



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 26 – ENERO DE 2010

## “REFLEXIONES SOBRE LA DOCENCIA DE LA GUITARRA: LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA ”

AUTORÍA ANA BOCANEGRA BRIASCO
TEMÁTICA ENSEÑANZA MUSICAL
ETAPA TODAS

### Resumen

Reflexiones acerca de la presencia y tratamiento de la música contemporánea en la enseñanza instrumental en nuestros conservatorios.

### Palabras clave

La enseñanza instrumental

La guitarra

Música contemporánea

Programación

### PANORAMA GENERAL

La presencia de la Música Contemporánea en la vida cultural de nuestro país es, a pesar de los esfuerzos que se hacen normalmente, más por parte de creadores e intérpretes que por las instituciones, todavía casi un tabú pues sigue siendo lo excepcional y no lo habitual en las programaciones de conciertos y suele estar rechazado por el común del público cuyo sentido estético sigue anclado en la tradición decimonónica y no acepta la novedad si es mínimamente diferente. Esta “diferencia” se califica directamente de “malsonante” y lleva al rechazo directo.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 26 – ENERO DE 2010

Esta negación mayoritaria hacia esta música no surge de la nada sino que tiene directamente que ver, como es obvio, con la educación. En la educación obligatoria la música contemporánea apenas se contempla pero lo más asombroso es que en también en la enseñanza musical española tampoco recibe la atención ni el tratamiento necesarios, lo que nos permite comprobar, una vez más, la lejanía entre nuestro sistema y el resto de Europa y la pasividad de aquellos de cuyas manos depende la mejora de la situación.

Centrándonos en los conservatorios y sobre todo en los andaluces, por ser en ellos donde desarrollamos nuestra labor docente y donde hemos recibido la mayor parte de nuestra formación, nos encontramos con una triste perspectiva sea cual fuere el ángulo desde el que observemos.

Por una parte existe el Título Superior de Composición del que, obviamente, han de salir compositores que forzosamente son contemporáneos pues raramente uno no es contemporáneo a sí mismo y al tiempo en el que vive, aunque después tendríamos que ver si el “modo” o la actitud está dentro o fuera de las tendencias actuales y debemos ser conscientes la gran diversidad que la actualidad en términos de música culta ofrece. De cualquier modo, los aspirantes a un título superior en esta especialidad deberían estudiar los estilos, maneras y corrientes compositivas del pasado más reciente para llegar a las más rabiosamente actuales. Eso sería lo deseable y en ese sentido, demos un voto de confianza y creamos, cargados de la mejor de nuestras voluntades, que esto es más o menos así.

Por otra parte la verdad es que la mayoría de nuestros estudiantes se centran en una especialidad instrumental y aquí el panorama es bien diferente. La música contemporánea en este caso tendría que ser abordada en dos vertientes.

De un lado, conscientes de que la formación de un músico debe ser lo más completa posible, quienes diseñaron el currículo para los conservatorios profesionales y superiores de música hicieron obligatoria la presencia de asignaturas teóricas como Análisis, Historia de la Música y Pensamiento Musical -lo que tradicionalmente se ha venido llamando Estética-. De la necesidad y conveniencia de estas materias nadie duda pero por desgracia y sea al nivel que sea, se muestran claramente deficientes en este sentido o, seamos más claros, ellas mismas generan el déficit por lo que a continuación explicaremos.

Tomemos como ejemplo la Historia de la Música, tal vez donde este problema es más evidente. La encontramos en los cursos 5º y 6º de Grado Profesional y después, en el Grado Superior. Normalmente, en aquél, se comienza en la Antigüedad, dedicando bastante tiempo a la Grecia Antigua y sus modos musicales para seguir después, obviamente, con Roma, el Gregoriano, la Edad Media, Renacimiento,... hasta llegar al final del 6º curso, como mucho, a la primera mitad del s. XX de la que como máxima modernidad se suele considerar la Segunda Escuela de Viena y el triunvirato Schoenberg-Berg-Webern. Resulta prácticamente utópico pensar que es posible llegar algo más allá pues, para colmo de males, tropezamos con el agravante de que las calificaciones para el último curso de este grado deben estar listas el 30 de mayo, es decir, el tiempo se les acorta a estos alumnos que a estas alturas del año sólo suelen pensar, en su mayoría, en la prueba de acceso a Grado Superior.

En ningún caso queremos decir que estos contenidos estén de más o que sean inadecuados, todo lo contrario, no se puede entender a fondo lo que ocurre en los lenguajes musicales que van surgiendo a lo largo del tiempo si no se es capaz de ver de dónde vienen, es sencillamente imposible, pero tampoco



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 26 – ENERO DE 2010

debemos conformarnos con esta explicación ni justificar las ausencias asombrosas de determinados aspectos o temas por ello.

Lo deseable sería que cuando llegaran al nivel superior de sus estudios musicales pudieran completar al máximo su formación y, con este fin, si bien tal vez fuera necesaria una revisión de lo ya aprendido, ampliando lo que se estimase oportuno, ése fuera el punto de partida para tratar a fondo justamente lo que no se vio y así, por ejemplo, centrarse, llegado el momento, en el S.XX, hacer un estudio serio de lo que en él ha acontecido y llegar hasta los primeros años del S. XXI. Sin embargo, se puede comprobar sin dificultad que lo que se suele hacer es volver a partir de la Antigüedad y repetir los contenidos (esperemos que al menos con mayor profundidad) para, otra vez, poner el punto y final en el S.XX, no más allá de, otra vez, la Segunda Escuela de Viena y su ya clásico y hasta antiguo triunvirato.

En otras asignaturas como las arriba mencionadas Pensamiento Musical y Análisis se cae en lo mismo porque sería a su vez contradictorio pretender analizar, por ejemplo, una obra de Kurtág o de Ligeti si ninguno de ellos aparece en el programa de Historia ni se ha visto en ningún momento nada de la corriente musical a la que puedan pertenecer.

Si estas son asignaturas teóricas que nuestros alumnos deben estudiar y superar, hay otras, prácticas, que se ven con los mismos problemas. El mismo planteamiento rige materias como Música de Cámara y Coro. Ambas son más que importantes en el bagaje del músico, ambas lo forman desde dentro del tejido musical, lo introducen en el engranaje sonoro ayudándolo lo indecible en la comprensión y asimilación de los elementos que constituyen el discurso sonoro y en ambas hay material de sobra como para acercarse a la Música Contemporánea sin caer en detrimento de ningún otro estilo. Sin embargo y en contradicción con el número de créditos de cada una de ellas –por ejemplo, la Música de Cámara es la asignatura de Grado Superior con mayor número de créditos de todo el currículo- el respeto que reciben suele ser mínimo. Los alumnos no dejan de considerarlas secundarias y sólo desean aprobarlas como sea y el modo en que se adjudican las materias al profesorado, muchas veces “ambulante” de un centro a otro, dependiendo de concursos de traslados y de “huecos” por cubrir en sus horarios las lleva a ser impartida por docentes de otras especialidades que provistos de su mejor voluntad afrontan como pueden la asignatura. Esta falta de dominio de éstos tiene como consecuencia directa la falta de control de los repertorios a tratar y dentro de ellos, no cabe duda, del correspondiente a la música contemporánea.

De otro lado hay que centrarse en el instrumento a cuyo título profesional o superior se opta. Desafortunadamente encontramos el mismo panorama de manera generalizada aunque quizás sea más evidente en el caso del piano, los instrumentos de arco y la guitarra ya que los de viento y percusión, en su mayoría, han visto el desarrollo de sus repertorios principalmente en el s. XX.

Nos centraremos aquí en el caso de la guitarra por ser el que mejor conocemos y haremos un análisis de la situación a continuación.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 26 – ENERO DE 2010

## LA PRESENCIA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA DOCENCIA DE LA GUITARRA EN LOS CONSERVATORIOS ANDALUCES

Como acabamos de indicar es quizás más flagrante la ausencia de la música contemporánea en la enseñanza del piano, instrumentos de arco y guitarra que en otros. La causa la encontramos sin lugar a duda en la tradición. Son éstos, instrumentos que gozan de una larga presencia en la historia de la música occidental y ésto, que por un lado es ventajoso y enriquecedor, por el otro, supone dentro de la estrechez de miras en la que tan fácilmente caemos, un serio peligro.

La guitarra es un instrumento con gran raigambre en nuestro entorno, no en vano se la conoce como guitarra española y por esto, de entrada, se la concibe sonora o tímbricamente de un modo muy estereotipado, olvidando la versatilidad de que goza y con unas obras que la fuerza de la costumbre ha convertido prácticamente en ley.

El repertorio escrito expresamente para este instrumento es pequeño si se lo compara con el que hay para piano o para los instrumentos de arco, en especial el violinístico y el violonchelístico. Esto tiene una consecuencia inmediata a la hora de elegir el programa de un recital o de planificar el estudio de la guitarra en nuestros centros de enseñanza y una salida, lógica y necesaria siempre y cuando no cayéramos en el olvido de la realidad actual: la transcripción.

La transcripción nos permite abordar desde el punto de vista interpretativo obras que fueron originalmente escritas para otro instrumento, es lo que lingüísticamente llamaríamos casi con toda seguridad, traducción, pasar de un idioma a otro.

Si tenemos en cuenta que la guitarra como tal, comenzó a tener un repertorio de importancia en el barroco y que su máximo apogeo vino en el s.XIX de mano de los considerados grandes de este instrumento, Sor, Aguado, etc, un poco más tarde, Tárrega (no hay que olvidar qué pasó en el resto de Europa: Giuliani, Coste, ..., Regondi, Mertz y otros) y que hasta el S. XX, tras un periodo de olvido, la labor de Andrés Segovia logró la reconsideración por parte del público y algunos compositores, los que comulgaron con sus exigencias estéticas, nos encontramos directamente con grandes ausencias que para cualquier estudioso y amante de la música culta sería muy conveniente cubrir.

Así, para abordar la etapa renacentista, las programaciones didácticas recurren sistemáticamente a las piezas escritas para vihuela o a otras escritas para laúd como las de John Dowland. En el barroco, resulta insuficiente quedarse con un Santiago de Murcia o Gaspar Sanz si en otros instrumentos contaban con grandes obras de los grandes de todos los tiempos: Juan Sebastián Bach, de quien lo mismo se transcribe para guitarra una de sus *suites* para laúd que una fuga para violín o una *suite* para *cello*. Para satisfacer la nostalgia o el deseo nunca satisfecho de ver piezas para guitarra de los románticos por antonomasia se llegó incluso a transcribir alguna pieza de Chopin, hecho sorprendente éste si se tiene en cuenta que el piano y la guitarra son radicalmente distintos desde el punto de vista idiomático y que el caudal sonoro, tanto en cantidad de notas como en volumen que un piano romántico exige queda muy lejos de lo que una guitarra con sus seis cuerdas permite conseguir. Pero este hecho de transcribir a los románticos no deja de ser un hecho romántico en sí mismo y pronto se desistió.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 26 – ENERO DE 2010

Todo esto que acabamos de esbozar, que tal vez requeriría un estudio completo, es, a pesar de las reticencias de grandes intérpretes actuales a trabajar repertorios en sus conciertos que no estén directamente escritos para la guitarra, necesario, al menos desde el punto de vista pedagógico pues se le permite a los alumnos el conocimiento directo de estilos musicales para los que la escritura guitarrística no fue demasiado prolífica, y si se quiere tener una formación completa, parece algo indispensable el trabajo de piezas para laúd o vihuela, también por ser instrumentos cercanos al nuestro.

Por otra parte existe la universalidad de la música, es decir, más allá de los límites impuestos por cada instrumento, hay un lenguaje universal que nos permite, por ejemplo, escuchar a J. S. Bach en instrumentos tan exóticos para lo que su idea original pudo ser como la marimba y que, por lo tanto, no hacen disparatado lo que hemos explicado más arriba. No obstante, somos conscientes de que es éste un tema espinoso en el que encontraríamos multitud de posiciones y no vamos a entrar en él dado que el objeto de este artículo nos lleva más a otros derroteros.

Sin embargo el desequilibrio es total. No tendremos en cuenta las programaciones que encontramos en los recitales de guitarra pues se dice que son libres, que el intérprete decide qué obras ofrece al público aunque no se nos pasa por alto que esa libertad es más que relativa ya que la elección, querámoslo o no, sepamos verlo o no, viene condicionada por la formación del concertista, cuyo gusto se ha modelado mayoritariamente en los círculos académicos y por el afán de complacer a la audiencia, con lo que todo acaba convirtiéndose en un círculo del que resulta difícil escapar. Pero si observamos con un cierto detenimiento las programaciones, veremos que tanto en el grado elemental y medio o profesional como en el superior, la presencia de la música contemporánea es escasa y cuestionable.

La escasez y cuestionabilidad vienen de la mano y es difícil separarlos. Ambos son consecuencia directa de la ambigüedad con la que se suele tratar el término “contemporáneo”, englobando en él el s.XX y olvidando algo tan esencial como el tiempo en que vivimos. Si por algo se caracterizó el s. XX (hagamos hincapié en el uso del pretérito en el tiempo verbal que empleamos para referirnos a este siglo) es por una enorme variedad en cuanto a estilos así como por una aceleración en el paso de uno a otro, de manera que en un espacio de tiempo breve el devenir de la composición dio lugar a corrientes diversas hasta llegar en muchos casos a la gran individualización del autor, fenómeno que se había iniciado en el Romanticismo y que llega aquí a su máxima expresión. Esto dificulta enormemente el trabajo docente pues más que el estilo musical, en muchos casos ha de centrarse en el universo de un determinado creador lo que implica, debido a la complejidad del mismo, la falta de atención a otros universos.

Si, además, tenemos en cuenta que el pasado s. XX engloba desde Turina hasta Brouwer, desde Mompou hasta Steve Reich, nos haremos cargo del peligro que supone caer en este amparo terminológico y la urgente necesidad de concretar y especificar mejor a qué nos referimos cuando hablamos de la música contemporánea.

Es imprescindible actuar en varias direcciones. Poner límites temporales lógicos partiendo para ello de la consciencia de lo que nos ocupa, de la peculiaridad de la música actual, su diversidad, complejidad, vitalismo y renovación constante para no volver a equivocarnos. Pero también sería lamentable solventar el apartado de la música contemporánea quedándonos en conceptos exclusivamente



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 26 – ENERO DE 2010

temporales. Arrellanarse en el cómodo lecho de la costumbre es fácil igualmente en cuanto a la elección de autores y ello no conlleva más que al empobrecimiento. Desgraciadamente los pocos autores contemporáneos que se trabajan son ya siempre los mismos. Cierto es que se trata de figuras fundamentales en la evolución de nuestro repertorio como es el caso de Brouwer, Bogdanovic y tres o cuatro más, pero da la casualidad de que en la mayoría de los casos son compositores-guitarristas y se ignoran otros varios, que no tienen este matiz pero ocupan lugares de gran relevancia en el panorama internacional. No hay que reducirse al círculo estrecho del instrumento siempre que se pueda ver el general. Las ventajas son enormes, sin ir más lejos, ayudaría al cerrado mundo de la guitarra a verse dentro del mundo de la música en general, muchas puertas se abrirían y sería una ayuda considerable en la renovación de las rancias mentalidades que nos atenazan. Hagamos, pues, otras cosas.

### ¿POR QUÉ HEMOS LLEGADO HASTA AQUÍ?

Sería ingenuo pensar que todo lo que hemos explicado más arriba se debe únicamente a la elección de quienes depende que la música contemporánea esté presente en la guitarra tanto en las salas de conciertos como en los centros de enseñanza. Igualmente ingenuo sería creer que esta elección es libre y que no está determinada por nada. En todo hay condicionantes, todo tiene un origen y el todavía rechazo que se siente ante este tipo de música es consecuencia de la importancia que se le concede a la tradición.

El poder de la tradición es tan grande que podríamos jugar maliciosamente con el binomio tradición-traición. En ella se nos ha modelado ética y estéticamente, de ella depende nuestro gusto y es la tradición la que acaba juzgando el objeto artístico haciéndolo válido o no, posible o imposible. Este es el punto de partida del engranaje social en torno al arte. Lo que se sale de la norma es normalmente rechazado pues los parámetros en los que uno se mueve normalmente se modifican, se desplazan dando lugar a la sensación de inseguridad por un lado y de extrañeza por otro. Hace falta valentía, apertura de miras y esfuerzo para hacer frente a todo esto, ser conscientes de que lo expresado y su manera siempre ha estado en movimiento y de que no hay evolución sin ruptura.

En la música, todavía arrastramos prejuicios contra los que ya lucharon grandes compositores de finales del s. XIX y principios del XX. Aún la atonalidad es rechazada porque la “rareza” produce malestar en los arcaicos oídos de la gran mayoría (más de un siglo después), aún se espera que el discurso parta de las mismas premisas que antaño y que la intención de la obra musical sea la misma.

Por otra parte, la obra musical necesita ser oída para su existencia, es decir, hacen falta intérpretes que sean capaces de ver su importancia y que acepten el reto y el gran trabajo que supone su estudio. Estos intérpretes tienen un papel fundamental a nivel social pues ofreciendo estas obras al público, no sólo cumplen con los deseos del compositor que sin ellos no se puede manifestar, sino que realizan una labor educativa que poco a poco debe ir dando sus frutos.

No debe ser considerado el concierto o el recital únicamente como un acto de complacencia para el oyente, no se trata de acariciar el oído sino de activarlo y estimularlo. Si esto se lograra, si no se



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 26 – ENERO DE 2010

acudiera a los conciertos con la única expectativa de escuchar lo que gusta, la presencia de la música actual o contemporánea sería mayor, podría naturalizarse y se llegaría a una retroalimentación entre el compositor y el intérprete, la labor de aquél tendría pleno sentido pues se escucharía sin tanto impedimento, se requeriría continuamente al intérprete y, a la vez, éste reclamaría la constante actividad compositiva.

Si nos centramos en la guitarra podemos observar, a partir de las programaciones de conciertos y de cómo se haya organizada su enseñanza, que la presencia de la música contemporánea es bastante escasa y que aunque se encuentran autores vivos entre los más interpretados, como hemos dicho más arriba, resultan ser siempre los mismos.

Tal vez tengamos que hacer un breve repaso histórico para tener una idea sobre el origen de esta actitud férrea del guitarrista y remontarnos al s. XX y a la figura de Andrés Segovia.

No cabe duda que Segovia fue la figura sin la cual muy probablemente la guitarra, sumida en el olvido por parte de los músicos cultos, habría seguido su camino dentro de la música popular y no habría tenido un renacimiento que la situara en las salas de conciertos al mismo nivel de los que ocupaban el trono en los últimos tiempos, el violín y el piano.

Sin embargo, el linarense, que falleció en 1987, es decir, que tuvo todo el pasado s. XX a su disposición para adentrarse en cuanto musicalmente fuera aconteciendo, se caracterizó por su marcado carácter romántico y una personalidad egocéntrica y dominante. Consciente de su gran valía e importancia, sabedor del papel decisivo que tenía en el despertar de la guitarra, impuso sus criterios musicales a compositores que escribían para él y a otros, sencillamente los rechazó.

La labor tan positiva que por una parte realizó tuvo por tanto consecuencias funestas por la otra y en cierto modo podría decirse que no fue un personaje totalmente presente en su tiempo sino que arrastró toda su vida el lastre del músico decimonónico en cuanto a gustos.

Su presentación en París, ciudad que por aquellos años era la capital de todas las vanguardias artísticas, fue en 1924. En el programa de aquel concierto incluyó el magistral *Homenaje a Debussy* de Falla y durante el resto de su carrera su repertorio siempre estaba repleto de piezas de aquellos compositores a quienes encargaba y que, en algunos casos como el del mejicano Manuel María Ponce, sin recato alguno censuraba, así como transcripciones de grandes obras del pasado, apartado éste en el que forzosamente debemos mencionar la *Chacona* en re menor para violín solo de J. S. Bach. Resumiendo, todas eran obras que estéticamente estuvieron de acuerdo con la tonalidad.

Esto estaba teniendo lugar en un momento de la historia de la música en el que lo más decisivo precisamente fue la disolución de esta tonalidad a la que Segovia tanto se aferraba. El s. XX fue de transformación y ruptura con lo anterior y apertura a múltiples iniciativas de experimentación, la indagación en las diversas texturas como consecuencia directa del desplazamiento de la melodía a un segundo lugar. Alban Berg, por ejemplo, compuso su *Wozzeck* en 1925, y la guitarra tenía la posibilidad de seguir otros derroteros abiertos ya por Anton Webern que la incluyó en la plantilla de sus *Lieder* op.18 y 19, compuestos respectivamente en 1925 y 1926.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 26 – ENERO DE 2010

Pero el peso de Segovia era tal vez excesivo, seguramente ayudado por el apoyo del público a quien resultaba sin duda más fácil escuchar las obras de Mario Castelnuovo-Tedesco que las de cualquier otro compositor más comprometido con las consecuencias estéticas que tuvieron lugar a partir de la Segunda Guerra Mundial y que dieron lugar a un segundo periodo de la música en Occidente en el que lenguajes como el dodecafonismo, el serialismo, la música concreta, la música electrónica, la aleatoriedad, la interdisciplinariedad y otros, se convirtieron en las principales escuelas de vanguardias europeas y norteamericanas, hasta el punto de dirigir los rumbos de la música considerada académica.

A esto se añadió el hecho de que la guitarra tuvo todavía muchos años que luchar sólo por conservar su puesto dentro de la música culta. Es significativo el hecho de que hasta 1963 no se creó una cátedra de guitarra en un conservatorio francés, que en París esto sucediera en 1967 y que en 1969, Pompidou, el ministro de cultura de aquel país, creara el IRCAM y pusiera a su frente a Pierre Boulez.

En el ámbito británico igualmente destacable es que el discípulo de Segovia, Julian Bream fuera el primero que ofreciera un recital de música culta con la guitarra. Muy diferente a su maestro, abierto en cuanto a la recepción de obras y valiente a la hora de hacer encargos, a él debemos la producción para nuestro instrumento de muchos grandes compositores no guitarristas sin restricción estética alguna. Figuras como Benjamin Britten, Michael Tippett, Toru Takemitsu, William Walton, Hans Werner Henze, Leo Brouwer y otros han puesto gracias a él su mirada en la guitarra.

Actualmente, la figura de Leo Brouwer es importante por varios motivos. De su formación académica neoyorquina con Vincen Persichetti y Stephan Wolpe, creador de la Primera Escuela de Música Contemporánea de Nueva York, se obtiene la relación con otros grandes compositores a nivel mundial. Baste decir que Wolpe fue profesor de Morton Feldman y Elliott Carter, lo que significa la integración en los grandes circuitos a nivel internacional en contraposición a la vieja y cerrada manera en que los guitarristas se relacionan entre sí. Por otra parte, a él debemos obras fundamentales en el repertorio de nuestro instrumento con la ventaja de posibilitar a intérpretes de muy diversos niveles el acercamiento a las mismas, es decir, la integración de la música contemporánea escrita para guitarra dentro de diferentes momentos de la carrera del músico, para lo cual, además, sus varias series de *Estudios Simples*, ayuda infinitamente por su intención claramente pedagógica.

## BIBLIOGRAFÍA

ALLORTO, E. et alii (1990). *La chitarra*. Torino: EDT

COLONNA, M. (1990). *Chitarristi-compositori del XX secolo*. Padova: Franco Muzzio Editore.

COLONNA, M. (1988). *Il chitarrista classico contemporaneo*. Padova: Franco Muzzio Editore.

DAHLHAUS, C. (1997) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

DIBELIUS, U (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.

LEHNER-WIETERNIK, A. (1991). *Neue Notationsformen, Klangmöglichkeiten und Spieltechniken der klassischen Gitarre*. Wien: Doblinger Musikverlag.





ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 26 – ENERO DE 2010

LOCATELLI DE PERGAMO, A. M. (1973). *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

MEYER, L. B. (2001). *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Música.

PREVEL, R. (2002). *Orfebres de la música*. Barcelona: Ma non troppo.

ROSS, A. (2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.

SCHAFER, R. M. (1998). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi americana.

SOKOLOV, A. S. (2005). *Composición Musical en el s. XX*. Granada: Zöller & Lévy,

TALLINI, A. (2000). *Musica Incerta*. Bologna: Ut Orpheus.

#### Autoría

---

- Ana Bocanegra Briasco
- Conservatorio Profesional de Música "Ángel Barrios" de Granada
- [anabocanegra@gmail.com](mailto:anabocanegra@gmail.com)