Jesús María: <i>Sonatina para piano</i> ▪ Olavide, Gonzalo: <i>Sonata Della ricordanza</i> ▪ Palacios, Fernando: <i>Antiestudio nº 1: "A Besbithoteria"</i> ▪ Ribas, María Rosa: <i>Fuga I</i> ▪ Rodrigo, Joaquín: <i>Atardecer</i> ▪ Soler, Josep: <i>Tenebrae</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Animato e con fuoco; Tango español</i>
1975-76	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Muñoz, José: <i>Superposiciones</i>

1976	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Barce, Ramón: <i>Cuatro preludios en nivel La b</i> ▪ Bernaola, Carmelo A.: <i>Pieza I</i> ▪ Blancafort, Manuel: <i>Tres consejos de Turina / Homenaje a Turina</i> ▪ Brotons, Salvador: <i>Ideals utòpics</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Musica per a una mort</i>, EB 21; <i>Marcha</i>, EB 23; <i>Esbós núm. 24</i>; <i>Rebel.lió</i>, EB 25; <i>Turment d'amor</i>, EB 26; <i>Peces per a piano sol</i>, EB 27; <i>Esbós núm. 28</i>, EB 28; <i>Esvort</i>, EB 29; <i>Peça trágica</i>, EB 30; <i>3 piezas para niños</i>, EB 31; <i>6 piezas para piano</i>, EB 32 ▪ Cano, Francisco: <i>Dos impromptus</i> ▪ Casablanças, Benet: <i>Dos apunts per a piano</i>; <i>Preludi i fuga en do</i> ▪ Falcón, Juan José: <i>Ananké</i>; <i>Dodeca</i>; <i>Vibración</i> ▪ Groba, Rogelio: <i>Iniciación al piano</i> ▪ Guerrero, Francisco: <i>Opus I manual</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Dígraf</i> ▪ Halffter, Rodolfo: <i>Facetas op. 38</i> ▪ Homs, Joaquim: <i>Preludio para clave (o piano)</i> ▪ Ibarro, Félix: <i>Oviri</i> ▪ Igoa, Enrique: <i>Estudio I op. 1</i> ▪ Larrauri, Antón: <i>Dualismos</i> ▪ Oliver, Ángel: <i>Piezas infantiles sobre temas populares españoles I</i> ▪ Raxach, Enrique: <i>Ricercare</i> ▪ Rodríguez Picó, Jesús: <i>Mille Artifex</i>; <i>Polisonia I</i> ▪ Ruíz-Pipó, Antonio: <i>Encajes: piezas infantiles para piano</i> ▪ Santos, Carles: <i>Armandino 77</i>; <i>Piano solo</i>
1976-77	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Oliver, Ángel: <i>Capriccio</i>
1977	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alís, Román: <i>Rondó de danzas breves op. 115</i> ▪ Balada, Leonardo: <i>Transparency of Chopin's First Ballade</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Tremplabilitat</i>, EB 33; <i>Solitari</i>, EB 34; <i>Cercant possibilitats de sons pianístics</i>, EB 35; <i>Peça rítmica</i>, EB 36; <i>5 peces breus</i>, EB 37; <i>Pieza pianística</i>, EB 41; <i>Una pieza pianística</i>, EB 42; <i>Piezas expresivas</i>, EB 43; <i>Angoixa i fuga a l'absurd</i>, EB 44; <i>Tres piezas pianísticas</i>, EB 45; <i>Tres peces breus</i>, EB 46; <i>Carnaval</i>, EB 47; <i>Una serie</i>

	<p><i>de piezas para piano</i>, EB 55; <i>Ombros</i>, EB 56; <i>Pieza para piano</i>, EB 57; <i>Pieza para piano</i>, EB 58; <i>Variaciones</i>, EB 59; <i>Ejercicios para piano</i>, EB 60; <i>Piezas para piano percutivo</i>, EB 61; <i>Piezas sensibles</i>, EB 62; <i>Piezas indiferentes</i>, EB 62; <i>Piezas incoherentes</i>, EB 62; <i>Peça final de sons pianistics</i>, EB 63</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Capdevila, Mercé: <i>Acte o sintonía; Diferents temps i nivells</i> ▪ Halffter, Rodolfo: <i>Secuencia op. 39</i> ▪ Ibarondo, Félix: <i>Silencios ondulados</i> ▪ Marco, Tomás: <i>Sonata de Vesperia</i> ▪ Navarrete, Javier: <i>Solo de piano</i> ▪ Oliver, Ángel: <i>Piezas infantiles sobre temas populares españoles II</i> ▪ Olives, Juan José: <i>Ocho piezas para piano</i> ▪ Polonio, Eduardo: <i>Variaciones bajo fianza</i> ▪ Ribas, María Rosa: <i>Suite antiga</i> ▪ Rodrigo, Joaquín: <i>Sonatina para dos muñecas</i> ▪ Rodríguez Picó, Jesús: <i>Autour de la lune</i> ▪ Roger, Miquel: <i>Set de set</i> ▪ Soler, Josep: <i>Harmonices mundi I</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Bagatella</i> ▪ Vázquez del Fresno, Luis: <i>Audiogramas IV Op. 13; Yerba Op. 12</i>
1978	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alcaráz, Jordi: <i>Zones</i> ▪ Asíns, Miguel: <i>Cuatro piezas valencianas</i> ▪ Asíns, Miguel: <i>Diez motivos del romancero español; Diez piezas intrascendentes</i> ▪ Balada, Leonardo: <i>Persistències</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Cuatro preludios en nivel Mi b; Cuatro preludios en nivel Si; Cuatro preludios en nivel Si b</i> ▪ Blancafort, Manuel: <i>Elegía</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Esbos núm. 64; Tendencias</i>, EB 65, 17 obras; <i>Impresions sobre Chopin</i>, EB 66; <i>Peces d'octubre</i>, EB 69; <i>Metamorfosi</i>, EB 70; 2 <i>petites peces per a piano preparat</i>, EB 71; <i>Peces senzilles</i>, EB 73; <i>Peces suggestives</i>, EB 74; <i>Peces vibrants</i>, EB 75; <i>Moviment rítmic</i>, EB 76; <i>Peça</i>

	<p><i>per a piano manipulats electrònicament</i>, EB 77</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Casablanques, Benet: <i>Dues peces per a piano</i> ▪ Cruz, Zulema de la: <i>Tres piezas para piano</i> ▪ Darias, Javier: <i>El juego de la fuga</i> ▪ Escribano, María Antonia: <i>Historia de un sonido</i> ▪ García García, Juan Alfonso: <i>Momento musical</i> ▪ Gásser, Lluís: <i>Variolitos</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Divagant</i> ▪ Mompou, Federico: <i>Canción y danza XIV</i> ▪ Pelegrí, María Teresa: <i>Dos preludios</i> ▪ Ribas, María Rosa: <i>Preludi, nocturn i marxa</i> ▪ Roig-Francoli, Miguel Ángel: <i>Suite apócrifa</i> ▪ Samperio, Miguel Ángel: <i>Cinco piezas breves</i> ▪ Santos, Carles: <i>Bujaraloz by Night</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Preludes pour un cahier intime</i> ▪ Valls, Manuel: <i>Nocturn</i>
1978-79	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Prieto, Claudio: <i>Pieza caprichosa</i>
1979	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Acuña, Vicenç: <i>Reaccions</i> ▪ Asíns, Miguel: <i>Seis melodías entrañables de España; Tres movimientos españoles</i> ▪ Balada, Leonardo: <i>Preludis obstinants</i> ▪ Balsach, Llorenç: <i>Suite gástrica; Variacions per a 20 dits</i> ▪ Berea, José Manuel: <i>Cuaderno del alba</i> ▪ Besses, Antoni: <i>Preludi mistic 2</i> ▪ Blanquer, Amando: <i>Sonatina naïf</i> ▪ Briz, Fernando: <i>Diferencias op. 53</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Angoixa</i>, EB 78; <i>Peces soltes</i>, EB 79; <i>Moviments ritmics</i>, EB 80. ▪ Cervelló, Jordi: <i>Meditació</i> ▪ Darias, Javier: <i>Envolvente</i> ▪ Escribano, María Antonia: <i>Hombre pájaro</i> ▪ García García, Juan Alfonso: <i>Toccata</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Guajardo, Pedro: <i>Vals sarcástico</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Jondo</i> ▪ Igoa, Enrique: <i>Invenciones op. 3</i> ▪ Lewin-Richter, Andrés: <i>Secuencia IV</i> ▪ Manchado, Marisa: <i>Lo que vio el mayordomo</i> ▪ Moreno, Federico: <i>Fantasia castellana</i> ▪ Pardo, Miquel: <i>Hello Duke!</i> ▪ Santos, Carles: <i>Biotrofo Santos</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Torero</i>
1979-88	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ruíz-Pipó, Antonio: <i>Libro de lejanía</i>
1980	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Balboa, Francisco: <i>Elegía-nocturno nº 1; Intermezzo en un estilo sentimental; Nocturno nº 1, según Van Gogh; Obertura para una presencia; Plenilunio; Sabatiana; Un vals calavérico</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Cuatro preludios en nivel Do #</i> ▪ Briz, Fernando: <i>Piezas para piano op. 56</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Peces fácils, EB 83; Peces para piano, EB 84; Peces para piano, EB 85; Borrador para una sinfonía pianística, EB 86; Estudio breve, EB 87; Estudios sonoros, EB 88; Esbós 89, EB 89; Estudios sonoros II, EB 90; Peces para piano, EB 91; Ejercicio pianístico, EB 92; Moviments sensibles, EB 93; Record llunyá, EB 94; Peça per a piano, EB 95; Peça per a piano, EB 96; Peça per a piano, EB 97; 3 Pensaments pianistics, EB 98</i> ▪ Capdevila, Mercé: <i>Miratges</i> ▪ Castillo, Manuel: <i>Tempus</i> ▪ Cercós, Joseph: <i>Escenas d'un circ. Sui de danzas</i> ▪ Escribano, María Antonia: <i>Opening</i> ▪ Fernández, Gabriel: <i>Resonancias</i> ▪ Fraca, Luis: <i>Pinceladas: suite núm. 4 op. 9; Descripciones op. 10</i> ▪ Groba, Rogelio: <i>Galecia</i> ▪ Guinjoan, Joan: <i>Au revoir Barocco</i> ▪ Igoa, Enrique: <i>Estudio II op. 5</i> ▪ Marco, Tomás: <i>Campana Rajada</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Núñez, Adolfo: <i>Rondó</i> ▪ Palacios, Fernando: <i>Antiestudio nº 2: "Azul"</i> ▪ Pardo, Miquel: <i>Fuga scholae</i> ▪ Ramos, Ramón: <i>Argamedon</i> ▪ Ribas, María Rosa: <i>Tema variant</i> ▪ Soler, Josep: <i>Harmonices mundi IV; Le soir et la douleur; Sonata I</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Tonada y baile</i> ▪ Vázquez del Fresno, Luis: <i>Seis Preludios Op. 23</i>
1980-82	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Barce, Ramón: <i>Cuatro preludios en nivel Fa #; Cuatro preludios en nivel La</i>
1981	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Balboa, Francisco: <i>Cantos del amor pobre; Elegía-nocturno nº 2; Entreacto y danza satánica; In memoriam Álvaro Cunqueiro; Olladas da melancholia</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Cuatro preludios en nivel Mi</i> ▪ Blancafort, Manuel: <i>Peces petites per a mans menudes</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Obre 100, EB 100; Variacions, EB 101; Exercicis, EB 102; Cinc petites peces per a piano, EB 103; Danses nostàlgiques, EB 104; Peces melancòliques, EB 105; Preludi, EB 106; Petites dances, EB 107; Expressivitats pianístiques, EB 108; Pensaments hogarencs, EB 109; Peces tristes, EB 110</i> ▪ Calés, Francisco: <i>Dos evocaciones para piano</i> ▪ Díez, Consuelo: <i>Cartas a la oscuridad; Sonatina a Mireia</i> ▪ Escribano, María Antonia: <i>Poema rítmico</i> ▪ Fraca, Luis: <i>Poema subjetivo op. 12; Preludio con variaciones op. 13; Cuatro preludios op. 14 ; Apuntes para piano op. 15 ; Pequeña sonata dodecafónica op. 11</i> ▪ Larrauri, Antón: <i>Dos preludios para piano</i> ▪ Llácer, Francisco: <i>Dístico percutiente</i> ▪ Ribas, María Rosa: <i>Sonatina Romàntica</i> ▪ Rodrigo, Joaquín: <i>Tres evocaciones. Homenaje a Joaquín Turina</i> ▪ Roger, Miquel: <i>Per a Liliana</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Andantino</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Turina de Santos, José Luis: <i>Fantasia sobre Don Giovanni</i>
1981-82	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Barce, Ramón: <i>Cuatro preludios en nivel Do</i> ▪ Groba, Rogelio: <i>Tipoloxías I, II y III</i>
1982	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Balboa, Francisco: <i>Elegía-nocturno nº 3</i> ▪ Barce, Ramón: <i>Itálica</i> ▪ Bernaola, Carmelo A.: <i>Diferencias</i> ▪ Blancafort, Manuel: <i>Remembrances</i> ▪ Briz, Fernando: <i>Juegos en aquel viejo clavicordio op. 31; Micropiezas evocativas op. 65</i> ▪ Caimari, Antoni: <i>Breu ensomni d'amor</i>, EB 111; <i>Peça sentimental</i>, EB 112; <i>Sentiments de primavera</i>, EB 114; <i>Abstraccions pianístiques</i>, EB 115; <i>Capritx pianístic</i>, EB 116; <i>Exaltació</i>, EB 117; <i>Exercicis</i>, EB 118; <i>Estudis: Tímbric-Rítmic-Expresiu</i>, EB 119; <i>Peça vidriada</i>, EB 120; <i>Peces exaltades</i>, EB 121; <i>Per a u nin</i>, EB 122; <i>Joc ritmícs</i>, EB 123; <i>A un amic</i>, EB 124; <i>Recordant</i>, EB 125; <i>4 Menudencias</i>, EB 126; <i>2 Peces per a piano</i>, EB 127; <i>Análisis pianísticos</i>, EB 127-A; <i>Sentiments de tardor</i>, EB 130; <i>Miniaturas</i>, EB 131; <i>A Poe...</i> EB 132 ▪ Cano, Francisco: <i>Fantasia op. 17</i> ▪ Castillo, Manuel: <i>Ofrenda</i> ▪ Cervelló, Jordi: <i>Studio-Fantasia</i> ▪ Coria, Miguel Ángel: <i>Hommage; Preludio</i> ▪ Darías, Javier: <i>Prop a Vicmar</i>. ▪ Escudero, Francisco: <i>Tonemas</i> ▪ Fraca, Luis: <i>Apuntes para piano op. 18 ; Cuatro piezas de América op. 19; Disfunción mental op. 21</i> ▪ García Abril, Antón: <i>Sonatina del Guadalquivir</i> ▪ González García de Acilu, Agustín: <i>Piano auto-formas</i> ▪ Halffter, Rodolfo: <i>Apuntes para piano. Una vez y otra vez con coda</i> ▪ Homs, Joaquim: <i>In memoriam Turina</i> ▪ Marco, Tomás: <i>Soleá</i> ▪ Mestres Quadreny, Josep María: <i>Sonades sobre fons negre; Vara per Quatre</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Montsalvatge, Xavier: <i>Alegoría para piano</i> ▪ Moreno, Federico: <i>Semblanza</i> ▪ Muñoz, José: <i>Divertimento</i> ▪ Nuix, Jep: <i>Tres bagatel.les en forma de poema</i> ▪ Núñez, Adolfo: <i>Todas cantan</i> ▪ Pablo, Luis de: <i>Cuaderno</i> ▪ Pardo, Miquel: <i>Música per a un ballet cinematogràfic</i> ▪ Polonio, Eduardo: <i>AMP</i> ▪ Prieto, Claudio: <i>Turiniana</i> ▪ Remacha, Fernando: <i>Epitafio</i> ▪ Seco de Arpe, Manuel J.: <i>Gestos I op. 21</i> ▪ Soler, Josep: <i>Variaciones y fuga sobre un tema coral de Alban Berg</i> ▪ Sorozabal, Pablo: <i>Oración de la madre del torero</i> ▪ Truán, Enrique: <i>Asturiana; Balada en primavera; El mar</i> ▪ Turina de Santos, José Luis: <i>¡Ya “uté” ve...!</i>
1982-83	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Oliver, Ángel: <i>Apuntes sobre una impresión</i>