

Evolución o Involución en la idea musical: Un mundo en constante definición

Manuel Añón Escribá

El fenómeno musical siempre ha estado sometido a diferentes visiones en su concepción, todo depende del momento histórico y desde el campo cultural que se contemple.

Cuando el ser humano toma conciencia del fenómeno musical, en ese mismo momento se plantea una ruptura en su entendimiento; la música racional contra la música instintiva, (innata en el hombre, sin preparación previa). Esta disyuntiva plantea la aparición de dos universos diametralmente opuestos, separados social y culturalmente.

Hablamos del pensamiento racional teórico de una ciencia compleja interrelacionada con todas las disciplinas del saber. Esta concepción elevada, va a denostar el ejercicio manual, la habilidad malabarística del virtuosismo instrumental fuera del intelecto.

El pensamiento teórico va a engendrar diversas disciplinas; la acústica con sus sistemas de afinación (*pitagórico zarliniano y por último temperado*) y la explicación del universo por medio de las frecuencias celestes y la vibración de los cuerpos. La filosofía con la moralidad de una música útil para el ser humano. La herramienta más poderosa del estado, capaz de dominar al pueblo. (*Platón S. Agustín*).

La música teórica, en ocasiones entraba en conflicto con la práctica. La teoría estaba sometida a unas constricciones sociales, las cuales la práctica no siempre obedecía. Notas imposibles de afinar teóricamente en el sistema hexacordal bajo una afinación pitagórica, sometidas a un corsé que no permitía libertades fuera de su sistema. (*Do# si que es posible Reb no se practica...*).

El músico completo, “El compositor” que sabía del arte de “combinar los sonidos en el tiempo” y además era capaz de tañer música, necesitaba de una instrucción que no a todos era revelada, podíamos hablar de ciencias herméticas. Para poder formarse en la disciplina de la música había que saber lenguas cultas y además estar vinculado a las fuentes del conocimiento que era lo mismo que hablar del poder establecido y con posterioridad la iglesia católica, en los tratados teóricos de la época barroca¹ (*Cerone, Nasarre, Montanos,.....*) Existían capítulos donde además de enseñar sobre las ciencias de música también podían enseñar la

¹ En esta época se recoge todo el saber de los siglos pasados, gracias a una serie de avances técnicos y sociales se facilita la publicación. El pensamiento se universaliza dándole un soporte gráfico.

higiene diaria y componentes morales. Uno de los primeros tratados prácticos publicado en España es: "Luz bella"², del Bachiller Domino Marcos Durán, 1492.

Deus cantus plani cōposita breuissimo conpendio Luz bella miserere
per baccalarium dominicum duranum: et cl.issimo dño petro ximeno
caurienf episcopo reuerendissimo: atq; sacratissime theologie peritissimo
dedicata feliciter incipitur ad laudem dei.

Signo es ayuntamiento de letra cō boz y propiedad. Cada signo tiene vn punto que representa su letra: cō tantos nombres o bozes q̄ntas sillabas. Cōdución es esta boz vt: fa: fa la por que trae con sígo estas deductas seys bozes de musica. vt re mi fa sol la. Son assi bipertidas vt re mi para sobir: fa sol la para descender cōparando las entre sí y tiene verdad en todos los signos saluo en el vt de ffaut cō toda su placion fasta la. Cōtē el vt de S vt es primera dedución fasta el la. El vt de cfaut. secūda vt pater infra. Cōtē el vt que tiene por letra .g. es h̄. por .c. natura: por f b°. Cōtē de signo a signo semejante en letra es s̄: Assi como de dōltre a dōltre et sic de alijs. Cōta figura subiecta contiene letras signos: deduciones: p̄priedades mutanças y fines de tonos perfecta mente. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22. Cōbinacion de las bozes.

Sobre agudas	e	la	la sol
	o	la sol	la mi
agudas	c	sol fa	la re
	b	fa mi	sol fa
sopranos	a	la mi re	sol re
	g	sol re vt	sol vt
altos	f	fa vt h̄	fa vt
	e	la mi a° b°	mi re
tenores	o	la sol re	re vt
	c	sol fa vt	
bajos	b	fa mi s̄ na	
	a	la mi re	
micro bajos	g	sol re vt	
	f	fa vt h̄	
graves	e	la mi 3° b°	
	o	sol re	
fines de tonos	c	fa vt	
	b	mi 2° na	
	a	re	
	vt		

Cōmutança es mudamiento de tos bozes e guales en signo et boz. diuersas en propiedad assi por sobir como de descender En b̄ h̄ mi no ay mutança q̄ las bozes no son eguales. Estā por semitono. Et si las mutanças son de vna parte a boz sobiēte et otra de

[13]

Primera hoja del primer tratado publicado; Luz Bella. Sevilla 1492.

La profesión de músico práctico no forzosamente debía de pasar por un determinado filtro cultural, el cual era algo prácticamente imposible para alguien que no proviniese de familia de músicos o estuviese vinculado al mundo religioso, serían depositarios de una maestría mecánica manual, la cual le permitiría en la mejor de las ocasiones la comprensión de una parte pero no la asimilación de una sintaxis general del lenguaje. En el mejor de los casos sería maestro en interpretación de partituras cifrada o *facilitada para su comprensión, Tablatura*.

² Luz bella.

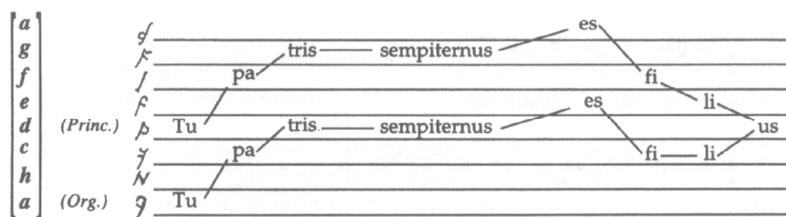


**M. Fuenllana, Crucifixus, de Orphenica Iyra (1554)
Tablatura española para guitarra.**

El músico práctico no se debía por tanto plantearse dudas de algo que en ocasiones le vendría grande, ¿o realmente el que estaba en la posesión de la verdad era este, ya que era el que conocía los recursos prácticos que los teóricos desconocían y en el fondo podrían llegar a desvirtuar?.

El principio de música ficticia es algo muy interesante, nos indica algo que se hacía pero no se escribía por que entraba en conflicto directo con la teoría musical, o lo que es lo mismo, entrar en conflicto con el estado y el poder establecido. Aunque no es un ejemplo muy relevante puede servir el caso de las semitonía subintellecta o sobreentendida. Estas eran notas alteradas que se cantaban pero no estaban escritas, estas alteraciones reafirmaban las notas principales de los modos. Se constituían como bordaduras inferiores sobre la tónica o “dominante”.

La evolución práctica ha sido lenta, las alturas van tomando su lugar gracias al perfeccionamiento del tetragrama-pentagrama en sustitución del sistema *Dasiano*. El tiempo se ve sometido al texto el cual marca el pulso por medio de sus pies métricos, estos, son sin ninguna duda los motores reales del discurso musical. (*Oratoria griega*). La problemática surgirá cuando la línea melódica se emancipe del texto y la coherencia de un pie silábico de paso a la libertad del creador.



Sistema *Dasiano* S. XI.

El canto de la escuela milanesa estaba basado en el principio de acentuación silábica. Se puede intuir que una nota acentuada, seguramente se cantaría con un pulso mayor que una nota no acentuada silábicamente.

El canto Gregoriano se erige en la cumbre como base de nuestro sistema musical, en él se ven reflejados todos los parámetros que con posterioridad darán fruto durante toda la historia de la música. El ritmo queda indicado por medio de

agrupaciones de notas en tres y dos, estos grupos se denominan neumas, este principio de un compás silábico sobreentendido, con posterioridad se sustituirá por medio de la sofisticación de tiempo y la subdivisión; tempus perfecto o imperfecto de subdivisión perfecta o imperfecta.



Una práctica que se desarrollará paralelamente en Italia y Francia es la utilización de colores, éste será otro parámetro a tener en cuenta dentro de la complejidad del pulso. El color perfeccionaba lo perfecto o perfeccionaba lo imperfecto. La perfección o imperfección dependía de la época pero casi siempre se veía sometida a constricciones sociales. El tres, la santísima trinidad, el dos o sus múltiplos la imperfección.



Anthoneilus. Facsímile 84. MS Modena, Biblioteca Estense L. 568 (Ca. 1400)

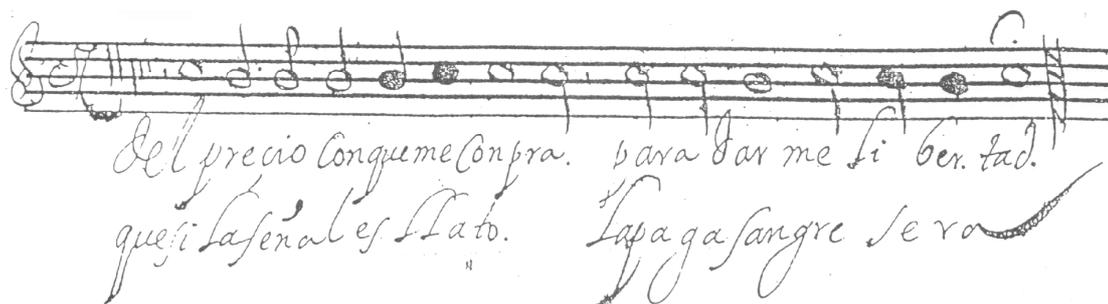
En la concepción evolutiva de la historia existen grandes lagunas con respecto a la aparición de los lenguajes musicales; Monodía, Homofonía, polifonía. Nosotros asignamos la aparición de la polifonía aproximadamente hacia el S. XI, XII en *S. Marcial de Limoges* y la reafirmación de estos recursos en lo que se llama **Ars Antiqua** con los conocidísimos *Leonin* y *Perotín*, con sus organum y discantus. Fuera de tipismos de manual de estudiante, ¿podemos pensar que, realmente el recurso polifónico no se había contemplado hasta este momento por los músicos prácticos?, o sería que el soporte donde se mantenía el sistema de escritura *Dasiano* o tetragrama - pentagrama con un ritmo silábico era demasiado arcaico para soportar la subdivisión del tiempo, base de un lenguaje contrapuntístico imitativo. El sistema de escritura no estaba preparado para soportar esta convulsión.

En ocasiones se confunde el soporte donde se plasma la música con la música en sí.

El pensamiento de compás es otra muleta más para la facilitación de los soportes escritos, el pensamiento de compás realmente es falso ya que nosotros partimos

siempre de dos impulsos arsis (*anacrusa*) y tesis (*Tiempo fuerte*) dicho de otra manera, la base del compás está invertido y tendríamos que pensar de medio a medio compás.

Los primeros polifonistas no estuvieron sometidos a la unificación de un compás como hoy lo conocemos, la barra del compás fue un invento que se remonta al barroco centro europeo, incluso en el barroco español vocal la utilización de esta herramienta era algo extraordinario, sería el remarcar lo evidente ya que el pulso estaba indicado por el valor de las notas. Redondas ennegrecidas, corcheas vacías...



Barroco español *No diviertan el llanto del niño*. Policoralidad. S. XVIII.

Después del remanso de calma que significa la unificación de un sistema el cual funciona para las exigencias de grandes periodos, (*barroco tardío, clasicismo y romanticismo, junto a lo inmediatamente posterior; Impresionismo-Francia y Dodecafonismo-Alemania más las escuelas nacionales*³), a partir del segundo cuarto del S.XX la duda y el desasosiego empiezan a cernirse sobre los jóvenes compositores, el sistema ya no cubre todas las necesidades y se encuentran con pensamientos muy difíciles de plasmar en los antiguos moldes tanto de tiempo como de lenguaje.

Al transcurrir del siglo las expectativas empiezan a convertirse en realidad al margen del sistema anterior surgen individualidades no ligadas a ninguna escuela inmediatamente anterior. Curiosamente estas vanguardias extremas no crean una nueva morfología en el lenguaje sino que retoman los viejos problemas dándoles nuevas soluciones.

Uno de estos compositores es *György Ligeti* el cual no busca la ruptura sino una continuidad con el pasado, con el origen. **¡Los extremos se tocan!**

³ Estas corrientes no suponen ninguna ruptura con el pensamiento de tiempo-compás, ni con la afinación-temperamento, base del sistema. La evolución afecta a la sintaxis no a la morfología.

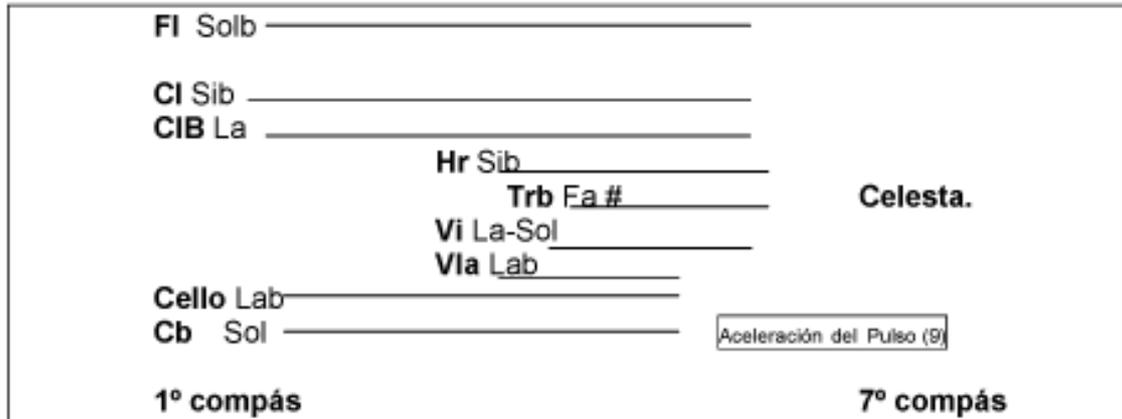
György Ligeti, asume los principios polifónicos y texturales del S. XVI y resultado de ello es prácticamente toda su producción de mediados de los años sesenta y setenta.

Comparación del lenguaje.

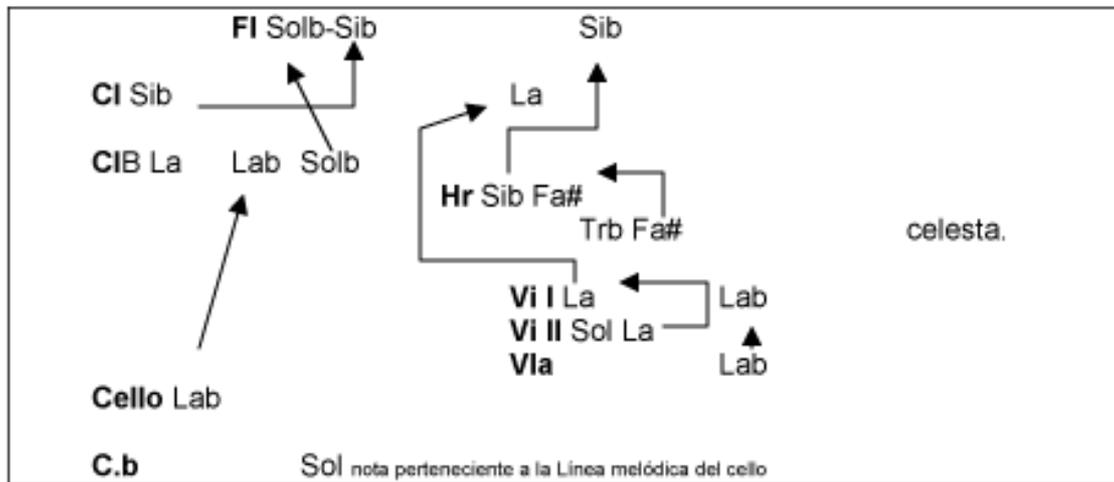
The image shows a page of handwritten musical notation for György Ligeti's Concerto for Piano and Orchestra. The score is densely packed with notes and rests across multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. picc., Ob., Cl., Fg., Cor., Trp., Trbn., Perc., PF. Solo, V.1, V.2, Vla., Vc., and Cb. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and markings above the staves, including circled numbers like (133), (134), (135), and (136), and a boxed 'AA' with (136). The overall appearance is that of a complex, multi-layered musical texture characteristic of Ligeti's style.

**Concierto para piano y orquesta. L. Ligeti.
Polifonía saturada.**

Comparación del lenguaje:



Las relaciones de los cánones melódicos se estructuran en la primera sección de la siguiente manera:



Canon melódico entre dos flauta y clarinete:

4/4 $\text{♩} = 60$
 4/4 Corrente (Fließend)

Flauto
 *) *p dolce, espr.*

Oboe

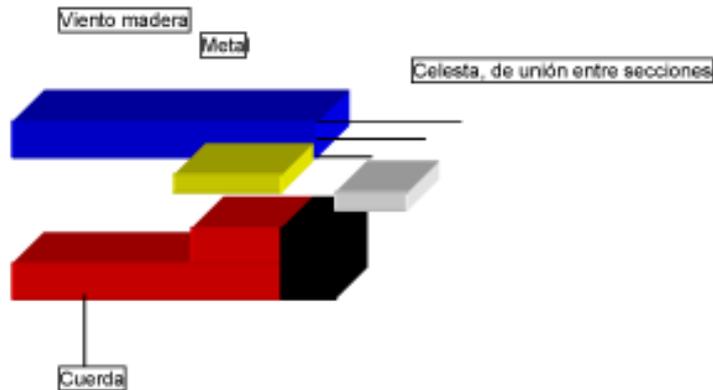
Clarinetto
 *) *p dolce, espr.*

Primeros compases del Camerconcert.

La micro estructura está clara, se articula por medio de un lenguaje imitativo en un ámbito melódico muy restringido. (*Pensamiento gregoriano*).

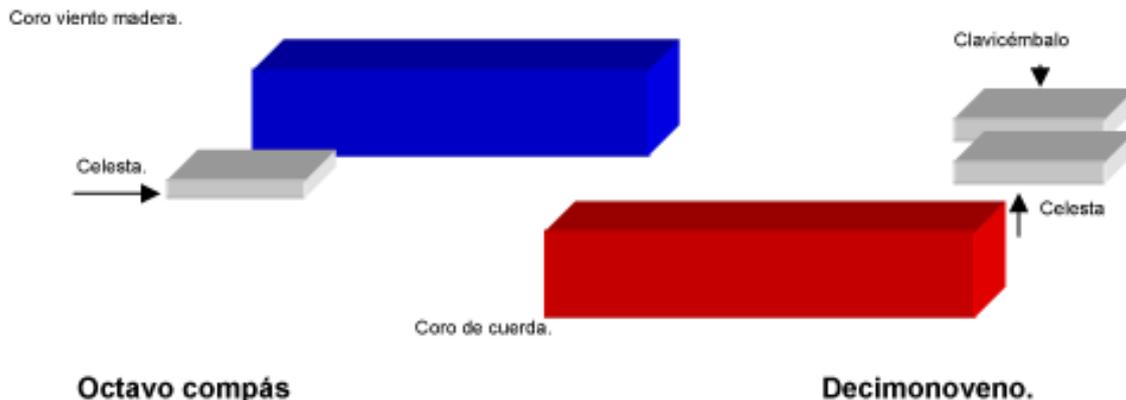
La macro estructura, está compuesta por el principio de polifonía saturada. Podríamos pensar en un gran hoquetus medieval, es la base del renacimiento con el relleno de todos los posibles silencios melódicos por medio de otras voces. Los grupos de instrumentos dialogan por la micro polifonía, generando bloques que aunque vivos monódicamente, cuando se ven inmerso en el engranaje polifónico se convierten en masas pasivas generando estatismo.

1º sección primer compás al séptimo.



Aceleración del pulso igual que en los finales de las secciones homofónicas Gloria de la misa Papae Marcellus.

2º Sección del Octavo al décimo noveno compás.



Principio policoral estructuración interna por medio de cánones.

Pensamiento de estatismo por medio del principio de estructuras articuladas por pequeñas tramas de carácter polifónico (*anulación de la direccionalidad*).

Las tensiones se consiguen por medio de la acumulación de voces igual que sucedía en el barroco y renacimiento, cinco violines en piano igual a un mezzo forte.

El parámetro de cierre en las secciones está condicionado por un cambio de lenguaje o una aceleración del material. (*Finales de sección Gloria Papae Marcellus Palestrina.*) En *Ligeti*, la primera sección consigue el cierre por la aceleración del pulso en valoraciones irregulares de nueve, reservadas para este momento.

Todas las demás secciones de macro forma se estructuran por medio del mismo recurso polifónico, creando un discurso compacto y homogéneo.

senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta

sempre *pp*

poco a

poco a

poco a

poco a

Cánones entre voces. compases; 29. 30.

Lux aeterna .

Interrelación:

-Utilización de campos sonoros extraídos del pensamiento espectral.
-Taleas métricas.
-Ley de la mínima distancia entre las voces ⁴ .

La organización rítmica está organiza por medio de la utilización de taleas, este recurso se remonta al *Ars antiqua* donde el uso del compás es una practica desconocida. Existe una serialización de los pulsos ya que siempre se organizan de la misma manera en las voces, esta periodicidad del pulso consigue que el compás sea totalmente innecesario.

⁴ Principio gregoriano, bases del sistema de semitonías.

Taleas rítmicas.⁵

Divisiones de la negra en semicorcheas:

1 + 3 semicorchea + corchea con puntillo, (tres de semicorchea)
2 + 2
3 + 1



Taleas.

División de la negra en quintillo de semicorcheas:

1 + 4
2 + 3
3 + 2
4 + 1

División es seisillos de semicorcheas:

1 + 5
2 + 4
4 + 2
5 + 1

Existe una serialización del material por medio de la presentación de las taleas siempre en las mismas voces y lugar.

El material armónico está basado en la naturaleza misma de la física musical, ya que la utilización de armónicos superiores, es la base de nuestros acordes tríadas... En este caso se reducen a (6º, 7º, 8º) de una fundamental Do, son los armónicos que continuarían después de los que forman nuestros acordes tríadas. Este pensamiento, permite el hallazgo de una serie de “campos sonoros” los cuales forman la espina dorsal del entramado polifónico, alrededor de este esqueleto, el parámetro cromático aría la función de piel, una piel que une las notas principales o ejes, casi siempre en unísono, con estos campos sonoros.

El primer campo sonoro aparece ya en la segunda hoja por medio de cromatismo que parte de la nota Fa unísono.

Campo sonoro. Fa. Lab. Sib. Cuarta justa, tercera menor, segunda mayor.

Estudios para piano de G. Ligeti.

El primer estudio de *Ligeti; Désordre* en ocasiones se ha intentado relacionarlo con la afición a los mecanismos rotos, los cuales nos dan parámetros arítmicos o aperiódicos muy interesantes, por su poca previsibilidad.

También se ha relacionado con las polirritmias Africanas, no hay que negar la gran influencia de estas culturas, pero tampoco se puede olvidar las fuentes de donde se nutre nuestro compositor en la mayoría de sus obras, aunque sea por una herencia más o menos forzada, no está tan lejos del espíritu de un *Philippe de Vitry* o un *Guillaume de Machaut*, en la utilización de un lenguaje asimilado y reconducido a un nuevo contexto.

Los parámetros de periodicidad a-periodicidad son dos caras de la misma moneda, en el primer estudio prevalece la contracción y dilatación de un mismo material (*acento en octavas mas grupo de notas*) por medio de la acumulación de pulsos entre los acentos, se consigue el flujo rítmico, el cual se presenta con diferentes corrientes superpuestas. Este pensamiento es el mismo que se utiliza en las primeras obras polifónicas del *Ars antiqua* y parte del *nova*, en estos tiempos tendríamos un *cantus firmus* por lo general con pulso dilatado y encima se superponían diferentes giros melódicos, en la mayoría de las ocasiones los “compases” o pulsos de tiempo y subdivisión no coincidían pudiéndonos encontrar un tres por dos en el *cantus firmus* y un dos por cuatro en el *duplum* y *triplum*.

Ligeti, partiendo de un parámetro monódico con las dos voces al unísono poco a poco va buscando el desplazamiento entre los acentos, por medio de la acumulación de notas entre pulso y pulso

El parámetro monódico inicial va a generar tramas superpuestas de una misma idea.



Dislocación del material por medio del desplazamiento del pulso, acumulación de pulsos entre acento y acento. El planteamiento formal se presenta por medio de taleas de pulsos, divididas en grupos:

1º Hoja del estudio.

Cantidad de notas por compás:

Mano derecha:			
(3+5)	(3+5)	(5+3)	(7)
(3+5)	(3+5)	(5+3)	(7)
(3+5)	(3+5)	(5+3)	(3+4 = 7)
(5+3)	(5+3)	(3+5)	(3+4)

Mano izquierda:			
(3+5)	(3+5)	(5+3)	(8. Dislocación del material.)
(3+5)	(3+5)	(5+3)	(8)
(3+5)	(3+5)	(5+3)	(8)
(5+3)	(3+5)	(3+5)	(3+5 = 8)

Primera Talea.

Talea.

3 + 5 3 + 5 5 + 3 7

En el cuarto compás comienza el desplazamiento de los acentos, en este punto el pensamiento horizontal se va desplazando para crear dos acentos que dialogan aperiódicamente entre ellos.



Desfase en el pulso.

The image shows a musical score for piano with two staves. The upper staff has dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *sempre sim.*. The lower staff has dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, and *sempre sim.*. Above the upper staff, there are four vertical arrows pointing upwards, connected by a horizontal line, indicating a pulse shift. The text 'Desfase en el pulso.' is centered below the score.

Hacia la mitad de la obra se busca la tensión por medio de la acumulación de acentuados



Pentagrama: 13ª:



The image shows a musical score for piano with two staves. The upper staff has a series of notes with accents, and the lower staff has a series of notes with accents. The score is labeled 'Pentagrama: 13ª'.

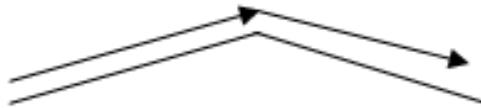
Pentagrama: 23ª.

Evolución o Involución en la idea musical: Un mundo en constante definición
Manuel Añón Escibá



La línea horizontal de acentos se rige por el ideal gregoriano Arsis tesis para el cierre.

Voz superior.

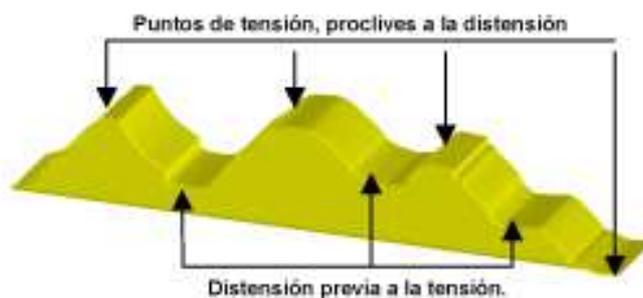


1º al 4º	Si	Re	La
5º al 8º	La	Mi	Sol
9º al 12º	Re	Sol	
13º al 16º	Mi	La	Re



Podemos relacionar la interválica por quintas y percibir cierta reminiscencia tonal/modal: Re- La. T/D...

Aproximación al pensamiento gregoriano de línea melódica. (Tensión/Distensión).



Características de elementos gregorianos; puntos ársicos tensión, y cierres téticos. Pérdida de tensión en la línea melódica.

La obra se desarrolla en secciones interrelacionadas por las taleas.

El desfase de pulso-acento junto al retorno periódico a una pulsación unitaria, es el juego que conforma todo el estudio.

Estudio nº 3 Touche blonqués:

El presente estudio presenta un ideal de irregularidad, de a-temporalidad métrica, las notas empequeñecidas son notas tapadas las cuales no deberán de oírse. Lo interesante se plantea en que *G. Ligeti*, no renuncia al soporte tradicional de la barra de compás para dividir los grupos, pero sí que suprime el concepto de compás utilizando el sistema de medición a partir de la nota, base del sistema medieval con respecto al metro.

La estructuración del material rítmico es muy similar al estudio anterior en este caso las taleas están organizadas por las notas audibles intercaladas por medio del bloqueo de las pulsadas previamente.

División de los pulsos por compás:

a Primer pentagrama.

2 notas. 0 nota tapada. 1 nota. 0 nota tapada. 1 nota. 0 nota tapada.
1nota 0 nota tapada. 1 nota. 0. nota tapada.1 nota. 0 nota tapada1noat.0 tapada
2 notas. 0 nota tapada. 1 nota. 0 nota tapada. 1 nota. 0 nota tapada.
1nota 0 nota tapada. 1 nota. 0. nota tapada.1 nota. 0 nota tapada1noat.0 tapada

Talea.

Estructuración de los tres primeros pentagramas:
(a+a+a')

Último compás de a'

1nota 0 nota tapada. 1 nota. 0. nota tapada.1 nota. 0 nota tapada.
--

Talea.

Hasta aquí llegaría la primera sección, el punto de inflexión lo encontramos en **a'**, donde rompe la periodicidad por medio de la supresión de una de las notas de la serie de cuatro notas reales.

La segunda sección se articula de la siguiente manera:

3	0	1	0	1	0
3	0	1	0	1	0
1	0	1	0	1	0
5	0	1	0	1	0

Talea. 3 0 1 0 1 0 3 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 5 0 1 0 1 0

Asimétrico:

3	0	1	0	1	0	0			
4	0	0	1	0	1	0			
1	0	1	0	0	1	0	1	0	0
4	0	0	1	0	1	0	0		

Talea. 3 0 1 0 1 0 0 4 0 0 1 0 1 0 1 0 1 0 0 1 0 1 0 0 4 0 0 1 0 1 0 0

A partir de esta sección pasa a ser la mano izquierda la que presenta el juego con las taleas, variándolas para crear nuevas secciones interrelacionadas entre si por la coherencia que da la utilización de un material homogéneo.

Conclusiones:

El concepto de música sufre una constante evolución-involución, ya que en realidad lo que parecen grandes avances, son viejas ideas retomadas desde puntos de vista nuevos, los logros son el hallazgo de nuevas soluciones a conflictos atemporales. La plasmación del tiempo, la plasmación del no tiempo, el caos, la aleatoriedad, son avances no meramente artísticos, sino sociales ya que el ser humano ha tenido que romper sus viejos sistemas de pensamiento para asumir nuevos conceptos de vida. En este punto el arte es el vivo reflejo de una sociedad.

Sin embargo, aunque en diferentes estadios, la música, siempre ha necesitado de un principio de asimilación⁵ y comprensión. Esta problemática ha sido resuelta a lo largo de la historia de la música centro europea por medio de la organización de los diversos materiales que la constituyen, los cuales, dan coherencia racional al discurso y de esta manera facilitan su asimilación.

La problemática en la práctica compositiva de hoy, no es la organización ya que esta no cumple siempre los mismos patrones, existiendo tantas organizaciones como obras y compositores. Tampoco se plantea un conflicto en la asimilación del material ya que no va enfocado a un colectivo como sucedía en el pasado, sino a individualidades las cuales pueden acceder a las obras (gracias a los avances técnicos), todas las ocasiones que deseen, cubriendo por completo la necesidad de una “asimilación estética” a corto plazo.

La verdadera problemática para el compositor es de origen técnico y racional. Se plantea en la plasmación de la idea misma⁶, la cual debe ser en todo momento clara y asequible para el intérprete, debiendo cubrir todas sus expectativas. A partir de la segunda mitad del S.XX, surge la ruptura con la cuadratura del tiempo, los roles se desvirtúan, intentando que el soporte gráfico existente hasta este momento asumiese unas necesidades para las que no había sido creado.

En este punto se intenta simultanear lo establecido con nuevas maneras de expresar ideas⁷. Estas ideas que hasta este momento no pertenecían al repertorio centro europeo se asumen y comienzan a fusionarse con los viejos principios de tiempo y sonido.

Los recursos que se incorporan tienen su raíz en culturas las cuales nunca han necesitado de un soporte gráfico para su conservación y transmisión.

La música es un principio inherente al ser humano como medio de expresión, su transmisión y conservación dependerá del grado de sofisticación técnica de la sociedad a quien sirva. Pero esto nunca influirá en su esencia misma ya que la música no es su soporte, este es una herramienta al servicio del ideal estético.

Manuel Añón Escribá.

⁵ No hablamos de una facilitación racional sino irracional, por medio de la repetición y variación de los materiales. Un juego psicológico que permitía al oyente el adivinar las nuevas direcciones de la obra, dándole la satisfacción de un goce estético ya digerido.

⁶ Estamos hablando de la plasmación en un soporte escrito. Aunque hoy en día existen gran cantidad de maneras para que perdure una idea musical.

⁷ Exactamente igual que en el medioevo, cuando se integra la notación coloreada al sistema ya establecido.



Evolución o Involución en la idea musical: Un mundo en constante definición
Manuel Añón Escibá