Josué Delgado Romo

CITA Y COLLAGE, LITERATURA E INTERTEXTUALIDAD EN BERIO.

TERCER MOVIMIENTO DE SINFONÍA (1968).

El tercer movimiento de *Sinfonía* está inserto en la obra del mismo nombre del compositor italiano Luciano Berio. Nacido en Oneglia el 24 de Octubre de 1925, fallecido en Roma el 27 de Mayo del 2003, Luciano Berio es uno de los más imaginativos exponentes de su generación. Durante los años 50 y 60 fue uno de los máximos representantes de la vanguardia europea, junto a su compatriota Luigi Nono, al alemán Karlheinz Stockhausen y el francés Pierre Boulez. Sinfonía está compuesta para 8 voces amplificadas (doble cuarteto vocal que usa (micrófonos) y gran orquesta sinfónica y fue terminada en 1968. Es una de las obras más populares del autor, y es emblemática en el uso de la técnica del collage en la música clásica contemporánea, muy frecuente en la música de los años 70. También está vinculada a las ideas de la deconstrucción y el postmodernismo.

La obra fue una comisión de la Orquesta Filarmónica de Nueva York por su temporada número 125; está dedicada al famoso director Leonard Bernstein. Originalmente tenía cuatro movimientos, versión que se estrenó bajo la dirección en Nueva York en 1968. Posteriormente Berio agregó el quinto movimiento. Las partes vocales estuvieron concebidas para la agrupación vocal The Swingle Singers, famosa por sus arreglos a capella de música clásica instrumental conocida. Lejos de estar pensada para un tradicional doble cuarteto vocal, la obra exige voces mucho más flexible (menos líricas).

Tomando como sustento el Scherzo de la *Sinfonía Nº2* (también conocida como Sinfonía Resurrección) de Mahler por un lado y por otro, citas de la obra *El Innombrable* de Beckett, inserta una gran cantidad de citas musicales sin orden cronológico. Al mismo tiempo la relación entre las citas musicales y las citas literarias incrementa la carga semántica.

La obra rebosa una intertextualidad que va desde el propio título del movimiento hasta con un ambiente acuático que tiene relación con el interés de Berio de interiorizar su obra como el fluir de una corriente. Posee además algunas de las características propias del postmodernismo musical y está considerada como una avanzadilla de dicho movimiento.

Una de las técnicas compositivas más llamativa que se produjo durante la década de los años sesenta del siglo pasado fue el de la música sobre la música, un término que en inglés fue conocido como *borrowing* (préstamo). Pero dicho término fue descartado en lengua castellana por su sentido estrictamente financiero y se prefirió utilizar el término cita.

La cita y el collage resultó ser una modalidad musical de la intertextualidad literaria. Aun teniendo estrecha relación con las corrientes literarias del momento, la música desde siempre se ha nutrido con naturalidad de otras músicas. Por ejemplo, la misma polifonía nació como una glosa del canto llano o desde siempre se han formalizado expresiones como “variaciones sobre un tema de…”, y ha sido persistente a lo largo de la historia musical el uso de la cita directa. Si bien es cierto que a lo largo del siglo XIX y principios del

XX, con la llegada de la atonalidad, se convirtió en una practica relativamente rara. Alban Berg en su *Suite Lírica* utiliza una referencia del comienzo del preludio *Tristán* que está tan perfectamente encajada en el ambiente general de la obra que casi pasa desapercibida. Del mismo modo, la armonización de un coral de Bach al final de su *Concierto de Violín*, está tan preparada debido a las constantes alusiones a la armonía triádica que no parece un elemento discordante. Por otra parte Stravinsky recicla materiales melódicos de músicas anteriores y mediante transformaciones los ajusta en nuevos marcos estilísticos. Sirven como ejemplo, *El beso del hada* y *Pulchinella*.

Lo novedoso es que en la década de 1960 las citas musicales son tratadas como objetos externos, como elementos extraños de otras épocas. En este momento, la música tonal se enfrenta claramente a la atonal y las citas aparecen frecuentemente tras procesos de distorsión. Otro rasgo novedoso es que las citas ya no aparecen en momentos aislados de la obra sino que hay obras formadas exclusivamente por citas.

No se le puede considerar a Berio como el ariete del resurgimiento en la utilización de citas. Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) ya experimentaba con materiales recogidos de otras obras a comienzos de la década de 1950. En la obra *Die Soldaten* (Los Soldados) (1960) combinó materiales de diferentes periodos estilísticos realizando una estructura de varios niveles. El collage conseguido, niveles simultáneos de diversas músicas, intentan expresar la relatividad temporal.

Sinfonía se inscribe dentro de un contexto histórico que rompe con la propuesta modernista enraizada en el serialismo atonal que se desarrolló a principios del siglo XX a partir de la segunda escuela de Viena. Dentro de un mismo impulso creador, y junto a compositores como John Corigliano, Steve Reich, John Cage y Philip Glass, Berio utiliza la superposición de estilos musicales anacrónicos que coexisten en una misma obra y crea un lenguaje híbrido opuesto a las propuestas estéticas precedentes.

Así como el serialismo atonal se opuso al tradicionalismo decimonónico, el post-modernismo de los años sesenta rompe con la tradición modernista, caracterizada por un atonalismo estricto. La manera radical en que el estilo de Berio confronta el lenguaje de sus predecesores (cuya consigna fue romper con todo los esquemas anteriores desde sus bases más profundas), convierte a esta obra en un nuevo protocolo alternativo de la experiencia musical.

El tercer movimiento de su obra *Sinfonía* (1968), fue un aldabonazo al final de la década de los sesenta. Las constantes citas de Scherzo de la *Sinfonía Nº2* de Mahler son el nivel principal de una estructura estratificada y es al mismo tiempo responsable de la forma y de la continuidad temporal. Junto al importante estrato susodicho hay otro no menos importante, que es el compuesto por las citas de *El Innombrable* de Samuel Beckett. Juntos componen el esqueleto sobre el cual se crea un collage de citas musicales de diferentes periodos musicales. Incluso va más allá pues crea una relación intertextual entre el texto y las citas musicales pues toma uno o varios textos musicales preexistentes y los glosa, restructurar y da distinto y nuevo sentido. .

Este movimiento es quizás el más famoso de la pieza, resultado experimental de la mezcla de diferentes piezas musicales de diferentes épocas, citas textuales a diferentes grados de perceptibilidad y un expositor principal que lleva la atención del público a través de un río que no fluye tranquilamente, sino más bien como un torrente que repentinamente rompe en el grupo de cuerdas pero no para detenerse ahí, sino para seguir adelante en otra dirección.

La cita es una técnica que establece relaciones y significados desde fuera de la obra hacia el interior de la misma. Mediante la cita y el collage se amplían las dimensiones psicológicas internas puesto que tiempos y espacios diferentes se encuentran en el presente. El eclecticismo de Berio se refleja en su uso de citas musicales en la obra *Sinfonía*, en cuyo tercer movimiento emplea como fundamento el scherzo de la *Sinfonía Nº2* de Gustav Mahler, y sobreimpone a esta estructura básica unas cincuenta citas de obras de diversos autores desde el barroco hasta el siglo XX. La elección del tercer movimiento de la Segunda Sinfonía de Mahler es explicada por el autor: "El tercer movimiento es como un homenaje a Gustav Mahler y el esqueleto, la base es el Scherzo de la *Sinfonía Nº2* de Mahler, de allí muchas cosas proliferan y se producen. Se puede escuchar a Debussy, Strauss, Beethoven y otros más"[1].

Relación con la literatura

Son innegables las relaciones e interrelaciones de la música con las bellas artes y el resto de artes a lo largo de la historia. En el caso concreto que nos ocupa, la influencia principal o predominante vino de la mano de la literatura. A principios de los años sesenta se produjeron ataques al intencionalismo y al formalismo. Se preconizó desde la semiótica y la crítica literaria que el análisis de las obras debería hacerse teniendo en cuenta a los lectores, que son quienes le dan sentido. En *Obra abierta* (1962), el semiólogo italiano Umberto Eco propuso que cualquier escrito es infinitamente polisémico, y por tanto la intención del autor y las conclusiones del analista son sólo dos de sus interpretaciones posibles. El semiólogo francés Roland Barthes2 (1967), llega a afirmar que la historia de la literatura debía asumir "la muerte del autor" y abandonar la explicación de una obra mediante el recurso a las intenciones y el contexto de escritura. En Alemania, filólogos como Hans Robert Jauss3 y Wolfgang Iser4 fueron exponentes en este sentido.

Estas nuevas corrientes de pensamiento defendieron que las verdades son múltiples y no están mediadas por un contexto científico que dicta si son adecuadas y convincentes, que la

[1] Voyage to Cythera. Documental 1999. Director:Frank Scheffer. Edición: Meno Boarema. Minuto 4:25.
[2] Roland Barthes (1915 – 1980) fue un filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés.
[3] Hans Robert Jauss (Göppingen 12 de diciembre de 1921; Konstanz 1 de marzo de 1997), fue un filólogo estudioso de la literatura alemana y de las literaturas románicas, especializado en las literaturas medievales y en la francesa moderna. Se le considera uno de los "padres" de la estética de la recepción.
[4] Wolfgang Iser (1926 - 2007), fue un teórico de la literatura. Nació en Marienberg, Alemania. Junto con Hans Robert Jauss es considerado el fundador de la Escuela de Costanza de recepción estética. Desarrollaron una "estética de la recepción" cuyo objetivo era una historia de la literatura atendiendo a las diversas lecturas de las obras en diferentes lugares y épocas.

explicación empírica y objetiva es en realidad una interpretación. Por otra parte, desestimaban la idea de un progreso positivo constante en el conocimiento, criticaban la estabilidad y objetividad de conceptos como obra, arte, estilo, género, originalidad, ya que todos son construidos.

Uno de los reflejos de estas corrientes de pensamiento se puede observar en autores como Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, entre otros, cuando incursionan en la apertura de la forma a través de la movilidad o variabilidad. Abandonan la noción clásica de forma fija para explorar la apertura formal, donde la secuencia de los eventos en una partitura no se fija.

La música no es la primera de las artes que adopta la apertura de la forma; antes bien recibe la influencia de otras artes, en particular de la literatura. Podemos encontrar una referencia en la obra de estos compositores a procedimientos afines derivados de otras artes. Por ejemplo, Boulez con la obra literaria de Mallarmé; Cage con textos de Joyce, Earle Brown con creaciones plásticas de Calder. Cada uno de estos compositores ofrece una distinta visión indeterminista del proceso creativo en composición. Lo importante aquí es el despliegue de recursos diversos, incluso opuestos entre sí, frente a la tendencia generalizada del discurso determinista. Entre las obras literarias de referencia en cuanto a la apertura de la obra es necesario recordar *Ulises* de James Joyce (1922), *Rayuela* de Julio Cortazar (1963) o *Cien Mil Millones de Poemas* de Raymond Qeneau (1961).

El Innombrable de Beckett

Las dos referencias principales que conforman el tercer movimiento de la *Sinfonía* son el texto de *El Innombrable* de Samuel Beckett (1952) y el scherzo de la *Sinfonía Nº2* de Gustav Mahler. El mismo compositor comenta que estas fuentes están situadas al mismo nivel semántico:

En la tercera parte, el texto importante es The Unnamable de Beckett. Está tratado como Mahler, como el Scherzo (de la Sinfonía Nº2 "Resurección") de Mahler. Es una presencia permanente. Aparecen y desaparecen. Esto es válido para la música de Mahler y el texto de Beckett. La música de Mahler prolifera y genera otras referencias… y el texto de Beckett también utiliza frases comunes de la vida cotidiana.5

El texto de Beckett, a diferencia de otros textos utilizados en la *Sinfonía*, por ejemplo la utilización de *Lo crudo y lo cocido* de Claude Lévi-Strauss en el primer movimiento, se presenta como un fondo que se extiende a lo largo del tercer movimiento. En esta novela, conocida por su carácter auto reflexivo, la voz narrativa lucha por desprenderse del texto narrado. *El Innombrable* consiste en un monólogo inconexo desde la perspectiva de un protagonista sin nombre (en realidad innombrable) e inmóvil. No hay una trama concreta o

[5] Voyage to Cythera. Documental. 1999. Director: Frank Scheffer. Edición: Meno Boarema. Minuto 22:04.

puesta en escena y la técnica del monólogo interior parece inspirada directamente por James Joyce.

La novela se desarrolla en un tono nihilista y desesperado hasta el final, que está compuesto de una serie muy larga de oraciones breves. Se refleja en *El Innombrable* una conciencia separada del mundo exterior y disociada incluso de su propia base corporal. Es una alegoría grotesca y patética de la impotencia humana, que monologa obsesivamente y está condenada a escuchar el resonar incesante de su propia voz. Refleja la desesperación de una época que pone en duda no sólo ya el sentido de la existencia, sino incluso su misma realidad.

La primera y última frase de la obra son paradigmáticas:

"¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto adelante..."

" ... Seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir"[6].

Berio utiliza citas de *El Innombrable* en su tercer movimiento de *Sinfonía* y traslada a él un tono nihilista, reflexivo y rayando con la angustia existencial. El aparente discurso inconexo de la obra literaria es trasladado también a la obra musical. El mensaje final de ambas obras, sin embargo es el de seguir adelante, no rendirse.

Intertextualidad

Intertextualidad es el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de variada procedencia, ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.[7]

Los orígenes del concepto de intertextualidad deben buscarse en la obra del filólogo ruso M. Bajtín8, quien durante el segundo tercio del siglo XX publicó una serie de trabajos sobre teoría de la literatura que en la Europa occidental no fueron conocidos hasta años después de su aparición. En ellos reflexiona sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso; según defiende, todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos, que tiene en su memoria en el momento de producir su texto, de modo que este último se basa en otros textos anteriores.

Esta teoría del discurso dialógico fue objeto de reflexión por parte de un círculo de pensadores franceses a principios de los años setenta, que difundieron el concepto fuera de

[6] El Innombrable. Samuel Beckett. Editorial Lumen, Barcelona, 1966. Edición digital: Octubre 2007. Pag 21 y 109.
[7] http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm, 4/Abril/2012.
[8] Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1895–1975), fue un crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje soviético. Concibe la novela como polifonías textuales donde establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas.

las fronteras de la Unión Soviética; entre ellos se cuenta J. Kristeva (24 de junio de 1941), una estudiosa búlgara afincada en París, que fue quien acuñó el término de intertextualidad en el año 1967.

Paralelamente al texto de Beckett, el scherzo de la *Sinfonía Nº2* de Mahler es utilizado como fondo sonoro sobre que se insertan las múltiples referencias musicales y literarias mencionadas anteriormente. Además, el subtítulo original que aparece en la partitura de Mahler "*In ruhig fliessender Bewengung*" aparece citado textualmente al principio del tercer movimiento de la *Sinfonía*. El compositor justifica el uso de este scherzo sosteniendo que la obra de Mahler "parece llevar el peso de toda la historia de la música de estos dos últimos siglos". Es más, la elección de música de Mahler no es baladí para Berio: "Y creo que por lo general se dice que la música moderna…la armonía moderna comenzó desde las primeras cuerdas de *Tristán*, pero verdaderamente, desde el punto de vista espiritual y emotivo, la música moderna empezó con Mahler"[9].

Tal y como ya se ha dicho, Berio construyó su movimiento sobre un andamiaje basado en dos pilares, *El Innombrable* de Beckett y el tercer movimiento de la *Sinfonía Nº2* de Mahler. El movimiento de Mahler, a su vez, está basado en una canción anterior suya, "*Des Antonius von Padua Fischpredigt*" (El sermón de San Antonio a los peces) de 1888/89; Mahler esbozó la partitura orquestal para el movimiento sinfónico antes de orquestar la canción, que originalmente era para voz y piano. La canción obsesiva, de estrofas variadas, se caracteriza por su textura rítmica parecida al scherzo y su marcado cromatismo que motiva la asociación de la ironía, como resulta evidente del poema (*Das Knaben Wunderhorn*, El cuerno mágico del niño, 1892-1901). En el poema se narra como San Antonio, al hallar vacía la iglesia, va al río para pronunciar su sermón a los peces. Aunque los peces escuchan, suspendiendo momentáneamente sus apetitos voraces, después del sermón vuelven inmediatamente a sus maneras carnívoras. El poema revela su culminación irónica de forma temprana (los peces están centelleando), lo que nos sugiere artificialidad e hipocresía, y sus bocas están abiertas de par en par, supuestamente en absorta atención, pero recordamos por qué los peces abren sus mandíbulas. El creciente cromatismo, unido a la parodia de un vals, son bases musicales para la interpretación irónica.

Existe una clara intertextualidad teniendo como referencia el agua. La cita de *La mer* de Debussy, *Op.16 Nº 3* de Schönberg, ("*Farben", Mäßige Viertel*" mañana de verano junto a un lago: Acordes de Colores. Moderado), la escena de ahogamiento *Wozzeck* y *Szene am Bach* (Escena en el arroyo) de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven. La omnipresencia del agua influye a lo largo de toda la obra.

Por otra parte, hemos de recordar que una parte importante de los textos escogidos por Berio para el primer movimiento pertenecen a mitos brasileños sobre el agua, compilados en *Lo crudo y lo cocido* de Claude Levy-Strauss. El compositor describe la presencia del scherzo de Mahler en su *Sinfonía*: "El sentimiento de una corriente es inherente al Scherzo

[9] Voyage to Cythera. Documental. 1999. Director:Frank Scheffer. Edición:Meno Boarema. Minuto 10:09.

de Mahler, es como un arroyo de consciencia… por eso decidí comentarlo, refiriéndome a otras músicas, porque Mahler está habitado por otras muchas músicas".[10]

Más allá de estos indicios verbales y estilístico-musicales, existe un vínculo intertextual entre la canción de Mahler y una canción de Robert Schumann, de su ciclo de canciones *Dichterliebe* (1840), "*Das ist ein Flöten und Geigen*". El poema es de Heine, famoso por su poesía lírica amargamente irónica.

Avanzando históricamente desde la canción hallamos una adición importante al sistema intertextual en el movimiento de la *Sinfonía Nº2* de Mahler. Éste proyecta la ironía sobre el plano moral más alto de la lucha del Héroe por superar la carencia de sentido del mundo. Como lo expresa su programa inicial: el espíritu de incredulidad, de presunción, se ha apoderado de él. Él contempla el tumulto de las apariencias y, junto con el puro entendimiento del niño, pierde el firme suelo que sólo el amor proporciona; pierde toda esperanza que pudiera haber puesto en sí mismo y en Dios. El mundo y la vida se vuelven para él una aparición desordenada; la aversión hacia todo lo existente hace presa de él con puño de hierro y lo conduce a clamar desesperado.

Ya tenemos un hilo del contexto intertextual requerido para comprender el movimiento de la *Sinfonía* de Berio y sus adicionales niveles irónicos. Aunque este hilo es central, se podrían reconstruir otros para manejar las extensas citas que salpican el movimiento, que van desde Beethoven, Berlioz y Brahms hasta Debussy, Stravinsky y Alban Berg. El movimiento de la *Sinfonía* de Berio, un collage verbal amplio, multiestratificado, también cita de fuentes literarias y no literarias. La fuente literaria clave es *El Innombrable* de Samuel Beckett, una frase de la cual, *keep going* (sigue caminando), puede ser oída más de una vez por encima de la estratificación verbal a menudo confusa.

Como haría Michael Riffaterre11, podríamos intentar construir una oración matriz, o afirmación temática, que resumiría las estrategias intertextuales del movimiento. A *Keep going* (sigue caminando) inconscientemente agregamos "a pesar de". Como oyentes se nos deja la tarea de completar la interrogante implícita en términos de intertextualidad de la obra.

[10] Voyage to Cythera. Documental. 1999. Director:Frank Scheffer. Edición: Meno Boarema. Minuto 3:30.

[11] Miguel o Michel Riffaterre (1924 - 2006) fue un influyente crítico literario y teórico francés. Siguió un enfoque general estructuralista. Es conocido, en particular, por su libro *Semiótica de la poesía*, y el concepto silepsis (también conocido como semántico zeugma que es una figura retórica consistente en la utilización de una palabra una única vez aunque ésta se refiera a otras continuadamente más tarde en el texto o discurso). Es un tipo particular de zeugma en el que las cláusulas no están de acuerdo en significado o gramática. Esto crea una incongruencia semántica que es a menudo humorística. Alternativamente, una silepsis puede contener una palabra o frase que rige que no está de acuerdo gramaticalmente con uno o más de sus términos distribuidas. Se trata de una construcción intencional en el que las reglas de la gramática se doblan para crear efectos estilísticos.

Collage y cita

El collage es la unión de diversos materiales y técnicas en una nueva forma artística[12]. Es una técnica que consiste en ensamblar elementos diversos en un todo unificado. Se puede utilizar el ejemplo de edificar una casa con materiales de derribo, obtenidos de diferentes materiales de otras casas. El término se aplica sobre todo a la pintura, pero por extensión se puede referir a cualquier otra manifestación artística, como la música, el cine o la literatura. Viene del francés *coller*, que significa pegar. En el collage, cada fragmento tiene un valor formal, y un valor de contenido propio, y el collage se transforma en un dinámico y absurdo juego de imágenes fragmentadas que revelan metáforas inesperadas.

La cita es una antigua técnica para establecer relaciones y significados desde fuera de la obra hacia el interior de la misma[13]. El uso de referencias musicales no es un recurso novedoso. Se han encontrado ejemplos de citas musicales en el período medieval y compositores célebres han utilizado este recurso para componer sus obras, unos de manera estructural (variaciones sobre un tema), otros aprovechando su contenido semántico (el coral *Es ist genug* de Bach citado en el "Concierto para violín y orquesta" de Berg) y la mayoría utilizando ambos recursos (el *Dies Irae* en la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz que es, al mismo tiempo un elemento melódico estructurador y un elemento con carga semántica extramusical).

Como ya se ha mencionado antes, lo novedoso es que en la década de 1960 las citas musicales son tratadas como objetos externos, como elementos extraños de otras épocas. En este momento, la música tonal se enfrenta claramente a la atonal y las citas aparecen frecuentemente tras procesos de distorsión. Otro rasgo novedoso es que las citas ya no aparecen en momentos aislados de la obra sino que hay obras formadas exclusivamente por citas.

La descontextualización de las citas que se suceden a lo largo del tercer movimiento de la *Sinfonía*, desde la inclusión de cuatro simples acordes del *Primer concierto de Brandemburgo* de Bach, hasta varios compases de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, reconceptualizan el sentido original de estos "objetos" al estar insertos en un contexto diferente. Oír un extracto musical en su contexto original (en este caso, la obra que lo contiene) puede verse como un acto de naturalización en el que su sentido es observado desde dentro de su lenguaje (estructura armónica y rítmica, por ejemplo). Cuando el mismo extracto se superpone, en este caso, al Scherzo de Mahler, que a su vez es parte integrante de la obra de Berio, no oímos ya su lenguaje armónico ni su estructura melódica, sino su función semántica dentro del nuevo contexto y lo observamos desde afuera, como un evento extraño. Es aquí donde la noción de différance14 aparece como un

[12] Atlas de música 2. Ed. Alianza Atlas. Pag 549.
[13] Atlas de música 2. Ed. Alianza Atlas. Pag 549.
[14] Différance es un neologismo propuesto por Jacques Derrida. Es una operación entre significantes y la representación. Las palabras nunca puede resumir plenamente lo que significan y sólo pueden ser definidos mediante nuevas palabras de las que difieren. Así, el significado es siempre "pospuesto", "diferido" en una cadena interminable de signos significadores.

recurso que podría justificar teóricamente el resultado sonoro del objeto citado. Al estar éste inserto en un contexto "ajeno" a él (y utilizamos el término con reserva), coexisten simultáneamente, por lo menos, dos cargas semánticas: aquella que pertenece al objeto citado y la que se produce a raíz del nuevo contexto (el objeto puede contener sentidos múltiples, dependiendo de su complejidad). Sin embargo, gracias al concepto diferencial de "temporización", para retomar el término derrideano, el sentido de ese objeto se naturaliza nuevamente en el presente y, lo que era extraño en un primer momento, es reemplazado por un nuevo juego del sentido.

Aparte de Berio en su obra *Sinfonía*, otros compositores utilizaron la técnica de cita y collage. Zimmermann en su obra *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966), realiza una asociación de citas que forman un mosaico complejo y unido gracias a la habilidad de compositor. Lukas Foss basa cada uno de los tres movimientos de *Variaciones barrocas* (1967) en una única composición tonal. La obra *Hymnen* (1967) de Stockhausen está basada en versiones grabadas de himnos nacionales. La ópera de Henri Pousseur *Votre Faust* (Vuestro Fausto) (1967) aglutina numerosas referencias musicales en una mezcla de estilos eclécticos. George Rochberg integra material de una Sinfonía de Mahler y un Divertimento de Mozart en su obra *Music for the Magic Theater* (Música para el teatro mágico) (1965). El mismo autor utiliza citas de la Partita de Bach en Mi menor en su obra *Nach Bach* (Según Bach) (1964).

Peter Maxwell Davies hace uso de material prestado en casi todas sus obras. *Alma redemptoris mater* para sexteto de viento (1957), está basada en el canto llano y en recursos como la isorritmia y el canon. Las dos *Fantasías orquestales* (1962, 1964) están basadas en música de John Taverner. El Cuarteto de cuerda (1961) se basa en música de Monteverdi y la obra *Shakespeare Music* (1964) para orquesta de cámara está basada en piezas de los virginalistas del periodo isabelino.

Como último ejemplo, Alfred Schnittke ha utilizado estilos y citas de diferentes periodos histórico musicales con la intención de "llamar la atención del oyente debido a que la música antigua representa una forma bonita de escribir que ha desaparecido y que nunca volverá"[15].

Citas musicales

En el tercer movimiento de *Sinfonía* de Berio las citas musicales no están sujetas a una correlación cronológica. Su aparición es un continuo avanzar y retroceder en el tiempo. A continuación se muestra una lista de algunas citas musicales utilizadas en el tercer movimiento de la *Sinfonía* en orden de aparición:

[15] Citado en el New York Times, 22 de Mayo de 1988, sección 2, p.23. Obra representativa de ello es el Cuarteto de cuerda Nº3.

- Schoenberg - Cinco piezas para orquesta, cuarto movimiento,"Peripetie"(escala violenta desempeñada por los metales), en los compases 1-6.
- Mahler - *Sinfonía Nº 4*, en los compases 2-10.
- Mahler - *Sinfonía Nº 2 "Resurrection"*, tercer movimiento. Entra en el compás 7 y continúa hasta el final del movimiento.
- Paul Hindemith - *Kammermusik N º 4*. Compás 22.
- Alban Berg. *Concierto de violín*. Compás 52.
- Ravel - *Daphnis et Chloé*, solo de flauta de la pantomima. Compases 87-92.
- Berlioz - "idée fixe" de la *Sinfonía Fantástica* (interpretan los clarinetes), compás 106.
- Beethoven - *Novena Sinfonía*, II Tiempo. Compás 121.
- Ravel - La Valse (la orquesta toca el motivo de octava con Piccolo tocando una escala cromática). Compás 122.
- Stravinsky - *Le Sacre du Printemps* (la "Danza de la Tierra" secuencia al final de la primera escena), compases 170-85.
- Stravinsky - del ballet *Agon* (parte superior de oboe, parte de la "doble pas de quatre"). Compás 189.
- Berio autocita. Epifanie. Compás 208.
- Richard Strauss - *Der Rosenkavalier* (uno de los valses que compuso para la ópera). Aparece intercalado con fragmentos de La Valse de Ravel. A partir del compás 294.
- Alban Berg - *Wozzeck*, la escena de ahogamiento al final del tercer acto. Compás 375.
- Hindemith - *Kammermusik N º 4* en el solo de violín, a partir del compás 429.
- Beethoven - *Sinfonía Pastoral*, segundo movimiento (melodía con los clarinetes). Compás 449.
- Debussy - *La Mer* (el tercer movimiento "Diálogo du vent et de la mer"), desde el compás 488.
- Boulez - *Pli Selon Pli* , primer acorde de la pieza. ("Don"). C. 548.
- Anton Webern - *Cantata. Op 31*, V movimiento, compases 550-557.
- Karlheinz Stockhausen - *Gruppen* para tres orquestas. Compases 559.

Este tercer movimiento está repleto de citas textuales (breves, a veces minúsculas, no siempre fáciles de distinguir al oído) de músicas de todo el repertorio orquestal, citas que están absolutamente descontextualizadas. Son fragmentarias en cuanto a su naturaleza y están colocadas como un puzzle. La pregunta sería porqué hace uso de estas citas concretas pudiendo utilizar cualquier otras. En el documental *Voyage to Cythera* se nos dan las razones:

Se observa cómo Luciano utiliza sus quince compositores que forman ese algo único del tercer movimiento de Sinfonía que representan no sólo sus amores sino también su formación como compositor. Mahler era la figura central en esa composición como lo era en la vida de Berio un importante punto de referencia. Pero después Berg, Debussy, Schoenberg, incluso Hindemith, el gran enemigo de la Segunda Escuela de Viena, aparece aquí con citaciones de la Kammermusik Nº1. Berlioz, el rey del eclecticismo, Ravel, Brahms y ¿Qué decir de Bach?… Webern y dos fuera de esos quince nombres, Boulez y Stockhausen.[16]

Citas literarias

Berio incluye una gran diversidad de citas literarias que van, desde pequeños fragmentos en alemán, en francés, notas solfeadas, gemidos y vocalizaciones (El texto completo en el anexo 2).

- Texto en alemán en el compás 11. Traducido significa: “muy lentamente sin prisa”.
- Otro ejemplo de utilización del alemán en la obra se produce en el compás 395. Traducido significa: “Jesús! Eso era un sonido!”.
- Texto en francés, compás 489, referente a la obra *Le Cimetiére marin* de Jules Valéry. Traducido es: “la mar siempre renovada”.
- Solmización realizada por Soprano 1 y 2, junto a Alto 1 y 2. Compás 12.
- Compás 37, con la indicación del compositor de ejecutar solfeando.

Toda la profusión de textos se presenta de manera no lineal, es decir, no hay un planteamiento programático, ni una línea temática a seguir, ni un punto desde el cual se origine todo. El oyente, de pronto se ve sumergido en fragmentos dramatizados que se articulan sin sentido aparente creando una atmósfera vertiginosa que escapa de todo esquema convencional.

Sin embargo, este aparente sin sentido no lo es tal. Entre las dos columnas sobre las que se sustenta el tercer movimiento de la *Sinfonía*, *El Innombrable* de Beckett y el scherzo de la *Segunda Sinfonía* de Mahler, se crea con frecuencia una clarísima interconexión que bien aporta ironía o una intensificación del mensaje.

[16] *Voyage to Cythera*. Documental. 1999. Director: Frank Scheffer. Edición: Meno Boarema. Minuto 20:00.

Relaciones entre texto y música

Seguidamente se muestran los ejemplos más claros donde se produce una interrelación entre citas del texto de Beckett y citas musicales:

- Desde el compás 17 el Tenor 2 presenta la cita de Beckett: "Keep going" (sigue adelante"). Este lema se convierte en una constante que aparece también en los compases.56, 60, 62, 77, 87, 105, 143, 181, etc, que está relacionado con la continuidad, con la obsesión de persistir, con el mantenerse a pesar de las dificultades.

- Cuando utiliza la cita musical de Hindemith, *Kammermusik Nº 4*, el Tenor segundo realiza una cita de *El Innombrable* " nothing more restful than chamber music" ("nada más relajante que la música de cámara"), compás 22, el Bajo segundo y el Tenor primero interrumpen en el compás 44 con: "You are nothing but an academic exercise no time for chamber music ... we need to do something" ("Usted no es más que un ejercicio académico no hay tiempo para la música de cámara…necesitamos hacer algo") está refiriéndose al *Kammermusik* de Hindemith.

- En el compás 51 el Bajo 1 dice: "Something is going to happen. So after a period of immaculate silence there seems to be a violin concerto being played in the other room in three quarters". ("Algo va a suceder. Así después de un período de silencio inmaculado parece ser un concierto de violín que se está reproduciendo en el otro cuarto en tres cuartas partes"). Inmediatamente, aparece la cita musical del *Concierto* de Berg.

- En el compás 77 se cita a Beckett: "This represents at least a thousand words I was not counting on." ("Hay por lo menos mil palabras con las que no contaba"). La orquesta aparece con *La Valse* de Ravel y la *Vals del Caballero de la Rosa* y tiene correlación con la visión de Mahler: "el vaivén de los bailarines en un salón iluminado".

- También hay una sincronización entre la orquesta en el compás 87 y el Tenor primero en el compás 88, ambos exponiendo *Daphne y Chloé* de Ravel. El tenor recita: "Daphne and Chloé written in red, counting the seconds while nothing has happened but the obsession with..." ("Daphne y Chloé escrito en rojo, contando los segundos, mientras que no ha pasado nada…pero la obsesión por…").

- En el compás 129, la orquesta toca el segundo movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven, mientras que el bajo interviene con "and the curtain comes down for the ninth time." ("y el telón cae por novena vez").

- En el compás 170 *Le Sacre* de Stravinsky aparece con "Danza de la Terre ", acompañado por el Tenor 1 con: "it is as if we were rooted, that's bonds if you like… the earth would have to quake. it isn't the earth, one doesn't know what it is" ("es como si estuviéramos arraigados, atados si quieres ... haría falta que la tierra temblase, pero no es la tierra").

- En el compás 190 el Tenor 1 interviene con la siguiente frase: "maybe a kind of competition on the stage, with just eight female dancers…" ("tal vez una especie de competencia en el escenario, con tan sólo ocho bailarinas") y la orquesta responder con *Agon* de Stravinsky, la danza de ocho mujeres en el doble de "pas de quatre".

- El Tenor 1 interviene con una frase de Beckett en el compás 200: "But now I shall say my old lessons if I can remember it. I must not forget this. But I must have said it before, since I say it now". ("Pero ahora debo decir mis viejas lecciones, si puedo recordarlas. No debo olvidar esto. Pero tendría que haberlo dicho antes, ya lo digo ahora"). Tras esta cita de Beckett que expresa la obsesión de *El Innombrable* aparece una auto-cita de Berio, *Epifanie*.

- Compás 336. El primer Tenor realiza una intervención en relación con la música moderna, especialmente el serialismo: "There must be something else. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless. Unquestioning. But it can't go on. It, say it, not knowing what. It's getting late. Where now? When now? I have a present for you. Keep going, page after page. Keep going, going on,…" ("Tiene que haber algo más. De lo contrario, sería bastante desesperanzador. Pero es un caso perdido. Incuestionable. Pero no se puede seguir adelante. Eso, dilo, sin saber qué. Se está haciendo tarde. donde ahora? Cuándo ahora? Tengo un regalo para ti. Sigue página tras página. Sigue adelante, adelante,…"). El texto va acompañado de citas de Boulez – *Pli selon Pli*, Webern - *Kantate, op.31* y Stockhausen - *Gruppen für drei Orchester*. Esta nota se refiere a la música de vanguardia de principios de los cincuenta.

- En el compás 361, el texto "in a lake full of colors" ("en un lago lleno de colores"), conduce a la cita de la anegación de Wozzeck.

- Compás 429, mientras que el violín solista trae a colación la Kammermusik, tenor 1 y 2 recitan *El Innombrable*: "a second of silence I would listen. I'd know if it was going to start again or if it was stilled forever what would I know it with, I'd know. And I'd keep on listening." ("Un segundo de silencio que escucharía. Yo sabría si iba a empezar de nuevo o si se acalló para siempre lo que sé, lo que sabría. Y me gustaría seguir escuchando").

- Compás 446 En contraste con la cita: "It's late now, he shall never hear again the lowing cattle, the rush of the stream" ("Es tarde ahora nunca escuchará de nuevo el ganado mugiendo, las prisas de la corriente"), se visualiza con la *Sexta Sinfonía* de Beethoven.

- En el compás 489 cuando hace uso de la cita de *La Mer* de Debussy también utiliza una cita del poema de Valéry *Le Cimetière marin* : "La mer, la mer, toujours recommencée". ("El mar, el mar siempre renovada").

La conexión existente entre texto y música tiene por lo tanto el objetivo de intensificar el mensaje. El maridaje es forzado, es decir no natural, de igual manera que lo son las citas musicales y literarias. Con frecuencia Berio realizó una transformación de las citas de *El innombrable* como sucede por ejemplo en el compás 22 donde la cita literaria dice "nada más relajante que la música de cámara"), cuando en el libro dice "Nada más relajante que el cálculo" [17]. Otras uniones entre música y texto poseen una fuerte carga irónica como en el compás 558 donde el Tenor primero dice "tengo un regalo para ti" mientras suena el primer movimiento de *Pli selon pli* de Boulez titulado "Don", que en francés significa regalo.

Así pues hay una relación bidireccional entre citas musicales y literarias de diferente naturaleza y procedencia que intensifica la información que recibe un oyente implicado en la escucha.

Implicaciones psicológicas

Las implicaciones psicológicas que se producen en un oyente responsable y consciente son evidentes. Por medio de la cita y el collage se amplían las dimensiones psicológicas puesto que tiempos y espacios diferentes se encuentran en el presente. Las referencias incluidas en la Sinfonía de Berio llevan implícitas múltiples cargas semánticas que se vuelven complejas al interactuar con su contexto y con el resto de las otras referencias literarias y musicales. El compositor no sólo incluye el texto de Beckett en la Sinfonía en virtud de sus implicaciones teóricas, sino que lo utiliza también para crear un nuevo sentido que conllevaría a una re-conceptualización semántica de la misma. El texto cumple una doble función: es, al mismo tiempo, objeto teórico y objeto teorizante.

Las citas musicales, al mismo tiempo que cumplen una función musical, al estar insertas en puntos clave de la estructura armónica del scherzo de Mahler, llaman la atención sobre sí mismas y en la mayoría de los casos, se crea una cacofonía a partir de la yuxtaposición de lenguajes armónicos opuestos. Contrasta que el medio sobre el que se superponen estas referencias sea un scherzo de corte esencialmente tonal y de estructura rítmica regular. El resultado sería distinto si Berio hubiese empleado como fondo sonoro una pieza atonal de estructura rítmica compleja.

Por otra parte, en ciertos momentos del texto de la *Sinfonía* hace alusión a la audiencia, al director y a los solistas, es decir, al tiempo presente de la interpretación. Este "étant-présent" (estar presente), como lo diría Jacques Derrida es lo que dificulta la sustitución del

[17] El Innombrable. Samuel Beckett. Editorial Lumen, Barcelona, 1966. Edición digital: Octubre 2007. Pag 85.

signo por la cosa representada. Este mismo efecto se produce si analizamos el texto de *El Innombrable* pues también el lenguaje está apuntando a sí mismo, es una obra que hace referencia a sí mismo.

Cuando se incorporan al mismo tiempo las dos referencias de base, Beckett y Mahler, dentro de un mismo contexto, la carga semántica de estos dos objetos se reconceptualiza dentro del mismo contexto. La noción de différance de Jacques Derrida puede ser aplicada para entender el complejo sistema de sentidos múltiples que adquiere el tercer movimiento de la Sinfonía, al insertar a su base estructural dos elementos con una fuerte carga semántica. El significado de un significante no es otra cosa que otro significante que ocupa la posición de un significado. No hay un significado tal como postulaba Saussure[18], el significado no tiene una realidad distinta de los significantes, sino que solamente hay significantes. Y para verlos, el método que revela este juego es denominado deconstrucción, es decir, descomponer la estructura para descubrir las diferentes significaciones. Dentro de este contexto se puede comprender como un significante textual se asocia a un significante musical y el eje de conexión entre estos dos universos son el texto de Beckett y esencialmente la sinfonía de Mahler. Y el hecho de que un significante remita a otro, tanto de la música al texto como del texto a la música, o también de la sinfonía de Mahler hacia otras citas musicales, es la forma como esta différance ingeniosamente se concreta en esta obra.

La conjunción del texto de Beckett y a la música de Mahler como base, junto con compases completos de obras de Bach, Beethoven, Brahms, Mahler, Debussy, Ravel, Strauss, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Stockhausen, Boulez y hasta del mismo Berio, aportan al tercer movimiento de la *Sinfonía* un grado de percepción variable y no siempre destinada a la inteligibilidad inmediata pues la inserción de las referencias musicales responde a una técnica de cita y collage muy precisa. Estas referencias responden a la voluntad por parte del compositor de transformar conceptualmente su obra. Es un collage hecho de múltiples citas musicales y literarias que se yuxtaponen y superponen al texto de Beckett y a la música de Mahler. La integración de todos estos elementos es forzada y creada artificialmente por Berio y provoca una estimulante sensación de caos controlado.

[18] Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), fue un lingüista suizo, cuyas ideas sirvieron para el inicio y posterior desarrollo del estudio de la lingüística moderna en el siglo XX. Sostuvo que todas las palabras tenían un componente material (una imagen acústica) al que denominó significante y un componente mental referido a la idea o concepto representado por el significante al que denominó significado. Significante y significado conforman un signo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2003). *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (1984). *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets.
- Adorno, Theodor W. (2006). *Escritos musicales III. Obra completa*. Madrid: Akal/básica de bolsillo. Madrid.
- Anderson, Perry. (2000). *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Aulestia, Gotzon. (1998). *Técnicas compositivas del S. XX*. Tomo I. Madrid: Ed. Alpuerto. *Técnicas compositivas del S.XX*. Tomo II. Eusko Jaurlaritza, Gobierno vasco. 2005.
- Austin, W. W. (1966). *Music in the 20th century*. New York: W. W. Norton & Company. INC.
- Barber, LLorenç. (2003). El placer de la *escucha*. Madrid: Ed. Árdora.
- Bayer, Francis. (1981). *De Schönberg à Cage (Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine)*. Paris: Klincksieck.
- Bent, Ian y William DRABKIN (1980), Analisi musicale [ed. italiana a cura di Claudio Annibaldi], Torino: E.D.T.
- Berio, Luciano y Rossana Dalmonte. (1983). *Luciano Berio. Entretiens avec Rossana Dalmonte*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.
- Borio, Gianmario-Garda Michela. (1989). *L´esperiencia musicale. Teoría e storia della ricezione*. EDT/Musica. Milano.
- Born, Georgina y Hesmodhalgh, David. (2000). *Western music and its others. Difference, Representation, and Appropiation in Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Boulez, Pierre. (1994). *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Denöel/Gonthier.
- Boulez, Pierre. (1996). *Puntos de referencia*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Brindle, Reginald Smith. (1987). *The new music. The avantgarde since 1945*. London: Oxford University Press, (trad. española La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1997 – trad. catalana. La nova música. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.

- B. Meyer, Leonard. (2000). *El estilo en la música. Teoría musical historia e ideología*. Madrid: Ed. Pirámide. Madrid.
- Catalán, Teresa. (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Ed Institución Alfonso el Magnánimo.
- Cook, Nicholas. (1994). *A guide musical analysis*. New York. Ed. Oxford. University Press.
- Dahlhaus, Carl. (1987). *Schoenberg and the New Music* (traducción inglesa de Derrick Buffet y Alfred Clayton). Cambridge: Cambridge University Press.
- Deliège, Célestin. (2003). *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Liège: Mardaga,
- De Peretti, Cristina. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Dibelius, Ulrich. (2004). *La nueva música a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Eco, Umberto. 1979*. Obra abierta*. Barcelona: Ed.Ariel.
- Esplá, Óscar. (1977-1986). *Función musical y música contemporánea*, en Escritos, 3 vols., ed. Antonio Iglesias. Madrid: Alpuerto.
- Enrique Gavilán Domínguez. (2008). *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Madrid. Editorial: Akal Música. S.A.
- Felix Salzer. (1990). *Audición estructural*. Barcelona: Ed. Labor.
- Forte, Allan. (1992). *Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Ed. Labor.
- Fubini, Enrico. (1999). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Ed. Alianza.
- García Laborda, José Mª. (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto.
- Grabner, Hermann. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: Ed. Akal. Música.
- Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray. (1980). *Teoría general de la música tonal*. Madrid: Ed. Akal. Música.
- Lester, Joel. (2005). *De la música del S. XX*. Madrid: Ed. Akal. Música.
- Lichtenfeld, Monika. (1984). *Conversation avec György Ligeti*. Lausanne: Ed. Contrechamps.

- Mitchell, Donald. (1972). *El lenguaje de la música moderna*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Michels, Ulrich. (1992). *Atlas de Música, 1 y 2*. Madrid: Ed. Alianza Editorial.
- Morgan, Robert P. (1994). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Ed. Akal.
- Neighbour, Oliver. (1986). *La segunda escuela vienesa*. Barcelona: Colección New Grove.
- Ottó Károlyi. (2000). Introducción a la música del s. XX. Madrid: Ed. Alianza Editorial Música.
- Persichetti, V. (1985). *La armonía del siglo XX*. Madrid: Ed. Real Musical.
- Peyser, J. (1964). *The New Music. The Sense behind the Sound*. Oxford: Oxford University Press.
- Reti, Rudolph. (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del S. XX*. Madrid: Ed. Rialp.
- Rostand, Claude, 1986. *Anton Webern*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ruiz Coca, Fernando. (1963). *Nueva problemática musical: sobre las formas abiertas*. Madrid: La Estafeta literaria.
- Sadie, Stanley. (2000). *Strawinsky, Igor*, *en Diccionario Akal/Grove de la música*. Madrid: Ed. Akal.
- Salazar, Adolfo. (1940). *Las grandes estructuras de la música*. La casa de España en México. Fondo de cultura económica.
- Sálzer, Félix. (1962). *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Ed. Labor.
- Samuel, Claude. (1965). *Panorama de la música contemporánea*. Madrid: Ed. Guadarrama.
- Schönberg, Arnold. (1963). *El estilo y la idea.* Madrid: Ed. Taurus.
- Schönberg, Arnold. (1970). *Armonía*. Madrid: Real Musical. Armonía.
- Sokolov. S. (2005). *Composición musical en el S. XX. Dialéctica de la creación*. Granada: Ed. Zöller y Lévy.
- Villa Rojo, Jesús. (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Ed. Iberautor.
- *Voyage to Cythera*. Documental. 1999. Director: Frank Scheffer. Edición: Meno Boarema.

- Webern, Anton. (1997). *El camino hacia la Nueva Música*. Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical, 1.
- Whittall, Arnold. (1999). *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.