



**LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS
DE OTROS LENGUAJES ARTÍSTICOS:
NUEVAS PROPUESTAS DE ESCUCHA**

María Pérez Díez

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE OTROS LENGUAJES

ARTÍSTICOS: NUEVAS PROPUESTAS DE ESCUCHA.

1. INTRODUCCIÓN	2
2. <i>NEGRA LUZ</i> (2012), FRANCISCO MARTÍN QUINTERO	3
3. <i>FACHWERK</i> (2009), SOFIA GUBAIDULINA	11
4. <i>PETALS</i> (1988), KAIJA SAARIAHO	13
5. <i>NING</i> (2001), CHEN YI	15
6. CONCLUSIONES.....	19
BIBLIOGRAFÍA	20

Resumen

Con la separación entre el público y el artista durante el siglo xx, hay que buscar nuevas formas de escucha para la música contemporánea. Partiendo de que las ideas estéticas detrás de las obras y corrientes artísticas definen los parámetros que las componen a nivel formal y temático, podemos establecer relaciones entre ellas aunque utilicen lenguajes distintos. En las siguientes páginas se propondrán una serie de obras y serán explicadas desde el punto de vista de otros lenguajes artísticos como la literatura o la pintura, intentando así proponer una nueva forma de escucha a través de los paralelismos que se pueden ver con otras artes.

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE OTROS LENGUAJES ARTÍSTICOS: NUEVAS PROPUESTAS DE ESCUCHA

María Pérez Díez

1. Introducción

La música clásica se ha estereotipado como un arte de los muertos, un repertorio que empieza con Bach y termina con Mahler y Puccini. Algunas personas se muestran a veces sorprendidas al enterarse de que los compositores siguen componiendo.¹

Cuando Alex Ross explica por qué bautizó su libro *El ruido eterno* con ese título, hace una reflexión sobre que la música contemporánea a muchos les suena a ruido, ya que mientras un cuadro abstracto puede costar millones en una subasta, las obras homólogas en música siguen causando en muchos casos desasosiego en el público,² y es que hasta la llegada del s. xx la música la dividimos entre tradicional y culta, pero después, la culta se divide en dos caminos, la música popular, que se queda con el gran público y el de la música que se quedó en el ámbito intelectual y que rompió completamente su relación con la audiencia.³

La pregunta que nos podemos hacer entonces es por qué ocurrió esa separación con el público en el s. xx. Para intentar encontrar una respuesta tendríamos que irnos a tiempos anteriores. Con la caída del Antiguo Régimen a finales del siglo XVIII y la instauración del sistema capitalista, la música se abre a las salas de concierto. Ahora pueden asistir quienes tengan el dinero suficiente para pagar una entrada. Además la

¹ ROSS, Alex. (2007). *The rest is noise: Listening to the twentieth century*. Macmillan, p.12.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p.13.

concepción que se tiene del artista cambia radicalmente y la visión subjetiva de la realidad que tiene pasa a una primera línea.

Esta idea de la subjetividad como algo imprescindible prevalece en el s. xx y el artista llega a la conclusión de que el objetivo de su arte es transmitir el mensaje que crea conveniente, con el lenguaje que considere e independientemente de todo lo demás. Dentro de ese “todo lo demás” entra el público. Incluso el arte romántico del siglo anterior, tan individualista, seguía estando dirigido a un público, de hecho el lenguaje que utilizan es el mismo que se venía usando desde el Barroco: el sistema tonal.⁴

Pero sacar al público de la ecuación del arte no significa que no podamos acercarnos a las obras contemporáneas, solo que no podemos pretender escucharlas de la misma manera que escuchamos la música clásica o la música popular.

A continuación vamos a analizar una selección de obras que pueden relacionarse con otros lenguajes artísticos. Estas son *Negra luz* de Francisco Martín Quintero, obra para ensemble en la que se establecen paralelismos con poemas de Federico García Lorca, *Fachwerk* para acordeón, percusión y orquesta de cuerda de Sofia Gubaidulina que se relacionará con cuadros del pintor español Juan Genovés, *Petals* de Kaija Saariaho para violonchelo y electrónica relacionada con cuadros de Claude Monet y por último *Ning* para violín, violonchelo y pipa de la compositora china Chen Yi, donde se establece un paralelismo con la influencia del arte asiático en el occidental a finales del s. XIX.

2. *Negra luz* (2012), Francisco Martín Quintero

Negra luz es una obra para ensemble dividida en seis movimientos que están basados en distintos poemas de Lorca. Entre estos poemas no hay una relación directa, no todos son del mismo poemario, ni tratan los mismos temas, pero los movimientos no

⁴ BARROSO, Edgar. (2019). *La importancia del arte contemporáneo en nuestra sociedad. ¿Por qué es tan importante el arte contemporáneo?* <http://edgarbarroso.org/la-importancia-del-arte-contemporaneo-en-nuestra-sociedad-por-que-es-tan-importante-el-arte-contemporaneo/> [Visitado el 7 de abril de 2019]

están ordenados de manera aleatoria ya que intentan representar la vida de Lorca de manera regresiva. Así, el primer movimiento hace referencia a la muerte y el último es una nana.

El primer movimiento, *Quiero dormir el sueño de las manzanas*, está basado en la *Gacela de la muerte oscura*, perteneciente al poemario *Diván del Tamarit*. El título del movimiento no coincide con el del poema, si no con el del primer verso:

Quiero dormir el sueño de las manzanas
alejarme del tumulto de los cementerios.
Quiero dormir el sueño de aquel niño
que quería cortarse el corazón en alta mar.⁵

En el poema Lorca habla sobre la muerte. Así lo explica Manuel Alcides Jofré en un artículo en el que analiza los textos del *Diván del Tamarit*:

El hablante ansía para sí la muerte luminosa, la muerte de la búsqueda (...). El sueño que ansía es de frescura; al cortar su corazón, su centro y caer al mar reingresa al espacio del origen y la re-creación. (...) El hablante al distinguir los dos tipos de muerte, una degradada y otra auténtica, señala que la auténtica, la oscura, lo llevará a un tercer tipo de muerte, la muerte de luz.⁶

La intención del movimiento es recrear el ambiente que nos sugiere esta primera estrofa. Para ello, utiliza un motivo (figura 1) que se repite una y otra vez generando una atmósfera dulce que es atravesada por ataques disonantes que nos dan un gusto más amargo.

⁵ LORCA, F. G. (2010). *Sonetos del amor oscuro y Diván del Tamarit*. Lumen.

⁶ ALCIDES JOFRÉ, Manuel. (1998) *Lectura de Diván del Tamarit, de Federico García Lorca (1898-1936)*. Literatura y lingüística, nº 11, p. 75-83.



Figura 1. Francisco Martín Quintero: *Negra Luz* (2012), flauta, cp. 1-3.

El título del segundo movimiento –*El llanto es un perro inmenso*– se encuentra inspirado en la *Casida del llanto*, del *Diván del Tamarit*. En este movimiento se intenta recrear la atmósfera que nos sugiere el poema al igual que se había hecho en el anterior, con el cual es muy contrastante. Si antes ha hablado de la muerte dulce ahora habla del llanto de una manera mucho más visceral. Las palabras se repiten de una manera compungida, triste, también amarga. Estas repeticiones se pueden apreciar en el uso del pulso constante dentro de la obra.

He cerrado mi balcón
 porque no quiero oír el llanto
 pero por detrás de los grises muros
 no se oye otra cosa que el llanto.

Hay muy pocos ángeles que canten,
 hay muy pocos perros que ladren,
 mil violines caben en la palma de mi mano.

Pero el llanto es un perro inmenso,
 el llanto es un ángel inmenso,
 el llanto es un violín inmenso,
 las lágrimas amordazan al viento,
 no se oye otra cosa que el llanto.⁷

⁷ LORCA, F. G. (2010). *Sonetos del amor oscuro... op. cit.*

El siguiente movimiento es *Amor, enemigo mío* y está basado en la *Gacela de la raíz amarga*, del *Diván del Tamarit*. En este poema Lorca habla del amor, también de una manera amarga y negativa, por eso mismo Quintero ha querido hacer una relación entre la forma de vivir el amor que tiene el poeta con la muerte dulce de la que trata el primer movimiento por lo que vuelve a aparecer el mismo motivo circular y continuo (figura 2).



Figura 2. *Negra Luz* (Francisco Martín Quintero)

Hay una raíz amarga
y un mundo de mil terrazas.

Ni la mano más pequeña
quiebra la puerta del agua.

¿Dónde vas, adónde, dónde?
Hay un cielo de mil ventanas
-batalla de abejas lívidas-
y hay una raíz amarga.

Amarga.

Duele en la planta del pie
el interior de la cara,
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.

¡Amor, enemigo mío,
muerde tu raíz amarga!⁸

⁸ LORCA, F. G. (2010). *Sonetos del amor oscuro... op. cit.*

El cuarto movimiento lleva el título de *Sollozo de las almas perdidas*, basado en el poema *Las seis cuerdas* perteneciente al *Gráfico de la Petenera*, que está dentro del *Poema del cante jondo*. En este movimiento podemos apreciar la inserción de varios elementos del folclore andaluz dentro del lenguaje contemporáneo del compositor: ataques, giros melódicos, rítmicos...

La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.⁹

El penúltimo movimiento tiene el título de *Eras junco de amor*, basado en la *Gacela del amor maravilloso*, del *Diván del Tamarit*.

⁹ LORCA, F. G. (2018). *Poema del cante jondo*. *Romancero gitano*, Debolsillo.

María Pérez Díez

Con todo el yeso
de los malos campos,
Eras junco de amor, jazmín mojado

Con sur y llama
de los malos cielos,
Eras rumor de nieve por mi pecho

Cielos y campos
anudaban cadenas en mis manos

Campos y cielos
azotaban las llagas de mi cuerpo¹⁰

En el Trabajo de Grado de Melissa Botero Triana sobre el *Diván del Tamarit*, analiza el poema de la siguiente forma:

El frío y la artificialidad del yeso se nos ponen en contraposición con la fertilidad y delicadeza del jazmín (...). En este caso la imagen está relacionada con un amor que surge incluso de las condiciones más adversas: en contra de todo lo pensado, la esterilidad de malos campos y el yeso frío y seco de la ciudad hay un amor húmedo de flores, un jazmín que es, además, una flor que se asocia generalmente a la Virgen María. (...) El amor maravilloso, ese rumor de nieve en el pecho, llega en forma de permitir el arrebatación del dolor y la tortura. Los azotes no son más que azotes, la maravilla de este amor en esta gacela es posibilidad de elevarse sobre un mundo doloroso, seco y estéril.¹¹

En este poema Lorca vuelve a recaer en el tema del amor pero cambiando por completo su sentido hacia una perspectiva mucho más optimista. Por eso mismo Quintero se sirve del motivo circular ya utilizado en movimientos anteriores como

¹⁰ LORCA, F. G. (2010). *Sonetos del amor oscuro... op. cit.*

¹¹ BOTERO TRIANA, Melissa. (2016). *Breve estudio de Diván del Tamarit* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá), p.61.

Quiero dormir el sueño de las manzanas –donde lo relacionaba con la muerte– y *Amor, enemigo mío*– relacionado con la visión pesimista que del amor tiene el poeta. A parte del motivo repetitivo esta vez aparecen otros motivos ascendentes con sonidos eólicos que evocan a unos juncos movidos por el viento (figura 3).



Figura 3. *Negra Luz* (Francisco Martín Quintero)

El último movimiento, titulado *Duérmete clavel*, se encuentra inspirado en la *Nana del caballo herido*, poema incluido en *Bodas de sangre*. Como ha sido mencionado anteriormente, la obra tiene un carácter regresivo: empieza con un poema hablando de la muerte y acaba con una nana que representa el nacimiento. Es el único movimiento que incluye voz (se ha indicado con negrita la parte cantada dentro del poema).

Nana, niño, nana / del caballo grande / que no quiso el agua.
El agua era negra / dentro de las ramas.
Cuando llega el puente / se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño, / lo que tiene el agua / con su larga cola / por su verde sala?
Duérmete, clavel, / que el caballo no quiere beber.

Duérmete, rosál, / que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas, / las crines heladas,
dentro de los ojos / un puñal de plata.
Bajaban al río. / ¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría / más fuerte que el agua.

Duérmete, clavel, / que el caballo no quiere beber.

Duérmete, rosál, / que el caballo se pone a llorar.

No quiso tocar / la orilla mojada, / su belfo caliente / con moscas de plata.
A los montes duros / solo relinchaba / con el río muerto / sobre la garganta.
¡Ay caballo grande / que no quiso el agua!
¡Ay dolor de nieve, / caballo del alba!

¡No vengas! Detente, / cierra la ventana
con rama de sueños / y sueño de ramas.

Mi niño se duerme. / Mi niño se calla.

Caballo, mi niño / tiene una almohada.
Su cuna de acero. / Su colcha de holanda.

Nana, niño, nana. / ¡Ay caballo grande / que no quiso el agua!

¡No vengas, no entres! / Vete a la montaña.
Por los valles grises / donde está la jaca.

Mi niño se duerme. / Mi niño descansa.

Duérmete, clavel, / que el caballo no quiere beber.

Duérmete, rosál. / que el caballo se pone a llorar.¹²

En este último movimiento podemos apreciar elementos simbólicos que acompañan al texto y lo enfatizan, por ejemplo cuando dice la palabra “llora” los

¹² LORCA, F.G. (2017). *Bodas de sangre*, Debolsillo.

instrumentos tocan un *glissando* que representa este llanto. También se puede ver cuando en la palabra “puñal” se genera tensión. Finalmente la obra termina con una melodía de la flauta. Esta melodía es el Canto de la Sibila, que se interpreta todos los años en Nochebuena en la Catedral de Mallorca y en otras iglesias de la zona.¹³ Con esto, Quintero quiere hacer referencia a la leyenda que cuenta que una adivina vaticinó a la madre del poeta que su hijo iba a ser un hombre importante cuando él aún no había nacido.

A lo largo de los seis movimientos, se recurre a distintos recursos simbólicos ya sea para evocar significados concretos dentro del texto (como en el último movimiento con la enfatización de las palabras de la cantante o en el penúltimo cuando se utilizan los sonidos eólicos para recrear el movimiento de los juncos) como para crear relaciones entre los distintos poemas a través de distintos motivos musicales.

3. *Fachwerk* (2009), Sofia Gubaidulina

Fachwerk es una obra para acordeón, percusión y orquesta de cuerda. La traducción del título alemán es “entramado”. Entre las distintas acepciones del término, un entramado es un conjunto de cosas que no son necesariamente iguales pero que están relacionadas entre sí y forman un todo. Partiendo de este concepto podemos hacer una relación entre la obra de Gubaidulina y los cuadros de Juan Genovés.

Las obras que componen la producción más reciente de este pintor (cuadros como como *Scale* de 2015, *Joli* de 2017 o *Persisten* de 2018 entre otros muchos) están compuestos por un conjunto abundante de figuras humanas vistas desde un ángulo cenital. La percepción total del cuadro nos hace percibir y apreciar el movimiento que genera el conjunto de todo, como si fuera un entramado formado por personas diminutas. Sin embargo cuando nos acercamos a algún punto concreto del cuadro

¹³ GÓMEZ, Maricarmen. (2007) Del Iudicii signum al Canto de la Sibila: primeros testimonios. *Hispania vetus: manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*. Suzana ZAPKE (ed.), Bilbao, Fundacion BBVA, p. 159-187.

podemos percibir que cada una de esas personas realmente es una especie de salpicadura y que cada una de estas manchas tiene formas y colores distintos.



Figura 4. *Adagio* (2015), Juan Genovés



Figura 5. Detalle de *Tempo* (2018), Juan Genovés
Museo Patio Herreriano de Valladolid

María Pérez Díez

En los lienzos hay de todo: botones, cuerdas, alambres... Hombres solos a base de encolados de ropas viejas y pintura y, por otro, multitudes, que no masas: imágenes de muchedumbres que se desplazan, en distintas direcciones, por el espacio del cuadro y que, por su pequeñez, el espectador se ve obligado a contemplar desde la distancia y a vista de pájaro. Cada miembro de estas multitudes cuenta y no hay dos iguales, pero todos forman parte a su vez de algo más grande que el individuo.¹⁴

Este mismo efecto es el que provoca la compositora en su obra. En ella hay distintos grupos, como cada una de las personas diminutas: los componentes de la orquesta de cuerda, la percusión y el acordeón. El entramado se genera cuando los relaciona a través de su timbre. Aunque en principio los sonidos que generan los distintos instrumentos son distintos, Gubaidulina consigue utilizarlos como si formaran un mismo todo, una masa sonora que si observamos a una distancia suficiente nos permite apreciar el movimiento total, el entramado que forman, como cuando vemos un cuadro de Genovés, pero que si nos acercamos, nos damos cuenta de que son completamente distintos unos de otros.

4. *Petals* (1988), Kaija Saariaho

Petals es una obra para violonchelo y electrónica. Tiene mucha relación con una obra anterior de la misma compositora para cuarteto de cuerda y electrónica titulada *Nymphéa*, de hecho el material compositivo que utiliza es derivado de este cuarteto.¹⁵

Los títulos de ambas obras están relacionados. *Nymphéa* es el nombre científico para los nenúfares y la obra propuesta se titula *Petals*. Podríamos decir que el cuarteto es el nenúfar entero y la obra para violonchelo es una de las partes: los pétalos. Saariaho menciona algunas de las imágenes que acuden a su mente mientras compone la obra:

¹⁴ GENOVÉS, Juan en REY, Ana. (2016). *Juan Genovés: humano, muy humano*. Pontevedra. <https://arelarte.blogspot.com/2016/02/juan-genoves-humano-muy-humano.html> [Visitado el 7 de abril de 2019]

¹⁵ SAARIAHO, Kaija. (Sin fecha). *Petals*. <http://saariaho.org/works/petals/> [Visitado el 1 de abril de 2019]

cómo el nenúfar se va moviendo por el agua o cómo se alimenta del lodo.¹⁶ Se podría entonces establecer una relación con los cuadros de nenúfares de Monet, no únicamente porque son pinturas de nenúfares si no por la intención que tiene Claude Monet al pintarlos.



Figura 6. *Water Lilies*, 1920–1926, Claude Monet

Monet fue uno de los primeros pintores más representativos del impresionismo y una de las características principales de esta corriente es la intención de plasmar la incidencia de la luz en un instante determinado. Ese instante es como una fotografía que plasma un momento justo, un momento concreto, ni el anterior ni el siguiente, un momento que puede incluir de manera intrínseca un movimiento. Ese movimiento dura un tiempo determinado, pero nosotros solo tenemos un instante inmóvil y congelado de todo ese tiempo.

Las pinturas de Monet representan esos instantes como si estuvieran congelados en el tiempo, aunque a su vez nos sugieren un movimiento que el pintor nos invita a imaginar. Saariaho se centra en esa “acción congelada” que plasma Monet en sus cuadros y lo reproduce de manera musical.

¹⁶ SAARIAHO, Kaija. (Sin fecha). *Nymphea*. <http://saariaho.org/works/nymphea/> [Visitado el 1 de abril de 2019]



Figura 7. *Petals* (Haika Saariaho)

5. *Ning* (2001), Chen Yi

Ning es una obra de la compositora china Chen Yi para violín, violonchelo y pipa. Fue un encargo de la Chamber Music Society de Minnesota. El carácter que se utiliza para escribir “ning” es uno de los que se utilizan para nombrar a la ciudad de Nankín, que fue la capital de China durante la Segunda Guerra Mundial. A su vez, “ning” significa serenidad y paz.



Figura 8. Carácter chino para “ning”

Esta obra quiere recordar los horrores de la invasión japonesa en China en el siglo pasado, concretamente la Masacre de Nankín de 1937 (crímenes que cometió el Ejército Imperial Japonés en esta ciudad tras la caída de la capital de la República China en diciembre de 1937), a la vez que quiere esperar a la paz del mundo futuro.

La música simboliza el sonido de la violencia atroz, el llanto histérico y los sollozos miserables, la meditación apasionante y la fantasía ilusoria, ejecutados en los instrumentos de arco y pulsados, combinando estilos únicos y técnicas de interpretación en la música de Oriente y Occidente en una forma y textura abstractas.¹⁷

Utilizar elementos de distintas culturas y hacer que converjan en una obra es una tendencia que tampoco es especialmente novedosa hoy en día. Se podría pensar en el exotismo del arte occidental de finales del s. XIX y principios del s. XX. La popularización de las Exposiciones Universales en la segunda mitad del s. XIX dieron a conocer con mucho éxito el exotismo de los países orientales. Los artistas no tardaron en dejarse influenciar por este arte oriental que tanto les atraía, lo que se puede ver en obras de corrientes impresionistas, postimpresionistas, cubistas y modernistas.

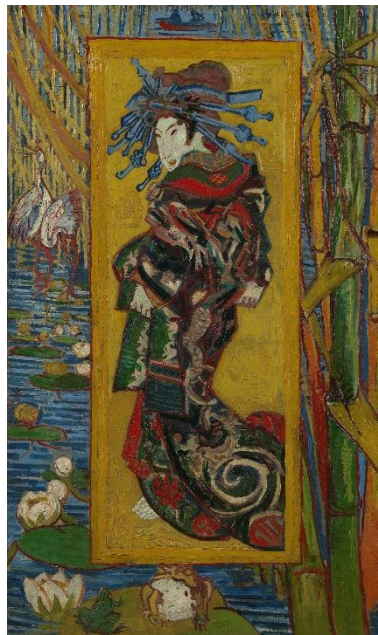


Figura 9. *Oiram* (Van Gogh)

¹⁷ CHEN, Yi. (2001). *CHEN YI Ning for Violin, Cello, and Pipa*. <https://cmnw.org/music/chen-yi/> [Visitado el 1 de abril de 2019]

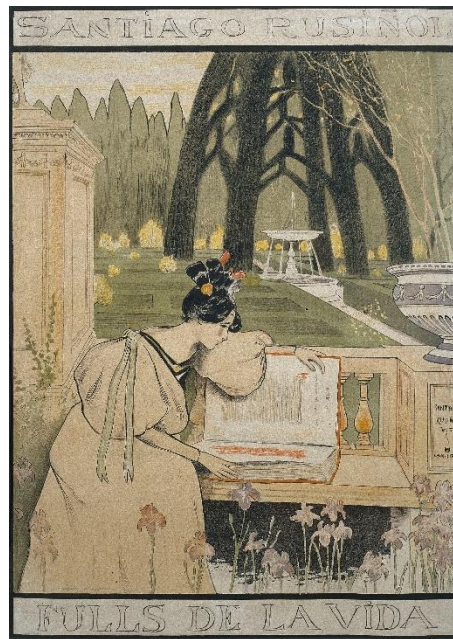


Figura 10. *Fulls de la vida* (Santiago Rusiñol)



Figura 11. *The Fish* (John LaFarge)

La música de Chen Yi está caracterizada por la mezcla de lenguajes, que conlleva también una mezcla de culturas. En sus composiciones podemos ver cómo combina elementos de la música tradicional china con un lenguaje totalmente contemporáneo occidental. Es el caso que nos ocupa en *Ning*, donde la compositora combina la tradición –mediante el uso de una pipa como instrumento– con un lenguaje distante de la

perspectiva oriental, utilizando notación musical y técnicas interpretativas poco cercanas a las específicas del instrumento.



Figura 12. Pipa

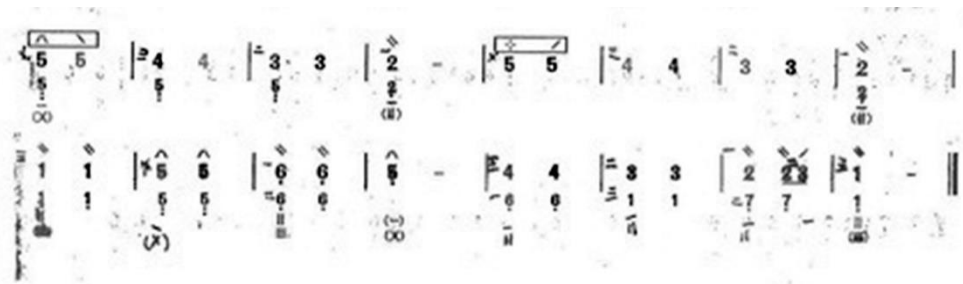


Figura 13. Ejemplo de partitura escrita con el sistema de notación *Jianpu*, usado en la música tradicional china

Durante la obra se intercalan distintas melodías que utilizan claras alusiones a la música china con partes mucho más disonantes e incluso ruidistas que evocan la violencia de la que habla la compositora, generando dos “personajes” claramente diferenciados. Así, la combinación de lo oriental y lo occidental toma un papel más trascendental que el de la simple mezcla de culturas.

6. Conclusiones

A través de los distintos ejemplos hemos podido establecer una serie de paralelismos y relaciones entre obras de arte que no usan el mismo lenguaje. En algunos casos esta relación se puede establecer de manera directa, como en *Negra luz*, donde los movimientos tienen intención de recrear las atmósferas que sugieren los poemas de Lorca, además hay elementos musicales que se refieren simbólicamente a palabras concretas, también en *Petals* hay una relación directa entre la obra y los nenúfares. Estos dos casos tienen en común que los propios compositores ya establecen esas conexiones con elementos extramusicales y el conocimiento de estos es necesario para la comprensión correcta de la obra.

En otros casos, como es el de *Fachwerk* o el de *Ning*, los vínculos aparecen a partir de otra premisa. La intención de Gubaidulina no es expresamente evocar los cuadros de Juan Genovés aunque en este artículo se hayan establecido paralelismos entre ambas obras basados en el concepto de entramado que ambos utilizan como inspiración. Por su parte, en el caso de la obra de Chen Yi no se relaciona con otra obra en concreto si no con una tendencia estilística y con una interpretación puramente personal.

Hay muchas formas de intentar acercarnos a la música contemporánea, quizá relacionarla con otras artes sea una buena manera de despertar nuestro interés en ella.

Bibliografía

- ALCIDES JOFRÉ, Manuel. (1998). Lectura de Diván del Tamarit, de Federico García Lorca (1898-1936). *Literatura y lingüística*, no 11.
- BOTERO TRIANA, Melissa. (2016). *Breve estudio de Diván del Tamarit* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javierana (Bogotá).
- BARROSO, Edgar. (2019). *La importancia del arte contemporáneo en nuestra sociedad. ¿Por qué es tan importante el arte contemporáneo?* <http://edgarbarroso.org/la-importancia-del-arte-contemporaneo-en-nuestra-sociedad-por-que-es-tan-importante-el-arte-contemporaneo/>
- CHEN, Yi. (2001). *CHEN YI Ning for Violin, Cello, and Pipa*. <https://cmnw.org/music/chen-yi/>
- GENOVÉS, Juan en REY, Ana. (2016). *Juan Genovés: humano, muy humano*. Pontevedra. <https://arelarte.blogspot.com/2016/02/juan-genoves-humano-muy-humano.html>
- GÓMEZ, Maricarmen. (2017). Del Iudicii signum al Canto de la Sibila: primeros testimonios. *Hispania vetus: manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Suzana ZAPKE (ed.), Bilbao, Fundacion BBVA
- LORCA, F. G. (2010). *Sonetos del amor oscuro y Diván del Tamarit*. Lumen.
- _____ (2017). *Bodas de sangre*, Debolsillo.
- _____ (2018). *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, Debolsillo.
- ROSS, Alex. (2007). *The rest is noise: Listening to the twentieth century*. Macmillan
- SAARIAHO, Kaija. (Sin fecha). *Petals*. <http://saariaho.org/works/petals/>
- _____ (Sin fecha). *Nymphea*. <http://saariaho.org/works/nymphea/>



MARÍA PÉREZ DíEZ (Valladolid, 1996). Titulada en Composición por el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, donde ha estudiado con José Uñón Toro y posteriormente con Francisco Martín Quintero.

Ha ganado el Segundo Premio en el I Concurso Nacional de Compositoras “Ana Valler” de Utrera y ha sido seleccionada para cursos como la Cátedra Manuel de Falla 2019 o para el taller de composición en el NueBo Festival 2019. Participó en el ciclo de encuentros DYCE for the Audience (Sevilla, 2019) con la ponencia titulada Nuevas formas de escucha de la música contemporánea.

Actualmente combina su labor como compositora con la de docente y gestiona un canal de YouTube llamado Mery's Music dedicado a la divulgación sobre música contemporánea.