

La música contemporánea

Breve acercamiento pedagógico

Javier Díez

Abril 2022

Planteamiento inicial

Como profesor de Piano en el conservatorio estoy acostumbrado a manejar distintas programaciones (entre ellas la nuestra, como es lógico) que, además de los objetivos, contenidos y demás aspectos pedagógicos, recogen un repertorio de obras específico estructurado en bloques estilísticos o de interés técnico.

Así, el listado casi siempre comienza por los estudios de mecanismo, sigue por las obras barrocas con J. S. Bach a la cabeza, avanza por las sonatas o sonatinas clásicas para, tras el expresivo romanticismo, concluir en un difuso grupo final encabezado por términos tan distintos como obras modernas, impresionistas, música del siglo XX, música contemporánea, piezas posteriores al romanticismo o concretamente a partir de la Segunda Guerra Mundial...

No criticaré que, con el fin de ordenar lo que de otra forma podría parecer una sucesión de acontecimientos caóticos, los historiadores han dividido el curso de la historia en diferentes períodos que se caracterizan por un número significativo de rasgos comunes, acuñando el término “moderno” para todo aquello que no tenía precedente y por lo tanto era distinto de la vieja tradición, pero he de reconocer que durante muchos años he sentido cierta dificultad al intentar definir o ajustar con exactitud esta cuestión, y esto es lo que me lleva al presente artículo desde una posición pedagógica:

mostrar cómo acerco a mis alumnos a estos estilos artísticos y de qué material me sirvo para ello.

Música contemporánea, moderna, actual, de vanguardia... ¡demasiados términos!

Empezaré por intentar definir el concepto de lo que habitualmente nombramos como música contemporánea, para lo cual apunto dos opciones... y un testimonio final.

La primera, una definición corta: la música contemporánea es aquella que se escribe en nuestro tiempo o, al menos, en la actualidad más próxima, independientemente de su estilo o movimiento conceptual o artístico.

La segunda, un poco más larga y elaborada, consideraría música contemporánea la escrita a partir de la finalización del denominado Modernismo musical en torno a 1970,

si bien hay quienes ven oportuno remontarse más atrás, hasta la muerte de Anton Webern y el final de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Los términos usados para ella son igualmente numerosos e incluyen el modernismo, posmodernismo, minimalismo, la música electrónica, la concreta, la atonal o el neotonalismo, además de la aleatoriedad, la politonalidad y el bitonalismo, el serialismo integral o la música electroacústica, todo un conglomerado sonoro de lo más diverso.

El testimonio final es el que, desde mi experiencia como profesor, escucho a mis jóvenes alumnos en el conservatorio: la música contemporánea es esa música moderna que, sobre todo, suena rara y muy disonante...

Evidentemente, queda mucho por hacer.

Características generales de la música contemporánea

Sin entrar en profundidad en ello y aceptando que resulta cuando menos

complejo definir con exactitud las características de la música contemporánea, indicaré algunas que, desde mi punto de vista, resultan más obvias:

- fusiona diversas técnicas musicales
- no pertenece necesariamente a un estilo único
- utiliza elementos musicales tradicionales como la armonía, la tonalidad, el ritmo, la instrumentación o la forma con una concepción totalmente libre
- en muchas ocasiones cruza los límites propios mezclándose con otras artes no necesariamente musicales como la pintura o las artes plásticas
- intenta romper las reglas o las estructuras convencionales
- usa los recursos tecnológicos que actualmente ofrecen los instrumentos digitales o electrónicos

Es evidente que, a la vista del listado anterior (muy resumido), obtenemos un sinfín de posibilidades difíciles en muchos casos de encasillar.

¿Son más *modernos* el *Klavierstücke* Op 19 nº2 de Schönberg o el *Kinderstück* para piano de Anton Webern que *Raining in Silence* de Enrique Igoa¹? Cualquier oyente que escuche estas piezas se decantaría casi con toda seguridad por los dos primeros, cuando en realidad la fecha de composición parece indicar todo lo contrario: 1911 y 1924 para los dos primeros frente a ¡2009! para el tercero.

Excursions for Piano Op. 20 de Samuel Barber fue escrita en 1945, tan sólo siete años después de las *Doce piezas dodecafónicas* Op. 83 de Ernst Krenek (1938), pero la concepción y el resultado tanto intelectual como sonoro entre ellas son, más que lejanos, abismales.

¹ *Música abierta; cuadernos de música para disCapacidades (con afectación de la mano derecha)*.
Fundación Música Abierta 2009

Los ejemplos son muchísimos y el oyente curioso y ávido de conocimiento puede entretenerse -y a buen seguro enriquecerse- estableciendo paralelismos o radicales diferencias al escuchar obras como los *Nocturnos para piano* de Manuel Blancafort compuestos en la década de 1930 junto al *Tango*² Op. 39 del checo Alois Haba de la misma época; las *Piezas para piano para la práctica de la polifonía*³ del húngaro György Orbán escritas en 2011 con las exquisitas piezas que recogen los dos volúmenes de autores franceses de la primera mitad del siglo XX en *Les contemporains du XXe siècle*⁴ ¡con siete décadas de distancia entre ellas! o, por citar un último ejemplo, *Evening in the Ararat Plane*⁵ (1963) del armenio Alexander Arutunian junto a cualquiera de las veinte piezas que se recogen en la carpeta de Manuel Castillo titulada *Introducción al piano contemporáneo* escritas en Sevilla en 1975⁶.

¿Son menos *modernas* las piezas más antiguas; son siempre igual de atrevidas las más actuales?; un estilo y un lenguaje de, pongamos, hace tan sólo diez años, ¿presupone una música de rabiosa vanguardia?

Centrándome en su aspecto abstracto y disonante, así como en el rompimiento que conlleva con las estructuras tonales tradicionales (lo que para el oyente no familiarizado resulta difícil de escuchar y comprender), es el momento de presentar mi *Cuaderno de músicas abstractas*.

Cuaderno de músicas abstractas: 17 pequeñas piezas para piano

En el año 2009, fruto de mi experiencia personal en el aula con alumnos de enseñanza tanto Elemental como Profesional, escribí un conjunto de aproximadamente dos docenas de pequeños ejercicios de entre los que seleccioné los que finalmente compondrían el *Cuaderno de músicas abstractas*, con el objetivo práctico de hacer accesible a su nivel piezas que recogieran recursos y características con las que estuvieran poco o nada familiarizados.

Pronto me di cuenta de la distancia a la que quedaba el horizonte al cual, atrevido de mí, apuntaba, así que, recordando que casi todos los sistemas tonales que se han utilizado en la música son esencial y básicamente diatónicos (el cromatismo es casi por definición una alteración, una desviación de esa organización diatónica básica), decidí centrarme principalmente en el uso de la disonancia, la disolución de la tonalidad y sus estructuras tradicionales sin llegar al atonalismo o al serialismo propiamente

² Universal Edition. Copyright 1927, 1955. UE 18 588

³ *Aulos. Piano Pieces for Advanced Players to Practise Polyphony*. Ed. Música Budapest 2014

⁴ Gérard Billaudot Éditeur, París 2000 (anteriormente editado por Pierre Noël en 1950)

⁵ Segunda de las *Three Musical Pictures for Piano* (1963). Boosey & Hawkes Music Publisers Ltd.

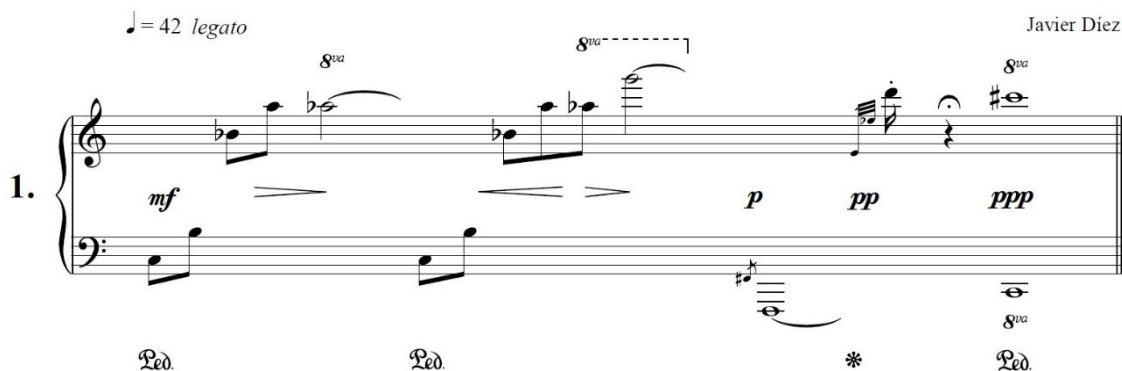
⁶ Real Musical, Madrid 1983

dichos con un ramillete de grafías nuevas (para ellos) que posibilitaran una apertura mental a un panorama musical por descubrir.

La aventura estaba servida ¡y funcionó! Todos aprendimos de la experiencia: ellos con mis “ocurrencias” y yo con su respuesta a la novedad.

Los prejuicios no estaban de su lado, sino en el mío.

♩ = 42 *legato* Javier Díez



1. *mf* *p* *pp* *ppp*

Ped. Ped. * Ped.

Pieza 1

Mientras que la música tradicional cuenta siempre con algún punto de apoyo en la psique del oyente y el hecho de sentirlo firme tranquiliza y le da placer, la música nueva, en cambio, se complace (y necesita) retirar esos apoyos; al fin y al cabo, las vanguardias se han caracterizado por la ruptura sistemática con todo nexo lingüístico tradicional y aspiran a la construcción de un nuevo mundo sonoro. La aventura del pensamiento musical es ahora un riesgo atrevido al penetrar en el terreno de lo abstracto: seguramente en ello resida el mayor escollo para el oyente medio.

Observemos la primera pieza: un punto de partida tan sencillo como la escala cromática descendente en sentido inverso -ascendiendo en tesitura- partiendo de Do, con el añadido de un pequeño bucle que repite los cinco primeros sonidos.

Ausencia de compás -que no de métrica- o líneas divisorias y un uso del pedal derecho prolongado que busca un efecto resonante, flotante.

La pieza finaliza con el Do más grave del teclado (octava 1) junto al Do # sobreagudo (comienzo de la octava 8). Pruébese este último intervalo tan extremo ¡a un metro de distancia en tesitura!, matiz *ppp*, tres, cuatro veces: ¿de veras resulta tan disonante?



Pieza 2

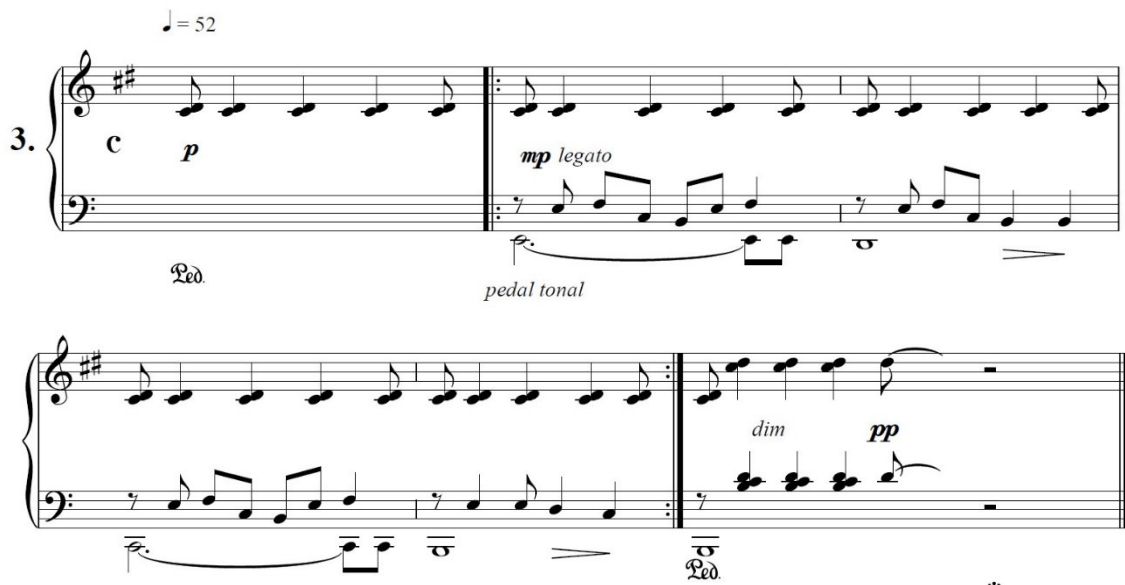
Mi propia evolución musical me llevó hace tiempo a concluir que la consonancia y la disonancia no son fenómenos principalmente acústicos, sino más bien fenómenos mentales humanos, y como tales su definición depende de las leyes psicológicas que gobiernan la percepción humana, del contexto en que surge dicha percepción y de los modelos de respuesta aprendida que forman parte de él.

En la armonía musical el determinante crítico de la consonancia y la disonancia es la expectativa de movimiento, pero ¿cómo reaccionamos cuando éste no se completa en la dirección esperada?

El carácter bitonal de esta pieza, dislocando ambas manos entre las tonalidades de Si natural y Si bemol bien puede servir para dar un primer paso.

El ruidoso acorde inicial -mezcla igualmente de ambas tonalidades- contribuye a disgregar el efecto disonante en paralelo del perfil melódico posterior; así se pone de manifiesto que las expectativas engendradas por cada sonido no sólo son producto de su función y posición en el sistema tonal, sino también de los sonidos que le han precedido.

3. $\text{♩} = 52$



p *mp legato*

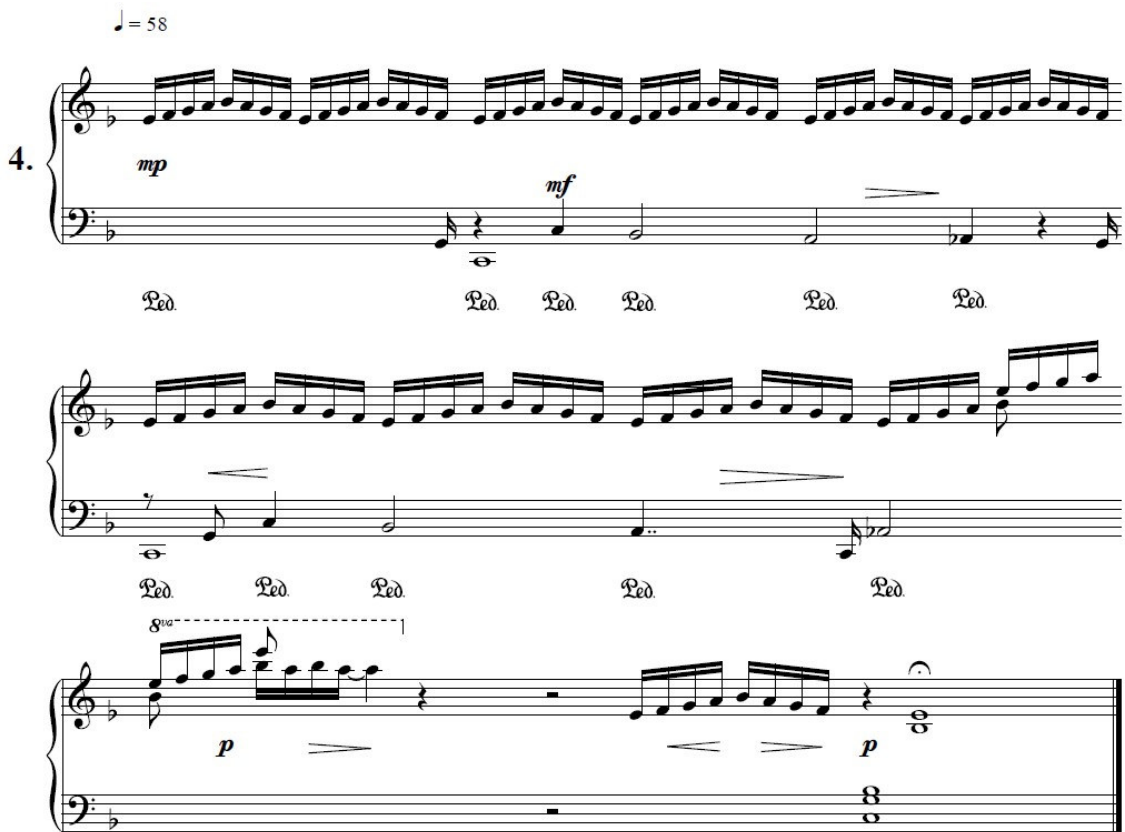
pedal tonal

dim *pp*

Ped.

Pieza 3

4. $\text{♩} = 58$



mp *mf*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

8va

p *p*

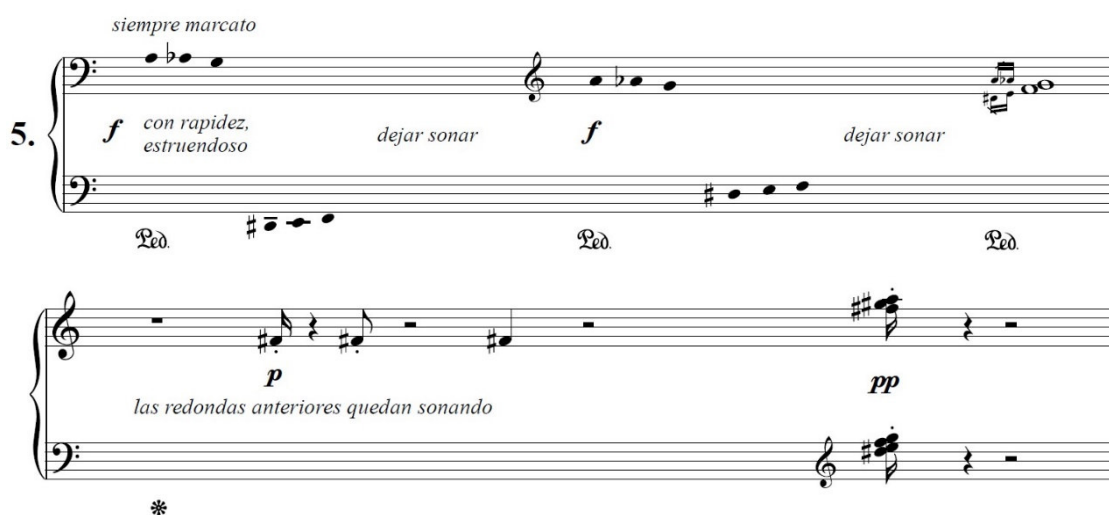
Pieza 4

La armonía tradicional del denominado período de la práctica común representa mejor que cualquier otro sistema la visión elaborada por el pensamiento científico moderno de un mundo regido por leyes necesarias, eternas, capaces de gobernar el mecanismo universal; un mundo cerrado, perfectamente organizado, pero no exento de contradicciones internas.

¿Y si nos atrevemos a usar una armadura menos “oficial” con, por ejemplo, dos sostenidos para las notas Do y Re en lugar de los esperables Fa y Do tal como enseñamos a nuestros escolares?

Es el caso de la tercera pieza y además únicamente para su mano derecha; la cuarta exige la observación de una nota bemolada diferente para cada mano: Si en la izquierda y Mi en la derecha con un diseño parcial de escala por tonos enteros.

Bartók ya intuyó un uso similar de la armadura hace casi un siglo, en 1933, en el primero de sus seis libros que componen el *Mikrokosmos* con el La bemol como primera y única alteración⁷.



5. *siempre marcato*
f con rapidez, estruendoso *dejar sonar* *f* *dejar sonar*
Ped. # Ped. # Ped.
p *pp*
las redondas anteriores quedan sonando
*

Pieza 5



9. $\text{♩} = 76$
acorde mudo mantenido hasta el fin *ff* *pp* *abandonar el acorde mudo nota a nota lentamente del agudo al grave*
8^{va}

Pieza 9

⁷ *Mikrokosmos* Vol I, pieza nº 10. Boosey & Hawkes, Florida 1987

14.

tesitura sobreaguda

cluster con la palma de la mano sobre teclas blancas y negras

mp
continuar (ritmo de ♩)

f
f popular

tesitura grave

mp staccato
poco rit.
dim.
p

mf

Pieza 14

La primera vez que enseñé a mis alumnos alguno de los ejemplos de partituras contemporáneas que recoge Jesús Villa Rojo con grafías no convencionales en un espléndido libro editado hace ya casi veinte años (véase Bibliografía) no salen de su asombro. “Pero estos dibujos... ¡no parecen una partitura!”

El uso de cabezas sin plica (pieza nº 5), el contorno romboidal de las notas del acorde mudo que utilizan los violinistas o los guitarristas para sus sonidos armónicos (pieza nº 9), la mano pintada sobre un recuadro para indicar el cluster o una alteración doble - sostenido y becuadro juntos- para una misma nota (pieza nº 14) abren en sus mentes un camino lleno de posibilidades.

6. $\text{♩} = 60$

p cresc. poco accel.

fraseando con el pedal

tempo inicial

f

p cresc. poco accel.

f

*Red. **

*Red. **

Pieza 6

La acumulación visual de grupos de corcheas en expansión -desde dos hasta ocho-unidas por un mismo corchete lineal pone de relieve las indicaciones dinámicas y agógicas de una forma más intuitiva: *crescendo*, *poco accelerando*, naturalizándose además la ausencia de cualquier quebrado que indicara una secuencia de compases seguramente incómoda (2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8 y ¿8/8...?)

7.



p *pp* *ppp*

Red. *

p *diminuendo* *ppp*

Red. *

Pieza 7

17.



mp *mf* *p* *mp*

pp

poco rit *tempo*

Pieza 17

En un sistema tonal que construye sus acordes basándose en la superposición de terceras, la ampliación de los límites de la tonalidad puede conseguirse con la utilización de otros intervalos, como las cuartas o las quintas.

Es el caso de estas dos piezas, con acordes formados a base de dos cuartas justas superpuestas (nº 17) o con una de ellas aumentada llegando al tritono (do-fa-si natural en la nº 7).

La mano no se ve forzada a una posición más allá de la séptima, perfectamente asequible por tanto para jovencitos pianistas que aún no hayan dado “el estirón”.

12.



The musical score for Pieza 12 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of quarter note = 72. The right hand plays a melody of quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, showing the right hand playing chords and the left hand continuing its eighth-note pattern. The piece concludes with a final chord in the right hand and a rest in the left hand.

Pieza 12

Entrenamiento de coordinación métrica derivado de las fichas con ejercicios técnicos que habitualmente uso con mis alumnos.

No incorporo expresamente digitación para el diseño de cuatro sonidos sobre teclas blancas en la mano izquierda, de modo que la opción se amplíe al posibilitar un inicio tanto con el anular como con el meñique.

La mano derecha no cubre con silencios los vacíos, pero la intuición (¡vaya si la tienen!) les indica sin error cómo encajar cada acento con su par correspondiente.

♩ = 69

13.



mf

sin pedal

mp

mf

p

Pieza 13

Indisimulado 2/4 para una melodía de corte popular e infantil con las dos habituales semifrases cuadradas de cuatro compases cada una. ¿La novedad?: un juego travieso sobre dos teclas negras adyacentes (Do y Re sostenidos) a cargo de la mano derecha que parece pellizcar, nerviosa, la candidez del canto inferior.

La coordinación motriz no es fácil de entrada; imagino que por eso hay piezas escritas para los dedos, pero también otras pensadas para el cerebro...

16.



Pieza 16

Un acorde simple por segundas puede ser alargado hasta encerrar una escala completa, diatónica, cromática u original. Dependiendo del tipo de armonía que lo circunde, podrá ser o no un *cluster* (los pequeños son más ágiles y generalmente más fáciles de manejar).

En este ejemplo he optado por un acompañamiento con acordes de cinco sonidos correlativos en teclas blancas, siendo la única de las diecisiete piezas que no utiliza ninguna alteración.

Por mucho que, en ocasiones, una tónica sea una tendencia más que un hecho, el recurso del pedal tonal otorga al Re grave ese estatus sobre el que se apoya la línea cantable superior.

Conclusiones finales

La música y, por extensión, la cultura en general a partir de la segunda mitad del siglo XX tiene mucho que ofrecer a la educación, pero para ello es necesario un espíritu libre, abierto para descubrir ideas, propuestas y valorarlas sin prejuicios.

Casi todos estaremos de acuerdo al afirmar que no existe un único juicio estético sobre la obra de arte, del mismo modo que no existe una ejecución arquetípica (soy de los que aboga por una interpretación creadora, respetuosa con las intenciones del compositor, pero necesariamente activa).

Históricamente, la música había partido de la armonía consonante surgida de la resonancia natural de los cuerpos, de ahí que la armonía tradicional no sea más que el subrayado acústico de determinados sonidos de la melodía o de los acordes en ella subyacentes.

A través de un devenir de siglos, todo lo que se había hecho coincidía con un paulatino avance hacia la aceptación de la disonancia. Precisamente la liberación de la disonancia, es decir, la no sujeción de ésta a las reglas establecidas por la tonalidad para su

tratamiento fue uno de los hechos cruciales en la música occidental, contribución atribuida a Schönberg, quien abolió las normas tonales en lo que se refiere a las alturas, dispuestas horizontal o verticalmente.

En consecuencia, si el futuro de la música estaba irreversiblemente en la disonancia, no había por qué demorar su llegada.

El acorde consonante lo predetermina la naturaleza y así lo demuestra la física; en adelante, el acorde lo concebiría el hombre intelectualmente, y sería disonante. Al fin y al cabo, un concepto como la consonancia es una definición estética, totalmente dinámica en su naturaleza, y no una constante determinable científicamente; su percepción depende del adiestramiento, entorno y contexto musical.

Un planteamiento como el hasta aquí comentado bien merece como punto final la cita de Roberto Juárez con la que se abre el quinto capítulo de *El pentagrama secreto*⁸:

“hay que ponerle pruebas al infinito, a ver si resiste”.

⁸ *El pentagrama secreto: el mito de la música y la música del mito*. Arnoldo Liberman y Daniel Schöfer. Ed. Gedisa. Barcelona, 1997. Capítulo 5, página 71

BIBLIOGRAFIA

- *Armonía.*
Walter Piston. Labor, Barcelona 1991
- *Armonía del siglo XX.*
Vincent Persichetti. Real Musical, Madrid 1985
- *El piano.*
Denis Levaillant. Labor, Barcelona 1990
- *Emoción y significado en la música.*
Leonard B. Meyer. Alianza, Madrid 2001
- *La música del siglo XX.*
Robert P. Morgan. Akal, Madrid 1994
- *Música y lenguaje en la estética contemporánea.*
Enrico Fubini. Alianza, Madrid 1994
- *Notación y grafía musical en el siglo XX.*
Jesús Villa Rojo. Iberautor, Madrid 2003
- *Nuevas propuestas sonoras; la vanguardia musical vista y pensada por argentinos.*
Camps, Arizaga, Serra, Filippi, de Pedro, Etkin y Cabrera. Ricordi, Buenos Aires 1983

REFERENCIAS DE PARTITURAS

- *Aulos. Piano Pieces for Advanced Players to Practise Polyphony.*
György Orbán. Ed. Música Budapest 2014
- *Introducción al piano contemporáneo.*
Manuel Castillo. Real Musical, Madrid 1983
- *Les contemporains du XXe siècle.*
(varios autores). Gérard Billaudot Éditeur, París 2000 (anteriormente editado por Pierre Noël en 1950)
- *Raining in Silence. Música abierta; cuadernos de música para disCapacidades (con afectación de la mano derecha).*
Enrique Igoa. Fundación Música Abierta 2009
- *Tango.*
Alois Haba. Universal Edition. Copyright 1927, 1955. UE 18 588
- *Three Musical Pictures for Piano.*
Alexander Arutunian. Boosey & Hawkes Music Publisers Ltd. 1963

Cuaderno de miniaturas abstractas

♩ = 42 *legato* Javier Díez

1. *mf* *p* *pp* *ppp*

2. *ff* *p* *mp*

3. *p* *mp legato*

fraseando con pedal

pedal tonal

2



dim pp

mp *mf*

p

siempre marcato

f con rapidez, estruendoso *dejar sonar* *f* *dejar sonar*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Ped. *Ped.* *Ped.*

♩ = 58

4.

5.



6. *p* *las redondas anteriores quedan sonando* *pp*

*
♩ = 60

p cresc. poco accel.
fraseando con el pedal

tempo inicial
f *p cresc. poco accel.*

Red. *

7. *p* *p* *pp*

Red. *Red.* *Red.* *

4



p *diminuendo* *ppp*

Red. $\text{♩} = 58$

8. *mf* *p* *mf legato*

Red. *arpeggio rápido* *pp*

Red. $\text{♩} = 76$

9. *acorde mudo mantenido hasta el fin.* *ff* *pp* *abandonar el acorde mudo nota a nota lentamente del agudo al grave*

Red. *8va* *ff* *pp*

10. $\text{♩} = 60$ *mf* *p* *mf legato*



11. *p cresc. poco a poco* *mf*

pedal tonal *mf* *p*

Red. Red. *Red.* *

12. *J = 72*

The musical score consists of two systems, numbered 11 and 12. System 11 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a bass line with chords. A dynamic marking of *p* (piano) is followed by *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) and then *mf* (mezzo-forte). The system ends with a fermata over the final chord. System 12 continues with the same key signature. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is followed by *p*. The system ends with a fermata over the final chord. There are also some performance instructions like *pedal tonal* and *Red.* (Reduction) scattered throughout the score.

6

13. $\text{♩} = 69$



mf *mf*

sin pedal

mp *mf*

mf *mf*

mf *mf*

mf *p*

14. *tesitura sobreaguda*

cluster con la palma de la mano sobre teclas blancas y negras

f *popular* *mp* *continuar (ritmo de ♩)*

tesitura grave

mp staccato *poco rit.* *dim.* *p*

mf

15. $\text{♩} = 60$

p *mf* *sub p*

p

dim. *pp*

8

16. $\text{♩} = 44$



mf *p* *mp*
mf *p* *mf* *p* *mf* *p*
pedal tonal mantenido

17. $\text{♩} = 56$ *siempre legato*



mp *mf* *p* *mp*
poco rit *tempo* *pp*