



**BREVE APROXIMACIÓN
ESTÉTICO-TÉCNICA A LA
POÉTICA MUSICAL DE MICHAEL
FINNISSY (1946), A TRAVÉS DE
SU LITERATURA PIANÍSTICA: LA
ORIGINALIDAD ECLÉCTICA DE
UNA VOZ PROPIA**

Raül Montalvà-Benavent

Espacio Sonoro. Nº 44. Enero – Abril 2018

BREVE APROXIMACIÓN ESTÉTICO-TÉCNICA A LA POÉTICA MUSICAL DE MICHAEL FINNISSY (1946), A TRAVÉS DE SU LITERATURA PIANÍSTICA: LA ORIGINALIDAD ECLÉCTICA DE UNA VOZ PROPIA

Raül Montalvà-Benavent

Resumen/Abstract:

El presente documento recoge el estudio que tiene por objeto desentrañar los elementos técnicos y rasgos estéticos de la poética finnissyniana, contenidos parcialmente en el pensamiento encarnado por la música de la Nueva Complejidad (*circa* 1980), en la escena contemporánea de finales del siglo XX. Se acotará el análisis estético-técnico de tres de las principales obras de la producción pianística del compositor británico Michael Finnissy, quien destaca por su capacidad comunicativa, dentro de la fascinación por las estructuras matemáticas, la flexibilidad de escritura y el eclecticismo de formas, estilos y elementos exótico-instrumentales en su catálogo. Para poder extraerle de la clasificación de Nueva Complejidad, se especificará al pensamiento ferneyhoughiano, ya que, en gran medida, es el soporte estético-técnico de Nueva Complejidad. Asimismo, para tal fin, se desglosan dichas piezas reducidas a sus partes mínimas por medio de la determinación de los diferentes fenómenos estructurales de la forma que componen el grafismo musical, engarzado por un enfoque evolutivo-involutivo como andamio conceptual, estableciendo incluso puentes, conexiones y diferencias de perspectiva con los compositores afines y escuelas coetáneas. En contraposición, el hermetismo del resto de representantes de Nueva Complejidad, y la fáctica necesidad de abordar seriamente al autor, máxime cuando escasean los exámenes exhaustivos, relegándosele a una figura epigonal.

- Palabras clave: Nueva Complejidad, Finnissy, Ferneyhough, estético-técnico, fenómenos estructurales, *outsider*.

Detrás de cada lenguaje compositivo de la música académica del siglo XX, y de la actual música contemporánea del siglo XXI, existe generalmente mucha agresividad, como defensa del pensamiento estético-técnico de cada tendencia, movimiento, corriente o escuela; agresividad que caracteriza ya a los antecedentes del movimiento de Nueva Complejidad –corriente integrada por los compositores ingleses **Brian Ferneyhough (1943), Michael Finnissy (1946), James Dillon (1950), Chris Dench (1953), Roger Redgate (1958)** y **Richard Barrett (1959)**–, desde principios del pasado siglo hasta bien entrados los años 60, si situamos la escuela de Nueva Complejidad *circa* 1980.

Se trata de la música, tanto en el ámbito europeo como norteamericano, de **Webern, Nono, Boulez, Xenakis, Stockhausen** y **Babbitt**, dado que muchos compositores de Nueva Complejidad, se sienten herederos de la vanguardia clásica y el serialismo (sistema con el cual todos trabajaron en su etapa de estudio). **Boulez, Xenakis** y **Stockhausen** adquieren una posición relevante, dada la complejidad métrica y rítmica que existe en la música de estos compositores; complejidad que más tarde se trasladará al resto de fenómenos estructurales de la forma musical ya por completo.

Indicar que, tanto la Nueva Simplicidad como la Nueva Complejidad, son las dos caras de una misma moneda, de algún modo: ambas corrientes focalizan su atención preponderantemente en el ámbito científico, el desarrollo numerológico y las estructuras matemáticas; una por una parte, se centra en la elegancia y sutileza del cálculo matemático, mientras la otra, hace apología de la complejidad, como resultado del triunfo del sistema estructuralista y el grado máximo de desarrollo que posibilita el control de los parámetros. En otras palabras, supone enfrentar *procesos* frente a *objetos*.

La alusión a elementos científicos es de carácter meramente metafórico, ya que el empleo de los mismos, y cualquier sistema en general, no son garantes de una buena obra, así como la complejidad y la simplicidad, por sí mismas, tampoco justifican un trabajo compositivo.

Nuestro objeto de estudio, el profesor Michael Finnissy, y por consiguiente su obra, han sido clasificados y etiquetados durante décadas, por los críticos británicos en gran parte, como representantes meramente secundarios y epigonales de la Nueva Complejidad,¹ a la sombra del profesor Brian Ferneyhough, considerado este último padre de la corriente.

Por esta razón, el objetivo de nuestro estudio ha sido demostrar el grado de verdad de esta etiqueta, además de trabajar en la posibilidad real de un marco propio, como el de la figura ya bastante extendida en el siglo XXI, el *outsider*.

Para ello, comparamos desde su propio marco a Ferneyhough, como principal representante de la Nueva Complejidad, frente a Finnissy, el compositor en cuestión.

La poética ferneyhoughiana pone de manifiesto la relación entre el oído interno y el grafismo de la partitura (comúnmente se pone en duda que el compositor escuche internamente lo que escribe, cosa que no sucedía en la tradición clásica).

En Ferneyhough, la música es tomada como signo desde una aproximación semiótica, queriendo lograr así, un *romanticismo* o expresión exacerbada, a través de una suerte de *rubato* escrito. Las conexiones evolutivo-involutivas de carácter técnico, fruto de la comparación con referentes remotos y cercanos (Bach, Schönberg, Feldman), muestran a Ferneyhough como una figura que lleva a cabo una transgresión a través de la radicalización de ciertos elementos del pasado hasta sus máximas consecuencias; un artista que se erige como la ruptura con la praxis compositiva anterior, creador de un pensamiento estético y un orgánico técnico totalmente propio. En Ferneyhough, asimismo, se aprecian los puentes con la escritura figural de Donatoni, que transcurre aquí como textura, además del gusto por el detalle y la miniatura, en conexión con la filosofía de Walter Benjamin (1892 - 1940).

Probablemente, el punto más polémico de su música, es la multiplicidad de capas en los grupos de valor irregular o irracionales; he aquí el principal atractivo de su discurso musical: la complejidad rítmica, complejidad que no ha evitado que

¹ Conversación entre Michael Finnissy y el autor del 21 de mayo de 2017.

Ferneyhough sea uno de los compositores más interpretados en el ámbito de la música contemporánea, gracias en parte, a la existencia del llamado *Método Arditti*.

Este grupo camerístico ha desarrollado un sencillo procedimiento para facilitar la lectura y estudio de su compleja escritura: sustituir todas las capas de irracionales posibles por fluctuaciones de pulso, conservando como guía el grupo o grupos más pequeños, de modo que solo se trabaja con una capa de irracionales.

A este respecto, Finnissy suele trabajar tan solo con una capa de irracionales, elaborando los numeradores y guardando métricas implícitas en los denominadores de dichos grupos de valor irregular.

Un trabajo finnissyniano que recoge la diferenciación de dos etapas principales en su producción: existen características y rasgos comunes en toda su escritura que vertebran su *opus*, tales como el eclecticismo, el contraste de los contrarios como monodia, homofonía y polifonía; una recurrencia al patrimonio musical folklórico, práctica exacerbada de la ornamentación melódica, alta densidad textural, utilización de registros extremos, contrastes de materiales de diferentes naturalezas, en conexión con Charles Ives (1874-1954); un discurso quebrado y fragmentado en conexión con el montaje fílmico, balance emocional volátil entre la calma y suavidad más estática, hasta el paroxismo más violento.

Destacar los *Arreglos y transcripciones*: piezas dispuestas como paráfrasis románticas de carácter reflexivo abordadas desde el lenguaje de la contemporaneidad, crítica a compositores, y denuncia y reflexión sobre temas candentes de la sociedad actual.

Por tanto, dicha comparación, Ferneyhough-Finnissy, supone enfrentar: hermetismo frente a libertad y exclusión frente inclusión (entre otros, de la tonalidad con su funcionalidad, sus reposos y tensiones armónicas, además de la percepción orgánica de respiración).

En definitiva, el objeto textural y complejo concebido *teóricamente* frente al mismo objeto, también textural y complejo, concebido desde la *organicidad*. El punto

de convergencia, es el *horror vacui*; una alta densidad textural como resultado sonoro, al cual llegan por distintos caminos.

1. Estudio estético-técnico de piezas representativas de la evolución en la escritura pianística finnissyniana: Strauss-Walzer (1967-1989; II.– “O, schöner mai”), White rain (1981) y Hikkai (1982–1983).

El objeto de nuestro estudio, además de la obra y personalidad musical de Michael Finnissy, es conocer mejor la Nueva Complejidad a través de la citada apertura y ausencia de hermetismo, que este compositor, Finnissy, prodiga.

Asimismo, dentro de la literatura pianística europea, poder ofrecer un aporte más en el marco de la Música Contemporánea Académica, y de las nuevas posibilidades de escritura y transgresión a través de los fenómenos estructurales de la forma musical, que el compositor en cuestión ha trabajado y desarrollado a través de su literatura para piano solo, ejemplificados en las tres piezas escogidas y estudiadas.

Para tales fines, se lleva a cabo un análisis de las piezas más representativas del repertorio de la música contemporánea, y en concreto de la literatura pianística, en la producción compositiva de Michael Finnissy, cuyo abordaje estético-técnico, a través de nuestros andamios conceptuales, y el análisis pormenorizado de los fenómenos estructurales individualmente, destacando aquellos que son más representativos de la Nueva Complejidad, conformará un estudio exhaustivo.

Del mismo modo, y para completar estas herramientas metodológicas, indagaremos en las conexiones y divergencias con otros compositores coetáneos o no al autor en cuestión, dentro y fuera del marco de la corriente en la cual lo enmarcamos, además de referencias remotas de contextos epistemológicos pretéritos, cuya conexión técnica preludiaba mucho de lo contenido aquí, o se trabaja con grados de complejidad similares, sobre todo en el del ritmo.

Raül Montalvà-Benavent

Todo ello, además, en colaboración con el compositor tratado, quien se ha ofrecido a responder a nuestras preguntas y ofrecernos los materiales pertinentes como esquemas, bocetos u esbozos de su música y demás; informaciones todavía inéditas, no reveladas en entrevistas o estudios que hayan acontecido con anterioridad.

Mientras mucha de la bibliografía existente, toma a Ferneyhough como el todo de la Nueva Complejidad, y generaliza sus conclusiones, el desafío reside en abordar desde el punto de vista analítico las piezas de Michael Finnissy, no como un reto que desafían las convenciones y los métodos de análisis tradicionales hasta el momento usados, sino más bien como la comunión de ellos, dando lugar a un enfoque analítico también ecléctico como su propia música, de forma global.

1.1 Fenómenos estructurales de la forma musical.

1.1.1 Campo armónico.



Ejemplo 1: Finnissy, *O schöner mai*, c.c. 21-27

Entre los c.c. 23-27, el apoyo de la nota grave en el primer pulso de cada compás evidencia una progresión cromática ascendente.



Ejemplo 2: Finnisyy, *O schöner mai*, c. 23

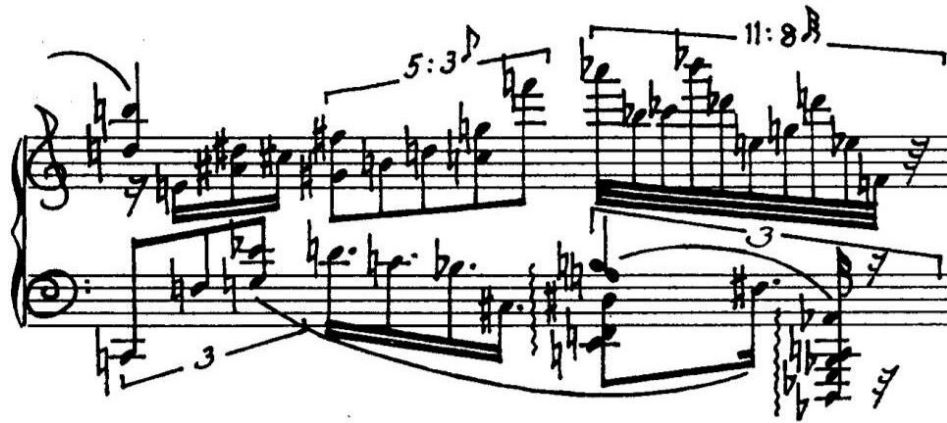
La escritura pianística del compás 23 muestra la asimilación de una textura de melodía acompañada, propia de los compositores conservadores de la segunda mitad del siglo XIX en el Romanticismo, como por ejemplo los *Intermezzos* op. 118 de Johannes Brahms (1833-1897), donde se advierte el manejo de profundas tensiones armónicas, con una importante carga emocional, en el marco de la tiranía del cauce formal y la contención clásica. Asimismo, recuerda a la acometida en las primeras páginas del *Claire de lune* de Claude Debussy (1862-1918). Finnisyy como pianista consumado, es conocedor del repertorio de su instrumento, haciendo gala de sus conocimientos en su propia expresión.



Ejemplo 3: Finnissy, *O schöner mai*, c. 36

Destacar la curiosa escritura de las imitaciones llevadas a cabo entre la mano derecha y la mano izquierda: las apoyaturas acórdicas del nítido acorde de Mi Mayor en segunda inversión en la mano derecha o hipotética cuarta y sexta cadencial de dicha tonalidad, se las escribe en la mano izquierda como un mordente que acompaña ahora a un acorde de quinta disminuida. Así como la simultaneidad de apoyaturas entre ambas manos, escritas en la mano derecha como parte de la figuración del diseño y en la izquierda, como mordente que acompaña al soporte armónico duplicado en las voces superiores en la mano derecha. Ya dijimos que Finnissy trataba de ser inclusivo y no exclusivo;² no es de extrañar la claridad y nitidez de este Mi Mayor en segunda inversión, aunque se trate de una apreciación microscópica en términos de temporalidad, en el desarrollo y devenir de la pieza.

² Conversación entre Michael Finnissy y el autor del 30 de marzo de 2017.



Ejemplo 4: Finnissy, O schöner mai, c. 38

No se muestra alienado por las técnicas clásicas de que hace uso: Finnissy consigue pasar de una forma realmente sutil y casi inadvertida, entre dos mundos, el tonal y el atonal. Este ejemplo es un testigo de estas transiciones, donde de la tonalidad a la atonalidad, Finnissy pervierte el material y procede de forma coherente y cohesionada, con su escritura natural, engarzada en un marco ecléctico. En estos breves, pero intensos momentos, vuelve a mostrar esa exacerbada y profunda expresividad, que se refleja en la violencia y exuberancia de su escritura.



Ejemplo 5: Finnissy, O schöner mai, c.c. 47.2 - 48

Breves escauceos y coqueteos con la modalidad incluso, y además de forma explícita: Fa dórico. Véanse los fenómenos de *Neomodalidad* del siglo decimonoveno.

Raül Montalvà-Benavent



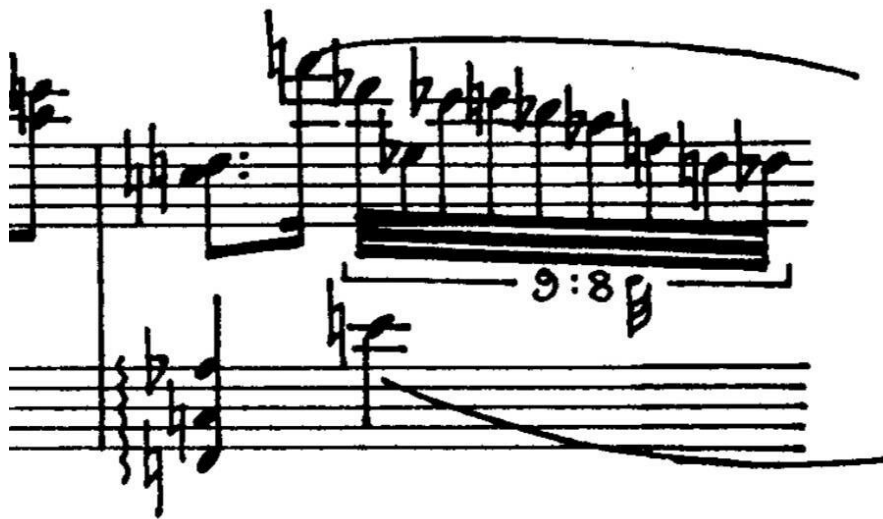
Ejemplo 6: Finnissy, *O schöner mai*, c.c. 60.3 – 68

Entre los c.c. 60.3-63.1, advertimos la cadencia auténtica perfecta de la tonalidad de Mi bemol Mayor y el consiguiente ámbito tonal. A partir del compás 63.2, si nuestro oído enarmoniza aquello que enmascara la escritura, ha habido una modulación cromática a una suerte de Mi Mayor bastante volátil y polarizado; podemos afirmar al menos, que se trata de un contraste de tónicas entre dos ámbitos distintos del ciclo de quintas tonales, para en el extremo de lo irreconocible de este nuevo campo armónico, efectuar un cambio a la tonalidad más evidente a partir del compás 68.



Ejemplo 7: Finnissy, *O schöner mai*, c.c. 61 – 63

En el 61.3, el acorde de novena mayor de Dominante, que resuelve en la tónica de Mi bemol Mayor en el compás 62. La supresión u omisión de la quinta en el acorde de novena mayor de dominante, es una práctica totalmente escolástica de la Armonía tradicional. Nótese además, las falsas relaciones armónicas que se crean con el devenir cromático y neutralizaciones, entre los diferentes planos sonoros o el líneas armónico-contrapuntísticas.



Ejemplo 8: Finnissy, *O schöner mai*, c. 60 (ø.3)

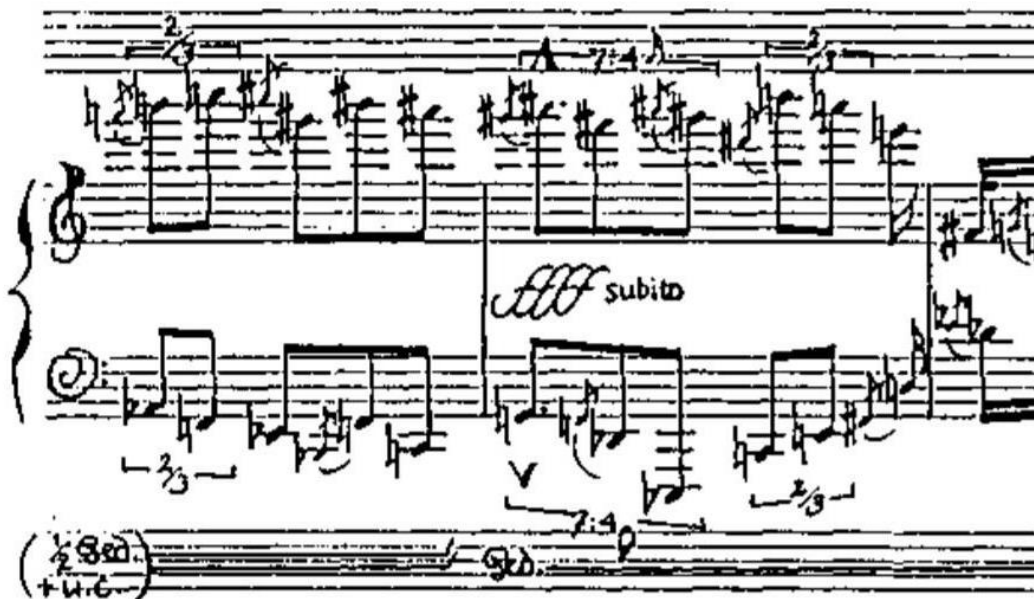
Escritura muy similar a la que podemos encontrar en la primera parte de la *Fantasia Cromática y Fuga* BWV 903 de Johann Sebastian Bach (1685-1750), en el discurso que ya se indicó del exordio griego, integrado por partes móviles y fijas, tales como el acorde arpegiado al que le sigue un torrente de notas con figuración muy breve, a modo de declamación o improvisación.³ Con respecto al campo armónico, existen conexiones e influencias con la música del blues y el jazz. Recordemos que entre las múltiples facetas del compositor, se encuentra la de pianista de jazz y maestro repetidor de danza contemporánea.⁴

³ Conversación entre Michael Finnissy y el autor del 17 de mayo de 2017.

⁴ Conversación entre Michael Finnissy y el autor del 30 de marzo de 2017.

1.1.2 Ritmo.

La elaboración rítmica, articulada en grupos de valor irregular o irracional, es considerable. Aunque las relaciones entre numeradores y denominadores son fundamentalmente intuitivas fruto de pruebas prácticas de la improvisación pianística,⁵ Finnissy obvia el compás utilizando diferentes subdivisiones en los números correspondientes a los denominadores, y deja fluir su imaginación y creatividad en los números correspondientes a los numeradores. Por razones prácticas, ante la complejidad de ciertos grupos, optó por escribirlos como ornamento o racimo de mordentes. Se hace necesario repetir, que toda música escrita por parte de este autor, dejando a un lado su complejidad, es más natural e intuitiva de lo que muchos creen, a la par que pragmática.

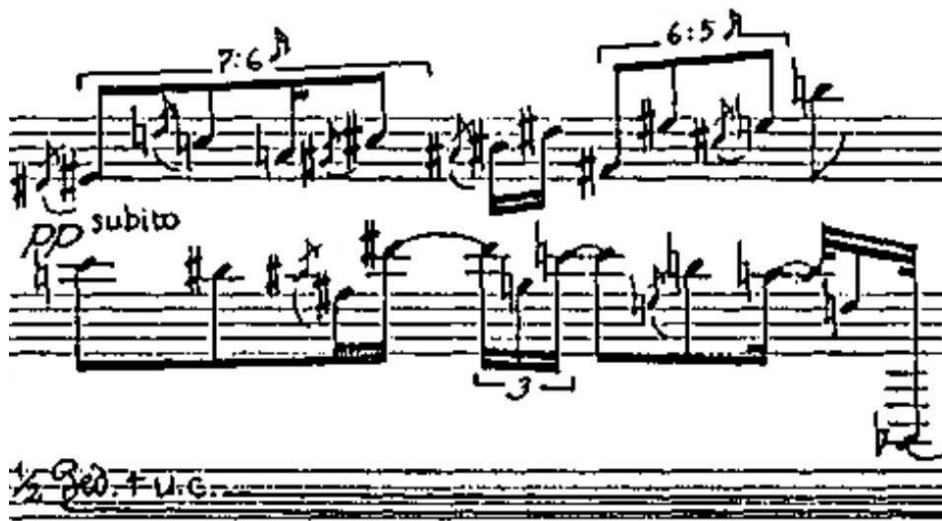


Ejemplo 9: Finnissy, *Hikkai*, c.c. 3.3 - 4

⁵ Conversación entre Michael Finnissy y el autor del 30 de marzo de 2017.

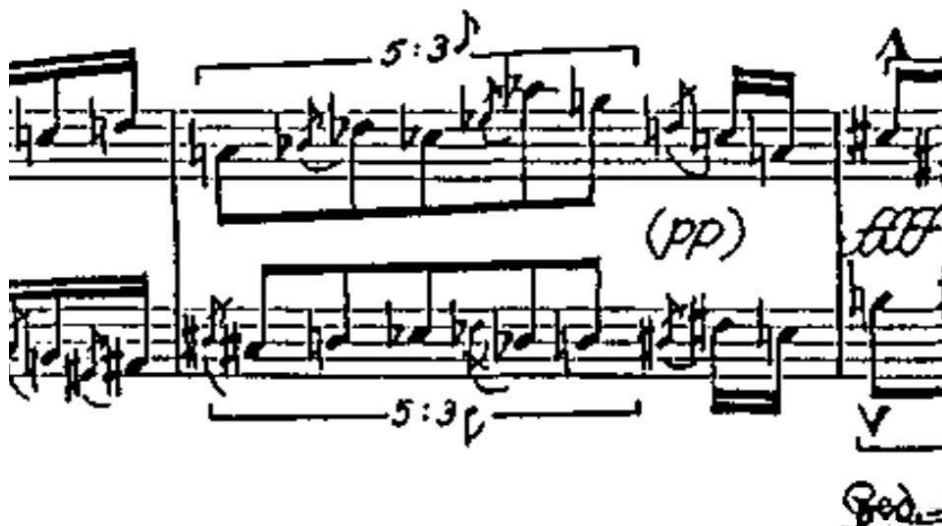
Raül Montalvà-Benavent

La articulación del pulso se encuentra implícita en el denominador de los grupos de valor irregular, variando entre binario, ternario y cuaternario.



Ejemplo 10: Finnissey, Hikkai, c. 6

1.1.3 Organización de material



Ejemplo 11: Finnissey, Hikkai, c. 54

Si trazáramos una línea que uniera cada una de las notas que se repiten en el transcurso de este compás en ambas manos, obtendríamos un gráfico perfecto de

Raül Montalvà-Benavent

simetrías, muy cercano a dividir el compás en dos mitades casi prácticamente iguales. La simetría es variada, ya que no sólo se trata de notas que se van repitiendo a ambos lados de cada mitad del compás, estableciendo un eje de simetría imaginario; también se trata de las notas que resuelven por semitonía o que constituyen tono entre dichas mitades, ya que las resoluciones o conducciones melódicas son evidentes, fruto del sistema armónico generado por permutaciones matemáticas⁶. Obsérvese con especial atención la mano izquierda en Clave de Fa.

- *Strauss-Walzer* (1967-1989; II.- “O, schöner mai”):

El estudio se centra en el segundo de esta serie inacabada de valsos de carácter straussiano (*O, schöner mai: Oh dulce mayo...*), dedicado al pianista londinense Nic Hodges (1970). En un primer momento, se proyectó como una colección de 22 valsos, a la manera vienesa, como ya lo hiciera Maurice Ravel (1875-1937) en *La Valse* (1920).⁷



Audio 1: Michael Finishi: *O schöner mai*
Piano: Edward Camine (CoMa 2016 Summer School)

Su proceder, transcurre a modo de exordio musical, como una paráfrasis de la antiquísima prosodia griega o el *stylus fantasticus* (s. XVI-XVII), cercano a la *fantasía*, articulado en partes fijas y móviles: Las partes fijas se han trabajado en el ámbito cromático de una tonalidad ampliada, cuya funcionalidad está muy diluida; Finissy utiliza la melodía del vals *O schöner mai!* Op. 375 de Johann Strauss II (1825-1899), realizando imitaciones libres, aunque respeta las tres corcheas características de la cabeza del tema, y sus respectivos intervalos de tercera, así como su carácter

⁶ Conversación entre Michael Finissy y el autor del 21 de mayo de 2017.

⁷ Conversación entre Michael Finissy y el autor del 30 de marzo de 2017.

anacrúsico (c.c. 3.2, 6.2, 10.2, 12.2, 14.2, 18.2 [Pág. 1]; 24.2 [Pág. 2]; 49.2, 51.2, 53.2, 55.2 [Pág. 3]; 57.2, 59.2, 63.2, 64.2, 66.2 [Pág. 4]).

Las partes móviles combinan el acorde placado o arpegiado, en el marco del atonalismo libre, con una desenvoltura virtuosística del piano a la manera de la *toccata* barroca, que conecta con los fragmentos anteriormente citados (c.c. 32 [Pág. 2]; 38 [Pág. 3]; 60, 68, 69 [Pág. 4]), formando un todo coherente y cohesionado: La funcionalidad diluida de la armonía cromática, engarzada con el atonalismo libre, cercano a esta, a partir del cromatismo como punto común.

Dentro de la producción finnissyniana, esta pieza se encuadra junto con sus *transcripciones* para piano, que no consisten en meros arreglos al uso, sino más bien una aproximación al *souvenir* del compositor romántico o una *paráfrasis* sobre obras de otros autores, como ya lo hiciera el compositor Franz Liszt (1811-1886) en su última etapa: es el caso de las *Verdi Transcriptions* (1972-2005), que en su versión revisada y ampliada, suponen una transición entre la exuberancia y paroxismo del cromatismo moderno, en un principio, a la sobriedad y claridad finalmente. Se suman a estas sus acidulados *Gershwin Arrangements* (1975-88) y *More Gershwin* (1989-90).

Por tanto, este segundo vals de la colección, se presenta para el autor, como un retorno íntimo a la esencia straussiana, escapando a las paráfrasis virtuosísticas de A. Schultz-Evler (1852-1905), C. Tausig (1841-1871), Godowsky (1870-1938) y Reger (1873-1916), entre otros.



Ejemplo 12: Finnissy, *O schöner mai*, c.c. 45 – 56

- *White Rain* (1981):

Esta pieza toma el título de una serie de estampas que representan la lluvia, del artista japonés Utagawa Hiroshige (*Andō Tokutarō*, 1797-1858), pues responde a un encargo de la clavicordionista belga Annette Sachs. El pragmatismo de Finnissy, le empujó a denostar una textura densa y abigarrada, que podía producirse fruto de la densidad armónica, en el registro grave del clavicordio. Por esta razón, decidió aprovechar el brillo del registro agudo, cosa que contribuiría a la captación del exuberante color armónico.⁸

Se trata de un discurso intermitente y quebrado, donde se alternan fragmentos musicales de corta duración, a modo de nubes de ruido blanco, dada la densidad de armónica y la concentración del plano sonoro, situadas en el registro agudo de teclado. Mientras se producen de forma intercalada, silencios momentáneos, con el fin de

⁸ Conversación entre Michael Finnissy y el autor del 8 de junio de 2017.

Raül Montalvà-Benavent

facilitar la escucha a nuestro cerebro, y la asimilación del denso material, que se presenta en cada nueva intervención. Estos silencios o compases en completo *tacet*, es lo que Finnissy denomina como *material sonoro negativo*, en conexión con los números negativos de la configuración numérica del sistema ferneyhoughiano, donde también los números de signo opuesto, son silencios. De igual modo, en palabras del propio autor, actúan como balance y equilibrio retórico, con una función estructural, de la misma manera que encontramos *abismos en los paisajes, sombras en el horizonte o el sol desapareciendo detrás de las nubes*.

Todas estas particularidades, provienen de la influencia de la edición cinematográfica, presente en el *underground cinema* de Andy Warhol (1928-1987) y Gregory Markopoulos (1928-1992); ofrece un cambio a la sensación de continuidad, la tensión estructural mediante pausa o silencio: la exacerbación de la suspensión armónica en la polifonía clásica. Aquí se ponen de relieve y al mismo nivel, música y silencio, o el silencio con una integración considerable en cuanto su función estructural, en el discurso musical.

Finnissy nos insta a mirar a la propia vida y a su devenir, deteniéndose en lo sesgado de la misma, y los momentos de calma y tensión. He aquí la esencia natural de su producción.

Armónicamente, se determinan conjuntos organizados de dos, tres y cuatro o más notas. Se obtienen alrededor de 50 configuraciones acórdicas (véase el anexo documental del campo armónico): consiste en pares de tonos y semitonos próximos, así igualmente como, tríadas de tonos y semitonos adyacentes. De esta forma, la configuración armónica resultante es permutada mediante procesos *random*.

- *Hikkai* (1982–1983):

Esta obra encuentra su génesis en la influencia de la cultura aborígen australiana, cuyo título significa *inmediatamente*, en lengua aborígen. Tras una etapa de dificultades económicas, e incluso sufrir el lastre de la etiqueta de compositor de Nueva Complejidad

Raül Montalvà-Benavent

que supuso para Finnissy, Michael decide escapar de todo mundo mediático, y reinventarse, *ab origine*, mientras continua su formación en Australia, habiendo sido becado.⁹ Con otros trabajos de su producción, el compositor hace acopio de una importante reserva de material armónico, que más tarde tratará de forma muy similar al sistema *pitch-class set*. Transcurre entre la homofonía a dos voces (c.c. 1-39; 42-60; 62-64), abriéndose el registro y el campo armónico en extremo, discurso musical en definitiva, a una gran polifonía exacerbadamente contrapuntística, en intervenciones esporádicas (c.c. 40-41; 61), en conexión con las consideraciones del pianista Ian Pace (1968), a esas tremendas explosiones de violencia, no se sabría muy bien si decir, de carácter dramático, o incluso, sexual.

Recordemos que, echó mano de las tradiciones de la música folclórica, prominentemente de Europa del Este; sirva de ejemplo, *Câtana* (1984), *Duru-Duru* (1981), en lo que concierne a la vertiente mediterránea, centro y sur de Asia en *Dilok* (1982), y la Australia aborígen con *Banumbirr* (1982-6). *Speak its name!* (1996), donde hace acopio de más de un centenar de melodías folclóricas diversas, todas interactuando al mismo tiempo.

1.1.4 Textura

Las texturas finnissynianas son preponderantemente acórdicas, homofónicas, contrapuntísticas, y en alguna ocasión encontramos incluso melodías acompañadas, como en el caso de la paráfrasis del vals vienés.

⁹ Conversación entre Michael Finnissy y el autor del 30 de marzo de 2017.

Raül Montalvà-Benavent

WHITE RAIN
BRITISH MUSIC INFORMATION CENTRE
10, Stratford Place, London, W.1
Michael Finnissy 1

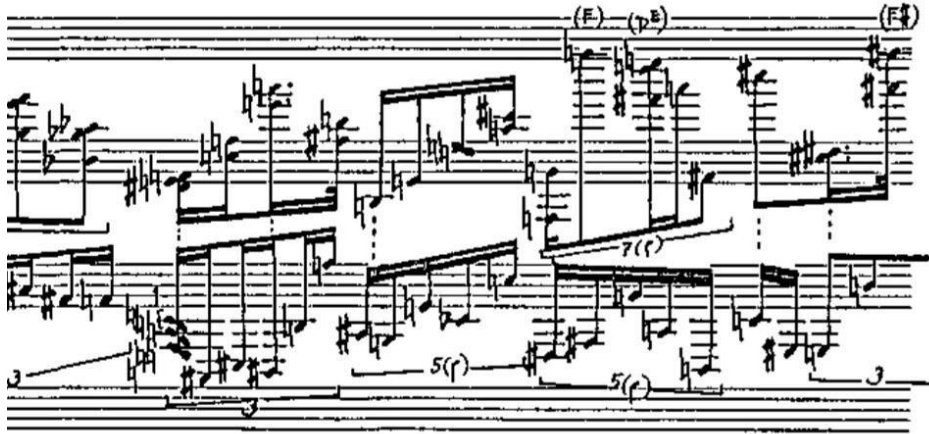
[♩ = 100]

8:7 8:7 7:6 7:6
5:3 5:3 7:5 8:5
7:6 7:6
5:4 7:5
pp
9:7 6:5
10:9 9:8

Ejemplo 13: Finnissy, *White rain*, pág. 1

5:3 6:5 8:5
9:7 9:7 9:7
5:3 6:5 8:5
7:5 (fff)

Ejemplo 14: Finnissy, *Hikkai*, c. 40.



Ejemplo 15: Finnissy, *Hikkai*, c. 61.

1.1.5 Densidad.

La densidad es una de las particularidades fundamentales de su música. Mediante la regulación y gradación de la densidad, el compositor articula gran parte de su discurso a lo largo de toda su producción. Ya se ha apuntado que, la textura como objeto sonoro que él mismo esculpe, es una constante prácticamente en toda su obra. De hecho, estéticamente y en cuanto al resultado sonoro, es uno de los factores que más le acercan a la escuela de Nueva Complejidad, considerando como ya se dijo, la particularidad de que aunque su escritura es compleja, transcurre de forma más natural, obteniendo prácticamente el mismo resultado fáctico.

1.1.6 Dinámica.

Las dinámicas son generalmente escasísimas. No parece por ello, que se trate de un defecto o descuido. La dinámica indirectamente, es igualmente trabajada a través de otros fenómenos estructurales de la forma musical, como es el caso de la densidad o la textura. En líneas generales, suele indicarse al principio de la pieza una dinámica general, comúnmente extrema en el rango dinámico, como puede ser un *pianissimo* o *fortissimo*. No se encontraron reguladores, ni soportes fraseológicos de este tipo. Aunque parezca abstracto, la propia música indica su dinámica implícita, a través de su propia naturaleza.

The image shows the beginning of a musical score titled "HIKKAI" by Michael Finnissey. It is for Piano. The tempo is marked as [♩ = 126 approx.]. The score consists of three measures. The first measure starts with a forte (fff) dynamic. The second measure has a dynamic marking of (pp) subito. The third measure also has a dynamic marking of (pp) subito. There are various musical notations including notes, rests, and slurs throughout the score.

Ejemplo 16: Finnissey, *Hikkai*, c.c. 1-3

The image shows a close-up of a musical score for "HIKKAI" by Michael Finnissey, measures 37-40. The score is for Piano. It shows a transition from a homophonic texture to a contrapuntal one. The dynamic marking (pp) is present, along with the instruction subito. There are various musical notations including notes, rests, and slurs throughout the score.

Ejemplo 17: Finnissey, *Hikkai*, c.c. 37-40

Ejemplo de fuertes contrastes dinámicos, en el paso entre un contexto homofónico al puramente contrapuntístico.

1.1.7 Métrica.

Inexistente al menos en su obra pianística, aunque se encuentra implícita en las divisiones efectuadas por las líneas divisorias (cuya función es la de facilitar la memorización al intérprete) o los denominadores de los grupos de valor irregular o irracionales.

1.1.8 Tempo.

Generalmente indica pulsos breves, con indicaciones metronómicas altas, dado que trabaja con figuración muy breve (corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas, etc.).

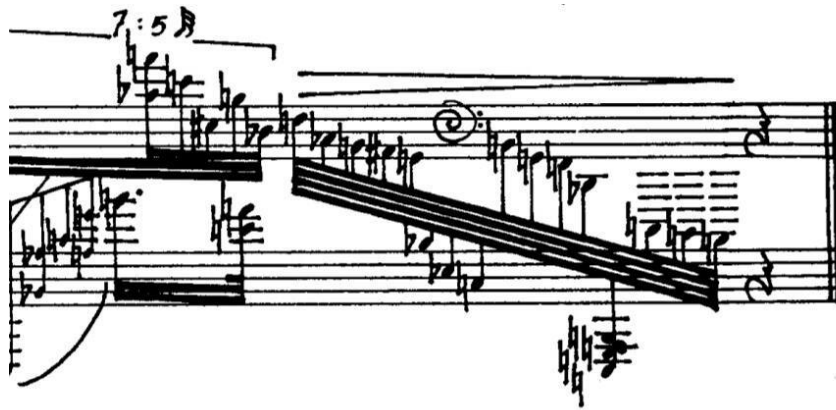


Ejemplo 18: Finnissy, *Hikkai*, c.c. 1-2

1.1.9 Registro.

El registro presente en sus piezas pianísticas, es el que posibilita el ámbito del teclado del piano. Véase el apartado dedicado a la densidad y las texturas, ya que es un parámetro intrínseco e inherente a estos fenómenos estructurales. Finnissy aboga por registros extremos, como margen de maniobra para su densa polifonía, o para acentuar el carácter violento y expresivo de su música.

Raül Montalvà-Benavent

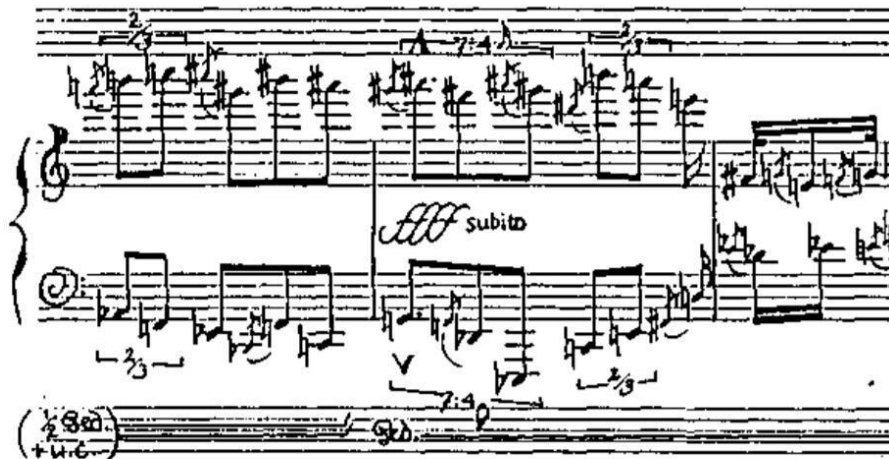


(For Nic Hodges)

Ejemplo 19: Finnissy, *O schöner mai*, c. 69.

Un gran número de obras pianísticas de Finnissy, como *O schöner mai* o *Hikkai*, finalizan con gestos descendentes en el extremo del registro grave, contando con la presencia de *clusters* diatónicos y cromáticos, o acordes con una sonoridad similar.

1.1.10 Timbre.



Ejemplo 20: Finnissy, *Hikkai*, c. 3 (detalle).

El uso del pedal tenido del piano en la música de Finnissy, y la gradación del mismo, es la piedra angular de su fundamentación estética, por lo que respecta al

Raül Montalvà-Benavent

timbre. Con el pedal tenido del piano, consigue que percibamos la nebulosa tímbrica, densa y exuberante, que le conecta con sus homólogos de la corriente de Nueva Complejidad. Llegados a este punto, no sabría muy bien si decirse, que Finnissy pretende conseguir una sonoridad y densidad orquestal en su obra pianística, o bien pretende utilizar el piano en su vertiente sinfónica en conexión con los compositores de la rama vanguardista del Romanticismo (Beethoven, Liszt, Berlioz, Wagner, etc.). Supone, especialmente relevante, poner de manifiesto la importancia del pedal pianístico en la música académica contemporánea; *Serynade* (1998) para piano solo, de Helmut Lachenmann (1935), en conexión con lo anteriormente dicho, es un ejemplo de trabajo tímbrico en ataques y resonancias.

Estos dos mundos tímbricos, generados y concebidos a partir de esta particularidad que ofrece el piano, son ejemplos de explotación de los recursos tradicionales del instrumento, como lo es el pedal. Este suple de forma inteligente la escritura por exceso practicada por muchos compositores actuales. Es uno de esos casos, en que la creatividad guiada por la economía de medios, consigue el resultado y una escritura que lo posibilita, natural y ejecutable.

CONCLUSIONES

Su aparentemente errónea clasificación y abordaje durante estos últimos años, evidencia la conexión de Finnissey con otras figuras *outsider*, como Leo Brouwer y Georg Friedrich Haas, en el panorama internacional. Figuras que como Finnissey, escapan a las convenciones y marcos establecidos, requiriendo un abordaje individual. Finnissey, aunque paradójicamente es profesor universitario, pone de manifiesto la ruptura con la ortodoxia musical de escuela y discípulos que se ha llevado a cabo herméticamente durante el siglo XX. Vive su música como vive su vida, de forma pragmática y tangible, con un cierto atractivo idealista. Supone la ruptura del binomio estético-técnico, evidenciando el camino de futuro que ya está presente en el siglo XXI: la combinación y libre elección. Su saber enciclopédico y la relación con el piano, hacen de él un compositor que trabaja desde el piano, independientemente del filtro de la escritura camerística y orquestal. Destacar, por último, la valentía de una figura similar a Theodor Adorno (1903-1969), capaz de abordar gran cantidad de temas en su música, incluso los más incómodos o tabú, mientras gran parte de los compositores han abogado por encerrarse en sus estéticas, abandonándose en la abstracción.

Referencias bibliográficas:

- ARANDA, Pablo. "Una aproximación a Brian Ferneyhough", *Resonancias*, nº 24 (mayo 2009), 5-12.
- CROSS, J., & PACE, I. (2001). "Finnissy, Michael (Peter)". En *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Recuperado a partir de <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>
- DALLIN, Leo (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition. A Guide to the Materials of Modern Music*. Dubuque, Iowa: WM. C. BROWN COMPANY PUBLISHERS.
- FERNEYHOUGH, Brian (1995). *Collected writings*. UK: herwood academic publishers.
- FITCH, Lois (2013). *Brian Ferneyhough. Critical Guide to Contemporary Composers*. Bristol, UK: intellect.
- KOTSKA, Stefan (1990). *Materials and Techniques of 20th-century music*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson. Prentice Hall.
- MARCO, Tomás (2007). *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza-Universidad Pública de Navarra.
- MONTALVÀ-BENAVENT, Raül. "Aproximación estético-técnica a la poética musical de Michael Finnissy (1946), a través de su literatura pianística: La originalidad ecléctica de una voz propia". TFM. Universidad Internacional de Valencia, Master Universitario en Investigación Musical, 2017.
- ORTIZ DE ZÁRATE, Juan. "Brian Ferneyhough. Principios básicos de la estructuración rítmica de su música", *Resonancias*, nº 24 (mayo 2009), 13-22.

ANEXO DOCUMENTAL DEL CAMPO ARMÓNICO

[Do(0)/Do#(1)/Re(2)/Re#(3)/Mi(4)/Fa(5)/Fa#(6)/Sol(7)/Sol#(8)/La(9)/La#(10)/Si(11)]

- Hikkai (1982-1983):

Mano Dcha. → Pág.2

(c.1) 6/7/11/8/9/7/4/5/6/10/8/3|

(c.2) 3/5/7/8/9/8/11/6/8/9/7/0/7/9/8/5/6/8|

(c.3) 9/8/7/9/10/8/7/9/11/0/1/8/0/10|

(c.4) 8/10/6/10/8/3/11/9/4|

(c.5) 6/7/4/5/7/9/8/7/10/5/9/6/8/7/4/7/5/8/7/6/7/6/7/8/10/9/8/5/7/6/10/7/9/6/9/8/7/11/9/8/6/8/4/3/8/6|

(c.6) 3/5/2/0/9/8/1/10/0/3/6/5/1/4/11|

Mano izq. → Pág.2

(c.1) 1/9/8/3/4/5/2/10/3/0|

(c.2) 0/11/9/0/1/2/6/4/11/1/10/3/0/7/6|

(c.3) 3/4/5/9/7/2/10/8/5/3/10/5/0|

(c.4) 7/5/1/3/0/4/6/2|

(c.5) 3/1/3/4/7/5/3/4/2/5/0/2/1/0/4/7/5/6/3/4/3/1/5/1/2/3/5/0/2/4/3/6/7/0/5|

(c.6) 4/3/1/10/6/11/4/7/2/0/5/1|

Mano Dcha. → Pág.3

(c.7) 9/7/2|

(c.8) 7/11/6/3/0/5/10/1/4|

(c.9) 0/2/6/3/5/4/11/9/5/7/10/8/9/11/7|

(c.10) 9/7/4/9/7/8/9/6/5/3/0/1/2/5/4/3/2|

(c.11) 4/1/11/4/5/4/2/0/2/5/4/6/5/3/2/7|

(c.12) 4/2/3/2/6/4|

(c.13) 11/2/0/4/6/7/2/0/5/1/8/3/2/3|

(c.14) 5/0/11/4/1/6/8/5/6/2/7/4|(c.15) 3/1/0/9/8/6/8/9/0|

(c.16) 10/8/9/7/10/5|

(c.17) 7/6/5/9/7/6/4/8/3/5/1/2/4|

Mano izq. → Pág.3

(c.7) 1/0/3/10|

(c.8) 2/1/3/8/9/1/3/4/7/6|

(c.9) 8/10/6/8/3/5/8/6/7/8/5/6/4/3/0|

(c.10) 5/2/3/11/9/1/0/10/2/9/2/7/4|

(c.11) 2/0/5/7/11/4/6/2/6/4/6/8/4/9/8|

(c.12) 7/5/4/6/5/3|

(c.13) 4/5/4/2/3/1/4/5/3/8/3/5/4/2/7/6/5/4|

(c.14) 2/0/5/7/3/2/1/4/6/5/8/4|

(c.15) 3/1/3/10/11/0/7/2|

(c.16) 9/8/5/2 |
(c.17) 0/9/4/11/7/3/4/6/1/2/10/0/3 |

Mano Dcha. → Pág.4

(c.18) 0/3/2/1 |
(c.19) 5/6/9 |
(c.20) 0/2/1/3/4/0/2/5/3/5 |
(c.21) 7/4/3/2/6 |
(c.22) 4/1/3/4/5 |
(c.23) 4/5/7/3/4/5/0/2 |
(c.24) 7/5/0/3 |
(c.25) 3/8/6/5/2/10/4/5/1/11 |
(c.26) 3/2/0/4/6 |
(c.27) 6/11/4/9/2/4/7 |
(c.28) 9/1/6/8/4 |
(c.29) 3/2/0/2/4/2/1/0 |
(c.30) 0/7/5/2/5/0/3/4/5 |
(c.31) 0/3/4/5 |
(c.32) 7/6/5/2/5/2/7/9 |
(c.33) 4/2/6/1 |
(c.34) 3/8/7/9 |
(c.35) 7/9/8/6/11 |

Mano izq. → Pág.4

(c.18) 1/3/5/2/1 |
(c.19) 0/1/5/2 |
(c.20) 11/1/2/3/2/3/5/1/2/3 |
(c.21) 10/0/5/3/10/1 |
(c.22) 6/5/3/7/2/4 |
(c.23) 0/1/3/11/2/1 |
(c.24) 0/4/5 |
(c.25) 5/6/11/1/0/2/0/10/7/8/9 |
(c.26) 0/11/10/9/11/8/10 |
(c.27) 10/0/3/1/4/9/7/9 |
(c.28) 0/11/1/0/10/9 |
(c.29) 2/11/9/10/9/1/11 |
(c.30) 11/6/9/7/11 |
(c.31) 5/4/6 |
(c.32) 4/6/5/3/8/6/9/7/5/7 |
(c.33) 2/4/5/3 |
(c.34) 6/1/6/4 |
(c.35) 5/4/8/9 |

Mano Dcha. → Pág.5

(c.36) 11/9/0/10/8/3/1/6 |
(c.37) 6/8/6/7/9/6/4 |
(c.38) 4/9/7/8 |
(c.39) 8/9/7/11 |
(c.40)
9/4/6/8/7/5/3/6/5/3/0/7/11/2/4/9/6/1/10/0/1/6/7/4/8/11/5/2/2/7/8/5/3/1/10/3/0/9/6/8/5/4/9/2/7/
10/1/6/1/7/8/3/10/5/3/8/4/0/6/4/11/9/1/6/4/5/5/10/9/11/5/7/11/8/7/9/0/2/9/5/0/7/6/1/4/3/8/6/10
/4/3/8/11/1/9/2/2/10/7/0/7/4/6/9/3/11/10/3 |
(c.41) 9-5-7-2/4-0-1/7-0/6/11/10/2-4-7/5-1-6-3/8-10-9/3/5/0/11/4/6-2-8/7-0-10-6/8-1-3/1-11/10/9-
2/4-5-7/3-0-2-9/6-11-4/7/5/9/8/11/10-6-8/3/10/1/0 |

Mano izq. → Pág.5

(c.36) 9/10/7/3/6/4/1/2/9|

(c.37) 9/7/0/8/3/10/9|

(c.38) 9/10/0/7|

(c.39) 7/6/2|

(c.40)

11/1/7/2/8/6/4/8/5/3/9/4/3/5/10/7/6/11/1/6/5/3/9/2/6/1/7/4/11/0/5/7/0/5/8/10/2/0/10/1/11/5/4/2

/1/11/9/4/0/3/7/9/3/7/10/5/3/0/6/4/8/2/4/6/10/8/11/1/9/3/5/10/7/6/8/9/6/5/0/3/9/0/2/4/11/7/10/

11/1/8/6/1/7/9/3/7/8/6/4/5|

(c.41) 9-11-8-0/10-0-2/7-9/4/5-6/1-3-11/2-9-10-4/6-8-1/3-5/2/10-3/4-9-6/10-5-7-8/11-0-5/2-

0/9/9/11/1-7-10/1-10-3-4/2-0-11/11/8/1|

Mano Dcha. → Pág.6

(c.42) 0/7/2/4/5/9/7/6/7/4/7/9/5/7/3/1/8/4/5|

(c.43) 7-4|

(c.44) 2/4/3/2/5/6/11/2|

(c.45) 2/0/9/5/10|

(c.46) 10/3/5/1/0|

(c.47) 11/8/10/11|

(c.48) 11/2/9/1/4/3/0/2/7|

(c.49) 7/8/0|(c.50)0/7/8/9/7/9/5/4/8/6/8/9/10/5/7/6/4/7/9|

(c.51) 6/7/6/5/3/1/6/8/4/3|

(c.52) 2/5/7/6/9/5/4/3/1|

(c.53) 0/8/10/11/6/5/10/9/1/11/7/8/0/2|

(c.54) 9/10/1/11/3/8/7/2/0/9|

(c.55) 1/8/6/8/10/6/11/10/9/7|

(c.56) 5/6/8/7/

Mano izq. → Pág.6

(c.42) 1/3/0/1/9/3/11/10/8/7/4/5/8/6/3/5/6|

(c.43) 2/0|

(c.44) 1/3/4/3/5/6/7/2/4|

(c.45) 4/3/1/3/5/3|

(c.46) 3/2/1/8/6/3|

(c.47) 6/1/4/5/6|

(c.48) 6/8/7/6/3/6/3/8/10|

(c.49) 10/5/3/8|

(c.50) 8/7/6/11/0/9/10/0/2/1/0/3/10/2/11/1/0|

(c.51) 9/0/10/1/0/11/0/11|

(c.52) 0/1/3/2/1/10/0/11/3/0|

(c.53) 2/11/2/1/0/4/2/1/11/1/9/8/1/11/8/10|

(c.54) 3/1/2/3/4/1/2/3/6/4|

(c.55) 11/1/2/1/5/3/2/10/0/1|

(c.56) 8/7/0/11/

Mano Dcha. → Pág.7

(c.56) 5/6/7/6/4/3/6/7/5/10/5/7/6|

(c.57) 4/9/8/6/7/4/5/4/2/6/2/3|

(c.58) 4/6/1/3/2/4/11/0/1/8/3/10|

(c.59) 9/6/3/1/10/5/0/8/4|

(c.60) 5/7/2/7/10/8/5/7/8/4-6/0-2/3/10|

(c.61) 4-0/10-11/3/5-9/1-6/10-0-6/5-6-11/9-9-11/8-10/7/3-8-10/1/11/8-2-5/2-7-4-0/6-10-8/7-9-11/6-

3/1/7-0/10/2-5/8-9/8-6/5/10-11-8/7/4-5-7-9/1/4-0-9/1-8-6/1-10/3-8/1-2-3/7-2/5-7-10/11-4-6/3-7-

11/9/3-4-5/5-6-10/4-9/10-11-1/7-9-7/6-2-4/6/2/1-11/5-9/4/8/3/2-0-8/5-8-9/6-7-4/5-0/5-10/2/9-0-5/

Mano izq. → Pág.7

(c.56) 3/1/9/10/2/4/11/0/3/1|

Raül Montalvà-Benavent

(c.57) 3/4/2/11/2/3/0/11/3/4/5/10|
(c.58) 10/9/2/0/1/2/1/11/2/4|
(c.59) 1/3/4/2/4/11/8/7/0/9/10/2|
(c.60) 2/11/4/0/3/2/11/9/1/8|
(c.61) 7/8/3/1/4/6/11/0/8/9/2/4/9/6/11/1/3/2/5/11/7/5/2/0/10/3/0/4/6/9/10/9/7/3/5/0/4/1/2/6/1/8/
10/11/9/2/10/5/3/7/10/2/4/3/1/11/6/10/7/9/5/8/

Mano Dcha. → Pág.8

(c.61) 3-1-2/7-8-10/0/5/4-5-3/6-8-9/6-11/0/4-7/2-3/8-6/10/7-9/5-6/11-1-7/4-7/3-0/2-9-11/6/9/8/5-
10/10-3-5/2-9-11/6-8-8/4/6/5/2-4-7/1-3-5/0/9-1/8-10/7/11-0-1/4-0-6/2/3/6/4-2/5-9-10/1-3-6/0-7/8-
6/11-0-2/10/11/11-0-4/9-5-7/8-5-3/3-7/9/5/3/11-8/2-10/4/9-5/8-3/2-6-7/1-1-6/0-8-10/1-6/1/8/7/4-2-
3/2/7/7-4-5/10-6-8/3-4-5/0-5/4-9/6-11/11/4/2-4/9-1/5-7/5/6-2-4/9/6/1/1-3/10-6/0/6-7/*8-9/5-11/7-
4/3-10/1-2/4-6/0-5/6-3/10-5/7-11/4-9/11-2/8-6/4-1/2-7/3-0/4-7/6-8/4-11/9-10/8-3/5-2/1-3/
*0-2/2-6/1-8/11-4/5-7/9-11/3-1/7-0/9-10/6-2/11-8/4-5/0-1/3-7/8-6/5-10/7-9/

Mano izq. → Pág.8

(c.61) 10/5/0/2/5/4/11/9/3/2/5/11/4/0/11/7/6/9/10/1/6/8/0/11/3/1/2/7/4/9/8/0/1/4/10/11/7/6/10/9
/7/2/6/3/4/11/9/5/8/2/3/6/1/2/8/4/5/1/7/11/0/3/5/4/0/9-
11/2/7/9/2/1/0/10/8/0/5/2/3/8/10/5/7/0/9/11/6/3/1/10/9/7-9-11-0-2-
4/1/5/3/2/9/1/11/7/3/4/6/10/11/0/2/4/8/7/2/4/ 6-11/10-0/5-9/11-7/9-4/0-2/1-3/10-8/5-6/6-9/4-
11/7-10/5-0/8-1/2-7/0-3/4-8-5/6-3-8/7-2-9/1-10/0-5-2/3-4-1/4-7/2-11/4/

Mano Dcha. → Pág.9

(c.62) 5/6/4/7/8/9/7/6/5|
(c.63) 5/6/5/6/7/4/6/3|
(c.64) 2/5/7/8/9/4/6/4/5/6/7/4/5/6/9/7/3/5/10/2|

Mano izq. → Pág.9

(c.62) 4/3/5/4/6/2/10/0|
(c.63) 0/1/11/4/1/3/2/4|
(c.64) 9/6/10/11/0/3/1/10/5/2/9/4/1|
11-138/10-140/9-170/8-161/7-191/6-192/5-199/4-201/3-194/2-185/1-164/0-162

Campo armónico:

4(201)/5(199)/3(194)/6(192)/7(191)/2(185)/9(169)/1(164)/0(162)/8(161)/10(140)/11(138).

• *White Rain* (1981):

Página 1 → 11-1-6/3-5/10/7-8/4-9/2-0-1/0/10-11/9/1-3/2/10/0/5-7/2/0-5/6/3-5/4-11/1-3/1-3-0/2-
9/7/8 → Dcha. I

Campo armónico: 0-5/1-5/2-4/3-5/4-2/5-4/6-2/7-3/8-2/9-3/10-3/11-3

**

5-7/0/2/9-11/4/8-1/2/3-10/1/9/6-3/11-2/3/8/4-5/2-0/4/1/7/10-5/6/9-3/5-0/6/8/3-1/2/6/10/8-9/4/7-
10/11/4/6-8/3-1/0/2-7 → Dcha. II

Campo armónico: 0-3/1-5/2-6/3-6/4-5/5-4/6-5/7-4/8-5/9-4/10-4/11-3

**

Raül Montalvà-Benavent

9-10/11/9/2-4/6-7/0-10/9-11/8/6/5/11/3/8-11/10/0/6/2/10-0/1/9/11-3/7/5-10/11/1/0/8-10/0-4/5-9/10/3/9-11/8/2-4/5/6/0-1/9→ Izq.

Campo armónico: 0-5/1-3/2-3/3-3/4-3/5-4/6-4/7-2/8-4/9-7/10-7/11-7

**

9-10/2/3/6-0-1/2/7-5/4/4/8-3/5-10/11/6/9/4-7/10-2-3/1/8/5/2-0/11/3/1-4/11/2-9/0/5-7/3-6-1/4→

Dcha. I

Campo armónico: 0-3/1-4/2-4/3-5/4-5/5-4/6-3/7-3/8-2/9-3/10-3/11-3

**

4/9/5/10/4-11/2-3-5/9/6/3-5/4-2/1/10/1-2-0/11/7/8-3/4/6-9/3/10/4/0→ Dcha. II

Campo armónico: 0-2/1-2/2-3/3-4/4-5/5-3/6-2/7-1/8-1/9-3/10-3/11-2

**

7/10/3-4/5/2/0/1/2-9/8/6/11-1/0/4/3/7/3-5/10/1/2-7/11/0-9/2/8-3/10-0/6-8/9/0-1/6/4-5/11/2→ Izq.

Campo armónico: 0-5/1-4/2-5/3-4/4-3/5-3/6-3/7-3/8-3/9-2/10-3/11-3

Página 2→0/8/10-11/1/2/6-1/0-2/11-9/4/10-3/11/1/8-10-0/3-5/7/2-4/8/2/0-11/6-7/1-9/0/5-1/10-3→

Dcha.

Campo armónico: 0-5/1-5/2-4/3-3/4-2/5-2/6-2/7-2/8-3/9-2/10-4/11-4

**

11-1/2/0-7/3/4/10/1/3/6/7/8-10/9/1/11-0/10-7/5/3/2-0/9/4-6/8-9/4-1/5-6/3/1/0/6-2/1/4-5-11/10-0/4/7/9→ Izq.

Campo armónico: 0-5/1-6/2-3/3-4/4-5/5-3/6-4/7-4/8-2/9-4/10-4/11-3

**

2/7/5-6/3/8-4/2/11-1/5/4-9/10/0/5-6-1-3/4/10-11/2/9-0/8/3/7-4/1/3-2/7-8-1/9/0→ Dcha. I

Campo armónico: 0-3/1-3/2-4/3-4/4-4/5-3/6-2/7-3/8-3/9-3/10-2/11-2

**

1/8/2-0/5/11-3/1/2/7/2-6/1-0/10/4-5/11/9-2/1/3-7/8-4/6/3/8-1/3/10-11/5/7-9→ Dcha. II

Campo armónico: 0-2/1-5/2-4/3-4/4-2/5-3/6-2/7-3/8-3/9-2/10-2/11-3

**

8-3/2-9-0/4/6/8/1-2/5/6-8-10/0/10-3/11/6/5/7-9/8-10/2-7/9/11/4-1/0-2/6/1/8/11/5-9/7-4/10/2→ Izq.

Campo armónico: 0-3/1-3/2-5/3-2/4-3/5-3/6-4/7-3/8-5/9-4/10-4/11-3

**

11-1/2/3-4-6/5/0/10/2-11/1/4-5/11/0/6/11-1/3-10/2/8-9/10/7/0/1/6/8/9-11/1-2/0/4/2-7/10/3-5/0-2/2-9/4-6/3/10-11/8/2-3/7/5/2-0/4/5/1/3-2/8/0/9-1/4-7/6-11/5-4/3/1-10/1/2/3-7/5/0→ Dcha. I

Campo armónico: 0-8/1-9/2-11/3-8/4-7/5-7/6-5/7-5/8-4/9-4/10-6/11-7

**

2-4/0-3/5-4/2/1-3/9-10/3-0/5-6/2/5-6/8/7/4/11-4/10-0/7/5-3/9/1/4-11/8/7/2/6-5/4/7-6/11-10/3-

2/4/4-5/3/8-1/6/5/6-9/0/2-10/1-3/5/8/4-2/7-11/3/1→ Dcha. II

Campo armónico: 0-3/1-5/2-6/3-8/4-9/5-8/6-6/7-5/8-4/9-3/10-4/11-4

**

3-8/0/9/10/6-8-11-1/7/5/9/10/2-4/6-7-11/8/10-3/4/7-2/5/10-11/6/4/11-7-9/3-4/5-6-0/8/1/5/11-4/6/5-10/7/9-0/10-6/1/0/10/5-7/2/5/6-3-8/7-9/11/6-8/1/4/2-7/3/6/8/11-1/2-5→ Izq.

Campo armónico: 0-4/1-5/2-5/3-5/4-5/5-8/6-9/7-8/8-9/9-5/10-7/11-7

Página 3→4/6/0/9/11/2/10/2-11/1/7/5-8/4/3/0-6/10-8/1/8-0/1/3/4-5/6/1/2/9/0/11/2/3/7-8/9-

1/6/5/0-7/8-10/4/2-3/4/11/0-2/5/3/4-1/6/10-4/8/9/3-5/0/7-6/2/5/11-3/10/1-4-5/6/9/5-7/2-3/6/7/8-0→ Dcha.

Campo armónico: 0-8/1-7/2-8/3-8/4-8/5-8/6-8/7-6/8-7/9-5/10-5/11-5

**

8/5/1-10/11/9/4/5-6/10/0-3/5/7-9/8-4/10/11/3/0-2-9-11/6/5/9/1/2/6-7/3-4/1/7/4/9/8/1/11-0/10/9/3-

7/8/5/7-1/10/11/0-4/2/8/9-6/5/9/6/4/7/1/11/8/10/2-6/11-9/3/0/8-10/9-5/7/1-4/0/1/3-8/10→ Izq.

Campo armónico: 0-6/1-8/2-4/3-6/4-7/5-7/6-6/7-7/8-8/9-8/10-8/11-7

Raül Montalvà-Benavent

Página 4→11-7/3-6/9/10/5/4-6/8/0-1-5/2/4-7-3/11/5/4/9-10/6/7-3-4/2-3/5/10/8-9-11/7/4-6/5/2/0-1-6/8-7/6/0-9/8/1/2-5/7/3-4/9/10-11-6-8/5→ Dcha.

Campo armónico: 0-3/1-3/2-4/3-5/4-6/5-7/6-7/7-6/8-5/9-4/10-4/11-4

**

11-0/7/10-8/5/6/2-1/11/1-0/9/2/3/11-6/8/5/0-10/2/5-7/6-11/11/2/3/0-1/9/0-1/10-7/4-5/8-10/9/0-11/9-11/7-10/2-4/0/5-6/10/3-8/10→ Izq.

Campo armónico: 0-7/1-3/2-5/3-3/4-2/5-5/6-4/7-3/8-4/9-4/10-7/11-7

**

0-8/4/11/2-10/11-6/1/9/8-1/11/4/5/7/10/6/3/11-9/0/2/10-0/1/7-9/1-2-8/10/3-11/9/10/0/2-3/1-10/5-6/1-3/6/11-9/0/2/7-4/8-9/10/6/5-7/4/3/0/10/7/1/0/9-4/11/8-10/11/8/1-2/3/9-10/6/3-5/7-9/5-0/11→ Dcha.

Campo armónico: 0-8/1-8/2-6/3-7/4-5/5-5/6-6/7-6/8-6/9-9/10-10/11-9

**

1/3-11/10-2/8/4-9/6/11-0/5/8-7/9-1/2/9/8/4-6/0/9-7/1-3/8/7/11/5/10/0-4/2-10/11/6/8-9-7/8/5/11-9/0/1/4/9-11-0/11-6/5/0/4/10-3/9-2/7/10-8/1/11/6/2-5/11/10-0/1-3/9→ Izq.

Campo armónico: 0-7/1-6/2-5/3-4/4-5/5-5/6-5/7-5/8-7/9-9/10-5/11-9

Página 5→9-6/8/11-4/10/7/0-2/4/0/1/9/8-10/3/5/11-6/10/9/11/2/0-1/7/4/6/9-10/3/2/11-1/5/6-8/0/7/2-6/9-1→ Dcha. I

Campo armónico: 0-4/1-4/2-4/3-2/4-3/5-2/6-5/7-3/8-3/9-5/10-4/11-4

**

3/9-2/10/4-6/7/1-9/8/10-11/0/7/3-8/10-6/5/6-2/11-0/5/7/1/7-9/0/8-10/1-3/6/4/3-8/9/4-2/5-7/6-11→ Dcha. II

Campo armónico: 0-3/1-3/2-3/3-4/4-3/5-3/6-5/7-5/8-4/9-4/10-4/11-3

**

10-0-8/3/1/2-7/1/5-0/8/11/4-10/2/9-7/11-0/3/10/6-9/1-10/4-5-0-2/8/10-5/9/3-8/11/4-6/7-9/0-2/8/0-5/6/10/3/9/11-2/7-8-0-2/11/1/0/5/4/10-1/6-2/7/1/3-10/9/0-2→ Izq.

Campo armónico: 0-9/1-6/2-8/3-5/4-2/5-5/6-4/7-5/8-6/9-6/10-8/11-5

**

5-7/9/10/8/2-7/4/8-0/6/10/7-9/11/3/9→ Dcha. I

Campo armónico: 0-1/1-0/2-1/3-1/4-1/5-1/6-1/7-3/8-2/9-3/10-2/11-1

**

2/6-8/10/4-11/7/10-0/5/3/1/5/9-2/10-11/3/8-10/3-5/7/5/4/8/11/3→ Dcha. II

Campo armónico: 0-1/1-1/2-2/3-4/4-2/5-4/6-1/7-1/8-3/9-1/10-4/11-3

**

4/1/8-11-0/5/6-10/0/9/2-1/7/10-0/4→ Izq.

Campo armónico: 0-3/1-1/2-1/3-0/4-2/5-1/6-1/7-1/8-1/9-1/10-2/11-1

Página 6→7-9-4-5/10-2-6-8/3-0/6-8/2/3/5/6-8/9-7/3-4/11-1/6/8/6-7/4/10→ Dcha.

Campo armónico: 0-1/1-1/2-2/3-3/4-3/5-2/6-5/7-3/8-4/9-2/10-2/11-1

**

1-3/4-11/1/7-5/10/0/7-9/4-6/11/9-10/11/3-5/7-2/0→ Izq.

Campo armónico: 0-2/1-2/3-2/4-1/5-2/6-1/7-3/8-0/9-2/10-2/11-2

**

0-1/3-4/11/10/6/3/2/9-11-5/0/8/7/5-1/4-6/2/9-0/7/2-3/1/6/8/10-7/2→ Dcha.

Campo armónico: 0-3/1-3/2-4/3-3/4-2/5-2/6-3/7-3/8-2/9-2/10-2/11-2

**

7/6/5/1/8-11-6/9/10-0/5/7-2/4/6-9/8/4/5-7/10/1/6/3-7-8/9-0/2/11/4/10-3/1-8/9/9/0-10/7/11-5-6/8/7/1-3/0→ Izq.

Campo armónico: 0-4/1-4/2-2/3-3/4-3/5-4/6-5/7-6/8-5/9-5/10-4/11-3

Raül Montalvà-Benavent

- [Strauss Walzer] *O, schöner mai* (1967 – 1989):

Mano dcha. → Pág.1

(c.1) 8-6|

(c.2) 2-6/3/1/11|

(c.3) 10/8/5/8|

(c.4) 11/1/3|

(c.5) 6/0-10/5/6|

(c.6) 11-11/10-10/9-9/10-10|

(c.7) 6-9-6|

(c.8) 5/9-3/8/2|

(c.9) 6-10|

(c.10) 11-4-1/8-11/7-10/8-11|

(c.11) 10/9/11|

(c.12) 8/6/3/6|

(c.13) 6/1-5/2-6/11-8/5-9/7-10|

(c.14) 1-11/8/4/8|

(c.15) 6-3|

(c.16) 4-7-4|

(c.17) 5-2-5/7-5-7/8-2-5-8|

(c.18) 9-9/7/4/7|

(c.19) 1/11/4|

(c.20) 8|

*(c.1)9/2|(c.3)11/3/4|(c.4)2/8/0/3/1/4|(c.5)10-2/1|(c.8)10/0/1/5/6/8/9|(c.9)9/3/4/0/1/7|(c.11)7/5/0-3|(c.12)6/2/11-3|(c.19)11/9/8|(c.20)8/9/10|

Mano Izq. → Pág.1

(c.1) 1/9/10/4/0/1|

(c.2) 7/1-3-10/9|

(c.3) 8-4/1-8/4-1/7-5/2-9/3-0|

(c.4) 5/1/2/9/7|

(c.5) 7/9-4/11|

(c.6) 8-8/3-10-1/4/7|

(c.7) 0-0/5/2/6-3/7|

(c.8) 6/7/11/7/4/0/3/5|

(c.9) 4-4/1-8/4-11-2|

(c.10) 0-6-8|

(c.11) 9-9/2/1/6/7|

(c.12) 3-11/7-4/1-8/3-0/10-5/1-9|

(c.13) 4/8-2-4/3-8|

(c.14) 8-8/9-5/9|

(c.15) 0/7/5/6/4/2|

(c.16) 1-1/8-4/10/11/9|

(c.17) 10-10/10-5/9/11-11/4/11-2|

(c.18) 0-0/7-4/0-7|

(c.19) 9-9/1/2|

(c.20) 11/3/5/10/11/7|

*(c.6)11-2|

Mano dcha. → Pág.2

(c.21) 4-1|

(c.22) 8-8/7/5/1-4-0/1/5/8/6/9/5/3/2|

(c.23) 1-11|

(c.24) 1-11/10-10/9-9/11/10-10|

(c.25) 1|

(c.26) 3-0/6-3/4-1/4|
(c.27) 6/4|
(c.28) 3/11/10|
(c.29) 2-2|
(c.30) 8/5/6/11/10-6/11|
(c.31) 1-10/8-11/4-1/4/1-10/2-8|
(c.32) 9-1/(8/10/0/4)/5-7-11-2-9/10/4-1/3/1-6/8/9/2/5/0/4/6/8/11/1-10/7/3-5-0|
(c.33) 6-8|
(c.34) 10|
(c.35) 7/8/10|
(c.36) 1-4-1/11-4-8-11/1-3-8-10|
(c.37) 4-0/9-1/0-4/1-4|
*(c.21)2/8-0/1/9-4/5|(c.23)7/8/4/3/10/11|(c.24)4/0/10-1|
(c.25) 4/2/3/10/11/8/7|
(c.27) 7-10-0|
(c.34) 2/4/11/0/5/6|
(c.35) 6|
Mano Izq. → Pág.2
(c.21) 11-2-3-5-8/4-5-6-1-3/6/5/2/11/10/1|
(c.22) 4/3/11-9-2/8/11/0-9-3/4|
(c.23) 6-6/1-4-10/9-4/8|
(c.24) 7-7/9-3/11-7/4-0/7-2/11-7|
(c.25) 8-8/0/11/9/10|
(c.26) 0-0/10-6/2-9/10|
(c.27) 1-11/0-5|
(c.28) 10/8/3/11/8/2|
(c.29) 9-9/9-0/4|
(c.31) 6/2-11/7-2-5/4|
(c.32) 4-7-8-10-5/1/2/6/7/8/10/0/4/8/8/9/0/7/11/3/11/8/1/9/2/4|
(c.33) 3/11-5/10/1|
(c.34) 11-11/3-6-1/4/3|
(c.35) 0/2/10/4/3/1|
(c.36) 11-11/9/11-4-8/1/5-8-11|
(c.37) 9-4-1/2/7-5/3-6/0-8/6-10|
*(c.22)10-8|(c.25)2-5/6-3|

Mano dcha. → Pág.3

(c.38) 2-11|
(c.39) 7/6|
(c.40) 11|
(c.41) 3/2|
(c.42) 2/0|
(c.43) 10-10|
(c.44) 0/5/3/4/9/8|
(c.45) 10-1-7/6/7/5/7|
(c.46) 7/5/3/1|
(c.47) 0/5-10/3-7/2-10|
(c.48) 0|
(c.49) 0/10/7/10|
(c.50) 2|(c.51)2/10/8/0|
(c.52) 3|
(c.53) 3/2/1/2|
(c.54) 5|
(c.55) 5/3/2/3|

(c.56) 3-5/0/11 |
*(c.38) 4/10-3/1/8-6/11/2/0-7/5/8/10/11/10/1/4/7/2/3/5 |
(c.39) 9-11 |
(c.40) 8/9 |
(c.41) 5-8 |
(c.45) 8-11 |
(c.48) 3/8/2/3 |
(c.49) 4/10/5/6/1/11 |
(c.50) (9/10)7/8/9 |
(c.51) 3-10/3-0/4/5 |
(c.52) 6/7/6/11 |
(c.53) 5 |
(c.54) 8/9/2 |
(c.55) 10/11/0 |
Mano Izq. →Pág.3
(c.38) 0/5/7-3/2/0/10/1/9-11/6/1-6-10-0-8 |
(c.39) 0/3 |
(c.40) 6-6/4-10-1/2 |
(c.41) 10/0 |
(c.42) 5/3/7/6/9/7 |
(c.43) 4/8-1/4 |
(c.44) 11/10/9/2/6/7 |
(c.45) 7/9/10/7/8/1 |
(c.46) 9/1-6/0 |
(c.48) 5/7/8/10/0 |
(c.49) 11/0/2/3/5 |
(c.50) 6-9/7-10/0/11 |
(c.51) 10/8/0 |
(c.52) 11/1/0 |
(c.53) 1/11/6/10 |
(c.54) 2/11/0 |
(c.55) 1 |
(c.56) 10/9/3 |
*(c.38)4-5-3-9|(c.45)1-3/(c.46)4 |

Mano dcha. →Pág.4

(c.57) 1/4/3/4 |
(c.58) 4-8 |
(c.59) 4-8/0/8-0/7-11/2/8-0 |
(c.60) 0-2/5/1/3/11/0/10/8/5/2/1/0/11 |
(c.61) 10/1/2 |
(c.62) 3 |
(c.63) 11/8/11 |
(c.64) 7-3/1/6-9/1 |
(c.65) 0-8/6/7-3/11 |
(c.66) 9-1/1-9/3-6/0-9 |
(c.67) 0/6-9/5/6 |
(c.68) 2-4-7-1/8/1/9/0/7/6/4/11/10/0/2 |
(c.69) 2/3/0-6/8/4-11/3-10/5-8/8/0-6-4/5-2/8
5/0/1/7/10/2/8/7/6/4/11/7/5/1/0/11/9 |
*(c.57) 10/7/8/9 |
(c.61) 0/8 |
(c.62) 7/8/9/0/11/5 |
(c.63) 8/7/10 |

(c.67) 4/3/9-11 |
(c.68) 8/2/5/6/10/11 |
(c.69) 4/2 |
Mano Izq. → Pág.4
(c.57) 4/5/6/3 |
(c.58) 3/10/11/0 |
(c.59) 1 |
(c.60) 5-0-8/4/3 |
(c.61) 2/0/11/9/10 |
(c.62) 3 |
(c.63) 3 |
(c.64) 11/7/4 |
(c.65) 9/3/11 |
(c.66) 7/9-2/3/6-8/11/11 |
(c.67) 5/8-6/9/7-0/11/1/2 |
(c.68) 5-0-3-10/9-3-1/7/0/10/6 |
(c.69) 7-8-10-5/4-7/1/2-11/4-9/11-6/10-7/2-9/0-3-4-9-10/8/2/1/6/3/10-8/0/9-7/11/4-9/10/3/0/4-7-9
11 |
11-99/10-93/9-82/8-99/7-79/6-71/5-71/4-88/3-84/2-76/1-188/0-85 |

Campo armónico:

1(188)/11(99)/8(99)/10(93)/4(88)/0(85)/3(84)/9(82)/7(79)/2(76)/6(71)/5(71)

Raül Montalvà-Benavent



RAÜL MONTALVÀ-BENAVENT

Nace en Alzira (Valencia) en 1994. Estudia en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia y MUSIKENE – Centro Superior de Música del País Vasco, licenciándose finalmente en Artes y Humanidades en la especialidad de Técnicas de

Composición Clásicas y Contemporáneas por la Estonian Academy of Music and Theatre de Tallin (Estonia), donde obtiene sus máximas calificaciones y el Premio Extraordinario Final de Grado. Es además Magíster Universitario en Interpretación e Investigación Musical por la Universidad Internacional de Valencia, donde ha llevado a cabo su labor de investigación con la colaboración de la Universidad de Southampton.

Ha estudiado composición con Enrique Sanz - Burguete, Gabriel Erkoreka, Helena Tulve y Hans Gunter - Lock, y ha recibido clases magistrales de Fabio Nieder, Spencer Topel, Vera Stanojevic, Kaija Saariaho, Lars Graaugard, Yann Robin, G.F. Haas, Stefan Prins y Leo Brouwer.

Sus obras han sido interpretadas y premiadas en España, Bélgica, Italia, República Checa y Estonia, entre otros, por el Ensemble Taller Sonoro en el marco de la Cátedra Manuel de Falla, el Ensemble Xare Laborategia, el Nadar Ensemble o la Orquesta Sinfónica de la Academia Nacional de Artes de la Universidad Pública de Estonia. Recibe numerosas distinciones, entre las que destacan las Menciones Honoríficas Internacionales de Composición, y primer puesto por país, en el Premio Internacional de Composición Maurice Ravel (2016) y el Premio Internacional de Composición Antonín Dvorák (2015).

Actualmente, es Profesor Titular y principal de Práctica Armónico-contrapuntística, Análisis, Música de Cámara y profesor asistente de Banda, Orquesta, Coro, Conjunto Instrumental y Solfeo. Desempeña las funciones de Subjefe del departamento de Música de Cámara y adjunto al departamento de tecla, Subjefe del departamento de Orquesta, Banda y Conjunto Instrumental y adjunto al departamento de cuerda, del Conservatorio Profesional “Ciutat Ducal” de Gandía, desde el año 2016.

raulmontalvabenavent@gmail.com