



**ESTUDIO DEL TRATAMIENTO DE LA  
MÚSICA Y DEL TEXTO EN LA  
COMPOSICIÓN DE MÚSICA VOCAL DESDE  
LA PERSPECTIVA CONTEMPORÁNEA.**

---

---

**Manuel Hidalgo Navas**

Espacio Sonoro nº 54. Mayo - Agosto 2021

---

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN.</b>	<b>2</b>
<b>1. GÉNESIS DE LA PROBLEMÁTICA.</b>	<b>3</b>
1.1. MÚSICA Y PALABRA: UN BINOMIO HISTÓRICO.	3
1.2. LOS PIONEROS DE LA PRÁCTICA VOCAL EN EL SIGLO XX.	4
1.2.1. <i>Arnold Schönberg.</i>	4
1.2.2. <i>Claude Debussy.</i>	6
<b>2. TRATAMIENTO DEL TEXTO.</b>	<b>9</b>
2.1. PALABRA Y SONIDO: DOS ENTIDADES INDEPENDIENTES.	9
2.2. AMALGAMA PALABRA-SONIDO.	12
2.2.1. <i>El texto no es relevante para la comprensión</i>	13
2.2.2. <i>El texto queda absorbido por la música.</i>	15
2.2.3. <i>El texto es modificado/interpretado por la música.</i>	18
2.2.4. <i>El texto coexiste con la música en un plano de igualdad</i>	20
<b>3. TRATAMIENTO DE LA VOZ.</b>	<b>22</b>
3.1. LA VOZ: INSTRUMENTO DEL SER HUMANO.	22
3.2. PARTICIPACIÓN DE LA VOZ EN EL HECHO MUSICAL.	24
3.2.1. <i>La voz como generador de sonido.</i>	24
3.2.2. <i>La voz como sonido y vehículo de significación verbal.</i>	26
3.2.3. <i>La voz como transmisor del lenguaje verbal.</i>	28
<b>4. TRATAMIENTO DEL INSTRUMENTO O MUSICALIZACIÓN.</b>	<b>29</b>
4.1. TEXTO-VOZ-MÚSICA.	29
4.2. FORMAS DE CONVERGENCIA ENTRE LA VOZ Y EL CUERPO INSTRUMENTAL O ELECTRÓNICO.	31
4.2.1. <i>Amalgama.</i>	32
4.2.3. <i>Reciprocidad.</i>	32
4.2.3. <i>Independencia.</i>	33
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>35</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>38</b>
GRABACIONES DE VIDEO	39
PARTITURAS	39

# ESTUDIO DEL TRATAMIENTO DE LA MÚSICA Y DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA VOCAL DESDE LA PERSPECTIVA CONTEMPORÁNEA.

MANUEL HIDALGO NAVAS

## Introducción.

A lo largo de los siglos de creación musical, la relación entre música y palabra – naturaleza de la música vocal– ha supuesto para los compositores un largo cuestionamiento sobre el modo de hacerlas convivir, bien bajo forma de equilibrio – podríamos hablar de simbiosis–, bien como una jerarquía donde se otorgará una primacía o a la música o al texto. ¿Cómo se lleva a cabo la metamorfosis desde el texto hasta la música? ¿Qué métodos permiten hacer del texto fuente significativa en una obra musical? ¿Qué técnicas deben considerarse a la hora de trabajar con la voz? La idea de este trabajo es tratar de dar respuesta a estas preguntas mediante el estudio de la experiencia de compositores que han trabajado con texto en sus obras, de las reflexiones de musicólogos, y del análisis personal de partituras. Por otro lado, de cara a la creación de música con texto, quisiera aplicar en mi trabajo como compositor las conclusiones que sienta más afines a mi estética.

Concretamente, la investigación se centra en las tendencias y el repertorio, si bien amplios y heterogéneos, de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI. El objetivo es sentar las cuestiones de carácter estético y técnico frente a la creación musical con texto, así como desglosar la artesanía del proceso de composición mediante la reflexión y descripción de los posibles tratamientos de los elementos que componen la obra: el texto, la voz y el cuerpo instrumental o electrónico. He de indicar que este estudio, no obstante, no ha sido desarrollado desde la óptica del analista, el filólogo o el musicólogo, sino desde mi perspectiva como compositor.

Manuel Hidalgo Navas

Para la realización de este artículo, además de la búsqueda y análisis de repertorio, ha sido necesario documentarme sobre la relación entre música y literatura –cuya bibliografía es tan extensa como intimidante. La historia ha conocido todo tipo de teorías y posturas: desde el tratado anónimo que revolucionó la práctica vocal en el siglo XI, *Musica enchiriadis*, hasta los escritos de compositores de nuestros días, pasando por los prólogos de Monteverdi a sus libros de madrigales o los ensayos de Wagner sobre ópera y drama. No obstante, la mayor parte de las fuentes empleadas en esta investigación son documentos que reflejan las tendencias sobre la concepción del binomio música-palabra en la segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI. Artículos de musicólogos y filósofos de referencia como Carolyn Abbate, Theodor W. Adorno, Lawrence Kramer, Claude Lévi-Strauss, Jean-Jacques Nattiez o Nicolas Ruwet; escritos de compositores como Luciano Berio, Pierre Boulez, Gérard Grisey, Helmut Lachenmann, Luigi Nono o Karlheinz Stockhausen, e incluso el manual sobre técnica vocal elaborado por Nicholas Isherwood., han sido fuentes indispensables para la investigación.

El trabajo consta de cuatro capítulos: el primero sirve como introducción al estudio del binomio música-texto tomando como referentes a dos de los compositores de la primera mitad del siglo XX cuyas obras han marcado un antes y un después en el género: Schönberg y Debussy. Los capítulos II, III y IV plantean un panorama de las diferentes formas de participación de los elementos que previamente mencionaba: texto, voz y cuerpo instrumental o electrónico; a lo largo de estos capítulos se exploran diversas posturas, y se analizan y contrastan obras significativas del repertorio. Las tres secciones se dividen a su vez en sub-capítulos correspondientes a los niveles de gradación de las diferentes formas de participación que anteriormente comentaba.

## **1. Génesis de la problemática.**

### **1.1. Música y palabra: un binomio histórico.**

La música vocal ha conocido, partiendo de las primeras manifestaciones musicales y llegando hasta hoy, todo tipo de obras, teorías, críticas e intenciones en relación al binomio música-texto. La historia ha revelado numerosas posturas frente a

Manuel Hidalgo Navas

este binomio: desde la *seconda prattica* abanderada por Monteverdi, tendencia que fue objeto de muchas críticas de los partidarios de la práctica polifónica clásica –*prima prattica*– como Artusi, al formalismo defendido por Hanslick, gran reaccionario a las óperas de Wagner; pasando por la célebre frase de Mozart «en la ópera la poesía debe ser hija obediente de la música»<sup>1</sup>.

En las investigaciones y los escritos –y por supuesto, el repertorio– del siglo XX, el abanico de denominaciones del binomio «música y palabra» desvela una heterogeneidad aún más amplia en la concepción del género de la música con texto. Tales posturas han sido comúnmente caracterizadas y determinadas por la preeminencia dada a un elemento o a otro, con conclusiones aún más extremas. Investigadores, musicólogos e incluso escritores o filósofos de muy diversas corrientes han teorizado sobre la necesidad de privilegio. Podemos citar a T. Adorno (1903-69), C. Lévi-Strauss (1908-2009) o U. Eco (1932-2016); e incluso a compositores que han reflejado por escrito los principios que han motivado su producción vocal: P. Schaeffer (1910-95), L. Nono (1924-90) o P. Boulez (1925-2016).

## 1.2. Los pioneros de la práctica vocal en el siglo XX.

Si quisiéramos hallar el fundamento del binomio música-palabra a lo largo del siglo XX, encontraríamos su génesis en las posturas de Arnold Schönberg (1874-1951) y Claude Debussy (1862-1918), reflejadas tanto en sus escritos como en sus partituras.

### 1.2.1. Arnold Schönberg.

La correspondencia externa entre la música y el texto, como se muestra en la declamación, tiempo y dinámica, tiene muy poco que ver con la

---

<sup>1</sup> W. A. Mozart, carta a Leopold Mozart. Salzburgo, 13 de octubre de 1781.

Manuel Hidalgo Navas

correspondencia interna y pertenece a la misma etapa de imitación primitiva de la naturaleza que el copiar de un modelo. (Schönberg, 1963, p. 31)

Los textos de Schönberg revelan la necesidad del compositor de renuncia a la asunción de las connotaciones y significaciones de sonoridades y formas de emplear el texto en un marco tradicional, decidiendo emanciparse de los sistemas arrastrados por la historia para poder llegar a la expresión interior. *La afinidad con el texto* (1912), ensayo recogido en *El estilo y la idea*<sup>2</sup>, preludea una importante reconsideración de la relación entre música y texto.

Schönberg propondrá la renuncia y la ruptura de los esquemas formales instalados y, consecuentemente, la concreción de un sistema, una nueva forma de declamación del texto que posibilita la organización del discurso a través de una melodía hablada que nada tiene que ver con el canto «tradicional»: el *Sprechgesang*. En una carta a Sándor Jemnitz<sup>3</sup> (1931), el compositor de *Pierrot Lunaire* plantea un modo de concebir dicha técnica: «¡*Pierrot Lunaire* no debería ser cantado! Se destrozaría completamente la obra si se canta, y todo el mundo tendría derecho a decir: ¡esta no es forma de escribir una canción!» (Schönberg citado en Isherwood, 2018, p. 25). Schönberg define así la técnica del *Sprechgesang* en el prefacio a *Pierrot lunaire*, op. 21 (1912):

La melodía de la parte vocal [...] no está destinada a ser cantada. El intérprete tiene la tarea de transformarla en una melodía hablada [*Sprechmelodie*], teniendo muy en cuenta los tonos escritos. Lo logra [...] siendo precisamente consciente de la diferencia entre un tono cantado y un tono hablado: el registro cantado se mantiene inalterado; el hablado indica el tono, pero inmediatamente lo abandona nuevamente al caer o alzarse. (Schönberg, 1914)<sup>4</sup>

Este prefacio, así como otros textos del compositor donde trata de concretar la técnica, han suscitado muchas dudas y confusiones sobre el concepto del *Sprechgesang* debido a la pluralidad de definiciones y elementos sobre los que Schönberg focaliza la

<sup>2</sup> Títulos originales: “The relationship to the text”, recogido en *Style and Idea*.

<sup>3</sup> Sándor Jemnitz (1890-1963): importante compositor húngaro, director, crítico musical y escritor.

<sup>4</sup> He decidido suprimir la cursiva con la que Schönberg enfatiza ciertos términos.

Manuel Hidalgo Navas

atención: ritmo, altura o timbre. Una de las mejores descripciones sobre la técnica del *Sprechgesang* fue dada por Luigi Dallapiccola (1904-1975) en el prefacio de su ópera *Volo di Notte* (1937-39): «hablar en las alturas indicadas» (Dallapiccola citado en Isherwood, 2018, p. 25).

### 1.2.2. Claude Debussy.

Si se hace algo artificial, si uno se contenta con un trabajo de yuxtaposición, evidentemente no es difícil, pero entonces no merece la pena.  
(Debussy, 1993, p. 184)

El compositor francés escribió varios artículos y ensayos en los que estudió y comentó la relación de la palabra con las músicas, textos que fueron publicados por la editorial Gallimard bajo el título *Monsieur Croche et autres écrits*, (1911). Defensor del respeto por las palabras, por su significado y su declamación, Debussy demuestra en toda su producción vocal una voluntad de hacer comprensible el texto a través de la reproducción de la prosodia de la lengua francesa. Desde *Pélleas et Mélisande* (1893-1902) hasta los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), la línea vocal de Debussy es un arabesco de la propia voz del cantante, una segunda dimensión de la poesía recitada a través del símbolo de la voz misma.

A continuación, muestro un ejemplo de *Pélleas et Mélisande*, donde puede observarse la voluntad de Debussy de caracterizar a los personajes gracias a dicción del teatro homónimo de Maeterlink:

Manuel Hidalgo Navas

**10** *Eu animant*

Hrb. *dim. molto*

Cl. *1º Solo p 3 3 3 2º p*

Bons *1º Solo p expressif 3 3 3 dim. 3*

Cors *2º pp Otez les sourdines*

M. *Oh!oui! oui! oui!*

Go. *t'il fait du mal? Qui est ce qui vous a fait du mal?*

**10** *Eu animant*

1ª Vºn *à 6 mf Tous div. pp avec la pointe*

Alt. *mf*

V. ln *unis pizz arco pp*

C.B.

---

*poco rit.*

C. a. *p 1º 2º cresc. mf dim.*

Cors *pp*

M. *Tous! tous! Jene veux pas le dire! Jene peux pas le di re*

Go. *Quel mal vous a t'on fait*

Vons *pp pos.nat. mf pos.nat. dim.*

Alt. *pizz p arco mf cresc. dim.*

Velle

C.B.



Manuel Hidalgo Navas

The image displays a musical score for the opera 'Pelleas et Melisande' by Debussy. It is divided into three systems of staves. The first system (measures 6-11) features vocal parts for Soprano (Sob.), Alto (Alt.), and Tenor (Ten.), along with string accompaniment (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses). The Soprano part includes the lyrics: 'Ne me touchez pas, ne me touchez pas!'. The Alto part includes: 'Tous - div. Pourquoi pleu - rez - vous i - ci, tou - te seu - le N'ayez pas peur... Je ne vous fe - rai'. The Tenor part includes: 'Je ne vous tou - che'. The string accompaniment is marked with dynamics like *p*, *più p*, and *pp*. The second system (measures 12-17) continues the vocal dialogue, with the Soprano singing 'Ne me touchez pas! Ne me touchez pas ou je me jette à l'eau!..'. The Alto and Tenor parts have lyrics: 'pas... Oh vous ê - tes bel - le Je ne vous tou - che'. The string accompaniment is marked *mf* and *pizz mf*. The third system (measures 18-23) features the Horn (Cors) part with the instruction *p doux et expressif*. The Tenor part has lyrics: 'pas... Voy - ez, je reste - rai i - ci, contre l'ar - bre. N'ayez pas peur... Quelqu'un vous a'. The Alto and Tenor parts have lyrics: 'pas... Voy - ez, je reste - rai i - ci, contre l'ar - bre. N'ayez pas peur... Quelqu'un vous a'. The string accompaniment is marked *pp* and *p expressif*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

Ilustración 1. Diálogo entre Golaud y Mélisande en el principio de *Pelleas et Mélisande* (n<sup>os</sup> de ensayo 6-11) de Debussy. Fuente: Debussy, 1904.

Manuel Hidalgo Navas

En definitiva, si una postura es compartida por los dos compositores mencionados sería la necesidad de comprensión profunda del texto antes, durante y después de su «puesta en música». Ambos reconsideraron la herencia lírico-vocal, atreviéndose a aportar ideas y formas de comprender la relación entre música y palabra que se desmarcan de la tradición del género, y recogieron a través de técnicas, principios y, en último término, escritos o tratados, las propuestas más satisfactorias, trazando así una línea en la historia de la composición de la música con texto.

## 2. Tratamiento del texto.

### 2.1. Palabra y sonido: dos entidades independientes.

En la alianza palabra-sonido, el texto ha supuesto un antagonismo esencial al hecho musical. Varias son las cuestiones que los compositores se han planteado a la hora de abordar la composición, por ejemplo: ¿puede la música dar sentido a un texto, bien poético, bien dramático, u otro texto de cualquier naturaleza? ¿Puede modificar ese sentido? ¿Se puede y se debe procurar la comprensión del texto? Para tratar de responder al amplio espectro de preguntas habría que señalar que el núcleo de las cuestiones se encuentra en las artes, palabra y sonido, y no en sus mecanismos o medios. La razón de ser del proyecto del artista debe estar guiada y motivada por la fuerza de su necesidad de expresión, de comunicación, sirviéndose de todo mecanismo que le permita formalizar la idea. Como expresó Nietzsche, el artista posee «la voluntad de hablar en todo lo que sabe hacer signos» (Nietzsche, 2000, p. 537).

No obstante, para reflexionar acerca de las distintas formas que puede tomar la obra de arte, han de conocerse los códigos empleados. Según Lawrence Kramer<sup>5</sup>, tanto la literatura como la música amalgaman sistemas o esquemas formales, normalmente exentos de significación intrínseca, con elementos de carácter referencial o connotativo. «Esta dualidad corresponde aproximadamente a la distinción lingüística entre semántica y sintaxis» (Alonso, 2002, p. 34). La forma literaria del soneto, por ejemplo, no induce a

---

<sup>5</sup> Lawrence Kramer (1946-): compositor y musicólogo estadounidense.

Manuel Hidalgo Navas

*priori* ninguna significación; sin embargo, la distribución de los versos en grupos, implica una forma de aceleración, condensación o desequilibrio, nociones ligadas a significaciones externas. En palabras de Levi-Strauss: «el contenido extrae su realidad de su estructura, y lo que se llama forma es la “estructuración” de estructuras locales, en lo que consiste el contenido.» (Levi-Strauss citado en Boulez, 2001, p. 74). Podríamos concluir que la literatura y la música son dos sistemas no comparables en cuanto al modo mediante el cual hacen significar sus elementos constructivos.

Un planteamiento que puede ser considerado es el establecimiento de una diferenciación entre, por un lado, una dimensión connotativa –que llamaremos significativa– relativa a las asociaciones y alusiones establecidas entre el texto –bien poético, bien musical– y las realidades externas a este; y, por otro lado, una dimensión formal, que atañería a los procesos, relaciones, estructuras de elaboración temporal del discurso, dimensión que establece sistemas jerárquicos, estratificados, o simplemente homogéneos.

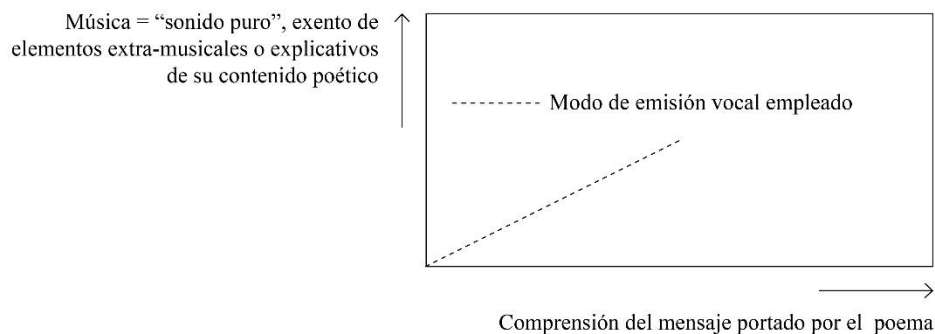
Una de las diferencias esenciales –me atrevería a decir *la* diferencia– entre poesía y música residiría, dejando a un lado las singularidades técnicas relativas a cada arte, en la relevancia dada por cada disciplina a sus dimensiones significativas y formales: la música logra construir un discurso coherente y completo gracias a la distribución en el tiempo de puntos de referencia, permitiendo *a posteriori* una proyección de las curvas de intensidad y tensión, de los diferentes planos y relieves sonoros en la memoria del oyente. La literatura, por su parte, según afirman Boulez y Kramer, se sirve de un juego de relaciones referenciales, connotativas, poéticas, que toman forma y significado gracias a mecanismos explícitos como metáforas, comparaciones, paralelismos, etc., y en cuyo discurso cobran una especial importancia las cualidades fonéticas, sintácticas o métricas.

Si pensamos ahora en cómo funciona la temporalidad en ambos sistemas, tanto la música y la literatura comparten y se desarrollan en una forma de temporalidad, normalmente enmarcada entre un inicio y un final, donde el oyente y el lector perciben una continuidad enriquecida y motivada por la distribución estratégica de sus elementos formales, elementos sujetos a un ritmo formal de gran escala, ritmo que permite articular el contenido de la obra en el tiempo, confiriéndole una significación propia. Cuando se trabaja con ambos sistemas –música y literatura– todas las nociones relativas a la

Manuel Hidalgo Navas

elaboración temporal del discurso se multiplican, pudiendo no tratarse siempre de una complementariedad, llegando prácticamente a oponerse.

Tal concepción de las dimensiones significativas y formales tanto de la literatura como de la música conduce a pensar que, a la hora de hacer de un texto fuente significativa de una música, sus ritmos formales convergen en un nuevo espacio, espacio cuya articulación y relieve será resultado de la combinación o multiplicación de ambos ritmos formales, el del texto y el de la música. Pierre Boulez (1925-2016), en su artículo *Sonido, verbo, síntesis* (1958), propone: «podemos considerar la coincidencia música-poema como una especie de función que tiene como variable el modo de emisión vocal empleada» (Boulez, 2001, p. 156). Podríamos traducir visualmente esta idea mediante la siguiente gráfica:



**Ilustración 2.** Gráfica que representa la "coincidencia música-poema", siendo el eje "x" el grado de comprensibilidad del mensaje portado por el poema, y el eje "y" la música entendida como sonido puro exento de una dimensión connotativa. Fuente: elaboración propia a partir de la teoría de Boulez.

La gráfica tiene como variable «el modo de emisión vocal», es decir, los mecanismos mediante los cuales el compositor posibilitará una comprensión más o menos favorable del texto poético. En su totalidad, retrata el espacio donde se amalgaman los ritmos formales tanto de la música como de la literatura.

Llegados a este punto, partiendo de la idea de que la estructuración musical dependerá, por un lado, del ritmo formal del texto poético y, por otro lado, de la relevancia, comprensibilidad y significación que le quiera ser conferida a este último

Manuel Hidalgo Navas

dentro del cuerpo sonoro, es preciso estudiar cómo y cuándo la música se reunirá con la palabra. Si el proyecto del compositor no es el de hacer coincidir anecdótica y fortuitamente un texto con su música, el trabajo deberá partir de un conocimiento previo y profundo de los elementos tanto significativos como formales del poema. Como comentaba al inicio de este subcapítulo, debido a la voluntad de traslación de las dimensiones significativas y formales del texto a la música, los compositores se han planteado numerosas preguntas: ¿puede la música ser vehículo de la significación del texto? ¿Se puede y se debe procurar la comprensión del texto?

## **2.2. Amalgama palabra-sonido.**

Un modo de avanzar en nuestra indagación podría consistir en estudiar esta nueva amalgama palabra-sonido en función de la relevancia y presencia que toman tanto la poesía como la música. Una clasificación interesante es la propuesta por Díaz Morlán (2013, p. 60) en *La canción para voz y piano en el País Vasco*. La autora establece una «gradación de menor a mayor relevancia de la palabra como factor a tener en cuenta en el análisis»:

1. El texto no es relevante para la comprensión.
2. El texto queda absorbido por la música.
3. El texto es modificado/interpretado por la música.
4. El texto coexiste con la música en un plano de igualdad.

A continuación, propongo un desglose de las diferentes formas de coincidencia entre la música y el texto que han sido previamente enumeradas. Los ejemplos han sido seleccionados con la intención de ilustrarlas y clarificarlas; es decir, no pretendo, en absoluto, limitar estas músicas a una mera clasificación de naturaleza analítica.

### 2.2.1. El texto no es relevante para la comprensión

Esta postura indiscutiblemente radical e incluso subversiva fue defendida, entre otros, por Arnold Schönberg. En su ensayo *La afinidad con el texto* comienza afirmando que el hecho de suponer «que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie y que si estas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso y lo vulgar» (Schönberg, 1963, p. 25). Es completamente legítimo que el compositor decida prescindir de las cualidades que el texto poético pueda aportar en su música, entendiendo a este como «el material que utiliza el poeta», como «un arte todavía ligado al sujeto-objeto». Schönberg expone en el mismo ensayo que nada cambió en su forma de escuchar, comprender e interpretar el *Winterreise* tras haber tomado consciencia de los textos de Wilhelm Müller que Schubert tomó para la creación de su célebre ciclo de *Lieder*. Schönberg afirma que el hecho de no conocer la poesía previamente le permitió captar el «contenido», de un modo más profundo que habiéndose aferrado «a la simple superficialidad de los pensamientos expresados por las palabras.» (Schönberg, 1963, p. 29).

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el contenido del texto no es comprendido o incluso cuando la necesidad primordial no es la de hacer comprender el contenido del texto? Una de las respuestas que podríamos formular gira en torno a las músicas cuyos textos son traducidos a la lengua vernácula del lugar de representación de la obra, pero la discusión sobre la cuestión de la traducción –o la fidelidad a la lengua original– supondría un largo debate y considero que se desvía sustancialmente de la investigación. No obstante, sí trataremos la cuestión de la comprensión de la lengua o la multiplicidad de lenguas en una obra.

En numerosas ocasiones nos enfrentamos, como público, a la imposibilidad de comprensión del mensaje del texto portado por la música, normalmente por desconocimiento de la lengua del mismo. No obstante, una adecuada puesta en música –entendida como una forma de «puesta en escena»– permite al oyente extraer la sustancia poética del texto y seguir el discurso que tanto el compositor como el poeta han elaborado. Tal idea nos lleva a subrayar la relación obvia e insoluble entre sentido y sonoridad: la

Manuel Hidalgo Navas

«acción dramática»<sup>6</sup> no solo facilita a la escucha la identificación de acentuaciones fugaces del texto –lo que podríamos considerar como «efecto sonoro», propio por ejemplo de los recitativos de ópera–, sino que concede a la percepción la posibilidad de figurar una *suite* de eventos, imaginar un estado psicológico o incluso proyectar una escena –cualidades que pueden apreciarse, por ejemplo, en oratorios.

Puesto que todas las lenguas son potencialmente comprensibles, no puedo ofrecer ningún ejemplo de obra con texto cuya lengua no sea –o haya sido– conocida y hablada. Sin embargo, sí es posible tomar como excepción la obra del compositor canadiense Claude Vivier (1948-83). Vivier es uno de los pocos compositores –si no el único– en emplear una lengua completamente inventada durante toda su carrera: desde *Ojikawa* (1968), hasta *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* (1983), pasando por *Kopernikus: Rituel de la mort* (1979), ópera en dos actos, y *Lonely child* (1980).

Vivier dice a propósito de *Kopernikus*: «todo este lenguaje proviene de la escritura automática» (citado en Gilmore, 2014, p. 154). Basándonos en esta afirmación del compositor y siendo estrictos en las definiciones, la *langue inventée* de Vivier no podría ser por tanto considerada como una verdadera lengua –un idioma– puesto que su función principal no es comunicar, sino ser un sustento pura y meramente fonético y artístico de un proyecto musical; además de no estar basada sobre unos principios ni gramaticales ni semánticos. Bob Gilmore<sup>7</sup> define la *langue inventée* como «una sucesión de sílabas sin sentido que se combinan generalmente en “palabras” en sus obras mediante el uso de guiones.» (Gilmore, 2014, p. 37). En definitiva, la *langue inventée* permite a Vivier establecer un vínculo entre «el texto» –los sonidos de las sílabas– y su posterior puesta en música, mediante el despliegue y desarrollo de los espectros armónicos.

Por otro lado, la no comprensibilidad o el no interés por que el contenido del texto sea comprendido, llevaría al compositor a tomar como fuente poética para su música un texto cuya significación no suponga un pilar fundamental en el proyecto musical; es decir, un texto vacío de significado, trivial o vano, o, por el contrario, un texto cuya significación sea extremadamente compleja y abierta a un espectro amplísimo de interpretaciones

---

<sup>6</sup> Término empleado por Boulez en la conferencia *Poesía – Centro y ausencia – Música* (2001, p. 165).

<sup>7</sup> Bob Gilmore (1961-2015): musicólogo, autor de la biografía de Vivier *Claude Vivier: a Composer's Life* (2014).

Manuel Hidalgo Navas

imposibles de captar en la audición. También encontramos casos en los que el texto es tomado como fuente sonoro-fonética de la música, donde el contenido del texto pasaría a un segundo plano en virtud de los sonidos propios a la pronunciación del texto.

### 2.2.2. El texto queda absorbido por la música.

Encontramos autores para los que el texto literario sí es parte constituyente, sustancial de su proyecto; no obstante, se difumina –e incluso desaparece– en el momento en que la música se apropia del espacio sonoro. Dicho de otro modo: cuando un texto pasa a formar parte de una obra musical, la música asimila completamente el significado y la forma del texto, lo absorbe, dominando completamente la nueva obra. Esta posición fue firmemente defendida por la filósofa Suzanne Langer<sup>8</sup>: «cuando palabras y música van juntas [...], la música se traga las palabras» (citado en Díaz, 2013, p. 63).

Uno de los ejemplos musicales que mejor ilustra la asimilación por parte de la música del significado del texto es la obra para coro de 16 voces mixtas *a capella* de György Ligeti (1923-2006) *Lux Aeterna* (1966). Esta obra está enmarcada en un decenio de la carrera del compositor donde nacen obras tan emblemáticas como *Atmosphères* (1961), *Requiem* (1965), *Concerto* para violonchelo (1966) o el célebre *Kammerkonzert* (1970). Si algo comparten estas obras es la necesidad de trabajo del timbre del ensemble, de la textura y la polifonía –o «micropolifonía», término acuñado por Ligeti–, la música avanza gradual y progresivamente, sobre un horizonte de extrema lentitud, donde cada mínima alteración provoca un cambio irreversible, definido por Ligeti como «la desesperanza del tiempo transcurrido y del pasado irrecuperable».

El texto de *Lux Aeterna*<sup>9</sup>, perteneciente a la liturgia católica –se trata de la última parte de la misa de difuntos–, ha sido puesto en música en innumerables ocasiones a lo largo de la historia, y son conocidas las composiciones de Mozart, Verdi o Fauré. Ligeti toma estos versos latinos y escribe una pieza basándose en el principio de la «micropolifonía»: una sola nota en soprano 1 y alto 1 desencadena una superposición de voces e intervalos de muy pequeña amplitud, creándose un cuerpo sonoro donde los

---

<sup>8</sup> Suzanne Langer (1895-1985): escritora, filósofa y educadora.



Manuel Hidalgo Navas

sonidos –tanto las alturas como las sílabas– se funden unos en otros, consiguiendo enmascarar completamente las palabras y, consecuentemente, el texto. En el siguiente ejemplo puede observarse el complejo entramado tanto armónico como de sílabas, favorecido por las indicaciones de dinámica –*pp sempre*–, y de carácter –«todas las entradas muy suaves»<sup>10</sup>.

Der Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus Gottwald gewidmet

### LUX AETERNA

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ \* György Ligeti, 1966  
Sopre. 1-4: *pp sempre* *Stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle* "FROM AFAR" \*

Alt 1-4: *pp sempre* *Stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle*

S.1: ter - nam do - na e -  
S.2: nam do - na e -  
S.3: do - na e -  
S.4: na e -

A.1: nam do -  
A.2: do -  
A.3: do -  
A.4: nam do -

T.1: qui - a pi -  
T.2: es qui - a pi - us  
T.3: a pi - us  
T.4: pi - us es

B.1: pi - us  
B.2: us es  
B.3: es  
B.4: es

**Ilustración 3.** Fragmento (cc. 1-8; 70-74) de la partitura de *Lux Aeterna* (1966) de Ligeti. Fuente: Ligeti, 1968

Otro ejemplo donde el texto acaba completamente asimilado por la música pertenece al compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Después de *Studie I* (1953) y *Studie II* (1954), el compositor alemán inició un nuevo proyecto –para sonidos sobre cinta magnética– cuyo punto de partida se situaba en la «unificación de sonidos vocales

<sup>10</sup> “Stets sehr weich einsetzen / *all entries very gentle*” (T. del A.), indicación de carácter situada sobre la partitura. He decidido conservar el texto enfatizado mediante subrayado, así como la cursiva correspondiente al cambio de idioma.

Manuel Hidalgo Navas

y sonidos producidos por medios electrónicos» (Stockhausen, 1996, p. 135)<sup>11</sup>. Así nace *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), una música emblemática del siglo XX, la obra que abre horizontes en el mundo de la composición electrónica.

En ciertos puntos de la composición, los sonidos cantados serán palabras comprensibles; en otros puntos tendrán valor puramente como sonidos, y entre estos extremos hay varios grados de comprensión verbal. (Stockhausen, 1996, p. 135)

Si algo hace de *Gesang der Jünglinge* una obra maestra, revolucionaria e infinitamente imaginativa no es solamente el tratamiento y la elaboración del sonido – dignos de respeto y admiración–, sino la concepción del sonido en el espacio: *Gesang der Jünglinge* está compuesto para 5 grupos de altavoces distribuidos en la sala que deben rodear al público, idea presentada por Stockhausen como «una nueva dimensión en la experiencia musical».

Para dar forma al proyecto, Stockhausen parte de ondas sinusoidales que combinará con sonidos de la voz, los cuales son incorporados en un rango de *timbre continuum*. Finalmente, este compendio de sonidos forma una trama de once naturalezas distintas: desde los sinusoidales simples hasta complejas ondas sinusoidales moduladas periódica o estadísticamente, en FM (*frequency modulation*) o AM (*amplitude modulation*) (Stockhausen, 1996, pp. 135-172). Esencialmente, el texto consiste en tres palabras: *preiset den Herrn* («alabado sea el Señor») que son repetidas a lo largo de la obra. Según explica Stockhausen, el hecho de la repetición permite al oyente asociar las palabras a un contexto verbal que le es familiar: «las palabras han sido memorizadas, y lo importante es que han sido memorizadas, y *cómo* han sido memorizadas [...]. La atención está dirigida hacia un terreno espiritual, el discurso se convierte en ritual» (Stockhausen, 1996, p. 151).

---

<sup>11</sup> Fragmentos de la nota de programa del concierto del estreno de *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen, del 30 de mayo de 1956 en la Radio de Colonia, Alemania.

Manuel Hidalgo Navas

### 2.2.3. El texto es modificado/interpretado por la música.

Esta tercera forma de convergencia entre música y texto se apoya en la idea de preservar decididamente el significado del texto. Según afirma Nicolas Ruwet<sup>12</sup> en su artículo *Función de la palabra en la música vocal*<sup>13</sup>: «es necesario [...] darse cuenta de que la relación entre la música y el lenguaje es significativa por lo menos en dos niveles» (Alonso, 2002, p. 76). La «relación significativa» mencionada por Ruwet no hace referencia únicamente a la necesidad de la música de portar el mensaje de la palabra, sino que implica igualmente una dirección en sentido opuesto: el texto, por su parte, es fuente significativa de la futura música. Como indicaba en la primera postura de esta clasificación, en el binomio música-texto existe una correspondencia indisoluble e inevitable entre sentido y sonoridad: a partir de una lectura y asimilación profunda de las dimensiones formal y connotativa del texto, el compositor lo interpretará, desdibujará – en la medida que considere –, confiriendo a este un nuevo significado a través de su «puesta en música», de la nueva forma que ha asimilado.

Ruwet, en el mismo artículo, cita a Boris de Schlözer<sup>14</sup>: «el sentido de las palabras cantadas no es el mismo del que tenían estas mismas palabras antes de su puesta en música... *sino aquel que le confiere la frase musical*» (citado en Alonso, 2002, p. 64. La cursiva está en el original). En este sentido, es interesante señalar las palabras de Lawrence Zbikowski<sup>15</sup>, quien comparte con Ruwet y Schlözer la forma de concebir el vínculo entre la música y la palabra:

Este «dar forma» se lleva a cabo no solo mediante la habilidad de la música para imponer la organización temporal del texto, o mediante una simplista pintura de palabras, sino por la habilidad de la música para ofrecer un

---

<sup>12</sup> Nicolas Ruwet (1932-2001): lingüista, crítico literario, musicólogo y analista musical.

<sup>13</sup> Título original: “Fonction de la parole dans la musique vocale”, publicado en *Langage, musique, poésie* (1972).

<sup>14</sup> Boris de Schlözer (1881-1969): escritor, musicólogo y traductor.

<sup>15</sup> Lawrence Zbikowski (s.f.): profesor de Música y Humanidades en la Universidad de Chicago.

Manuel Hidalgo Navas

paralelo narrativo que condiciona y transforma nuestra comprensión del texto.  
(citado en Díaz, 2013, p. 67)<sup>16</sup>

El compositor ha de tener conciencia sobre varios fundamentos que constituirán la forma mediante la cual el contenido de su obra será transmitido. Boulez explica, en su conferencia *Poesía – Centro y ausencia – Música* (1962), que la técnica vocal empleada, así como la manera de tratar una prosodia son los elementos de mayor repercusión en la concepción y posterior percepción de la forma y el contenido de la obra:

La música toma directamente a su cargo al poema *actuado*, y su presencia es indispensable para la coherencia de la forma resultante: la noción de tiempo varía poco de la lectura a la música. En cambio, el poema *reflexionado* puede sufrir una especie de descuartizamiento, de distorsión respecto de su original, e incluso ausentarse de la música [...]. (Boulez, 2001, 171)

He descartado la opción de presentar obras escritas sobre el mismo texto o la misma narración –por ejemplo, óperas cuyo libreto está basado en *Pelléas et Mélisande* o *Prometeo*, o los poemas de Mallarmé *Soupir* y *Placet futile* puestos en música tanto por Debussy como por Ravel–, donde podríamos estudiar de qué principios partía cada compositor y qué decisiones tomaron a la hora del trabajo con el texto. En su lugar, he decidido ejemplificar esta postura con la *Sequenza III* (1966) de Luciano Berio (1925-2003), para voz de mujer.

Berio explica así su intención en la *Sequenza III*:

A fin de controlar un espectro tan amplio de comportamiento vocal, sentí que debía romper el texto de una forma aparentemente devastadora, de forma que fuera capaz de recuperar los fragmentos en diferentes planos expresivos y reformularlos en unidades que no fueran discursivas sino musicales.  
(Berio, s.f.)

---

<sup>16</sup> He suprimido la cursiva añadida por Díaz Morlán en su citación; no obstante, he decido conservar las modificaciones de los tiempos verbales al presente para «adecuar la cita al contexto de mi discurso» –como explica la autora.

Manuel Hidalgo Navas

### sequenza III

per voce femminile (1966)

luciano berio

text: markus kutter

The image shows a musical score for 'Sequenza III' by Luciano Berio, for female voice. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes, and there are various musical markings such as 'tense mulling', 'urgent', 'distant and dreamy', 'very tense', 'nervous laughter', 'impassive', 'dreamy and tense', 'giddy nervous', 'mulling', 'urgent', 'tense', 'realized', 'wistful', 'bawled', 'scatolic', 'gondole', 'schizophrenic', 'faintly', 'tense', 'dreamy', 'dreamy'. The score is divided into measures, with some measures numbered 10, 20, and 30. The lyrics include: 'Ia /ou/ us /or/ be', '...[i] ...[u] ...[a]', 'to be /ou/ for us la', 'allowing us /ou/ to be', 'allowing us to be', 'give me a few words', 'for (a) a /ou/ (u) /man/ (u) [a] ...[a] ...[e] ...[i] ...[i] [a..]u/ me /tha/ we build for us be us [a]

Ilustración 4. Fragmento (cc. 1-16) de la partitura de *Sequenza III* (1965-66) de Berio.

Fuente: Berio, 1968.

Intérpretes de referencia como Nicholas Isherwood afirman que «ninguna obra desde *Pierrot lunaire* de Schönberg ha marcado tanto la historia de la música vocal en el siglo XX como la *Sequenza III* de Luciano Berio.» (Isherwood, 2013, p. 162).

#### 2.2.4. El texto coexiste con la música en un plano de igualdad

Ruwet, en el mismo artículo que citaba previamente, propone un análisis que se basa en el estudio de los dos grandes sistemas que componen la obra con texto: «la comparación deberá establecerse entre, por una parte, la música en la totalidad de sus manifestaciones, [...] y, por otra parte, el lenguaje» (Alonso, 2002, p. 69). Además, afirma que, en todo «sistema signifiante», cada elemento que lo constituye – «signifiante particular»– cobra sentido y significado gracias a la relación que establece con el resto de elementos, no siendo posible, por tanto, el estudio de los elementos de manera aislada. Esta concepción nos lleva a estudiar la postura de Kramer, quien por su

Manuel Hidalgo Navas

parte, propone un estudio de las relaciones de significado establecidas entre música y sonido. En la obra, tales relaciones de significado entre ambas artes se construirían tanto «intertextualmente» –gracias a mecanismos explícitos como metáforas, comparaciones o paralelismos– como «intratextualmente» –a través de la reelaboración rítmica de la prosodia o el juego interválico que permite dar forma al texto en música. Kramer considera, por tanto, que entre música y poesía se establece una relación de «complementariedad». En palabras de Schlözer:

La obra vocal nos ofrece una doble cara; el texto y la música ponen de manifiesto, cada uno en su lenguaje específico, una única realidad; el sentido del sistema verbal y el del sistema musical, uno bajo su aspecto discursivo, racional, y el otro bajo su aspecto irracional. (citado en Alonso, 2002, p. 64)

Un ejemplo que ilustra adecuadamente una coexistencia equilibrada entre el texto y la música es la obra de Lachenmann *Got lost – Sarah's Song* (2007-08), para soprano y piano. Pese a la presencia de la voz en varias obras del catálogo de Lachenmann, la propuesta de *Got lost* enriquece admirablemente el trabajo camerístico y vocal lachenmanniano. En esta pieza, Lachenmann incorpora en su música textos de tres naturalezas distintas: versos de Nietzsche, Pessoa –bajo el heterónimo Álvaro de Campos– y un anuncio publicado en un acto de Villa Walter –Berlin-Grunewald.

La puesta en música de los textos pone en valor la idiosincrasia de cada uno, permitiendo su identificación: el texto de Nietzsche, de una profunda y escalofriante reflexión sobre la situación de soledad y de «abismo», es expresado prácticamente siempre a través de gritos, exclamaciones, ruegos, manifestados tanto por la voz como por el piano. El segundo, *Todas as cartas de amor são ridículas* de Pessoa, emana una inocencia y una sencillez perpendicularmente opuestas a la severidad del fragmento nietzscheano. Caracterizado por un trabajo métrico en torno a la palabra «ridículas» a modo de refrán, Lachenmann se servirá de este juego a través de recitados, reiterando rigurosamente «ridículas», y reconstrucciones fonéticas del poema. En último lugar, el anuncio que Lachenmann encontró fortuitamente en Berlín, es descrito por él mismo como «un verdadero lamento por un terrible golpe del destino». El aliento de desesperanza e inquietud propios del texto, que al mismo tiempo hacen de él algo

Manuel Hidalgo Navas

completamente banal, irónico, «ridículo», permite a Lachenmann una doble interpretación: un lado humorístico, agudo, y otro grave y melancólico. Según Lachenmann: «así, forcé tres textos a coexistir, cuyos contenidos se transmiten y simultáneamente se extinguen. Con la seguridad ofrecida por su incompatibilidad, finalmente pude componer la pieza» (Lachenmann, 2017).

### 3. Tratamiento de la voz.

#### 3.1. La voz: instrumento del ser humano

El ser humano posee la facultad del lenguaje: es capaz de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido o de otros sistemas de signos<sup>17</sup>. Toda definición complementaria del lenguaje que tratemos de dar será parcialmente satisfactoria puesto que, siendo un dominio que comprende al mismo tiempo nociones relativas a múltiples ciencias –antropológicas, filosóficas, lingüísticas e incluso físicas– todo propósito de precisión carecerá de fundamento en relación con las ópticas desde las que no ha sido concebido.

Extremadamente rica, compleja y precisa es una de las herramientas de las que dispone el ser humano para exteriorizar el lenguaje y comunicarse así con los otros: la voz. La voz posibilita al hombre el habla –una evidencia tal resulta prácticamente ridícula mencionarla, pero será necesaria para posteriores matizaciones–, siendo este último determinante a la hora de establecerse un proceso de comunicación. La voz se convierte así en vehículo de transmisión de la palabra. Pero, ¿cómo es capaz el hombre de apoderarse de este instrumento? ¿Cómo se consigue desde la voz producir la palabra? La palabra es, evidentemente, una noción estrechamente ligada al lenguaje y a la lengua como sistema, y esta a su vez una noción ligada a la memoria. El oído juega en este momento un papel esencial: actúa como una vía de descubrimiento, análisis e interpretación del sonido y del silencio, que es el que permite precisamente diferenciar la «palabra». Asombrosamente, el primer sonido que captamos es el producido por nosotros

---

<sup>17</sup> Definición de «lenguaje» dada por la RAE. Recuperado de: <https://dle.rae.es/lenguaje?m=form>

Manuel Hidalgo Navas

mismos; así, el oído es una herramienta que permite al ser humano reconocerse a sí mismo. Según Alfred Tomatis<sup>18</sup>, el condicionamiento del oído a la audición parte de «la toma de conciencia de nuestra emisión y de nuestra propia audición.» (Tomatis, 1990, p. 73).

La voz que participa en una obra musical –ocurriría un fenómeno similar en teatro, pero no de la misma complejidad, puesto que no se trata de voz cantada– se convierte, por lo tanto, en una especie de «voz-objeto»<sup>19</sup>, al tratarse del elemento sobre el que el oyente focalizará, casi involuntariamente, toda –o gran parte– de su atención. Entendiendo la voz como un cuerpo sonoro, cuerpo que potencialmente puede ser partícipe del hecho musical, su relación con la palabra sería análoga al equilibrio del binomio música-texto. Citando de nuevo las notas sobre la *Sequenza III* de Luciano Berio: «la voz es portadora de un exceso de connotaciones, cualquiera que sea la cosa que está haciendo. Desde el ruido más grosero hasta el canto más delicado, la voz siempre significa algo, siempre se refiere a algo que se sitúa más allá de ella misma y crea un amplio rango de asociaciones». (Berio, s.f.).

La mayor parte del repertorio vocal concibe la voz como una vía de transmisión de la palabra. No obstante, como Berio indica, las connotaciones y alusiones que nos evoca la voz van mucho más allá del simple hecho de tratarse de un medio: por un lado, la presencia del cantante en la escena crea una especie de espejo con el público, un vínculo –me atrevería a decir– magnético entre el intérprete, quien se abre con su voz completamente ante el público, y este último, quien encuentra en el escenario un reflejo de sí mismo. Por otro lado, la escucha de la voz –sea o no a través de un cantante– siempre nos traslada a la escucha de nosotros mismos –como anteriormente indicaba, nuestra voz es nuestra primera escucha. Encontramos ejemplos en el repertorio «clásico» donde la voz ha sido empleada no como transmisor de la palabra, sino como un timbre más dentro del conjunto orquestal, siendo el compositor plenamente consciente de las connotaciones intrínsecas a la voz: el tercer movimiento de los *Nocturnes* (1897-99) para orquesta de Debussy, *Sirènes*, incluye un coro de mujeres que cantan sin palabras, creando un juego

---

<sup>18</sup> Alfred Tomatis (1920-2001): otorrinolaringólogo, psicólogo, investigador y escritor.

<sup>19</sup> Término original de Carolyn Abbate, dado en su artículo *Las voces de la música* (Alonso, 2002, p. 195). Carolyn Abbate (1956-): musicóloga e historiadora de la música, especialista del repertorio operístico decimonónico.



Manuel Hidalgo Navas

de planos tímbricos entre la orquesta y el coro. Otro ejemplo de música vocal sin palabras lo encontramos en la ópera *Madame Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini: el famoso coro *a bocca chiusa*, nexos de los actos II y III.

Llegados a este punto, partiendo de la idea de que la voz porta un juego de connotaciones ligadas no solo a la intervención de la palabra, sino igualmente a la memoria del oyente, es preciso estudiar en qué punto de este equilibrio se han situado los compositores: si la voz es entendida como un instrumento o bien el cantante cumple prácticamente la función de actor. El trabajo del compositor con la voz ha conllevado un largo cuestionamiento debido a la voluntad de aprehensión y dominio de la misma: ¿puede ser, ella misma, vehículo de significado? ¿Se le puede privar de sus connotaciones? ¿Hasta qué punto la voz participa del hecho musical como un elemento más del conjunto?

### **3.2. Participación de la voz en el hecho musical.**

En el momento en el que el compositor decide integrar la voz en un proyecto musical, se posiciona respecto a al grado de participación de la voz en el conjunto, y el rol que esta desempeñará en la obra. A continuación establezco, así como hemos hecho anteriormente, una clasificación del uso de la voz. Retomando la idea de Abbate de comprender la voz en tanto que «voz-objeto», planteo es una gradación de menor a mayor relevancia de la voz como mecanismo transmisor del lenguaje:

1. La voz como generador de sonido
2. La voz como sonido y vehículo de significación verbal
3. La voz como transmisor del lenguaje verbal

#### **3.2.1. La voz como generador de sonido**

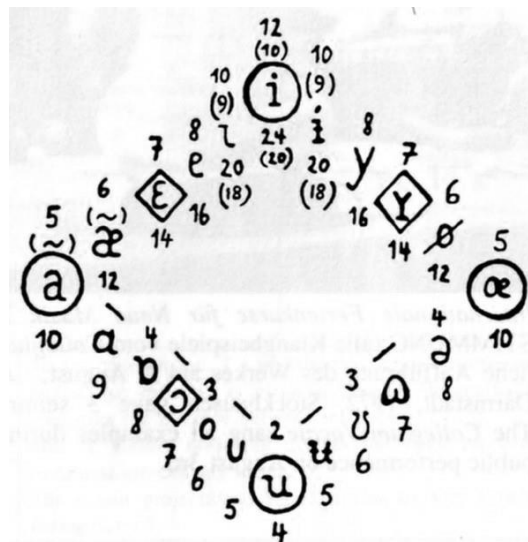
Este primer nivel considera la voz como un instrumento generador de sonido. En el extremo de esta postura encontraríamos al compositor que trataría de prescindir de toda

Manuel Hidalgo Navas

connotación intrínseca a la voz y al cuerpo del cantante o actor que la emite. A mi parecer, esta idea no es sino una utopía puesto que, como bien indicaba Berio, «la voz es portadora de un exceso de connotaciones, cualquiera sea la cosa que está haciendo»; además de ser imposible enmascarar completamente la presencia del *performer* sobre la escena, de no ser que su voz haya sido previamente grabada y difundida por altavoces.

Una obra clave en el repertorio vocal del siglo XX que ilustraría esta forma de concepción de la voz, pertenece al compositor citado previamente, K. Stockhausen: *Stimmung* (1968), para seis cantantes –*Vokalisten*– con tratamiento electrónico en vivo.

No pretendo entrar en análisis formales; en cambio, sí me parece interesante estudiar la técnica vocal que Stockhausen pide al sexteto: en cada uno de los modelos, una combinación de símbolos del IPA y números indican el *overtone* de la vocal que debe ser enfatizado –los números señalan la altura relativa del registro vocal (a menor número, registro vocal más agudo). Jugando con ambos parámetros, es posible crear una gradación que permita acentuar los *overtones* en una escala de vocales: cantando una nota fundamental *pianissimo* la [u] se puede distorsionar por medio de [ɔ] – [a] – [ɛ] hasta la [i]; o por medio de [ɪ] – [œ] – [ʏ] hasta la [i] (Stockhausen, 1993, p. 101). El siguiente cuadro muestra la relación entre los formantes de las vocales y la altura relativa de los mismos:



**Ilustración 5.** “cuadro de vocales”, fundamento de la técnica vocal ideada por Stockhausen para *Stimmung*. Fuente: Stockhausen, 1993.

En palabras del compositor:

No hay melodías en el sentido habitual de la palabra, sino *overtone*-melodías dentro de los espectros armónicos de 6 fundamentales. Estas fundamentales están, a su vez, relacionadas proporcionalmente entre sí, en tanto que parciales –*overtones*– del espectro de la fundamental Si bemol.<sup>20</sup>  
(Stockhausen, 1993, p. 70)

A caballo entre esta postura y la siguiente encontraríamos varios ejemplos musicales cuyos puntos de partida son, igualmente, el trabajo de la voz como un instrumento que permita desarrollar una idea de orden técnico, pero que no olvidan el poder poético-transmisor de la voz como «instrumento» del ser humano. Podemos citar *Lux Aeterna*, de Ligeti, obra presentada previamente, o *Les chants de l'Amour* (1982-84) de Gérard Grisey (1946-98), para doce voces mixtas y banda –una decimotercera «voz»– en cuatro pistas.

### 3.2.2. La voz como sonido y vehículo de significación verbal.

Dentro de nuestra clasificación, la segunda forma de participación de la voz en el proyecto musical es la que más recorrido ha tenido en el repertorio: la voz entendida como hábitat del texto, de la palabra, del lenguaje; es decir, la voz se convierte en el canal de transmisión del mensaje que el compositor desee verbalizar –entendiendo el «mensaje» como el significante que cobrará significado una vez que pase a formar parte del proyecto musical. Algo similar ocurriría en el teatro: pese a las diferencias de orden técnico –consustanciales a cada una de las disciplinas–, tanto el cantante como el actor se esfuerzan por dominar su voz a fin de encarnar un personaje; en palabras de Paul Barker<sup>21</sup>: «son capaces de [...] convertirse en el vehículo para la expresión de la música o el drama,

<sup>20</sup> Nota de programa de *Stimmung* redactada por Stockhausen el 21 de agosto de 1969 y completada en diciembre de 1992. He decidido suprimir el texto enfatizado en mayúscula o negrita.

<sup>21</sup> Paul Barker (1958-): compositor y profesor en la *Central School of Speech & Drama* de Londres.

Manuel Hidalgo Navas

sustituyendo la autoconciencia por una conciencia total del momento de la interpretación» (Barker, 2012, p. 93).

Un ejemplo, ya expuesto previamente, que pone de manifiesto el carácter dramático, «teatral», que puede ser dotado a la música a través de –gracias a– la escritura vocal es la *Sequenza III* de Berio. El amplio espectro de connotaciones intrínsecas a la voz es lo que motiva a Berio a componer la *Sequenza*:

El texto tenía que ser homogéneo, con el fin de constituir un proyecto que consistiera esencialmente en exorcizar las excesivas connotaciones y recomponerlas en una unidad musical”. (Berio, s.f.)

Sobre la partitura, Berio indica una serie de estados anímicos muy precisos que la intérprete deberá encarnar a fin de dar plena cuenta de la esencia expresiva de la obra. «La intérprete debe dejar que estos actúen como un factor de condicionamiento espontáneo para su acción vocal [...] y sus actitudes corporales.» (Berio citado en Isherwood, 2013, p. 173). El asimiento de la dramaturgia de la obra a través de la propia experiencia de la intérprete, le permite un cierto grado de libertad –como si se tratase de una actriz– a la hora de encarnar el «personaje». Así como la mayoría de las indicaciones que Berio precisa en la partitura hacen referencia a estados anímico-psicológicos, otras responden a técnicas extendidas de la voz; diferentes registros de dinámica, o incluso acciones sobre el escenario. Las figuras, los gestos musicales son por tanto signos de la psicología de un personaje, de las acciones humanas, teselas del complejo mosaico que, junto con el texto, prácticamente descuartizado, y la voz, desnaturalizada y distorsionada, conforman la *Sequenza*. Citando a Berio:

En *Sequenza III* se hace hincapié en el simbolismo sonoro de los gestos vocales y [...] las asociaciones y conflictos sugeridos por ellos. Por esta razón, *Sequenza III* también puede considerarse como un ensayo dramático cuya historia, por así decirlo, es la relación entre la solista y su propia voz. (Berio, s.f.)

### 3.2.3. La voz como transmisor del lenguaje verbal

Este tercer y último peldaño comprendería la voz como un transmisor del mensaje del texto. Esta postura, igualmente radical, concibe la voz como un objeto comunicador, como un canal entre el compositor y el oyente; no obstante, la reducción de la voz a una cualidad meramente transmisora sería prácticamente irrealizable: en un proyecto musical, artístico, la comunicación se hace de metáforas, alusiones, símbolos; procurar transmitir un mensaje de una manera fría, sin ninguna voluntad poética, sería prácticamente un sinsentido.

Los *recitativos* secos tradicionales de ópera podrían comportarse como una música cuyo objetivo es el de comunicar, informar al público sobre el desarrollo de la escena; sin embargo, la cualidad “teatral” de los *recitativos* contradeciría el principio sobre el que se basa este punto de la clasificación. Del mismo modo, la participación de la voz en las obras musicales que incluyen un narrador –los melodramas– podría ser entendida dentro de esta categorización.

Un ejemplo del siglo XX que ilustra esta coincidencia entre la voz y la palabra lo encontramos en el autor francés mencionado previamente, Grisey. En el segundo movimiento, *La mort de la civilisation*, de los *Quatre chants pour franchir le seuil* (1996-1998), Grisey se basa en unas anotaciones arqueológicas inscritas en sarcófagos del antiguo imperio egipcio. Según el compositor:

Al leer este largo catálogo arqueológico de los fragmentos jeroglíficos encontrados en las paredes de los sarcófagos o en las tiras de momias, instantáneamente sentí el deseo de componer esta lenta letanía. (Grisey, 2000, p. 176)

La soprano en este movimiento realiza una doble función: por un lado, describe los códigos de los científicos a través de un canto extremadamente neutro, sobrio y despojado de toda emoción; por otro lado, encarna la voz de los egipcios fallecidos en el antiguo imperio, como si sus voces atravesasen la historia gracias a este canto.

Manuel Hidalgo Navas

Para nuestra investigación es interesante estudiar de qué forma Grisey despoja a la voz de sus cualidades poéticas, líricas, “melódicas” –si se me permite el término–, en virtud de una prosodia que podría parecerse a la lectura en música: este movimiento se caracteriza por una recreación de la pronunciación del texto muy cercana a la prosodia de la lengua francesa, además Grisey precisa que debe ser cantado, narrado “como descifrando un manuscrito, con una voz neutra” –“*comme déchiffrant un manuscrit, avec une voix neutre*”. El compositor insiste en la no-expresión, mediante una escritura vocal basada en la repetición tanto de valores rítmicos como de alturas, una dinámica discreta y amplios espacios de silencio.

#### **4. Tratamiento del instrumento o musicalización.**

##### **4.1. Texto-voz-música.**

Más allá de la conjugación de elementos eminentemente significativos o portadores de significación, la obra será finalmente el resultado de la vinculación de las dimensiones –como anteriormente indicaba– significativas y formales de los elementos que la componen. El compositor debe tener presente que el espacio sonoro creado no se confecciona únicamente por medio de transcripciones prosódicas del texto o de acrobacias y artefactos vocales, sino de un trabajo formal, temporal, orquestal, sirviéndose de los elementos de los que dispone.

Como ya hemos visto, la música puede asociarse al texto en estadios muy dispares e incluso contradictorios: desde el comentario anecdótico a la sustancia fundamental, desde la cita al símbolo, el rol dado a la música ha sido a menudo entendido como descriptivo o denotativo. Según Cone<sup>22</sup>: «el enunciado instrumental, privado de contenido verbal intrínseco, va a constituir lo que podríamos llamar un medio de gestos puramente simbólico» (Cone citado en Alonso, 2002, p. 140); no obstante, no creo que se deba reducir la intervención de la palabra a una secuencia de imágenes ilustradas simbólicamente mediante gestos instrumentales connotativos, a quienes se les confiaría

---

<sup>22</sup> Edward T. Cone (1917-2004): compositor, teórico musical, musicólogo y filántropo.

Manuel Hidalgo Navas

el «contenido» poético-literario. Como afirmó Boulez: «muchas músicas “puras” pueden reducirse a clichés ilustrativos sin que hayan recurrido a la más mínima referencia explícita.» (Boulez, 2001, p. 159).

Numerosos compositores han desarrollado en su obra una interpretación «narrativa» de los textos que han puesto en música; no obstante, esta relación directa entre texto musical y texto literario no es sino un juego de figuras, imágenes y formas sonoras, los vínculos que puedan establecerse entre ellas, y los significados que se les quieran asociar. El discurso narrativo-descriptivo se construye finalmente en la escucha del oyente, quien, estando frente a un mosaico de símbolos, «siente el deseo de completar con palabras lo que la música no dice», según J. J. Nattiez<sup>23</sup> (Alonso, 2002, p. 140). Podemos estudiar, por ejemplo, el *leitmotiv* wagneriano como una forma de música denotativa: Wagner logró la continuidad y la fluidez en el drama a través del uso del *leitmotiv*, una célula musical con una finalidad a la vez formal, estructural, contrapuntística, como significativa: cada personaje, situación u objeto está identificado con un *leitmotiv*. Finalmente, la frase wagneriana –y en último término, el drama en su totalidad– está dotada de significado pleno gracias a la suma de sus partes; así, la música encuentra un acuerdo con la idea poética, dramática, siendo el texto musical –me atrevería a decir– equivalente al texto poético.

Parcialmente, podemos concluir que toda tentativa de interpretación de la obra musical –con texto o sin él– como un relato, ha de fundamentarse sobre la naturaleza semiológica de la música. Citando de nuevo a Nattiez: «¿por qué hablar [...] de metáforas y de metonimias musicales cuando, en el discurso de la música, no se trata más que de un juego de formas y de las reacciones que estas suscitan?» (Alonso, 2002, p. 140).

Ahora bien, cuando el texto se convierte en un imperativo para la comprensión y el análisis del «relato» propuesto por la música, la obra debe ser estudiada desde dos perspectivas de discurso: el discurso literario y el musical. Como sabemos, ambas artes se inscriben en el tiempo; pero sus herramientas discursivas y semiológicas hacen que la percepción se oriente de forma radicalmente diferente frente a cada una de ellas. Tanto la música como la palabra toman forma a través de introducciones, desarrollos, repeticiones,

---

<sup>23</sup> Jean-Jacques Nattiez (1945): semiólogo musical y profesor de Musicología en la Universidad de Montreal.

Manuel Hidalgo Navas

pausas, resoluciones, etc., y, sin embargo, hay una especie de asimetría entre las dimensiones significativas y formales, de modo que la concreción y ambigüedad de la palabra se opone perpendicularmente a la abstracción y franqueza de la música. El resultado de la obra musical vendrá dado por el punto en el que se posicione el compositor en esta dicotomía.

Desde *Orfeo* hasta *Wozzeck*, desde las pasiones de Bach hasta las óperas del ciclo “*aus Licht*” de Stockhausen, la historia del género vocal muestra un abanico amplísimo de formas de concepción de la intervención instrumental en relación a la voz –entendida como la portadora del binomio texto-voz–: la «instrumentación» de la línea vocal, el comentario o complemento a la acción dramática, el discurso argumental «secreto» u oculto en el tejido instrumental, el antagonismo respecto a la voz, la caracterización de personajes o la creación de atmósferas que evoquen espacios, tiempos o estados anímicos son solo algunas de las funciones que los compositores han dado al cuerpo instrumental a fin de dar forma –podríamos hablar de una tercera dimensión– al «relato» musical.

#### **4.2. Formas de convergencia entre la voz y el cuerpo instrumental o electrónico.**

Llegados a este punto, habiendo reflexionado sobre las formas de aprehensión del texto y sobre el tratamiento de la voz, propongo un último estudio basado en la observación de las diferentes posibilidades de convergencia entre la voz y el cuerpo instrumental o electrónico. Al igual que en secciones anteriores, planteo una gradación de mayor a menor «paralelismo» entre voz y cuerpo instrumental:

1. Amalgama
2. Reciprocidad
3. Independencia

A continuación, en el desglose de las diferentes formas de «complicidad», a diferencia de capítulos anteriores, los ejemplos musicales no serán desarrollados de un modo tan riguroso y minucioso, puesto que la dimensión de un análisis global de las obras propuestas se desmarcaría de los márgenes de este trabajo.



#### 4.2.1. Amalgama

En numerosas ocasiones los compositores han intentado reelaborar instrumentalmente la línea vocal, «enmascarar» el texto o incluso sustituir las voces mediante instrumentos de un timbre afín al de la voz. Encontramos en una obra de Stockhausen ya estudiada, *Gesang der Jünglinge*, el propósito de amalgamar las morfologías sonoras de elementos de distinta naturaleza. El punto de partida se situaba en la «unificación de sonidos vocales y sonidos producidos por medios electrónicos» (Stockhausen, 1996, p. 135). Mediante la yuxtaposición y superposición de la voz de un niño a ondas sinusoidales, Stockhausen consigue crear un efecto de «desorientación» auditiva.

Asimismo, Grisey, en los movimientos primero y cuarto de los *Quatre chants – La mort de l’ange y La mort de l’humanité*, respectivamente–, consigue crear ese efecto de desorientación, de no-identificación de la fuente del sonido, asociando la voz de la soprano al timbre de la trompeta con sordina, al violín tocando *sul ponticello* o a la flauta muy *staccato*.

#### 4.2.3. Reciprocidad.

Entendiendo por «reciprocidad» la correspondencia mutua entre un elemento u objeto con otro, la relación entre la voz y el cuerpo instrumental podría establecerse respetando la idea de mutualidad; es decir, procurando un equilibrio y una forma de intercambio entre los discursos de la voz y del instrumento. No obstante, este equilibrio no es sino utópico puesto que siempre otorgaremos una primacía o a la voz o al instrumento, bien como consecuencia de la voluntad del propio compositor, bien como fruto de nuestra percepción en tanto que público.

Esta postura –la que, sin duda, ha gozado de un mayor recorrido en la historia– ha conocido infinitas formas de expresión: uno de los intereses que motivan al compositor a trabajar la música vocal es precisamente el intercambio que pueda establecerse entre la voz y el instrumento, así como la posible creación de un relato instrumental ilusorio

Manuel Hidalgo Navas

paralelo al discurso concreto de la voz. Todas las tendencias que se han desarrollado hasta el siglo XX en este sentido, desde la *seconda prattica* al *leitmotiv* wagneriano, han buscado otorgar a la parte instrumental la cualidad de comportarse como parte constitutiva del relato, como un elemento inherente al drama musical. Dos obras actuales que –a mi modo de ver– invitarían a la reflexión sobre esta forma de coincidencia entre voz e instrumento u orquesta son el dúo de Lachenmann ya estudiado, *Got Lost*, y la *Sinfonia* (1968) de Berio.

La idea de Lachenmann de crear «un nuevo instrumento» encuentra en *Got Lost* una resolución perfectamente equilibrada donde la voz y el piano actúan en el mismo nivel, donde ambos «instrumentistas» se conjugan en una red de sonidos fruto de la fusión y el intercambio de sus roles: soprano y pianista se comportan como recitadores y productores de sonidos fonético-percusivos, la soprano extrae resonancias del interior del piano a través de su voz, el pianista interviene en el arpa del piano distorsionando su sonido a fin de aproximarle al de la voz de la soprano... Lachenmann indica: «al componer, me quedé con las cualidades de sonido fonético transmitido acústicamente y las relacioné de diferentes maneras con los sonidos del piano» (Lachenmann, 2017).

Según Berio: «el desarrollo musical de *Sinfonia* está constantemente condicionado por la búsqueda de una identidad entre voz e instrumento, entre texto y música, entre palabras habladas y palabras cantadas [...]». En el tercer movimiento, *In ruhig fliessender Bewegung*, crea una *suite* de músicas, de citas de diversos compositores que viajan entre la orquesta, las voces, las melodías «solfeadas» o las palabras del narrador. En definitiva, Berio combina y une «músicas diferentes, incluso alejadas, extranjeras las unas a las otras» (Berio, s.f.), creando una gran red que eslabona texto, voz e instrumentos.

#### **4.2.3. Independencia.**

Ciertamente, pese a que es difícil –e incluso inviable– pensar en la independencia de la voz respecto al cuerpo instrumental o electrónico y viceversa cuando estos comparten un mismo relato, un mismo «espacio» musical, podemos imaginar una correspondencia entre voz e instrumentos menos directa, más abstracta. El segundo movimiento de los *Quatre chants* de Grisey ilustraría esta idea: salvo cuando la voz

Manuel Hidalgo Navas

encarna un canto lírico y melancólico, el ensemble desarrolla un movimiento lento, sutilmente cambiante, al mismo tiempo pulsado y largo –como un horizonte lejano–, oponiéndose perpendicularmente a la rigidez y el hieratismo con los que la soprano enumera los códigos de los científicos.

En el extremo de esta postura, se encuentra un ejemplo que ilustra una forma de hacer cohabitar texto y música donde el texto, decididamente, no se pronuncia. Luigi Nono (1924-90) en su obra *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-80), paradójicamente, para cuarteto de cuerdas, integra en la partitura fragmentos de poemas de Hölderlin presentados mediante sus títulos, haciendo concurrir texto y música en una forma de discontinuidad sonora donde el espacio vacío deja entrever una presencia: bien el propio silencio, bien una especie de espejismo donde se revelaría la poesía «a Diotima». Las intervenciones de la poesía de Hölderlin en la música de Nono serían, por lo tanto, una invitación al cuarteto a guiarse en su interpretación por el contenido de los versos citados, que solo deben ser escuchados en la imaginación de los intérpretes. En el prefacio a la partitura, Nono expone cómo tales fragmentos deben ser interpretados, leídos e incluso, como él indica, «cantados» por los instrumentistas.

## Conclusiones

La forma de hacer convivir literatura y música –concatenadas mediante la voz– ha ocupado, desde las primeras manifestaciones musicales, un importante espacio en las reflexiones de los compositores, musicólogos y filósofos. Desde la perspectiva actual, la huella del siglo XX –un período convulso y saturado de importantes hitos en todas las disciplinas humanísticas– demuestra una amplia heterogeneidad en la concepción del género de la música con texto: los compositores tendían hacia unas posturas u otras, respondiendo a cuestiones estéticas y técnicas, y creando así un importante mosaico de corrientes alrededor de este binomio.

Podemos destacar dos figuras del siglo XX cuyas músicas y formas de pensamiento han sido un referente para generaciones de compositores posteriores: Schönberg y Debussy. Ambos artistas reivindicaban la comprensión profunda de la poesía antes, durante y después de su puesta en música. En sus textos y –por supuesto– su música, observamos una voluntad de renuncia a las connotaciones y significaciones tradicionales en relación a las diferentes formas de concebir la música vocal, reconsiderando así el binomio música-texto: Schönberg propuso la innovadora técnica del *Sprechgesang*, una melodía hablada. Debussy, por su parte, dio a la línea vocal una nueva dimensión, haciendo de esta un arabesco de la propia voz del cantante.

Con el objetivo de desglosar la artesanía del proceso de composición de música con texto, la investigación ha sido enfocada desde tres perspectivas, correspondientes a los elementos que componen la obra: texto, voz y cuerpo instrumental o electrónico.

El capítulo II versa sobre la palabra y las diferentes formas de conferirle un perfil sonoro-musical. A fin de poner de relieve las cualidades de comprensibilidad y significación del texto, el compositor ha de tener en cuenta el modo de emisión vocal solicitado al cantante, por un lado; y, por otro, la concordancia entre las dimensiones significativas y formales tanto de la música como de la palabra. Tras establecer una clasificación de las diferentes formas de coincidencia entre la música y el texto, se ha observado que las formas de apropiación y trabajo del este último adoptadas por los

Manuel Hidalgo Navas

compositores abarcan un amplísimo espectro de tendencias: desde el extremo de la irrelevancia del texto para la comprensión de la música, hasta las obras donde se pretende alcanzar un perfecto equilibrio entre sonido y palabra, pasando por estadios intermedios donde se otorgará una primacía o al texto musical o al literario; podemos concluir que – pese al vasto abanico de concepciones del binomio–, los compositores han buscado establecer relaciones de significado entre ambas artes, dándoles forma tanto «intertextualmente» como «intratextualmente» –en función del proyecto y de la idea que se desee desarrollar.

En el capítulo III se ha estudiado la voz desde su condición de vehículo de significado; entendiéndola como un cuerpo sonoro, su relación con la palabra sería análoga al binomio música-texto. La naturaleza humana y comunicativa de la voz hacen de esta un elemento sobre el que se focalizará –casi involuntariamente– toda la atención: desde la presencia del cantante en la escena, hasta el amplio abanico de connotaciones y alusiones que cultural e históricamente se le han asociado, podemos concluir que la voz se comporta como una «onda portadora» de significado. Posteriormente, considerándola como una «voz-objeto», se ha estudiado su grado de participación en el conjunto, y el rol que desempeñará en la obra: desde la voluntad de separar a la voz y al cuerpo de su emisor de toda connotación, hasta la idea de considerarla como un objeto comunicador; pasando por una voz entendida como el canal de transmisión o verbalización del «mensaje» del compositor; podemos concluir que el trabajo con el instrumento vocal ha significado para los compositores un momento de aprehensión del hábitat del texto, de la palabra y del lenguaje.

Finalmente, en el capítulo IV se han tratado las formas de convergencia entre la voz y el cuerpo instrumental o electrónico, centrándose en la noción de «relato musical». Si bien la música programática es uno de los géneros que con mayor franqueza ha desarrollado la idea de relato; esta investigación se ha centrado en el propósito de hacer, a través de la música, una interpretación «narrativa» del significado del texto, prestando especial atención al intercambio de herramientas discursivas y semiológicas entre música y palabra. El equilibrio de tal intercambio inducirá diferentes formas de «paralelismo» entre voz y cuerpo instrumental: desde instrumento que «enmascara» u oculta la voz, hasta una línea vocal completamente independiente del cuerpo instrumental, y pasando por una relación de intercambio, de reciprocidad entre los discursos de la voz y del

Manuel Hidalgo Navas

instrumento, se ha observado que prácticamente siempre –indistintamente de la primacía que desee dar el compositor a un elemento o a otro– voz e instrumento comparten sus dimensiones formales y significativas, así como sus mecanismos semiológicos.

El análisis de obras de autores de referencia –entre los que encontramos a Berio, Grisey, Lachenmann, Ligeti, Nono, Stockhausen y Vivier– ha servido, no únicamente, para ilustrar o demostrar las diferentes tendencias expuestas en los capítulos II, III y IV, sino para comprender qué motiva a los compositores a decantarse por unas decisiones técnicas y estilísticas u otras, y cómo se materializan esas decisiones. Podemos concluir que cada compositor pone todos los mecanismos que considere al servicio de una idea, un proyecto –en cuya génesis se puede contemplar o no el texto–: la comprensión significativa y formal del texto, la transcripción prosódica, la concesión de un cierto carácter a la voz «actuada» o la forma de hacer intervenir al grupo instrumental son algunas de las consideraciones que han de ser tenidas en cuenta a la hora de embarcarse en un proyecto musical con texto.

Esta investigación ha buscado esclarecer, ordenar y dar respuesta a las preguntas que surgen en la mente del compositor frente a la creación de música vocal, procurando contribuir a la ampliación tanto de las perspectivas del estudio –analítico, interpretativo o compositivo– del repertorio vocal contemporáneo, como de las consideraciones estéticas y técnicas que no deben perderse de vista a la hora de enfrentarse a la creación musical con texto.

## Bibliografía

- ALONSO, S. (Ed.). (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.
- ADORNO, Th. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- BARKER, P. (2012). *Composición vocal. Una guía para compositores, cantantes y maestros*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- BERIO, L. (s.f.). *Sequenza III (author's note)*. En *Centro Studi Luciano Berio* [página web]. Recuperado de: <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>
- \_\_\_\_\_ (s.f.). *Sinfonia (1968)*. En *Ressources. Ircam* [página web]. Recuperado de: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6881/>
- BOULEZ, P. (2001). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- DEBUSSY, C. (1993). *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- DÍAZ, I. (2013). *La canción para voz y piano en el País Vasco*. Madrid: Bubok Publishing.
- GILMORE, B. (2014). *Claude Vivier: a composer's life*. Nueva York: University of Rochester Press.
- GRISEY, G. (2000). *Quatre chants pour franchir le seuil*. En J. Baillet (Ed.), *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*. París: L'Harmattan.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. París: Éditions MF.
- \_\_\_\_\_ (s.f.). *Quatre chants pour franchir le seuil (1996-1998)*. En *Ressources. Ircam* [página web]. Recuperado de: <http://brahms.ircam.fr/works/work/14136/>
- ISHERWOOD, N. (2013). *The Techniques of Singing. Die Techniken des Gesangs*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- LACHENMANN, H. (2009). *Écrits et entretiens*. Ginebra: Éditions Contrechamps.

Manuel Hidalgo Navas

\_\_\_\_\_ (2017). *On 'Got Lost', 2007-08* [PDF en línea]. Recuperado de:  
[sarahmariasun.de/wp-content/uploads/2017/05/Helmut-Lachenmann\\_English\\_long-version.pdf](https://sarahmariasun.de/wp-content/uploads/2017/05/Helmut-Lachenmann_English_long-version.pdf)

LÉVI-STRAUSS, C. (1994). *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Ediciones Siruela.

NIETZSCHE, F. (2000). *La voluntad de poder*. Madrid: Editorial EDAF.

NONO, L. (2007). *Écrits*. Ginebra: Éditions Contrechamps.

SCHAEFFER, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

SCHÖNBERG, A. (1963). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones.

STOCKHAUSEN, K. (1993). «Introduction; Score; Vocal technique of STIMMUNG», en  
*Stimmung* [Grabado por Collegium Vocale Köln] [booklet de CD]. Kürten:  
Stockhausen-Verlag.

\_\_\_\_\_ (1996). *Gesang der Jünglinge* (1955-56). Electronic Music. En *Etude, Studie I, Studie II, Gesang der Jünglinge, Kontakte* [booklet de CD]. Kürten:  
Stockhausen-Verlag.

TOMATIS, A. (1990). *El oído y el lenguaje*. Barcelona: Hogar del Libro.

## Grabaciones de video

SUN, S. M. (s.f.). *Luciano Berio: Sequenza III* [YouTube]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=aFb0Nz8cVq4>

## Partituras

BERIO, L. (1968). *Sequenza III*. Londres: Universal Edition.



Manuel Hidalgo Navas

DEBUSSY, C. (1904). *Pelléas et Mélisande*. París: E. Fromont. Recuperado de:  
[https://imslp.org/wiki/](https://imslp.org/wiki/Pell%C3%A9as_et_M%C3%A9lisande_%28Debussy,_Claude%29)

[Pell%C3%A9as\\_et\\_M%C3%A9lisande\\_%28Debussy,\\_Claude%29](https://imslp.org/wiki/Pell%C3%A9as_et_M%C3%A9lisande_%28Debussy,_Claude%29)

GRISEY, G. (1998). *Quatre chants pour franchir le seuil*. Milán: Ricordi.

LACHENMANN, H. (2015). *Got Lost*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

LIGETI, G. (1968). *Lux aeterna*. Londres: Peters.

SCHÖNBERG, A. (1914). *Pierrot lunaire*. Viena: Universal Edition. Recuperado de:  
[https://imslp.org/wiki/Pierrot\\_Lunaire,\\_Op.21\\_%28Schoenberg,\\_Arnold%29](https://imslp.org/wiki/Pierrot_Lunaire,_Op.21_%28Schoenberg,_Arnold%29)

STOCKHAUSEN, K. (s.f.). *Stimmung*. Viena: Universal Edition.

VIVIER, C. (1983). *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*. Nueva York: Boosey & Hawkes

Manuel Hidalgo Navas



### MANUEL HIDALGO NAVAS

Nacido en Córdoba (España) en 1998, comienza sus estudios musicales como violista. Se inicia en la composición con Oscar Prados Sillero y, a continuación,

con Gabriel Erkoreka y Ramón Lazkano en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco). Actualmente continúa su carrera en el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de París (CNSMDP) con Gérard Pesson, Yan Maresz y Luis Naon.

Interesado por el diálogo entre las artes, particularmente entre el vínculo y el intercambio entre el sonido y la imagen –pintura y escultura–, Manuel Hidalgo trabaja frecuentemente apoyándose en referentes visuales, desarrollando así una reflexión sobre la intertextualidad y el relieve del sonido.

Becado por la Fundación SGAE (Sociedad General de Autores y Editores de España), Manuel Hidalgo participa en academias como el Biennale College Musica 2021, la XXX Edición de la academia Voix Nouvelles – Fondation Royaumont en 2020, así como en la academia del Quatuor Diotima. Ha recibido los consejos de compositores como Peter Eötvös, Alberto Posadas, Philippe Manoury, Hèctor Parra, Francesco Filidei, Dmitri Kourliandski o Raphaël Cendo; y ha colaborado con músicos como el Ensemble Recherche, Musikfabrik o el Ensemble Divertimento, entre otros.

Entre sus futuros proyectos figuran una colaboración con la SWR Symphonieorchester y la Deutsche Radio Philharmonie Orchester; y nuevas piezas para los ensembles Neue Vocalsolisten Stuttgart, Intercontemporain y Cairn.

[manuelhidalgonavas@gmail.com](mailto:manuelhidalgonavas@gmail.com)