

# DIDACTICA DE LA NUEVA MUSICA

JOSE M. GARCIA LABORDA

## RESUMEN

La nueva música referida a las vanguardias musicales del siglo XX presenta una problemática especial dentro del campo de la didáctica. Esta problemática viene determinada por la carencia de una infraestructura adecuada, por la ausencia de medios y por la poca preparación del profesorado. Se presenta aquí un material de tratamiento basado en la obra VOLUMINA para órgano de G. LIGETI.

## ABSTRACT

The new music referred to the new musical vanguardism of the XX Century, presents a special problem for teaching aspects. These problems are determined for the lack of an appropriated infrastructure, for the absence of correct means and the presence of unprofessional teachers. Here we show a special material concerned with this, and which is based on the organ work Volumina by G. LIGETI.

## PALABRAS CLAVE

Didáctica, Nueva música, Nueva gráfica, Nuevas técnicas de composición, Volumina de Ligeti.

## KEYWORDS

Didactic, New Music, New Graphic, News tecnics of composition, Volumina of Ligeti.

## 1. CONSIDERACIONES GENERALES

Abordamos en este breve estudio algunos aspectos de la didáctica aplicada a la "nueva música" (es decir planteamientos y problemas referidos a los procesos de trasmisión de contenidos y a su metodología dentro de las llamadas vanguardias musicales del siglo XX).

Puesto que se trata de planteamientos generales, prescindimos aquí de la consideración del destinatario concreto a quien van dirigidas estas reflexiones. Por lo tanto todo lo que aquí digamos vale igualmente para profesores de Música en la Universidad, en el Conservatorio o en Institutos que se ocupen con contenidos musicales del siglo XX, aunque ya sabemos que la metodología a aplicar puede variar circunstancialmente.

Si bien el término didáctica es más o menos claro en el contexto de este artículo (considerando especialmente los destinatarios del mismo) para referirnos al tratamiento de unos materiales concretos en la enseñanza de la música, el término *nueva música* necesita aquí una precisión más específica dentro del marco general de la Historia de la Música. Precisión que puede ayudar a suscitar en el alumno una positiva provocación que le ayude a valorar lo que de nuevo y viejo hay en la música del siglo XX.

Vamos a reflexionar por separado sobre los dos componentes de ese binomio didáctica-nueva música para concluir con un modelo de tratamiento didáctico basado en la obra VOLUMINA del compositor G. Ligeti, que esclarecerá los aspectos reseñados anteriormente.

## 2. ASPECTOS HISTORICOS

Para el que se dedica a la enseñanza de la música en cualquiera de los estamentos académicos reseñados anteriormente no le será difícil rastrear históricamente aspectos de novedad como los que la música del siglo XX pretende tomar, con mayor o menor razón, en exclusiva.

A lo largo de la Historia de la Música lo nuevo aparece con cierta regularidad para destacar aspectos no contemplados anteriormente. Esta constante ha tenido puntos focales en diversos momentos históricos: alrededor de 1300 surge el ARS NOVA, en torno a 1600 la NUOVE MUSICE, hacia 1750 algo como la NUEVA SIMPLIFICACION, hacia 1860 la NUEVA ESCUELA ALEMANA, y luego ya a comienzos del siglo XX, lo que se ha venido en llamar la cadena de las "emancipaciones": música moderna, música contemporánea, vanguardias, postmodernidad, minimalismos, etc.

Parece ser que lo *nuevo* en la música no es nada nuevo, a pesar de que el lenguaje musical del siglo XX ha experimentado una transformación como nunca había imaginado.

Por otra parte, la valoración de lo nuevo como idea de progreso es una aportación moderna de la sociedad del siglo XIX, impulsada por el desarrollo industrial y su progreso expansivo técnico, que elevó el concepto de progreso a palabra mágica.

La idea de progreso en el arte musical, acuñada en los escritos de Richard Wagner y dotada en ellos de cierto carácter de cientificidad, se asimiló a la idea de autonomía de la obra de arte. Una autonomía conseguida por la liberación de la tiranía que suponía el *reino de la necesidad (Fichte)* y su ubicación en el reino de la libertad.

La fe en el progreso, la idea de la autonomía de la obra de arte y el postulado de originalidad son categorías estéticas de los siglos XVIII y XIX.

Incluso la idea de *vanguardia* la explica Carl Dahlhaus como categoría histórica surgida en el siglo XVIII.

Estas reflexiones pueden llevar al Profesor de Música a considerar ante sus alumnos que la si ruptura entre música tradicional y música nueva no existe desde el punto de vista de la teoría estética, tampoco existe desde el punto de vista de la creación musical, de modo que la nueva música aparezca como una consecuencia lógica de procesos anteriores.

Esta idea de continuidad cobra fuerza si se consideran dos hipótesis de trabajo en el desarrollo de la música del siglo XX.

La primera parte del desarrollo que ha experimentado el material musical hacia el MONOTEMATISMO de fin de siglo, hasta convertirse en el *fetichismo del material* o

como Adorno decía la *idea prevalente del material*, una idea que parece continuar la importancia que el material temático va adquiriendo desde el siglo XVIII.

La segunda hipótesis, más decisiva para el desarrollo del lenguaje musical de la nueva música, es la evolución y tratamiento que han experimentado los parámetros individuales de la música, especialmente el timbre, hasta el punto que éste se ha llegado a convertir en el material decisivo de una composición, en la novedad más característica de la nueva música, por delante de las estructuras lineales.

La idea de continuidad histórica también está presente en esta segunda hipótesis en cuanto que las músicas de otras épocas históricas han organizado las estructuras musicales desde la preferencia de determinados parámetros musicales (alturas y duraciones, especialmente).

La nueva música ha revalorizado la idea de los parámetros y distintas técnicas de composición (*como el dodecafonismo y serialismo*) han significado la culminación de este pensamiento sistematizado.

El desarrollo histórico del acorde por una parte, desde sus orígenes de composición de cuartas y quintas en el organum primitivo hasta el *cluster* y el *espectro del ruido*, en proceso de continuo crecimiento de la densidad sonora, y el desarrollo del timbre, por otra, que culmina en la *música electrónica* y en el *sound* de la música de consumo, desvela la preferencia que este parámetro ha tenido en la música del siglo XX.

La composición electrónica y la composición tímbrica (o composición en bloques, de clusters, de acordes, etc) son aspectos diversos de una misma realidad, que caracteriza un momento decisivo de la composición actual y explica las preferencias de determinados compositores a la hora de crear sus obras (las obras de G. Ligeti en los años sesenta o las composiciones orquestales de C. Halffter).

Incluso la composición tímbrica del lenguaje en el tratamiento de la música vocal (la preferencia de los valores fonéticos por encima de los valores semánticos y la experimentación vocal) se encuadra dentro de esta preferencia por el tratamiento tímbrico (las obras de L. Berio o de Agustín González Acilu son un ejemplo, entre muchos, de esta experimentación).

Igualmente el valor de protagonismo que ha adquirido en el instrumental de la música del siglo XX la percusión, es una confirmación del dominio del timbre por encima de otros parámetros (las obras de E. Varese son un claro testimonio del papel preponderante que los instrumentos de percusión comienzan a jugar en la primera mitad de siglo después de los experimentos futuristas con máquinas de ruidos).

El timbre, llamado a su máxima expresión en las realizaciones de la música electrónica, se ha convertido, pues, en uno de los exponentes más claros de la idea de progreso y originalidad en la estética musical de vanguardia y ha revolucionado los demás elementos de la creación musical (sistemas de notación, modos de interpretación, técnicas compositivas y comportamientos receptivos del público).

Esto explica por qué hemos escogido de modelo de presentación didáctica una obra como *VOLUMINA* de Ligeti, en la que prevalecen los elementos tímbricos y la composición de clusters.

### 3. ASPECTOS DIDACTICOS

Los aspectos referidos a la didáctica dan por supuesto, en el contexto que tratamos aquí, tres consideraciones previas respecto del profesor, del alumno y de la infraestructura en el tratamiento de la nueva música.

1. Por lo que se refiere al primer punto, es de todos sabidos la diferencia existente entre las exigencias teóricas de la educación integral del profesor en materia de música y el distanciamiento de la mayoría de los responsables de la educación musical hacia los contenidos de la música del siglo XX. Las causas de este desarraigo cultural hay que buscarlas en una serie de circunstancias que se vienen arrastrando desde hace tiempo:

- Falta de una educación musical adecuada que se hace patente todavía en muchos profesores. La falta de información precisa sobre algunos contenidos históricos explica la alergia de muchos colegas hacia el fenómeno de la música de nuestro tiempo.
- Una dotación social insuficiente con respecto a la difusión de la nueva música, que no ha facilitado la escucha de esta música (aunque actualmente hay ciudades privilegiadas que gozan de una situación excelente en cuanto a presencia de música actual).
- Falta de materiales escolares (partituras, discos, libros, documentos) lo cual no ha posibilitado una ocupación directa con el tema.
- Ausencia de un compromiso eficaz por parte del profesorado hacia la cultura de su tiempo (especialmente la referida a la música).
- La dificultad de las nuevas técnicas compositivas en la música del siglo XX no ha favorecido la tarea del profesor de música, que se encuentra desvalido a la hora de acceder a esta música y de tratarla en clase.

Todos estos problemas han acentuado las dificultades, ya de por sí considerables, de recepción y asimilación de la música del siglo XX, como momento previo al tratamiento de la materia en la enseñanza.

Es curioso constatar la información del profesorado sobre cualquier evento cultural del momento (literatura, cine, artes plásticas) y su desconocimiento de los acontecimientos musicales más actuales. La causa de este desfase hay que buscarla también en la escasa importancia que los medios informativos prestan a la música actual (basta recordar cualquier Festival dedicado a la música contemporánea para confirmar este aserto).

2. Por lo que respecta a la conveniencia de tratar la música nueva de cara a los alumnos y a la exigencia que estos tienen de percibir una información detallada de los acontecimientos musicales de su época hay que tener en cuenta lo siguiente:

- El siglo XX es una época fundamental en la Historia de la música. Es la música de nuestro tiempo. Su cercanía es un elemento atrayente para el profesor y alumno, que pueden obtener a través de ella un juicio de valor sobre la cultura que nos rodea.

- Ofrece aspectos interesantes y ventajosos para la pedagogía a causa del tratamiento diferenciado que puede dar (es decir aspectos del Jazz, Pop, Rock, Música de cine, música de vanguardia, etc). Este tratamiento diferenciado puede facilitar el primer contacto con la música actual.
- El compositor y protagonista de esta música está vivo, en la mayoría de los casos, lo cual facilita su acercamiento. El alumno puede verle y tratar con él aspectos que le interesen.
- La música del siglo XX participa de los fenómenos sociales de su tiempo y por lo mismo puede facilitar la confrontación con los temas más actuales que los alumnos están viviendo.

No es difícil constatar que a veces los alumnos están más receptivos hacia la música del siglo XX, que hacia músicas del pasado, por la sencilla razón de que aquella toca más directamente aspectos semejantes a los que tratan otras vanguardias artísticas más cercanas al alumno (abstracción, búsqueda de color y timbre, minimalismos), sin hablar de movimientos anteriores como impresionismo o expresionismo, futurismo, art. déco. etc.

La búsqueda del color-timbre en la música actual es una constante atrayente para el alumno, ya acostumbrado a estas manifestaciones desde otras expresiones artísticas (el uso de los instrumentos de percusión en la música de nuestro tiempo es un fenómeno común a la cultura sonora actual, que se manifiesta tanto en las estridencias del rock duro como en las sutilezas de rebuscados efectos sonoros procedentes de otras culturas lejanas).

Se trata, pues, de apoyar ciertos resortes presentes en la circunstancia actual que vive el alumno de música.

3. Un tercer aspecto a tener en cuenta en la didáctica de la nueva música atañe a la infraestructura que rodea al profesor y al alumno cuando se ocupan de los contenidos específicos de la Historia de la Música en el siglo XX.

- Un primer aspecto se refiere al lugar que ocupan los contenidos de la materia que tratamos en los planes de estudio.

Es bien sabido que tanto los programas de estudios como los distintos diseños curriculares se quedan cortos en el tratamiento de la nueva música. Si a esto añadimos el escaso tiempo con que cuenta el profesor a la hora de explicar estos contenidos, se comprenderá el problema común que afecta a la enseñanza de la música del siglo XX: apenas tiene cabida en el aula. Especialmente la música a partir de la gran cesura del siglo XX, es decir a partir de 1945, por estar ubicada lógicamente al final de los programas de estudio no llega a ser contemplada casi nunca.

Es necesario establecer un espacio y tiempo adecuado para el tratamiento de los contenidos específicos de la última etapa de la Historia de la Música, especialmente ahora que en la vida real hay menos espacio para la audición de esta música. Efectivamente, la música de consumo ofrecida por la multimedia acota cada vez más espacio de nuestro ocio y se nos impone en cualquier circunstancia de nuestra vida. Los criterios para una valoración social adecuada del hecho musical presta nueva dimensión a la didáctica de la música, desde el momento de la urgencia de establecer en la escuela juicios de valor para una correcta selección musical.

#### 4. TRATAMIENTO DIDACTICO DE UNA OBRA DE LA NUEVA MUSICA

Presentamos aquí un modelo de tratamiento de la nueva música ejemplarizado en la obra VOLUMINA, para órgano, del compositor G. LIGETI, composición que se puede prestar a un abanico variado de posibilidades de enfoque y que emblematiza las principales características de la música de vanguardia.

La metodología de presentación de esta obra pasaría por los siguientes aspectos:

1. Información previa sobre el compositor y su obra.
2. Puntos de reflexión y elementos constitutivos.
3. Presentación en clase de la obra concreta.

1) Una **previa información** sobre la obra a tratar debería tener en cuenta de una forma breve y sucinta, aspectos biográficos y compositivos que le sirvan al alumno para ubicar correctamente la composición de que se trata. Estos aspectos podrían discurrir de la siguiente manera:

A. *Breve noticia biográfica:* György Ligeti, compositor austriaco de origen húngaro nació en 1923 en la actual Tirnaveni, Transilvania. Estudió en la famosa Academia de Música de Budapest, de donde fue más tarde profesor de armonía entre 1950-1956. En 1956 emigra a Occidente (primero Viena y luego en Colonia) donde toma contacto con los principales compositores del momento y realiza sus primeras incursiones en la música electrónica en la Radio de Colonia. A partir de 1959 asiste con regularidad a los cursos de Música nueva en Darmstadt. Numerosas distinciones y premios internacionales. Actualmente es catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Hamburgo.

##### B. Selección de obras:

- 1958 *Artikulation* (obra electrónica)
- 1959 *Apparitions* (para orquesta)
- 1961 *Atmospheres* (para orquesta)
- 1962 *Volumina* (para órgano)
- 1964 *Requiem* (coros y orquesta)
- 1964 *Nouvelles Aventures* (para solistas e instrumentos)
- 1966 *Lux Aeterna* (coro y orquesta)
- 1967 *Lontano* (para orquesta)
- 1968 *Continuum* (para cembalo)
- 1969 *Ramifications* (orquesta)
- 1978 *Le grand Macabre* (ópera)
- 1983 *Trio de trompa, violín y piano*

##### C. Arraque compositivo

Ligeti aparece en la esfera de la música contemporánea a finales de los años cincuenta como Penderecki y Lutoslawski. El año de la revolución húngara, 1956, marca para Ligeti la cesura compositiva y estilística con motivo de dejar su patria para instalarse en Occidente.

Las primeras obras en Occidente son electroacústicas (*Artikulation*) y aunque actualmente ha abandonado este medio, la música electrónica fue decisiva para su estilo musical, sobre todo para su idea básica en los años sesenta la *superficie sonora*. Ligeti desarrolla de una forma muy original la forma del *Cluster*, como estructura que se puede diferenciar sutilmente en múltiples variantes o como suma de múltiples líneas individuales que se convierten en una especie de *Micropolifonía*.

Un comentario del propio Ligeti en su obra *Apparitions* es muy elocuente para comprender su estilo.

"Con la generalización de la técnica serial apareció una nivelación de la armonía: el carácter de los intervalos individuales se hizo cada vez más indiferenciado. Dos posibilidades se ofrecían para superar esta situación: volver de nuevo a componer con intervalos específicos o llevar a sus últimas consecuencias esta cada vez más desarrollada indiferenciación y someter con ello los elementos interválicos a una completa destrucción. Yo elegí la segunda posibilidad. Al superar las funciones interválicas se quedó libre el camino de la composición de texturas musicales enlazadas y de estructuras en masa de tanta complejidad y diferenciación"<sup>1</sup>.

Lo que fascina de Ligeti no es el acontecimiento motivico sino el *tapiz sonoro*, el espectro del conjunto tímbrico. Este aspecto compositivo lo experimentó primero en sus grandes obras *Apparitions* y *Atmospheres*, y luego lo pasó al órgano (*Volumina*) y a la voz (*Lux aeterna*).

La obra *Lontano* marca una nueva orientación en el compositor, que se continuará a partir de los años setenta, periodo que el compositor caracteriza como época del "viejo Ligeti". El comentario del propio compositor sobre *Lontano* es importante para conocer la situación de su nueva idea armónica:

"La técnica armónica y polifónica alude en parte al tiempo del *Lacrimosa* y del *Requiem* y a la obra *Lux aeterna*, aunque los problemas compositivos y las soluciones son totalmente distintas aquí: la cualidad tímbrica se torna cualidad armónica: transformaciones armónicas tienen la apariencia de transformaciones tímbricas. La cristalización armónica dentro de la esfera de la sonoridad conduce a un modo de pensar armónico-interválico que se distingue de la armonía tradicional y de la tonal en tanto en cuanto aquí no se realiza una directa sucesión o enlaces de armonías; se trata de una metamorfosis gradual de constelaciones interválicas, es decir, determinadas formaciones armónicas se cambian poco a poco en otras distintas"<sup>2</sup>.

En *Continuum* para cembalo la sonoridad tímbrica se moviliza en un enrejado sonoro. Una constante fluctuación rítmica de acordes y arpeggios disueltos en sonidos individuales y distanciados convenientemente por causas y articulaciones opera en modo de cluster movable. La vuelta al intervalo como valor indeleble se hace patente en las obras más recientes de Ligeti, así como aspectos de microinterválica y de micropolifonía.

Algunas de sus últimas obras como la ópera *Le Grand Macabre* y el *Trio para trompa, violín y piano* manifiestan "un espectro políglota de referencias históricas y estilísticas y una nueva comprensión camerística"<sup>3</sup>.

#### D. La obra *VOLUMINA* para órgano

La creación compositiva de Ligeti puede clasificarse en tres grupos de obras:

- a) Las obras de juventud: desde 1938 hasta 1944 (música de piano, canciones, obras de cámara).
- b) Las obras en Hungría: desde 1944 hasta 1956. Obras escritas en un lenguaje tonal libre y que aluden en algunos aspectos a tratamientos posteriores.
- c) Las obras escritas en Occidente: desde 1956.

La obra VOLUMINA (1961-62) se encuadra en esta tercera categoría de obras y forma con ATMOSPHERES (1961) y APPARITIONS (1958-1959) un grupo de composiciones que introduce la técnica ligetiana de la llamada *composición de clusters*.

*El concepto cluster* es fundamental en la obra de Ligeti y juega un papel central en sus composiciones de los años sesenta, por lo que no está de más informar a los alumnos de la técnica de composición que opera a base de clusters. Como se sabe fue Henry Cowell en su obra *New Musical Resources* (escrita en 1919 pero publicada en 1930) el que acuñó el concepto de *tone-cluster*. H. Cowell, prestigioso compositor y pianista, empleó los cluster en sus obras y los interpretó personalmente al piano desde 1912. La técnica llegó a conocerse en Europa principalmente a través de un artículo de M. Kagel: "*Ton-cluster, Anschläge, Übergänge*", publicado en la revista *Die Reihe 5* (Viena 1959, pág. 23-37). Cowell trata los *tone-cluster* en el tercer capítulo de su libro que lleva por título *Chord-Formation*. Para él los cluster son acordes formados de racimos de segunda mayores y menores, que se pueden formar sobre las teclas blancas o negras del piano, golpeando con los dedos, las manos o los antebrazos. Respecto de los acordes tradicionales el cluster representa no un acorde sino un sonido homogéneo. Esta es una idea que Cowell deja bien sentada.

Como Kagel escribía en el artículo citado, el espectro del cluster y su extensión operan ahora como un nuevo parámetro junto a la altura, a la intensidad y a la duración. Así la densidad y el ámbito de cluster juegan un papel fundamental en la composición tímbrica a base de clusters. La música ya no se constituye, en esta forma de componer, de intervalos individuales, sino de complejos tímbricos, de racimos sonoros, cuyos componentes esenciales son junto a la intensidad y la duración, la densidad y la extensión.

Ligeti aplicó esta técnica sonora a sus obras de los años sesenta y la empleó igualmente para un instrumento apartado de las experimentaciones vanguardistas de la época: el órgano.

En el proyecto de esta obra Ligeti partió del mecanismo del órgano. Impulsado por la obra organística del compositor sueco Beng Hambräus y por los consejos del virtuoso del órgano Karl Erich Welin desarrolló una nueva técnica interpretativa, que el propio compositor explicó detalladamente:

"Esta técnica consiste principalmente en las variadas y diferenciadas posibilidades de estructuración y articulación que presentan los sonidos de densidad cromática, es decir los *Ton-cluster*, que ya en estado estático o en movimiento interno, moviéndose en construcción o en deconstrucción, se convierten en forma musical. Los distintos tipos de movimiento son producidos por una, hasta ahora nunca empleada técnica de pies, manos o dedos, por formas de ataque que pueden variar considerablemente según se empleen órganos eléctricos o mecánicos.



El empleo de distintos tipos de clusters conduce a un amplio espectro de posibilidades dinámicas del órgano, sobre todo a la ejecución de *crescendi* y *diminuendi* continuos hasta ahora no conocidos. Puesto que el número de teclas presionadas determina al mismo tiempo la intensidad del sonido, es posible influir continuamente en la intensidad por medio de un cambio apropiado del ámbito de cluster (...).

La nueva técnica interpretativa con cluster lleva también a una flexibilidad dinámica y a una flexibilidad de mezclas y variaciones tímbricas. El sonido del órgano se caracterizaba hasta ahora por el cambio contrastante de timbres; procesos continuados no eran factibles en esta esfera. Por medio de una adecuada técnica manual y de dedos, con la cual se pueden realizar cambios de cluster de un Manual a otro y a través de distintos Manuales, se puede llegar a procesos tímbricos que asemejan en su graduación a cambios de intensidad (...).

Esta manipulación de timbres, nueva en el órgano, tiene como presupuesto un amplio enriquecimiento de la manipulación de registros. El juego con los dispositivos de registros se asemeja al juego de manipulación de teclas, un momento que no es solo característico de mi obra *Volumina*, sino también y en mayor medida de la obra de Ligeti *improvisation ajoutée* que ha surgido al mismo tiempo que mi obra y completamente independiente de ella<sup>4</sup>.

Ligeti desarrolló una nueva notación para esta obra, que está a medio camino entre la notación tradicional y el puro grafismo:

"Aunque anotada de forma gráfica, la obra no representa una forma polivalente: el transcurso general está fijado... la pieza tiene una forma elástica. Al intérprete se le da cierta libertad de movimiento por lo que se refiere a la plasmación de los detalles. Dentro de los límites indicados en la partitura se deja al intérprete la elección de los registros, la distribución de los procesos musicales en los distintos manuales, la organización de las proporciones temporales y ámbitos de los clusters y la ejecución de los diversos movimientos de los clusters"<sup>5</sup>.

Ligeti reelaboró la obra en 1966 sin cambiar la concepción general y prestando más claridad a los detalles.

La primera frase de las nuevas indicaciones en la partitura dice:

"La pieza consta exclusivamente de clusters estacionarios y móviles". Así queda fijada la técnica compositiva de la obra.

Ligeti clasifica los Clusters del siguiente modo:

- a) cromáticos (teclas negras y blancas)
- b) diatónicos (teclas blancas)
- c) pentatónicos (teclas negras)

El principio de la construcción de clusters por segundas, según Henry Cowell, ya no tiene lugar aquí.

## 2) Puntos de reflexión y elementos constitutivos

Por medio de la obra *Volumina* de Ligeti se pueden presentar a los alumnos los principales elementos de constitución del nuevo lenguaje musical y los cambios que se han sucedido en la Nueva Música. Estos cambios han tenido lugar en los diversos componentes de la creación musical y en la recepción pública.

Los cambios se pueden hacer más patentes si se comparan métodos tradicionales de una obra clásica con las nuevas propuestas sonoras de Ligeti del siguiente modo:

a) Nuevas técnicas de composición:

Frente a los procesos tradicionales de elaboración melódica (temas, motivos, frases, etc.), armónica (acordes funcionales y modulaciones, cadencias y formulas armónicas, etc) y rítmica (estructuras métricas y rítmicas, compases, etc.) aparece en la obra de Ligeti la COMPOSICION DE CLUSTERS.

*Se trabaja con clusters: densidad, ámbito, dinámica, color, etc.*

*Los procesos formales y temáticos de desarrollo, quedan ahora sometidos a un nuevo tratamiento: la forma general es la organización de los clusters.*

b) Nuevas técnicas de notación:

Frente a la notación tradicional en notas y pentagramas aparece una especie de grafismo correspondiente a la nueva técnica compositiva para organizar los clusters. El ejemplo que ponemos a continuación reproduce la nueva forma de visualización.

c) Nuevas técnicas interpretativas:

El intérprete actúa sobre la articulación y formas de ataque de los clusters con manos, pies, dedos, etc.

Especialmente juega un papel importante la libertad personal creativa a la hora de organizar diversas elaboraciones y procesos, como veíamos arriba.

Nuevas formas de acceso a la partitura entre la improvisación y la aleatoriedad que permite una amplia gama de variaciones diversas entre una interpretación y otra. No se trata de una OBRA CERRADA, sino que opera una cierta concepción de OBRA ABIERTA.

d) Nuevas formas de recepción pública

La obra de Ligeti exige un cambio de audición. Las impresiones sonoras, acústicas y tímbricas no se miden por los parámetros tradicionales. Una mayor concentración o una mayor relajación está presente en la obra, según se mire. Cierta dosis de provocación sonora también aparece presente.

e) Nuevos componentes sociales y estéticos:

1. *Desfuncionalización*: El órgano ya no está al servicio de la liturgia en la Iglesia, sino que aparece como un instrumento de experimentación sonora en un ámbito profano. El título Volumina hace referencia ya a este cambio de función frente a otros títulos tradicionales que hacen referencia a la forma o a la ubicación litúrgica.

2. *Derformalización*: Supresión de una determinada forma sometida a los esquemas tonales, con cadencias fijas y contornos delimitados por los esquemas temáticos, de desarrollo, imitativos, etc. La obra se asemeja más a una concepción de WORK IN PROGRESS. Aparecen nuevos procesos de indeterminación en el contexto de *volúmenes sonoros*.

### 3) Presentación en clase de la obra a tratar

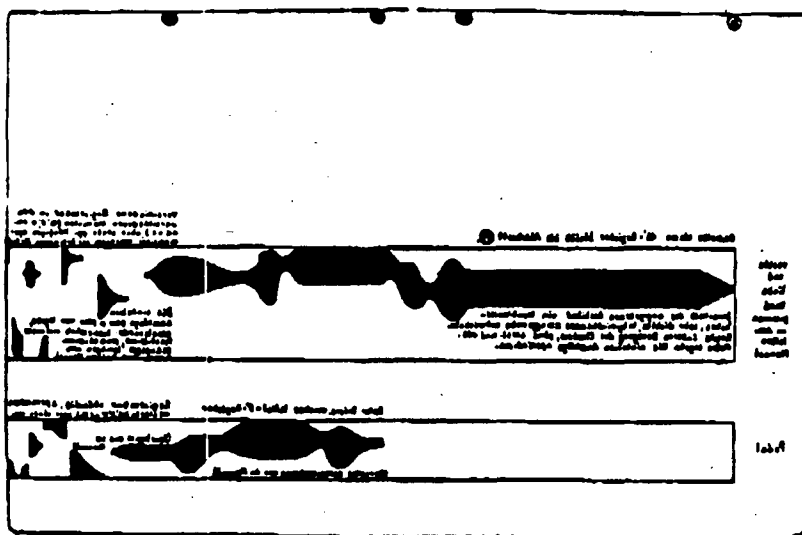
La metodología adecuada al tratamiento de la obra exige que ésta sea presentada de una forma coherente y dinámica, usando el método de pregunta y respuesta según los distintos elementos constitutivos que hemos visto en el apartado anterior. Una buena forma de tratamiento es presentar dos obras organísticas y compararlas entre sí. Por ejemplo se presenta el TIENTO DE BATALLA de nuestro compositor español barroco Juan Bautista Cabanilles (1644-1712) y luego se escucha la obra VOLUMINA de G. Ligeti (1923- ). Se pueden comprender los múltiples contrastes que aparecerán y que son fácilmente percibidos por los alumnos. Luego se encauzan las opiniones y percepciones según los componentes que hemos analizado anteriormente y se sacan las consecuencias pertinentes.

Los materiales que se necesitan quedan reducidos a las dos partituras, o al menos a fragmentos sustanciosos de las mismas, a su soporte en disco o cinta y a un posible retroproyector que posibilitará la presentación de diversos procesos de la partitura de Ligeti.

El fragmento de la partitura que presentamos aquí de modelo está tomado del libro fundamental de E. Karkoschka: *Das Schriftbild der Neuen musik*<sup>6</sup>.

Este fragmento de la partitura (publicada por la prestigiosa editorial C.F. Peters de Frankfurt am Main) indica arriba la duración máxima y mínima de la página (entre 40" y 1'). Los numeritos en círculo indican la numeración de los diversos procesos tímbricos de los clusters. Más abajo y dentro de los rectángulos aparecen los clusters. El rectángulo más grande está reservado en esta página para las dos manos que tocan en el mismo Manual y el rectángulo más pequeño es para el Pedalier. La página, como se ve, está repleta de indicaciones a mano del propio Ligeti, que anota cómo deben efectuarse los clusters.

Creemos que la obra de Ligeti es muy adecuada para una introducción en la enseñanza de los problemas que plantea la Nueva Música a partir de la gran cesura que presenta la Historia de la Música en 1945. Del tratamiento de esta obra VOLUMINA se podrán sacar las conclusiones más importantes que faciliten a los alumnos una mejor comprensión del nuevo mundo sonoro.



## NOTAS

- 1 VOGT, Hans: *Neue Musik seit 1945*, Philipp Reclam. Stuttgart, 1972, pgs. 292 ss.
- 2 VOGT, Hans: *Neue Musik*, op. cit. pág. 293.
- 3 DIBELIUS, Ulrich: *Moderne Musik II: 1965-1985*. Piper, Munich 1988, pág. 33.
- 4 Citado en STEPHAN, Rudolf: György Ligeti: *Konzert für violonchello und orchester*. Anmerkungen zur Cluster-Komposition, en *Die Musik der sechziger Jahre*, Schott, Mainz 1972, pág. 120-121.
- 5 Citado en STEPHAN, Rudolf, Op. cit. pág. 121.
- 6 KARKOSCHKA, E.: *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966, pág. 122-123.