

CONTRA LA FALTA DE PERSPECTIVA
HISTÓRICA
(BASES PARA LA INVESTIGACIÓN MUSICAL
CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA)

MARTA CURESES, XOSÉ AVIÑO A

1. INTRODUCCIÓN. CRISIS DE FUNDAMENTOS

La historia de la música occidental es la historia de una transformación constante. En todas las épocas existe la finalidad de constatar un estado de evolución —que no de progreso— estrechamente vinculada a la constante ampliación de medios artísticos, sonoros y comunicativos. Con relación al *hic et nunc*, es decir, a nuestra época y a España, si bien no podemos hablar de un planteamiento ideológico común dada la complejidad del panorama del siglo feneciente, sí podemos referirnos a las aportaciones e influencias ejercidas por ciertas personalidades cuyo estudio puede resultar atractivo e interesante. No existiendo un nexo de homogeneidad estética, se da una coincidencia en determinados objetivos que justifica el tratamiento como un todo de la música española de la segunda mitad del siglo para enfrentarse a un legado asimismo poco o nada homogéneo, si bien de riqueza indudable en sus diferentes manifestaciones. Esto resulta especialmente interesante a la hora de hacer un balance de la herencia del siglo XX y un pronóstico sobre el porvenir sonoro del nuevo milenio, una vez agotado el precedente. En ocasiones anteriores —véase bibliografía anexa— nos hemos hecho ya eco de la necesidad de reflexiones sobre este problema, que en la circunstancia finisecular aparece de manera tan oportuna como urgente, con el fin de aportar datos y planteamientos sólidos que permitan establecer una base de trabajo consistente. Al revisar los esquemas constructivos como parte del engranaje que ha venido configurando el estudio musicológico de la música española del último siglo, en sus vertientes histórica y sistemática, surgen de inmediato al menos dos cuestiones: la crisis de fundamentos de la opción positivista y la necesidad de crear estructuras operativas constantemente renovadas y abiertas. Junto a la necesaria amplitud de

miras para una empresa de este cariz, se yergue la consciencia de lo provisional en este planteamiento, pues no es momento aún del tono rotundo en las afirmaciones. Sin embargo, nuestros presupuestos, lejos del tono tibio o dubitativo demasiado habitual, no pueden ser más firmes para desarmar el argumento de la falta de perspectiva histórica, esgrimida como coartada para eludir la dificultad del empeño. Se trata de hallar nexos causales no identificados anteriormente y diseñar estructuras hasta ahora inexistentes. Es cierto que en los últimos años el interés hacia la música española contemporánea ha sido creciente, a pesar de la excesiva presencia de proyectos más vocacionales que académicos. Sin embargo, si algo hay genuinamente vocacional en el ámbito de la investigación musicológica actual es sin duda el tema contemporáneo, lo que no invalida la necesidad de frecuentarlo en su vertiente académica. La carencia de trabajos de base, como se mostrará a continuación, que ofrezcan precedentes más o menos firmes sobre los que asentarse, exige un esfuerzo de espíritu tan idealista como objetivo, y reclama un rigor en la investigación que conduzca a la puesta en común por parte del colectivo de investigadores entregados a este campo de todas aquellas dificultades que sea posible detectar, compartir y asumir conjuntamente. En una palabra, un sentido de lo colectivo que no suele darse en los modos de proceder de la musicología actual. Nuestro trabajo, que se fundamenta en principios inéditos y en presupuestos muy meditados sin descuidar la experiencia adquirida en el tema, pretende contribuir directa y claramente a una visión de signo práctico que responda al intento de borrar posibles discrepancias y asperezas en el enfoque y proyección de un estudio en el que debe prevalecer la significación eminentemente científica. Pretende, en fin, estimular y, en lo posible, orientar a los futuros investigadores decididos a realizar estudios musicológicos centrados en las últimas décadas del siglo XX en nuestro país.

Vamos a tratar cuestiones referentes al ámbito histórico, sociológico y estético en el que se inscriben los autores, a escuelas y tendencias, a circunstancias que afectan a los problemas generacionales o a la aproximación al concepto de vanguardia y al uso de ciertos lenguajes concretos, que son algunos de los aspectos más debatidos, polémicos y espinosos de todos cuantos se han tratado. El estado de la cuestión y el imperativo de cubrir lagunas lo exige imperiosamente, aún a riesgo de que los estudios que están por realizar puedan orientarse de manera distinta, posibilidad que sólo puede ofrecer una perspectiva prometedora en el sentido de participar en el debate contemporáneo desde ópticas distintas, unidas por el mismo objetivo científico común.

Antes de entrar en materia, conviene apuntar los rasgos diferenciales del creador musical contemporáneo, para no caer en la trampa de aplicar viejos moldes a nuevas situaciones. El perfil del compositor contemporáneo se aleja de la imagen inspirada del músico romántico para mostrarnos una personalidad compleja, fundamentalmente seducida por el sonido y las nuevas maneras de proceder y argumentar el discurso sonoro; es capaz de moverse ágilmente en el contexto de la innovación tecnológica y expresiva, es culto y despierto; diverso en sus reacciones, que en algunos casos le llevan a lamentar el escaso interés en la recepción de su

obra y en otros a complacerse en la indiferencia. Es un creador cuyo objetivo no es únicamente acomodarse a los moldes determinados por lo académico y lo tradicional, sino exponer su punto de vista sonoro, más o menos intuitivo, pero generalmente muy bien fundamentado en una teoría estética y creativa cuya proyección en el público es secundaria o irrelevante.

Así pues, el investigador de la música contemporánea se encuentra ante una información documental que puede ser avasalladora en cantidad y sesgada en el carácter, por lo que conviene tomar precauciones y proceder cautelosamente. El principal reto en este sentido no es tanto obtener información sobre el ámbito musical en el que se trabaja como adoptar un criterio riguroso de actuación para ofrecer a la comunidad científica unos resultados útiles, pertinentes y capaces de contribuir al edificio de la musicología contemporánea.

No está de más en este momento preliminar de la exposición abundar en la importancia que ha de tener el sentido de colectividad en la investigación, que tan buenos resultados reporta cuando, salvando las dificultades propias del caso, los equipos de investigación se ponen de acuerdo para ello. Trabajar en equipo significa anular cierto ego crecido con el paso de los años de formación y compartir experiencias en aras de resultados más fructíferos.

Tampoco está fuera de tono recordar que el investigador ha de atreverse a abrir «camino trillado del pensamiento» —como cita Arnold Hauser en referencia a la función pionera del manejo de ideas— por los que más tarde transitarán quienes quisieren continuar los trabajos iniciados. Esta es su gran virtud y, a la vez, su gran peligro.

2. CUESTIONES RELATIVAS AL MANEJO DE LA BIBLIOGRAFÍA

Mientras las publicaciones extranjeras parecen inclinarse por el rigor de propósitos, ya sea manteniendo la pasión por la biografía, dotada, eso sí, de todo el aparato científico que la moderna tecnología y los modos de investigación exigen, o bien entrando en una fase en la que multiplican las obras interpretativas que ponen en evidencia tendencias en el gusto, corrientes generales, agrupaciones generacionales, etc., y además, obras de carácter reflexivo sobre problemas filosóficos, estéticos, sociológicos o semiológicos generados por la barahúnda musical del último cuarto de siglo, en España todavía continuamos preocupados por poner nuestro repertorio editorial al día.

En este sentido podríamos calificar de ejemplar la obra *Quoi, quand, comment la recherche musicale*, en cuya introducción el autor afirma:

Le but de la recherche musicale est de fournir les morceaux d'un grand puzzle, d'un *patchwork* intellectuel complexe, qu'un compositeur intègre à son oeuvre lorsqu'il accomplit un saut créatif—quand il compose une pièce de musique convaincante. Cette recherche peut fournir des concepts et des stimuli, mais jamais un système global. Cependant, je ne partage pas cette idée que les systèmes théoriques sont totale-

ment personnels. Nous échangeons des idées entre nous, souvent inconsciemment. A n'importe quel moment historique donné, tous les compositeurs travaillent avec des principes sous-jacents qui sont probablement beaucoup plus similaires qu'il n'est de bon ton de l'admettre actuellement. Au XXème siècle les «paradigmes» musicaux changent avec une telle rapidité qu'on n'en percevra la vraie substance et la stabilité qu'après coup. La recherche musicale amène le compositeur à prendre conscience des modèles et des idées qui ont besoin d'être unifiées, et le pousse à participer à la mise en forme de ces concepts mêmes. Durant les périodes de transition, le compositeur ne peut plus considérer ses matériaux comme allant de soi, et il doit participer lui-même à leur élaboration.¹

Una de las premisas de las que conviene partir antes de enzarzarse en una investigación como la de la música española de los recientes tiempos es la de conocer en detalle la bibliografía relativa, pretensión muy fácil cuando los medios tecnológicos permiten una gran disponibilidad que, a su vez, minimiza los desafortunados esfuerzos de antaño para recopilar y ordenar bibliografías significativas aún a riesgo de fomentar el riesgo de servirse de los repertorios bibliográficos para simular conocimientos.

Para una justa aplicación del rigor metodológico en el estudio de la música contemporánea, el principal problema puede estar, paradójicamente, en la generalización de textos por parte de estudiosos, divulgadores o creadores que, lejos de ser la base para un mejor acercamiento al fenómeno a estudiar, se convierte en una cortina de humo, una trampa que engaña en la profundidad y alcance de los contenidos; puesto que el creador contemporáneo, como se ha dicho ya, es no sólo compositor de sonidos, sino también de ideas y con harta frecuencia suele exponer dichas ideas no sólo en forma de sonidos sino también en forma de ensayos y reflexiones, frecuentemente tildadas de *provisionales* o *apuntes* que conviene conocer en detalle con la conciencia de su verdadero alcance.

Por ello es esencial, en primer lugar, hacerse con el material con voluntad de totalidad, según procedimientos sistemáticos y regulares, es decir, hacer un inventario de la literatura existente, tanto la que puede tener la consideración de generalista, o referida a la música española de la segunda mitad del siglo XX, como la específica. Para ello suele ser de muy buena ayuda el recurso a las redes telemáticas y a los repertorios bibliográficos existentes, tanto los publicados por instituciones y organismos dedicados a ello como el AEDOM, INAEM o los apéndices de las revistas especializadas. Se trata de un trabajo metódico de acumulación de datos in-

1. (P. 17). El libro, publicado por el IRCAM en 1985 como resultado de un seminario celebrado allí en febrero de 1983, es una colección de textos reunidos por Tod Machover, autor del texto introductorio «Le concept de recherche musicale» y que divide la obra en tres grandes apartados, el primero, «Points de vue de musicologues», que cuenta con C. Deliège, M. E. Duchez, C. Dalhaus, C. Gottwald, F. Lerdahl y J. J. Nattiez, una segunda parte titulada «Points de vue de scientifiques» que reúne a M. Minsky, P. Greussay, Di Giugno, F. Delalande y J. Cl. Risset, y la tercera «Points de vue des compositeurs», con la aportación de H. Dufourt, R. Reynolds y P. Boulez.

formatizados, actualmente muy agradecido por el hecho de proceder por capas consecutivas que mantienen su vigencia con el paso del tiempo y pueden ser útiles para posteriores estudios. A partir de la recopilación, conviene interesarse por el origen de cada fuente, las pretensiones de su autor y el marco de su difusión, puesto que no es lo mismo un texto que procede de un creador interesado que se ha divulgado en un marco local a un texto redactado por un estudioso distante publicado por medios de gran difusión y penetración en los medios especializados.

Por ello, dada la riqueza de la producción ensayística actual, parece oportuno establecer ámbitos clasificatorios distintos, en cierta manera acordes con los centros de interés del momento actual. En este sentido señalamos tres categorías de textos:

2.1. Textos generalistas

En primer lugar se deben conocer los contados estudios dedicados a la música española del siglo XX en los que se abordan con carácter generalista las escuelas, tendencias y generaciones, dando cabida a consideraciones monográficas que no suelen rebasar en algunos casos la extensión de un artículo de dos páginas. Sin embargo, y en contra de la tendencia extendida en exceso a descalificar en bloque estos trabajos, no está de más romper una lanza en favor de aquellos que en algún momento se han ocupado del tema, con mayor o menor fortuna, puesto que todo texto ofrece múltiples facetas informativas que no pueden ser desestimadas. Los textos generalistas sitúan los fenómenos en el contexto general de la música del siglo, entre los autores de un determinado país o zona geográfica o en el contexto global de la cultura del momento. Para entendernos, obras como la *Història de la música catalana, valenciana i balear* dirigida por X. Aviñoa, (1999-2004), *La música de la España contemporánea* o *Historia de la música española. El siglo XX* de T. Marco (1970), *Una música para los 80* de J. Maderuelo (1981), *Vanguardias musicales en España (1958-1980) (Área madrileña)* de A. Medina (1984),² *La nuova musica in Catalogna negli ultimi trent'anni* de J. M. Mestres Quadreny (1981), *Compositores contemporáneos valencianos* de J. Ruvira (1987), o *La música en Valladolid en el siglo XX*, de M. A. Virgili (1985), así como una larga lista de artículos, algunos de los cuales aparecen citados en el apéndice.

2.2. Obras de reflexión

Se trata de estudios relativos a las corrientes, tendencias y problemas existentes en la música contemporánea española. Este tipo de productos alienta una paradójica circunstancia antagónica, pues mientras el contenido que presentan

2. Obra publicada en forma de resumen abreviado por la Universidad de Oviedo.

está sujeto a los avatares del pensamiento artístico de cada momento y, por lo tanto, son muy ocasionales, por el contrario, permiten mejor que ningún otro planteamiento un debate de ideas y son, por lo tanto, de obligada consulta. Nos referimos a obras como *La musica contemporánea spagnola e i suoi condizionamenti*, *Doce advertencias para una sociología de la música* o *Fronteras de la música* de R. Barce, o bien las *Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa*, *Investigación musicológica en torno a la Generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles*, de M. Cureses.

2.3. Monografías

Es el espectro más amplio de la bibliografía musical española de los últimos tiempos, motivado tanto por la existencia de un altísimo número de compositores y de fenómenos susceptibles de ser descritos y analizados, como por el afán de llenar lagunas. Las monografías suelen presentar una calidad muy dispar y un interés muy diverso, pero en cualquier caso son de obligada consulta para todos cuantos se interesen por un fenómeno próximo, dado que los textos presentan niveles de lectura y de consulta varios, desde los datos objetivos que ofrecen, los comentarios ocasionales o sistemáticos sobre el fenómeno o personaje en cuestión, e incluso los errores de enfoque que puedan mostrar, dado que pueden ser el resultado de una diferente apreciación en épocas alejadas del presente. Si bien el listado es muy amplio, nos referimos a obras como *Manuel Blancafort*, de X. Aviñoa (1997), *Joaquín Rodrigo's works for guitar and Orchestra*, de L. Balfour Newcomb, *Joan Lamote de Grignon*, de F. Bonastre (1999), *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, de F. Cabañas Alamán (1993), *Joaquim Homs*, de J. Casanovas (1996), *Roberto Gerhard en España*, de M. A. Centenero, *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, de M. Cureses (2001), *La música americana de Carlos Cruz de Castro*, de M. Cureses (1997), o *Repentizaciones impresionistas en la obra de Manuel Castillo. Los sonidos del sur, El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh y El silencio de la sibila. Recepción del expresionismo musical en España*, de M. Cureses (1999), *Cristóbal Halffter*, de E. Casares (1980), *Robert Gerhard y su obra*, de J. Homs (1987), las monografías de T. Marco sobre *Cristóbal Halffter*, *Luis de Pablo* o *Carmelo Bernaola*, *Josep Soler. Música de la pasión*, de A. Medina (1999), *The early works of Roberto Gerhard and the influence of Catalan folk music*, de A. Salvadó.

En conjunto, estos textos siguen tendencias expositivas muy diversas, unas muy enraizadas en modelos periclitados, otras mucho más interesantes. Es muy necesario conocer la orientación de los textos que se van a consultar para saber apreciar en profundidad su contenido y para tomar ejemplo, si se cree necesario, de las maneras que el autor utiliza para su exposición. Dando un repaso rápido, es posible desglosar las siguientes tendencias:

1) *Estudios historiográficos*. Aquellos que se interesan por situar el fenómeno estudiado en el contexto temporal, y que extraen de éste la principal información y criterio valuativo. Dado que es muy poco preciso, el término *historiográfico* se tratará más adelante, pero conviene saber que la incardinación de un fenómeno contemporáneo en su tiempo presenta dificultades y ciertas comodidades que conviene conocer; por dificultades se entiende la proximidad en el tiempo entre el fenómeno y el estudioso, que impiden una interpretación en profundidad; por comodidades cabe entender el uso abusivo de la crónica y la biografía novelada como sustituto de lo historiográfico. Ahora bien, frente a toda esta complejidad y diversidad de fuentes, el investigador tiene a su alcance una de las mejores posibles por el hecho de que los propios creadores pueden ofrecer información valiosísima insustituible, acceso a los archivos personales, a partituras editadas y sin editar, ejemplares de uso particular, copias y borradores de conferencias, recortes de prensa, grabaciones.

En la bibliografía del apéndice se pueden encontrar algunas referencias biográficas actuales, que abundan cada vez más a tenor de las facilidades que ofrecen las empresas privadas y, sobre todo, los poderes culturales públicos empeñados en ofrecer estudios biográficos de sus propios prohombres. El conocimiento de este tipo de obras es necesario, aunque cabe mantener una cierta distancia ante obras devotas, apriorísticas o finalísticas.

2) *Estudios analíticos*. Son aquellos que se interesan por describir y evaluar procedimientos creativos, sea de un autor o de una tendencia; estos textos son especialmente sugerentes dado que el movimiento musical contemporáneo es muy proclive a partir de elaboradas teorías estéticas y compositivas. La creación de pensamiento musical es muy compleja y diversa. La ayuda que proporciona la crítica musical de cada momento es valiosa si se sabe trascender la innata tendencia del género hacia cierto pesimismo vitalista que da paso a textos sesgados por la necesidad de tomar partido ante lo que se considera una constante provocación. Los juicios emitidos con fines devastadores o los derivados del compromiso de ser actual, sentirse moderno, actuar como parte de una historia contemporánea que se está escribiendo pueden invadir también al investigador.

3) *Textos de reflexión*. No es un ámbito frecuente en la bibliografía musical española de los últimos tiempos, porque lo estético es generalista e interdisciplinar y lleva su tiempo y exige perspectiva. Sin embargo, algunos estudios referidos a movimientos generacionales, o grupos como los referidos al grupo Laboratorio de Investigación Musical (LIM) han destilado cierta dosis de reflexión que vinculan la creación musical contemporánea con otros fenómenos creativos del momento.

4) *Otros*. Sin merecer epígrafe propio, existen ciertas tendencias en la literatura musical actual que reclaman atención. Las obras escritas por los propios compositores, de valor muy distinto al que los autores suelen atribuir, son muy útiles para el analista; para su correcta utilización es necesario conocer el mérito

intelectual y la capacidad analítica de su autor. También son dignos de atención los repertorios de catálogos, como los producidos por la SGAE con mejor o peor criterio, para tener visiones de conjunto y para conocer en detalle la producción de un autor. No se nos escapa que esta pasión catalogadora es hija de las nuevas tecnologías y que alcanza a obras monumentales como *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* (Grove), el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), el *Dizionario della Música* (DM), o el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH), con frecuencia editados gracias a la ayuda institucional, como es el caso de la Fundación March, la SGAE, la Generalitat de Catalunya y la Fundación Autor.

3. ACOTACIÓN DEL CAMPO DE TRABAJO

Definir los límites del campo sobre el que se va a realizar el estudio es un primer paso necesario. Una demarcación apropiada exige el conocimiento de la realidad previa, esto es, del estado de la cuestión en todas las dimensiones posibles. Establecer criterios clarificadores nos lleva a considerar, ante todo, la pertinencia de los temas de investigación en función de su significación, oportunidad y necesidad. A partir de aquí, la demarcación será ya mucho más precisa, pues conducirá a límites concretos.

Evidentemente, el conocimiento de esta realidad requiere un estudio previo y general del ámbito de trabajo. Conocer la posible trascendencia, significación o pertinencia de un tema como posible objeto de estudio es imprescindible antes de decidirse, de adentrarse en su estudio sin vislumbrar con cierta garantía de éxito lo que éste puede dar de sí en la investigación. La cuestión no es ni fácil ni difícil; es una tarea previa que demanda dedicación suficiente, aunque ello suponga emplear un tiempo considerable hasta llegar a una conclusión convincente.

Sería imposible ofrecer ahora una relación exhaustiva, no sólo porque requeriría un espacio muy amplio, sino porque resultaría pretencioso suponer que todos los temas posibles son los que aquí se sugieren. Tomando conciencia de tal limitación, enunciamos los que pueden resultar más efectivos como muestra de un panorama tan amplio como diverso.

a) En primer término, situamos aquellos estudios que interesan al ámbito histórico, campos que interesan a las investigaciones de carácter historiográfico tales como grupos generacionales, corrientes y tendencias estéticas recibidas y desarrolladas en España, estudios de carácter sociológico en el marco de la creación musical, entre otros posibles; todos ellos requieren un conocimiento del contexto histórico y político en el que se insertan.

Aislamiento y desinformación son los rasgos generales que mejor definen el panorama musical de los años treinta. Es evidente que hasta la finalización de la Guerra Civil, España seguía de cerca los movimientos generados en París, en Munich o, como mucho, en Londres, y que en estos años la carrera por aproximarse a

los centros neurálgicos de decisión musicológica tuvo su punto álgido en el célebre Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 de abril de 1936) que, de no mediar el desastre político y la barbarie bélica, hubiese proporcionado el clima adecuado para convertir España en uno de los polos de la actividad musicológica.

Es también evidente que en este periodo Barcelona y Madrid son los dos polos de referencia. Madrid y su entorno de influencia dando como resultado la comúnmente denominada *Generación del 27* —por homologación con la generación literaria— rotulada por otros como *Generación de la República*, si bien la denominación en sí misma no reviste más trascendencia que la puramente referencial, incluso cuando la referencia alude a un hecho histórico que —como dice Julián Marías— no quiere decir que esté determinada por él. Los mismos integrantes de la generación musical no siempre estuvieron de acuerdo con ella: primeramente sería el *Grupo de los ocho* —que se formaba en 1931— en el que figuraban Rodolfo y Ernesto Halffter, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Rosita García Ascot, Julián Bautista, Salvador Bacarisse y Juan José Mantecón, que hacían su presentación en ese mismo año en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Al tiempo, Barcelona dio al final de este periodo con la creación de los denominados *Compositors Independents de Catalunya* o *Grup dels vuit*, que comprendía a Mompou, Blancafort, Toldrà y Gerhard, entre otros.

Dado que el presente artículo no pretende adentrarse en cuestiones históricas, nada añadiremos sobre los paralelismos existentes entre estos dos polos enunciados y otras actividades habidas en diferentes latitudes de la geografía nacional. Sin embargo, los trabajos de descripción o interpretación musicológica de estos años dieron puntual referencia sobre algunos de los autores ocasionalmente de fama, pero poco se puede encontrar de auténtico interés por lo historiográfico, analítico o como base de catalogación. Es la época gloriosa de los periodistas musicales como Salazar en *El Sol* o Pahissa en *La Noche*, por poner dos ejemplos diversificados geográficamente. Tras la Guerra Civil la dinámica llevó a un divorcio entre la cultura oficial y las nuevas corrientes. La nueva situación política había favorecido sobremanera el aislamiento y acentuado la desconexión con las corrientes artísticas europeas. Este periodo no produce explícitamente una estética oficial, a no ser el nacionalismo casticista que Tomás Marco ha definido como *una estética oficiosamente oficial*.

La dispersión de los miembros de esta generación —algunos continúan sus carreras en el exilio, otros reducen su actividad— tendría consecuencias irreversibles para el desarrollo musical español en los años inmediatamente posteriores a su desaparición, para los supuestos herederos de un legado poco o nada homogéneo: los compositores de la *Generación del 51*. Desde luego que el año 1951 no simboliza para los integrantes de este grupo nada más que una referencia que marca el momento en que algunos de sus miembros finalizaron los estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y que coincide con la fecha en que Enrique Franco entra como jefe de programas musicales de Radio Nacional de España, dando un giro a las actividades organizadas, creando una orquesta e

incluyendo obras que hasta el momento no habían sido programadas. Estas circunstancias fueron razón suficiente para que Cristóbal Halffter sugiriese bautizar con esta fecha a su propia generación; tampoco le han faltado razones al profesor Casares para sugerir que la verdadera batalla se inicia en torno a 1958 con la creación del Grupo Nueva Música, proponiendo esta fecha como denominación. Una y otra propuesta no hacen sino corroborar nuestra teoría acerca de lo circunstancial de este tipo de denominaciones; no obstante lo circunstancial no equivale en este caso a ligero o inconsistente.

Ligado a este ámbito se encuentra un tema interesante, necesario aunque complejo: qué música tiene cabida en un trabajo de investigación que se rotula con el calificativo de *contemporáneo*, *actual*, *vanguardista*, *moderno* y un largo etcétera de posibilidades. La utilización del término *vanguardia* es cuando menos problemática, por la cantidad de equivalencias o correspondencias que pueden asociarse al significante. Una pluralidad de acepciones que sugieren el empleo cauteloso del término, si se trata de asociarlo a la producción musical de un autor o un grupo de autores en los que se tratará de localizar si este gesto existe. Cabe preguntarse si la esencia misma de la vanguardia se puede identificar con una actitud crítica, de rechazo ante la convención o más allá del espíritu inconformista que se atribuye generalmente al artista moderno, es posible localizar en su sentido más profundo una causa real que justifique su fundamento histórico. Entendido en el primero de estos supuestos, el gesto vanguardista entraría a formar parte de una dialéctica inagotable que requeriría constantemente nuevas formas de expresión; pero también podría entenderse en un sentido crítico no tanto en relación al arte, musical en este caso, como a la estructura social en la que se inserta.

Cualquiera que sean los supuestos, los significados posibles del término *vanguardia* son interesantes para su traslación al ámbito de las vanguardias musicales —plural del que somos más partidarios— y acaso bastaría decir que todas estas consideraciones vienen a demostrar hasta qué punto es imposible fijar unos límites para un concepto irreductible a unos principios estéticos concretos o a una práctica musical definible en virtud de presupuestos predeterminados. La necesidad de abordar este tema surge de la mera lectura de los tratados al uso, que suelen emplear el término sin previo aviso, dando por supuesto que la referencia a su significado es prescindible. Qué decir del confusionismo creado cuando además se habla de vanguardia histórica y de neovanguardia, observándose al tiempo una clara tendencia a intercambiar la vanguardia por lo experimental, lo experimental por lo moderno y lo moderno por lo contemporáneo, o indistintamente todos ellos entre sí.

Importa poco que la significación primigenia se haya diluido hoy o no, porque el problema sigue estando ahí. El «cansancio de las vanguardias» que algunos críticos han predicado, y aún lo hacen hoy, es en realidad consecuencia de un planteamiento erróneo, el de aquellos que prolongan artificialmente su valor simbólico, evocando el espíritu de una lucha que ya ha sido verificada en la ruptura con la tradición, en la transgresión de aquellos límites que en el ámbito de la composición hoy ya no existen. No es un concepto rentabilizable, es un tema por estudiar.

En este mismo apartado deben integrarse otras cuestiones pendientes tan importantes como el desarrollo y la recepción de tendencias compositivas y estéticas europeas en nuestro país. Realizar un estudio, por poner un ejemplo, sobre la recepción del expresionismo musical en España puede plantearse desde la perspectiva más globalizadora hasta el trabajo específico sobre algunos nombres sobresalientes en este ámbito. Temas pendientes de estudio son también todos los relacionados con la presencia de compositores de Iberoamérica en España y su influencia en nuestra música; el intercambio entre corrientes compositivas de un continente a otro, incluyendo algunos aspectos institucionales. O el camino inverso, la presencia de compositores españoles en Iberoamérica y su impronta estética en aquel continente, aspectos todos ellos a los que hasta ahora nadie se ha dedicado.

b) En segundo lugar, y muy ligado al problema generacional, se encuentran innumerables lagunas investigadoras de carácter monográfico, las dedicadas a las producciones musicales individuales. Son numerosísimos los estudios que pueden llevarse a cabo, y entre ellos existen algunos cuya urgencia es evidente.

Sin entrar en una enumeración exhaustiva, piénsese solamente en aquellos compositores que han generado una escuela de seguidores, o en aquellos que han aportado al panorama de la composición actual un sistema o procedimiento que sirve al fin de resolver —siquiera como opción personal— los problemas de expresión que les plantea su oficio. Y aquí estamos hablando, por descontado, de estéticas diferentes, de proyecciones distintas y de alcance igualmente diverso. No se trata de realizar un estudio con carácter de divulgación, pues últimamente han proliferado las biografías de compositores de nuestro siglo cuyo único fin es la difusión. Y aún siendo esto muy importante, nada tiene que ver con un trabajo de investigación serio, riguroso, sistemático, con una metodología que permita que el trabajo del investigador pueda posteriormente servir, en forma de publicación, para aproximar su creación a un público lector amplio. Nótese la necesidad de tomar en consideración no sólo a aquellos que han desarrollado sus carreras compositivas en España, sino a tantos otros cuya trayectoria se desenvuelve más allá de nuestras fronteras. Revisar las teorías generacionales anteriormente mencionadas sería una buena opción, que permitiría replantearse algunas cuestiones que hoy se dan por asumidas. La localización de un autor en un grupo o promoción cronológica determinada poco dice de sus señas de identidad. Pensemos en un Gombau, sin ir más lejos, o en otros nombres que no es necesario mencionar porque aún están ahí, y que a través de su producción revelan una filiación lejanamente emparentada con la generación a la que se les adscribe.

c) Queda un tercer ámbito bien amplio que comprende ítems diversos. Desde los temas que interesan a las instituciones que han fomentado la creación y difusión de la música de este periodo, bien mediante encargos, bien mediante la organización de ciclos de conciertos, conferencias, etc., hasta otros que se refieren a los nuevos medios y técnicas. Aquí deben considerarse aquellos elementos que

pueden ser objeto de estudio en sí mismos, que poseen entidad suficiente para dedicarles un espacio propio, o aquellos que requieren ser agrupados en torno a un eje de temática más amplia, en el que pueden tener cabida varios de ellos.

Retomando las propuestas del primer apartado, estudios de tipo historiográfico en los que se considera la especial situación vivida en España hacia los años treinta, encontramos la presencia insustituible de una serie de instituciones, grupos, asociaciones e incluso publicaciones periódicas que han constituido prácticamente la única vía posible para dar a conocer el grueso de la producción musical de la época. Así, el Instituto Alemán, Instituto Francés, en Madrid y Barcelona, Aula de Música del Ateneo de Madrid, Círculo Manuel de Falla de Barcelona, las Juventudes Musicales de Madrid y de Barcelona, la Associació Catalana de Compositors, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (que tantas polémicas ha suscitado recientemente), los primeros laboratorios de música electrónica y electroacústica como Phonos o Alea hasta llegar a los más recientes laboratorios de electroacústica, centros de documentación y difusión de la música contemporánea y tantos otros que no han hecho sino contribuir a una historia que aún está por escribir.

4. EL PERFIL DEL INVESTIGADOR

La cambiante taxonomía del investigador en musicología es altamente ilustrativa de la andadura que ha realizado la ciencia en cuestión en los últimos años. Si desde los tiempos de Barbieri y Pedrell sólo se interesaban por la musicología los compositores coleccionistas de rarezas y curiosidades, con el andar de los años se diversificaron los intereses por el mundo de la musicología como procedimiento periodístico de altura, como sería el caso de Salazar, como manera de contribuir a la divulgación de la historia de la música, caso de Pahissa, o en el marco de la recuperación de bienes culturales populares, caso de las célebres misiones de la *Obra del Cançoner Popular* de Cataluña. La ciencia de la musicología establecía campos de trabajo diversificados por sus objetivos y por sus procedimientos, entre la musicología histórica y la divulgación, entre el estudio de la música culta y la popular.

La actividad emprendedora de Higiní Anglès al frente de la sección de música de la Biblioteca de Catalunya fue la clave de una de las principales tendencias de la musicología española contemporánea, inclinada a la recuperación de los documentos antiguos y a la reconstrucción de la historia del pasado lejano por medio de la potenciación de los fondos de dicho centro y la edición de los monumentos de la música española medieval y renacentista en la que ya se habían comprometido sus antecesores. Herederos de este modo de proceder han sido buena parte de los musicólogos consagrados de nuestra historia reciente, entre ellos el mismo Robert Gerhard, compositor de éxito y activo participante del gobierno autónomo catalán, a la vez interesado en las nuevas formas de composición de la mano de Arnold Schönberg, que, sin embargo, nada hizo por crear mo-

delos de investigación en el ámbito contemporáneo, probablemente convencido por su maestro y su entorno intelectual de que únicamente era viable una musicología que pretendiera recuperar la antigüedad, según los cánones de la *Musikwissenschaft*.

La inexistencia de estudios regulares de musicología en las universidades españolas fomentaba acciones aisladas así como que los balbucientes proyectos que se daban en algunos conservatorios como resultado de los planes de estudios de los planes de 1944 y de 1966, llevasen la musicología a los círculos del gregoriano, la paleografía y otras disciplinas afines. El contexto político español del momento era proclive al desentierro de las antiguas glorias musicales y ocasionalmente al fomento de lo biográfico en clave hagiográfica, mientras paradójicamente los compositores más despiertos se agrupaban generacionalmente, viajaban y creaban. Caso aislado y premonitorio fue el de Manuel Valls, que mostraba no sólo un talante diferente a distancia entre los sesudos estudios que no interesaban a casi nadie, ni siquiera a los inexistentes grupos de música antigua, y la musicografía oficial, proporcionando una nueva mirada hacia el fenómeno sonoro; al mostrar interés por el público, por la recepción, por lo social, por lo generacional y por la historia reciente.

El principal fomento de la investigación de la música reciente ha sido sin duda la introducción de los estudios de música en la universidad española y la creación de ciclos de doctorado que han despertado el interés de los estudiantes hacia lo propio y lo actual, además de lo interdisciplinar, tres categorías de los estudios de musicología contemporánea. Esta es la razón de la abundante bibliografía sobre música española contemporánea existente en los últimos 10 años, producida no sólo por los propios autores y los musicógrafos ocasionales, sino sobre todo por las nuevas generaciones de estudiosos universitarios dotados de rigor metodológico y criterios científicos.

Algo ha cambiado en el perfil del investigador. En primer lugar, el decreto de agosto de 1994, que abrió la posibilidad de equiparar titulaciones superiores de conservatorios a las licenciaturas universitarias, ha despertado en algunos músicos prácticos, principalmente compositores, y profesores de centros de educación musical el interés por obtener una certificación universitaria superior. Por otro lado, la regulación y normalización de los estudios de doctorado ha hecho posible acceder a los estudios de tercer ciclo a un grupo heterogéneo de potenciales investigadores en el ámbito de las humanidades. Los temas clásicos se agotan y los viejos profesores se renuevan; surge así un nuevo interés por la investigación que inclina a algunos de los interesados a acercarse a ámbitos próximos y aparentemente cómodos como escuelas y asociaciones vivas, compositores a los que están vinculados por proximidad pedagógica, teorías de composición conocidas por la propia práctica que reclaman con urgencia una reflexión sistemática y rigurosa, objetivo de este trabajo.

El perfil de los investigadores interesados en lo contemporáneo presenta, pues, las siguientes características:

1) Proceden de dos ámbitos contrapuestos, o bien de los estudios sistemáticos universitarios en aquellos centros que disponen de ellos o bien de los estudios superiores de conservatorio. En el primer caso, son estudiantes de tercer ciclo en la edad pertinente para ser formados académicamente, en el segundo suelen ser personas con una trayectoria práctica más o menos consolidada.

2) En ambos casos suelen ser investigadores con una preparación no homogénea, que presenta lagunas. En el primer caso, el conocimiento más o menos precario de los procedimientos de composición o análisis musical puede incidir decisivamente en la orientación de una investigación superficial o literaria, desconociendo elementos básicos del ámbito en el que se desarrolla el tema estudiado. En el segundo caso las carencias de formación humanística suelen estar compensadas por una autodidacta actividad intelectual y de lecturas espúreas que no le han familiarizado con las exigencias del rigor científico.

3) Suelen estar dotados de empuje y entusiasmo, capaz de rellenar las lagunas derivadas de su situación intelectual y de la complejidad y heterogeneidad de las facetas que ofrece un estudio contemporáneo. Sin embargo, no son del todo conscientes de las dificultades del empeño investigador que el responsable de su trabajo deberá exponer con rotundidad.

4) Si carecen de apoyo académico, se acogen a procedimientos parciales pero de alto rendimiento en imagen como los sondeos verbales o escritos dirigidos a sujetos elegidos de manera híbrida o el análisis musical para desarrollar trabajos parciales descriptivos y nada concluyentes, caracterizados por procedimientos rápidos y de ejecución y elaboración indirecta.

5. DETERMINACIÓN DE OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN

5.1. Determinación de objetivos

La elección del tema central de investigación suele estar sujeta a una nueva jerarquización que recorre un amplio espectro: desde los temas relacionados con el enunciado general «Investigación musical contemporánea», bien con temas especialmente conflictivos como aliciente promotor del trabajo, o bien como fruto de intereses que trascienden el sentido de objetividad: proximidad y/o familiaridad con el tema, disponibilidad y facilidad de acceso a las fuentes, fines editoriales inmediatos, etc. Por ello es posible que la elección del tema pueda orientarse en función del marco de una investigación posterior; con ello se garantiza, si es que interesa, una continuidad investigadora de proyección futura.

Es de aconsejar la decantación por temas que presenten una mayor significatividad en un campo por cubrir. Debe tenerse en cuenta la significación epistemológica del tema central, abierta a un criterio reflexivo. Un trabajo interdisciplinar puede ser conveniente para un determinado perfil investigador, así como la utilidad práctica inmediata puede ser un acicate para llevarlo a buen puerto.

También conviene tener en cuenta la preparación profesional del investigador, consonante con las necesidades reales de la investigación y sus disponibilidades formativas para extenderse a otros campos de indagación y estudio.

Entre los objetivos posibles señalamos los siguientes:

- a) Dar a conocer nombres y obras inéditos, su estudio, análisis y catalogación.
- b) Ofrecer catálogos completos, actualizados y críticos.
- c) Ampliación de la visión monográfica hacia una perspectiva generacional, salvando los inconvenientes de un estudio individualista.
- d) Realizar un muestreo y clasificación bibliográfica, general y particular, mediante la recopilación y cita de textos, tanto específicos como generales, extensivo a las artes y aspectos extramusicales.
- e) Búsqueda de perspectivas con sentido de posteridad, más allá de la realidad objetiva y presente, eligiendo aquellas que se correspondan con la trascendencia que en el futuro podría adoptar el tema.
- f) Elaboración de apéndices que incluyan documentos como partituras no editadas, programas, anotaciones personales, correspondencia diversa.
- g) Ejemplificación de obras, partituras autógrafas como muestra de escritura de interés.
- h) Contrastar el fundamento científico de algunas teorías con la pura especulación intuitiva, conceptos funcionales incentivados al hilo de alguna teoría sólida.

Las fuentes y recursos deben considerarse de acuerdo con la disponibilidad de materiales y el aprovechamiento de medios al alcance. De igual modo la selección de objetivos debe tener presente un sentido de «equifinalidad» que nos llevará a estimar que los procesos de investigación iniciados en las mismas condiciones podrán llegar a resultados distintos, según la conducta investigadora.

Algunas reflexiones deben actuar como máquina de generar interpretaciones, como se ha dicho del *Ulysses* de Joyce. Es posible, pues, que algunos temas terminen presentando el aspecto de obra abierta, lo que sería más que deseable, dado que se señala a otro para que la termine de construir, en alguno de los sentidos, desde la libertad. Una perspectiva nada desdeñable, interesante e iluminadora para estudios futuros.

5.2. Problemas de metodología

Cada objetivo elegido o propuesto lleva consigo una manera de acercarse a él. En la investigación musical contemporánea, las cuestiones metodológicas representan un procedimiento que debe configurarse de acuerdo con la orientación que se pretende dar al trabajo en su conjunto, tanto en los aspectos teóricos como prácticos, asentados sobre el concepto de efectividad y el conocimiento previo de la realidad sobre la que se trabaja. La metodología empleada tradicionalmente en la investigación histórica, basada en la búsqueda y recopilación de datos, la clasifi-

cación e interpretación de los mismos, procurando e incluso forzando el sentido diacrónico, se ha de combinar con la metodología analítica que, en el caso de temas como el estudio monográfico sobre ciertos autores y sus sistemas de composición, requiere procedimientos exclusivos e inéditos. Junto a las fuentes y los objetivos, la metodología es uno de los pilares básicos para desarrollar un proyecto con rigor.

Un repaso rápido al repertorio de estudios musicales contemporáneos publicados en el ámbito internacional lleva al descubrimiento de cuestiones próximas a nuestra realidad, en donde encontramos un espíritu de indagación sobre tópicos sumamente frecuentes en otros lenguajes artísticos: problemas de enfoque histórico, de localización ideológica, de concreción y ubicación de nombres en estéticas y tendencias, cuestiones relativas al género, a la forma, a las técnicas y procedimientos y, en definitiva, al talante de renovación y apertura que revisten ciertos planteamientos creadores. La mayoría de problemas planteados conduce a potenciar los aspectos analíticos y formales, a destacar cuestiones esencialmente estéticas o, en otros casos, a cuestiones derivadas de la propia acotación del tema.

La diversificación de tendencias que caracteriza el panorama musical reciente ha dificultado la creación de un sistema analítico unificado de aplicación al conjunto de las obras de los compositores contemporáneos, tanto en el caso de los estudios generales como los dedicados a los ámbitos generacionales o el desarrollo y recepción de tendencias estéticas como a los dedicados a un solo autor.

Conviene ser partidario de la simplificación consistente en la ordenación de ideas a partir de la organización de materiales basada en un trabajo metódico; a ello ayudará la elaboración de un índice previo que contenga los principales epígrafes a desarrollar y que, aún a pesar de su provisionalidad, permite adentrarse en el trabajo a partir de objetivos precisos.

5.2.1. ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS

Aún a pesar de la proximidad en el tiempo de la mayor parte de los fenómenos estudiados, una opción posible en el momento de tratar sobre un autor o un movimiento musical es la de seguir la senda de lo historiográfico, lo que implica inclinarse por situar el tema de estudio en su dimensión temporal, señalar los antecedentes y consecuentes, señalar los contextos sincrónicos de cada fase y analizar el proceso a la luz de estos componentes. El investigador que se especializa en el tema contemporáneo debe estar igualmente informado de lo que ha acontecido en la época que va a estudiar como del discurso sonoro y estético de períodos anteriores; esto último se da por hecho si el investigador cuenta con una formación musicológica adecuada. Sucede con el concepto de forma entendido como una estructura cuya abstracción es característica de nuestra época, pero que únicamente toma su sentido del concepto de forma desarrollado en la historia.

La dimensión temporal de un autor o de una trayectoria creativa es algo intrínseco en el mismo hecho biológico y creativo y, por tanto, es oportuno su análisis, si bien existen algunos riesgos que conviene evitar. Historiar no es anotar datos, ni hacer biografías exaltadas, ni mucho menos contar cuentos finalistas en los

que todo está justificado por el mero hecho que, al final, el autor o la creación ha conseguido situarse como modelo de una época. Historiar es fundamentalmente interpretar hechos, actividad que sólo es posible tras un certero conocimiento de los mismos y una clara voluntad de interpretarlos a la luz de opciones perfectamente delimitables y justificables. Éste es el principal inconveniente de hacer historia de fenómenos recientes, pues peligra la distancia y la necesaria objetividad para evitar hacer interpretaciones coyunturales y sesgadas que poco sirven al trabajo colectivo de la historia de la música.

Como hemos anotado antes, dos de los peligros del procedimiento histórico son la crónica y el biografismo. Hacer crónica, es decir, indicar los hechos relevantes de un proceso histórico, normalmente anudados por la diacronía, no es más que servirse de una herramienta historiográfica, no propiamente hacer historia. Ello sitúa la crónica en el inicio de la metodología historiográfica, es decir, conviene conocer el transcurso de los hechos, sin olvidar, empero, que es vana la pretensión de reseguir los hechos uno tras otro porque la historia no es lineal ni tiene porqué imitar la vida.

Recurso muy socorrido también es el de la biografía, cuyo pecado original más evidente es la pretensión de mantener el mito individual del autor «genial» cuya música y biografía parecen irremediablemente enlazadas e interjustificadas; las herramientas heurísticas actuales y la facilidad editorial, así como la posibilidad de contar con la presencia del protagonista y de disponer con facilidad de buena parte de documentos directos, lejos de asustar al estudioso inclinado a suponer que un objeto de estudio cuanto más alejado, más fácil de realizar, han de ser un estímulo para decidir qué tipo de biografía puede llegar a interesar para construir un edificio científico, para satisfacer propósitos heurísticos. Es evidente que compilar datos y ordenarlos, recoger y explicar influencias y conocer en detalle los procesos creativos es de gran ayuda, aunque el investigador deberá fijar de antemano criterios para no dejarse seducir por un justificable intento del protagonista de persuadir de bondades dudosas y méritos por demostrar.

5.2.2. ESTUDIO SOBRE UN SOLO AUTOR

En el caso del estudio sobre la creación de un autor es también necesario dotarse de una metodología original que puede realizarse sin exclusión de los estudios ya existentes que descansan en la proximidad de presupuestos estéticos entre miembros de idéntica promoción cronológica, término utilizado para evitar deliberadamente el de generación que tiene una mayor carga semántica.

Sería oportuno emplear una metodología que persiguiese la descripción de la obra realizada por el autor, tanto en el aspecto de catálogo general, como el de estudio pormenorizado de cada obra y su poética, para conocimiento minucioso de su acto de composición, situándola en el contexto global de la creación y en su marco histórico a fin de conocer en detalle las intenciones creativas.

A ello contribuye claramente el trabajo realizado directamente con el compositor o bien con personas relacionadas con su entorno, tales como otros compositores, intérpretes o autores de trabajos sobre su obra. Se descubren de este

modo materiales de primer orden como notas personales, grabaciones de entrevistas o cuestionarios elaborados para recabar información auxiliar, insertados en el estudio de manera correcta, esto es, indicando su procedencia y su calidad informativa. Debería abordarse cuanto antes el análisis directo de la obra, tratando de ponerse a salvo del denunciado procedimiento consistente en sustituir la lectura analítica de la obra por la erudición bibliográfica o la erudición abstracta.

Sería necesario partir del concepto de creación musical del propio compositor, ver hasta qué punto su concepción está conectada con el desarrollo de la estética moderna y a través de qué técnicas se concreta en estructuras formales. Sin olvidar el aspecto crítico, aparentemente solapado por este procedimiento, puesto que es uno de los objetivos de todo trabajo científico de este calibre; conviene poner de relieve, siempre que se crea conveniente, aspectos críticos como la pertinencia de los procedimientos y de los resultados, la asunción de las influencias y los métodos de promoción de las obras.

Es necesario tener presente que toda obra de arte implica una poética, entendida como conciencia del procedimiento seguido y que ambos suponen un pensamiento implícito o no que arrastra consigo aspectos teóricos como la visión particular del mundo, la noción de la función del arte, la idea personal de la comunicación, que extiende sus raíces hasta condicionamientos de índole social y política. Determinar estas cuestiones es función última y muy ambiciosa del análisis y pretensión de la crítica.

5.2.3. LO SOCIOLOGICO. EL CONTEXTO

El campo de trabajo sobre el que estamos deliberando es el más apropiado para proyectar un estudio de contexto en el que el procedimiento sociológico sea determinante. Nada como la proximidad temporal y geográfica para conocer en detalle todos los elementos determinantes de un proceso creativo que, si en el pasado se manifestaba atractivo, es imperativo en el presente. El estudioso debe ser valiente en el momento de escoger opciones sociológicas, sean las sacadas de las ciencias sociales directamente, como la estadística y los estudios de opinión, correctamente manejados para proporcionar resultados fiables, o bien las salidas de la historia social, es decir, aquella que pone de relieve la influencia de lo contextual, lo político, lo ambiental frente a lo individual.

En el primer caso, el análisis sociológico en sentido estricto debe acercarse al hecho musical desde un punto de vista sistemático según los cánones de la ciencia sociológica, lo cual quiere decir proponer también perfiles sociológicos para el estudio, tales como frecuencias de contacto entre música y público analizables por medio de la estadística, análisis de bloques sociales por medio de la cuantificación de valores económicos, etc. En este campo destacarían temas como el de la presencia de determinadas músicas o de la música de determinados autores en los sistemas de reproducción o difusión, estudios de preferencias de gusto y de consumo, presencia de la obra de un autor en las programaciones o en la formación de los futuros compositores, etc. No se puede enunciar una hipótesis plausible sobre ámbitos como éste sin acudir a procedimientos certificados por el uso y las exi-

gencias del rigor metodológico de cada disciplina académica sin caer en la apreciación banal e insostenible del tipo «la población melómana opina que...». Para ello es necesario acudir a procedimientos tomados de la sociología, disciplina madre de la sociología musical a la que tan pocos acuden o nada convencidos de su utilidad o de su necesidad.

En el segundo caso se trata de dar mayor protagonismo a temas como la relación entre creación-difusión de la música y el consumidor, otorgando interés a aspectos poco habituales del medio musical como pueden ser el mercado, la mercadotecnia, la publicidad, los grupos de presión, las influencias políticas, etc. Sin entrar a analizar con detenimiento estos elementos, el estudioso puede otorgarles potencialidad analítica y ofrecer un punto de vista musicológico integrador en el que el sentido de la música no venga únicamente dado por el factor sonido o materia de la música sino por el factor iconológico o factor exógeno.

Este segundo punto de vista, mucho más frecuente en los trabajos de musicología aplicados a la creación musical contemporánea, tiene todavía sus detractores, empeñados en que el trabajo del musicólogo está en el análisis del sonido y de la virtualidad creativa del compositor, pero es de gran ayuda para quienes se sienten poco iluminados por lo analítico y creen encontrar en el perfil social un punto de apoyo para vigorizar sus trabajos. También en este caso conviene huir de la pincelada social que «queda muy bien» para ajustarse plenamente al uso de la metodología y sacar el máximo provecho de ella.

Un enfoque sociológico en el estudio de la música contemporánea española obliga a superar la vieja dicotomía, a nuestro modo de ver ya periclitada, entre lo genial y lo vulgar, puesto que permite poner de relieve lo accidental de la creación y lo social de la difusión, permite establecer valores de orden colectivo frente a los valores individuales discutibles sólo a partir de criterios estéticos, por otro lado imprecisos y casi apriorísticos.

Pero un enfoque de este tipo no cuenta con excesivos antecedentes y lleva siempre a la frustración del «parto de los montes» pues tras largos esfuerzos los resultados son en muchos casos la confrontación con realidades ya sabidas. En este sentido es conveniente conocer algunas de las publicaciones de Pierre Bourdieu (p. ej., *La distinction*, traducción en Taurus, 1991) o de P. M. Menger (p. ej., *Le paradoxe du musicien*, Flammarion, 1983).

Próximo a la sociología en tanto que productor de reflexión exógena, pero con personalidad propia sería el estudio ideológico, filosófico, estético o teórico de la música de un autor o de un movimiento. Sucede algo parecido con la metodología sociologista. Falta de definición odegética, cabe un acercamiento vaporoso que satisfaga inquietudes vagas y aporte cierta novedad al estudio para considerarla aceptable. No sólo se trata de estudiar el trasfondo de pensamiento que late en todo tipo de creación musical, sino sobre todo partir de la realidad que tanto el creador contemporáneo como el consumidor a través de la crítica, son generadores de textos ideológicos en los que se plantean justificaciones y proyectos y se analizan preocupaciones estéticas enraizadas en el devenir cotidiano de la actividad musical.

Si el autor contemporáneo tiene en casi todos los casos una pátina de sofisticada cultura humanista y una conciencia creativa en otros tiempos inaudita, es perfectamente posible el estudio de la creación de un autor a partir de sus escritos, complementados por los de otros autores, la creación ensayística del momento, en especial la que se refiere a los ámbitos de contacto con la creación musical, y los textos de la crítica y la musicografía del momento.

Si para proceder en el ámbito de la sociología era necesario ponerse en manos de los sociólogos, en este caso no está de más conocer los procedimientos de la filosofía actual, de la antropología y de la crítica textual. Es absolutamente necesario evitar el peligro de la vaguedad inconsistente o vacua. Para ello, no estará de más combinar sagazmente la reflexión con un procedimiento de sistema que parta del análisis de textos del autor o de continuas referencias a la creación del mismo.

Pudiera darse el caso de que el autor estudiado tuviese mayor peso ideológico que propiamente musical; un estudio de estas características es perfectamente posible y recomendable en los casos en que la reflexión sobre la creación sonora se queda corta. Por el contrario, permitiría potenciar actitudes creativas que en alguna ocasión han permitido tejer teorías estéticas propias no circunscribibles únicamente a lo sonoro.

5.2.4. ASPECTOS ANALÍTICOS

Existe un buen número de recetarios analíticos caracterizados por su amplitud y dispersión. Mencionar los nombres de K. Potter, R. Smith Brindle, D. F. Tovey, A. Forte, M. Babbit, C. Ballantine, P. Brancanin o el más popular de R. P. Morgan es no decir prácticamente nada, si bien merece destacarse algún esfuerzo reciente como el que está llevando a cabo Laaber³ en Alemania. El análisis es un tema de máxima actualidad, que dio pie al primer encuentro internacional celebrado en España dedicado al análisis musical en general en el que estuvieron presentes los nombres de M. Baroni, N. Meeùs, R. Dalmonde, I. Deliège, A. Riotte y C. Deliège. Se habló de análisis schenkeriano, teoría atonal, análisis de la interpretación, análisis y percepción o propuestas más globalizadoras y ambiciosas como el análisis en su aproximación poética-estésica, ética-émica, sincrónica-diacrónica, sistémica-fenomenica.

Cabe también señalar las aportaciones de Yizhak Sadaï en su *Estatuto del análisis musical*, una reflexión muy oportuna sobre la cuestión analítica, desde el binomio arte-ciencia (¿es el análisis un arte o una ciencia?), en la definición de objetivos o en su heterogeneidad de elementos conceptuales. El análisis necesariamente trastorna la disposición de los hechos sonoros sin que ello suponga un ges-

3. Su proyecto se desarrolla en un estudio de doce volúmenes dedicados exclusivamente al siglo XX: *Aufbruch in die Moderne und Beginn der Neuen Musik (1900-1925)*, *Die Ausbreitung der Neuen Musik (1925-1945)*, *Im Zeichen der Innovation (1945-1975)*, *Postmoderne (1975-2000)*, *Elektroakustische Musik*, *Musikal. Das unterhaltsame Genre*, *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, *Rock- und Popmusik*, *Jazz*, *Technik*, *Markt*, *Institutionen*, *Musik multimedial- Filmmusik*, *Videoclip*, *Fernsehen und Klangkunst*.

to de indiferencia hacia la significación que tiene el encadenamiento preciso que el compositor ha concebido para ordenarlos. Su necesidad parte de su funcionalidad y del hecho que a la partitura, como a cualquier creación artística, como dice Roland Barthes, «se accede por múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal».

6. CONCLUSIONES

La investigación en ciencias humanas en España está en precario, tanto por los presupuestos residuales que le corresponden, como por la falta de claras orientaciones de objetivos y procedimientos. En lo tocante a la investigación musicológica, esta laguna, compartida plenamente, se hace más precaria todavía en el específico ámbito de la música contemporánea, llamémosle *culta*. La proximidad del resultado, de su autor y de los medios de producción y difusión, lejos de ser acicates para que el estudioso se interese por ella, le disuade ante la poca eficacia que muestran los procedimientos analíticos y las metodologías de aproximación al uso, ejercitadas en campos de trabajo alejados en el tiempo a los que la musicología española de este siglo ha dedicado un gran esfuerzo, siguiendo en esto las tendencias germánicas y anglosajonas. Esta misma proximidad a los hechos conduce, en ocasiones, más a una justificación que a un enjuiciamiento riguroso de los mismos.

Hay que hacer frente a dos realidades: por un lado la del creador contemporáneo que con su trabajo contribuye (o ha contribuido) a configurar un panorama diverso —revelando una realidad compleja y sólo parcialmente resuelta desde su perspectiva— y la del investigador, dispuesto a arrojar alguna luz sobre los acontecimientos, esclareciendo las cuestiones más controvertidas, corriendo el riesgo de aportar más elementos de incertidumbre que de seguridad sobre unos hechos objetivos. La función del investigador no consiste tanto en demostrar que existe una crisis argumentativa, metodológica, sino poner en crisis el propio sistema de investigación. Conseguir una combinación equilibrada entre ambas necesitará de un tiempo de reflexión a partir de aquí. No se puede seguir pensando que, como dijo Marcel Duchamp, «Il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème». El problema existe: que la obra contemporánea deje de constituir un enigma desde su misma naturaleza, que los criterios generalmente aceptados sean sometidos a una revisión desprejuiciada. Es insostenible, pues, la postura de quienes sólo buscan formular al presente preguntas y objeciones.

Las dificultades que derivan del estudio de la música contemporánea española, de cuya existencia no dudamos lo más mínimo, traen aparejadas algunas compensaciones para nada irrelevantes, como la oportunidad de tratar con los protagonistas y realizar estudios de mayor profundidad documental y de mejor aproximación al fenómeno, la misma posibilidad de comprender el acto sonoro por la vía de la percepción inmediata y no a través de documentos escritos como suele ser habitual en la investigación musicológica y, por encima de todo ello, el

consuelo de sentirse pionero en campos por los que nadie antes ha transitado, abriendo sendas (*Holzwege*, diría M. Heidegger) en el bosque para facilitar futuros estudios a las nuevas generaciones.

Ello explica la pertinencia de un artículo como el presente en el que dos profesores en activo de la universidad española que tienen frecuente contacto con investigadores preocupados por la música más actual sugieran procedimientos de aproximación que faciliten la tarea. Se reivindica aquí la necesidad de estimular un campo de investigación urgente, no desde el alegato, sino desde la argumentación objetiva, desde una argumentación múltiple y abierta a posibles opciones investigadoras en la que lo decisivo no es tanto inculcar principios como generar respuestas. Aunque no hemos entrado en el problema de la crítica musical, porque superaría los límites que nos hemos fijado, conviene apuntar que esta información podría servir de estímulo a algunos críticos interesados por el discurso contemporáneo, porque estamos aún muy lejos de lo que se está haciendo en otros campos: nada comparable a cuanto se ha trabajado en la literatura contemporánea —sólo lo escrito sobre poesía nos supera con creces— o sobre las artes plásticas. Sin olvidar que los debates entre críticos y compositores conducen necesariamente a la reflexión de un tercero: el investigador.

En síntesis, se trata de conocer con detalle la bibliografía y los centros de documentación existentes, ser conscientes de la formación técnica y científica con la que se cuenta, fijar claramente los objetivos y optar por algunas de las variadas opciones metodológicas de aproximación a fin de lograr unos resultados que sean viables para el propio trabajo y útiles para quienes quisieran seguir por las mismas sendas, en el afán de construir el edificio de la musicología española. Sin duda, el mayor desafío sigue siendo la perspectiva histórica que de todo esto se derive, y como tal lo hacemos nuestro, pero con la vista puesta en el futuro.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO INDICADO PARA EL ESTUDIO DEL SIGLO XX ESPAÑOL

Incluye obras de carácter general sobre la música española del siglo XX, así como estudios de tipo monográfico sobre diversos compositores.

- ALCARAZ, J. A. *Rodolfo Halffter. El compositor y su obra*. Madrid: ACSE, 1987.
 ALONSO, L. *Cuarenta años Orquesta Nacional*. Madrid: D. G. de Música y Teatro, 1982.
 ARANA MARTIJA, J. A. *Música vasca*. San Sebastián: Publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal, 1976.
 AVIÑO, X. (dir.) *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 1999-2004.
 —Jaume Pahissa. *Un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.
 —Manuel Blancafort. Barcelona: Proa, 1997.

- (ed.) *Miscel·lània. Homenatge a Oriol Martorell*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998. [Véanse artículos relacionados directamente con el tema general]
- BARBER, Ll. *Zaj, historia y valoración crítica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1978. [Memoria de Licenciatura en Historia y Arte]
- BARCE, R. *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, 1985.
- BONASTRE, F. *Joan Lamote de Grignon*. Barcelona: Proa, 1999.
- BONET, J. M. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza, 1995.
- BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979.
- BRIHUEGA, J. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982.
- CABAÑAS, F. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Madrid: ICCMU, 1993.
- CASANOVAS, J., Casablanca, B. *Cristòfor Taltabull*. Barcelona: Boileau, 1992.
- et. al. *Joaquim Homs*. Barcelona: Proa, 1996.
- CASARES, E. *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 3, 1980.
- (coord). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 9, 1982.
- La música en la Generación del 27*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- CASTILLEJO, J. L. *Actualidad y participación*. Madrid: Tecnos, 1968.
- CERCÓS, J. *Testimonis*. Barcelona: Viena, Serveis Editorials, 1992.
- CURESES, M. (coord.) *L.I.M. 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- CURESES, M. *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid: ICCMU, 1995. [Segunda edición ampliada, 2001]
- CURESES, M.; PONCE, V.; RUVIRA, J. *Carles Santos*. Espai d'Art Contemporani. Generalitat Valenciana, 1999.
- DARIAS, J. *La armonía en el ciclo cerrado de cuartas*. Madrid: Quiroga, 1986.
- Una carta a David Tudor*. Madrid: Musicinco, 1992.
- FERNÁNDEZ-CID, A. *La música y músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Cultura Hispánica, 1963.
- FRANCO, E. *Montsalvatge*. Madrid: MEC, 1975.
- Casa Museo de Manuel de Falla*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1984.
- Carmelo Bernaola*. Madrid: Fundación Juan March, 1975.
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L. *Tomás Marco*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 14, 1986.
- Luis de Pablo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- GARCIA FERRER, J. M.; ROM, M. *Finestra Santos*. Barcelona: Cine-Club de l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1982.
- GASSER, L. *La música contemporánea a través de la obra de José M. Mestres-Quadreny*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 11, 1983.
- GOMEZ, J. *Los problemas de la ópera española*. Madrid, 1956.
- GOMEZ AMAT, C. *Tomás Marco*. Madrid: Servicio de Publicaciones del MEC, 1974.
- GUINJOAN, J. *Ab origine*. Barcelona: Àmbit, 1981.

- HIDALGO, J. *Viaje a Argel*. Madrid: Artes gráficas de Luis Pérez, 1967.
- HOMS, J. *Robert Gerhard y su obra*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 16, 1987.
- HOMS, J. *Antología de la música contemporánea, del 1900 al 1959*. Barcelona: Pòrtic, 2001.
- HOMS FORNESA, P. *Catálogo de obras de Joaquín Homs*. Madrid: Fundación Juan March, 1988.
- IGLESIAS, A. *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1982.
- *Carmelo Bernaola*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- *Mompou*. Pamplona: Publicaciones del MEC, 1977.
- *Escritos de Conrado del Campo*. Madrid: Alpuerto, 1984.
- *Rodolfo Halffter, su obra para piano*. Madrid, 1979.
- LAMOTE DE GRIGNON, J. *Síntesis del saber musical*. Barcelona: Labor, 1948.
- L. I. M. *Ciclo Música y Tecnología*. Madrid: Fundación Juan March, 1985.
- MADERUELO, J. *Una música para los 80*. Madrid: Garsí, 1981.
- MARCO, T. *La música de la España contemporánea*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1970.
- *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Madrid: Alianza, 1989.
- *Carmelo Bernaola*. Madrid: MEC, 1976.
- *Luis de Pablo*. Madrid: MEC, 1971.
- *Cristóbal Halffter*. Madrid: MEC, 1972.
- MARTÍN MORENO, A. *Historia de la música andaluza*. Granada: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1985.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999.
- MEDINA, A. *Vanguardias musicales en España 1958-1980 (Area madrileña)*. Oviedo: Universidad de Oviedo. [Tesis Doctoral editada en síntesis]
- *Ramón Barce, en la vanguardia musical española*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 10, 1983.
- *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid: ICCMU, 1999.
- MIRO, A. *Amando Blanquer en su vida y en su música*. Alcoy: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1984.
- MUNETÁ, J. M. *Cuenca, 1962. Renacimiento de la música religiosa española*. Cuenca: Diputación Provincial, 1978.
- PABLO, L. de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.
- *Lo que sabemos de música*. Madrid: Gregorio del Toro, 1968.
- PLIEGO, V. *Claudio Prieto. Música, belleza y comunicación*. Madrid: ICCMU, 1994.
- POWELL, L. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- RODRIGO, J. *Técnica enseñada e inspiración no aprendida*. Madrid, 1951.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, A. *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid: SGAE y CIS, 1996.

- RUVIRA, J. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: IVEI, 1987.
 — *El caso Santos*. Valencia: Mà d'Obra, 1996.
- SALAZAR, A. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Ethos-Música, núm. 7, 1982.
 — *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: J.M. Yagües, 1935.
 — *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. Madrid: Ed. del Arbol, 1936.
 — *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
 — *Música y músicos de hoy: ensayos sobre la música actual*. Madrid: Ed. Mundo Latino, [s.a.]
 — *Introducción a la música actual*. [s.n.]. México, 1942.
 — *La música moderna*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- SÁNCHEZ PEDROTE, E. *Apuntes para una historia musical de Sevilla*. Sevilla, 1983.
- SANTOS, C. *Dossier Música y Política*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- SOLER, J. *Escritos y poemas*. Barcelona: Boileau, 1994.
 — *Otros escritos y poemas*. Barcelona: Boileau, 1999.
- SOPENA, F. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1976.
- TURINA, J. *Tratado de composición musical*. Madrid: UME, 1974.
- URUEÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Madrid: Itsmo, 1982.
- VALLS, M. *La música española después de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
 — *La música contemporánea i el públic*. Barcelona: Edicions 62, 1967.
 — *La música actual*. Enciclopedia del mundo actual. Barcelona: Noguer, 1980.
 — *La música catalana contemporánea*. Barcelona: Selecta, 1960.
 — *Historia de la música catalana*. Barcelona: Táber, 1969.
- VARIOS. «España en la música de occidente». En *Actas del Congreso Internacional*, Salamanca (29 de octubre-5 de noviembre de 1985). Vol. I y II. Madrid: INAEM, 1987.
- VARIOS. *La música en la Iglesia hoy: su problemática*. Madrid: MEC, 1975.
- VARIOS. *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España*. Universidad de Oviedo: Ethos-Música, 1985.
- VARIOS. *Primer Encuentro sobre Composición Musical. Textos y ponencias. Valencia, 1988*. Valencia: IVAECM, 1989.
- VARIOS. *Segundo Encuentro sobre composición musical. Textos y ponencias. Valencia: 1989*, Valencia: IVAECM, 1990.
- VARIOS. *Catálogos de obras*. Sociedad General de Autores y Editores de España. [Diversos compositores españoles contemporáneos]
- VARIOS. *Escritos sobre Luis de Pablo*. Madrid, 1986.
- VILLA ROJO, J. *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1975.
- VILLA ROJO, J. *Juegos Gráfico-musicales. Estudio teórico y de nuevos planteamientos compositivos*. Madrid: Alpuerto, 1982.

- VIRGILI, M. A. *La música en Valladolid en el siglo XX*. Ateneo de Valladolid, 1985.
- VIVES, J. M. *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra*. Madrid: ACSE, 1987.
- ZUBIKARAI, J. A.; MARCO, T.; FRANCO, E. *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.

ARTÍCULOS (TANTO DE CARÁCTER GENERAL COMO MONOGRÁFICO)

- ALAMINOS, E. «Los Zaj: secreto a voces: una versión». *Artes Plásticas* [Barcelona], núm. 14 (1977).
- AMESTOY EGUIGUREN, I. «Juan Hidalgo: 'Después de veinticinco años, ZAJ se ha hecho intransigente'». *Diario 16* (19 octubre 1989).
- AVIÑO, X. «Cinc línies». *Catálogo de «Partitures Plàstiques»* [exposición de partituras visuales, Balmes 21, Barcelona] (octubre-noviembre 1993).
- BARBER, LL. «Música, autogestión y poder». *Ritmo* [Madrid], núm. 490 (1979).
- «Cuarenta años de creación musical en España». *Tiempo de Historia*, núm. 62, (enero 1980).
- «El sonido del sexo». *Cuadernos para el diálogo*, (13 mayo 1978).
- «Spanish Bells». *EAR Magazine of New Music*. [New York], vol. 14, núm. 2, (1989).
- «Zaj, el anarquismo musical». *Punto y coma* [Barcelona], núm. 11-12 (1978).
- «Juan Hidalgo. Vida y obra». *Ritmo* [Madrid], núm. 566 (1986).
- «Una música neumática: la linguofarincampanología». *Scherzo* [Madrid], núm. 7 (1986).
- «ZAJ, una historia por hacer». *Zoom*, núm. 10 (1978).
- «La BIOMUSICA». *Ritmo* [Madrid], núm. 500. (1980).
- «Los dioses muertos». *Revista de Occidente* [Madrid], núm. 151 (diciembre 1993).
- BARCE, R. «Autoanálisis». *La Estafeta Literaria* (1 junio 1961).
- «Darmstadt, última hora de la música». *La Estafeta Literaria* (1 noviembre 1961).
- «La ventana abierta al infinito». *La Estafeta Literaria* (14 enero 1963).
- «Problemas de la grafía musical». *La Estafeta Literaria* (11 mayo 1963).
- «Diagnóstico de la música actual». *El Urogallo* [Madrid], núm. 19 (enero-febrero, 1973).
- «Posibilidades vocales e instrumentales de la música litúrgica». *La música en la Iglesia hoy: su problemática*. Madrid: MEC (1975).
- «La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles». *Ritmo* [Madrid], núm. 481 (1978).
- «Mestres Quadreny». *La Calle* [Madrid], núm. 88 (noviembre, 1979).
- «La musica contemporanea spagnola e i suoi condizionamenti». *Musica/Realtà*, núm. 1 (abril, 1980), p. 119-132.

- «Consideraciones sobre las vanguardias». Programa del III Festival de la Libre Expresión Sonora, Madrid, 1982.
- «Doce advertencias para una sociología de la música». *Coloquio Artes*, núm. 72. Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 1987.
- CARRA, M. «Factores aleatorios en las formas temporales». *La Estafeta Literaria* (14 septiembre 1963).
- CASABLANCAS, B. «La situación actual de la composición a Catalunya». *Recerca Musicologica* [Barcelona], II (1982).
- «Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans». *Recerca Musicologica* [Barcelona], IV (1985).
- CASANOVAS, J. «Josep M. Mestres-Quadreny». *Imagen y sonido* [Barcelona] núm. 114 (diciembre 1972).
- CASARES, E.; MEDINA, A. «Notas para una metodología del comentario de partitura». *Aula Abierta* [Oviedo], ICE (1983).
- CERVELLO, J. «La capacidad musical de Joan Guinjoan». *El País* (30 octubre 1982).
- CORIA, M. A. «Nació hace quince años». *Sonda*, núm. 6 (mayo 1973).
- «Notas al margen». *Sonda*, núm. 7 (noviembre 1974).
- «Apología de ZAJrates». *Orgón* [Madrid], núm. 2-3 (1977).
- COSTAS, C. J. «De Alea a Luis de Pablo y viceversa». *La Estafeta Literaria* (6 abril 1968).
- «Luis de Pablo y Agustín Bertomeu, en la picota». *La Estafeta Literaria* (1 mayo 1969).
- «Alea 66-67». *La Estafeta Literaria*, (17 diciembre 1966).
- CRESPO, P. «Fernando Ruiz Coca y el Aula de Música». *La Estafeta Literaria* (15 agosto 1964).
- CRESPO, A. «Estética Zaj». *Diario 16* (19 septiembre 1991).
- CRUZ, J. «Luis de Pablo. Músico». *El País* (26 febrero 1992).
- CRUZ DE CASTRO, C. «Festivales Iberoamericanos entre España y América». *Imágenes de la música iberoamericana*. Fundación Isaac Albéniz. Santander, 1992.
- CURESES, M. «Un anticipo de actualidad futura». En: *XII Encontre de Compositors. Fundació Area Creació Acústica*. Palma de Mallorca, 1991.
- «A. González Acilu: la significación de un compositor navarro en el panorama de la música contemporánea» en *Actas del Tercer Congreso General de Historia de Navarra*. Pamplona, 1994. [Actas en CD ROM. Acrobat]
- «Claves de comunicación en la música contemporánea: la fascinación interpretativa de Carles Santos». *Eufonía* [Barcelona] núm. 5. Graó (octubre 1996).
- Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa en homenaje a Oriol Martorell. X. Aviñoa (ed.). Universidad de Barcelona, 1997.
- «La música americana de Carlos Cruz de Castro». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Fundación Autor, 1997.
- «Investigación musicológica en torno a la Generación del 51: de los estudios

- posibles a los imprescindibles». *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. «La investigación musical en España: Estado de la cuestión». *Revista de Musicología*. Vol. XX 1997, núm. 1. Madrid: SEdeM, 1998.
- «Repentizaciones impresionistas en la obra de Manuel Castillo. Los sonidos del Sur». *Actas del V Congreso sobre el Discurso Artístico*. Universidad de Oviedo, marzo de 1998. Departamento de Filología Anglo-Germánica y Francesa. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1999.
- «Index Santos». L'Espai d'Art Contemporani de Castelló. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, mayo 1999.
- «El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Fundación Autor, 2000.
- «Román Alís. Recuperación de la música cinematográfica española en los años setenta». *Actas del VI Congreso sobre el Discurso Artístico*. Universidad de Oviedo. Facultad de Filología. Departamento de Filología Anglo-germánica y Francesa. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2000.
- CHARLES, D. «Música y postmodernidad», *Boletín de la Universidad Complutense* [Madrid] (1982).
- «Zaj, o el esplendor del vacío». *Quaderns de la Fundació Caixa de Pensions* [Barcelona], núm. 39 (1988).
- DARIAS, J. «Aportaciones técnicas a la composición española». *Ritmo* [Madrid], núm. 540 (1984).
- FRANCO, E. «Veinte años de música española». *La Estafeta Literaria* (1 mayo 1959). [Breve estudio del periodo 1939-1959. Salida sin retorno de Falla, dispersión de la generación discípula de Salazar, Turina, Conrado del Campo. Deseo de reestructurar parte de la vida musical (ONE) y encauzamiento de la Musicología a través del Centro Superior de Investigaciones Científicas]
- «Juan Hidalgo: siempre Zaj será o no será sólo Zaj». *Arriba* (19 marzo 1967).
- «Concierto-Homenaje a la Generación del 51». Teatro Real (24 marzo 1980).
- «Homenaje a los 60 años de Halffter y De Pablo». *El País* (23 septiembre 1990).
- GÓMEZ LÓPEZ, S. «Personajes, Agustín González Acilu: la imperiosa necesidad de crear». *Turismo en Navarra* [Pamplona] (verano 1987).
- GUIBERT, A. Entrevista con Tomás Marco en Revista de Cultura de *La Crónica 16 de León* dedicada a «Tomás Marco. Medio siglo con la música» (12 septiembre 1992).
- GUINJOAN, J. «La música de hoy y el público». *Sonda*, núm. 2 (febrero 1968).
- HALBREICH, H. «Un espíritu libre». Revista de Cultura de *La Crónica 16 de León*, «Tomás Marco. Medio siglo con la música» (12 septiembre 1992).
- HALFFTER, C. «Cabe la creación en la música abierta». *La Estafeta Literaria* (14 septiembre 1963).
- «Las nuevas y últimas promociones musicales». *Tercer programa* [Madrid] (1967).
- «Responsabilidad del compositor ante la música litúrgica». *La música en la Iglesia hoy: su problemática*. Madrid: MEC, 1975.

- HOMS, J. «Notas sobre *Música para 11 a la memoria de Joan Prats*». *Sonda*, núm. 7 (noviembre 1974).
- HONTAÑÓN, L. «Un compositor sin generación». Revista de Cultura de *La Crónica 16 de León* dedicada a «Tomás Marco. Medio siglo con la música» (12 septiembre 1992).
- HUTTER, Manfred «El L.I.M. cumple diez años de existencia». *L.I.M., síntesis de una década 75/85*. Madrid/Bilbao/Málaga (otoño 1985).
- MADERUELO, J. «Música gráfica». *Metaphora*, núm. 1. Madrid: invierno 1981.
- MARCO, T. «Sobre mi *Jabberwocky*». *Sonda*, núm. 1 (octubre 1967).
- «Sentido, percepción, proceso». *Sonda*, núm. 5 (abril 1969).
- «El pensamiento técnico y estético de la música contemporánea». *Atlántida* [Madrid] (julio-agosto 1971).
- MEDINA, A. «La nuova musica in Catalogna negli ultimi trent'anni». *Musica/Realità*, núm. 6 (diciembre, 1981).
- «Acerca de las nuevas grafías en la música española». *Homenaje a Carlos Cid*. Publicaciones de la Universidad de Oviedo (1989).
- «Crisis o reafirmación en la música española actual». Madrid: INAEM, 1987.
- «Presencia de los músicos de América en la nueva música española». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 1 (1996).
- «Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España». *Anuario musical* [Madrid], núm. 51 (1996).
- MESTRES-QUADRENY, J. M. «Música y ordenador». *CITEMA*. Madrid (1977).
- NIEVA, F. «Kiu: el regreso». *ABC Cultural*, núm. 63 (15 enero 1993).
- PABLO, L. de. «Un problema siempre olvidado». *La Estafeta Literaria* (15 febrero 1959).
- «Consideraciones en torno a la música contemporánea. Algunos supuestos». *Informaciones* (19 febrero 1970).
- «Hace treinta años». Revista de cultura de *La Crónica 16 de León* dedicada a «Tomás Marco. Medio siglo con la música» (12 septiembre 1992).
- ROIG FRANCOLÍ, M. A. «Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española». *Revista de Musicología* [Madrid], vol. XVIII, núm. 1 y 2 (1995).
- RUIZ COCA, F. «El Grupo Nueva Música». *La Estafeta Literaria* (22 marzo 1958).
- «Tertulia con Nueva Música». *La Estafeta Literaria* (17 mayo 1958).
- «Problemática de la música contemporánea. Música abierta». *La Estafeta Literaria* (1 marzo 1961).
- «Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Miguel Angel Coria, Gerardo Gombau». *La Estafeta Literaria* (14 marzo 1964).
- «Josep Soler, discípulo de Taltabull». *Imagen y sonido*, núm. 58 (1968).
- «Xavier Benguerel». *Imagen y sonido*, núm. 67 (1969).
- «Viejas formas en un nuevo lenguaje». *Saber leer* [Madrid], núm. 60. Fundación Juan March (1992).
- TÉLLEZ, J. L. «Luis de Pablo. Profeta en su tierra». *ABC* (8 marzo 1990).
- «El indefinido mundo del intérprete». *Sonda*, núm. 7 (noviembre 1974).
- ZAUNER, R. «Joan Guinjoan». *El Sol* (26 abril 1991).