

ANTECEDENTES HISTÓRICO-ESTÉTICOS DEL ARTE SONORO CONTEMPORÁNEO

La sociedad del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, vivió una época de importantes cambios económicos, sociales, políticos e ideológicos. El arte no podía estar ajeno a ello. Las reglas estilísticas de orden, equilibrio y complementariedad con que se manejaron las expresiones artísticas de los períodos barroco, clásico y romántico se debilitaron en la práctica durante el decenio 1880-1890, y especialmente durante el período en que se desarrollaron la primera y la segunda guerra mundial. Después de 1945, el arte directamente realizó una contrapropuesta frontal con toda su historicidad.

Estos cambios impactaron en todos los aspectos compositivos de las distintas artes: los discursos, las texturas, las formas, las herramientas y los materiales.

En el campo de la plástica, por ejemplo, las formas dejaron de dibujarse con el trazo de la línea pura y fueron reemplazadas por la línea difusa o directamente por la mancha, dando paso al color y a la textura como forma expresiva fundamental. En el teatro el drama dejó de contar situaciones cronológicas para contar situaciones aisladas y simultáneas en tiempo y espacio. En la música, la melodía tonal y el ritmo pautado dejaron de tener primacía para dar paso a la atonalidad, la politonalidad y la polirritmia, así como a los ritmos **lisos** (sin división temporal explícita). Y en cuanto a la forma, la composición cerrada, acabada por el creador, dejó paso a estructuras múltiples, sin necesaria resolución de continuidad y en general solo sugeridas para que el espectador o auditor “finalicen” la composición desde su percepción o la intervengan con su participación.

Se arribó al **arte de presentación** en reemplazo del **arte de representación**.

Así entonces, el arte sonoro de *élite* (explícito en su forma de representación) reconocido solo por los estratos socio-culturales entrenados o degustadores *amateurs*, comenzó a tener un espacio más restringido en el interés de los artistas, quienes comenzaron a producir un arte más **implícito**, que presentaba el contenido en forma sugerida, no acabada por el autor, para que el receptor pudiera recibirlo y disfrutarlo de acuerdo con su posibilidad de interpretación; es decir, un arte de **co-participación** activa entre emisor y receptor.

La nueva concepción musical

A fines del siglo XIX la crisis del lenguaje se hizo notar y los músicos reaccionaron de diferente manera según su genio peculiar, su herencia musical e incluso su nacionalidad o región cultural de pertenencia. Sin embargo se instaló una tendencia hacia un denominador común: violar las leyes tradicionales de composición, sobrepasando constantemente los límites del sistema armónico y rechazando las exigencias de la tonalidad y de la rítmica proporcional. Fue como un estallido de libertad. Ya no se podía continuar afirmando que el sistema tonal, métrico y armónico tradicional estaba basado en principios naturales y que era inmutable. El relativismo musical tuvo su entrada.

Surgieron –entre otras– por lo menos dos orientaciones paradigmáticas para estos cambios. La primera se apartaba de la función tonal constructiva y sustituía la tonalidad melódica por otra de carácter armónico; fue impulsada principalmente por Claude Debussy (Francia). La otra se orientaba hacia la tendencia atonal gracias a la emancipación de la disonancia. Esta nueva dirección fue acentuándose progresivamente siendo su principal cultivador Arnold Schönberg (Alemania).

Movimientos renovadores

Entre la primera y la segunda Guerra Mundial nacieron una serie de movimientos estéticos que dieron a la música del siglo XX su orientación propia y verdaderamente distintiva de períodos anteriores.

El **expresionismo** fue un movimiento que reunió en una empresa común a un amplio sector de artistas germánicos de principios del siglo XX. La idea central consistió en llevar al arte a su máxima expresión. Fue un movimiento de ruptura, y se generó a la luz de las luchas sociales y por los graves problemas espirituales e ideológicos que generaron las guerras. Música y pintura se unieron en formatos expresivos combinados y también el teatro de **vodeville** formó parte de estos movimientos. El pintor y teórico ruso Vasily Kandinsky hizo aportes fundamentales a estas formas, dado que sus realizaciones y aportes teóricos nutrieron tanto a los lenguajes pictóricos como a los musicales.

Durante este período nació la llamada **Escuela de Viena**, movimiento que generó el **Dodecafonismo musical** (música compuesta sobre la base de la escala de doce semitonos) y el **Serialismo musical** (música compuesta sobre la base de los doce semitonos pero agrupados en series y sin necesidad de uso de todos los semitonos). Entre los compositores más representativos de esta escuela se destacaron Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern. A estos artistas les interesaba la expresión sonora que emergiera del gesto, dejando de lado el ritmo, la melodía y la armonía. Para ellos valía el sonido por sí mismo y por lo tanto indagaban sobre sus distintos colores (timbre), espacios (tesitura), gestos (**staccato**, deslizado, frotado, etc.). El expresionismo realizó obras liberadas de las antiguas reglas tradicionales de la tonalidad, y llegaba a límites extremos de reducción sonora, llevando al sonido a su esencia más pura. Esta música atonal abriría el camino a la abstracción.

Contemporáneamente a la eclosión del expresionismo, apareció en Italia el **movimiento futurista**, que tendría grandes consecuencias en el campo musical.

Hasta principios del siglo XX los músicos utilizaban solo una parte muy reducida de las posibilidades del mundo sonoro. En casi todas las civilizaciones evolucionadas los ruidos presentaban una posición muy baja en la escala de valores musicales y ello a pesar de que no existe ninguna diferencia física básica entre sonido y ruido. Esta fue una de las grandes innovaciones del mundo futurista: incorporar el ruido a las manifestaciones musicales, sin prejuicios y en igualdad de condiciones tanto para los sonidos como para los ruidos.

Entre los más destacados teóricos de esta tendencia estaba Francesco Balilla Pratella, autor del *Manifiesto dei musicisti futuristi*. Sus teorías se basaban en que la música es un universo sonoro de movilidad incesante y que por lo tanto había que conceder mayor importancia a los ruidos de las fábricas, de los aeroplanos, de los trenes y de los transatlánticos. Según él, la vida musical estaría –a futuro– dominada por la máquina y por la electricidad. Estas ideas se apoyaban en la revolución industrial, identificando la máquina con el progreso humano, surgiendo así los primeros intentos de acercar la tecnología al arte. Evidentemente no se equivocó en sus visiones.

En el campo de la poesía, apareció otro referente a esta idea con el poeta italiano Giacomino Marinetti, quien despojó al lenguaje del significado y la sintaxis lógica, para construir poesías basadas en el uso de las palabras desprovistas de estructura (sintaxis y significado) y compuesta sobre la base de palabras cuyo valor sustancial está en la fonética, es decir el sonido de la palabra. (fueron llamadas **Jitanjáforas**). Referentes destacados de esta poética son también Oliverio Girondo en la Argentina y Alejo Carpentier en Cuba.

Pero sería Luigi Russolo el primero en incorporar el ruido como **sonido musical** creando los **Intonarumori**, una suerte de decálogo de **ruidos-musicales** (estrépitos, explosiones, silbidos, murmullos, susurros, voces de animales, etc.).

Russolo inventó también el **rumorarmonio**, instrumento parecido al órgano, capaz de producir numerosos ruidos con intervalos pequeños.

Este movimiento ejerció influencia sobre el franco-norteamericano Edgar Varèse, quien fue uno de los compositores que instrumentó más claramente el pensamiento futurista; es famosa y paradigmática hoy en día, su obra *Ionisation* (1931) que se constituyó en la piedra fundacional de lo que luego fue la música concreta y electrónica.

Primer estilo musical moderno

Erik Satie en Francia inició lo que podríamos llamar el primer estilo musical moderno como consecuencia de los antecedentes referenciados.

Sus objetivos eran liberar a la música de los hechizos pos-románticos y devolverla a sí misma. El punto de partida para ello era que el sonido no debía ser considerado como un símbolo sino como una auténtica realidad sonora. Había que rechazar totalmente el subjetivismo y buscar únicamente la esencia de la música. El creador se encontraba así ante un cambio notable: dejar de lado las efusiones sentimentales. A partir de este momento la espontaneidad creadora no bastaba; la creación debía ser considerada como un problema que exigía al músico meditación y actitud crítica y por tanto, las convenciones artísticas heredadas no se consideraban como valores absolutos ya que podían cambiar o desaparecer.

Los compositores que adoptaron esta estética fueron - además de Satie - Maurice Ravel, Igor Stravinsky y Manuel de Falla. Uno de los caminos que usaron para poner en práctica este pensamiento fue la ironía. Gracias a ella liberaron a la música de una excesiva carga literaria y retórica. Con su acción, la ironía destruía los simbolismos que mantenían prisionera a la música y la convertían en un arte libre, regido por sus propias leyes. Se buscó el **laconismo** del lenguaje, es decir las formas musicales definidas sin desarrollos inútiles y sonoridades penetrantes. En síntesis, comenzó a buscarse la **funcionalidad del lenguaje**.

Estas búsquedas –que proliferaron por toda la Europa de principios del siglo pasado– generaron movimientos estéticos muy definidos así como disímiles unos de otros; entre ellos se destacó el **Grupo de los seis** integrado por los compositores Darius Milhaud, Arthur Honegger, Henry Poulenc, Georges Auric, Louis Durey y Germaine Tailleferre, quienes adhirieron a las ideas fundadas por Satie. Duró poco tiempo pero marcó una señal de referencia muy importante.

Nueva objetividad

El movimiento musical de la **Nueva Objetividad** nació en Alemania hacia 1920 y tuvo directa relación con la escuela arquitectónica y pictórica **Bauhaus** nacida por los mismos años y en el mismo país y fundada por el arquitecto Walter Gropius. Se emparentó también con el teatro y la poesía de Bertold Brecht. En música los más destacados fueron Ernst Krenek y Paul Hindemith.

Era interés de este movimiento obtener una amplia repercusión social y política, por lo que la Nueva Objetividad preconizó un arte en el que se identificaba la creación artística con el oficio; confirió una igualdad entre el artista y el artesano. En el arte musical significó un retorno a la simplificación del lenguaje y de la forma, después de las experiencias atonales. Sustentaban que la música debía rechazar cualquier intelectualismo y refinamiento y tenía que integrarse a la vida al igual que la lectura cotidiana de un periódico. Así nació la **Gebrauchmusik**, o sea la música utilitaria que debía tener como primera cualidad la de ser agradable para el auditor y sobretodo, no debía alejarse de la realidad de la época ni formal ni socialmente. Pero corto plazo, las músicas de este período resultaron demasiado vulgares y no tuvieron permanencia.

Sin embargo el teatro tuvo un desarrollo muy significativo en este campo, y fue su artista más representativo Bertold Brecht. Este autor defendió el teatro simple y asequible y buscó en los músicos los aliados para crear las bases de lo que luego sería el **Teatro Musical**. Se encontró en sus ideas con Kurt Weill, músico alemán que abandonó la música atonal en la que estaba inscripto para componer en un estilo sencillo, realista y violento. A la antipoesía de Brecht correspondió la antimúsica de Weill. Las dos obras más reconocidas del binomio Brecht-Weill fueron *La ópera de tres centavos* y *Auge y decadencia de la ciudad de Mahagonny*.

Música y maquinas

Los cambios estéticos arriba mencionados generaron necesariamente también un nuevo auditor. La incorporación de ruidos de la vida cotidiana, de las fábricas, de los medios de transporte, de la naturaleza, integraron más naturalmente al **sonido todo** y por lo tanto los auditores también fueron aceptando la idea de que todo lo que suena vale para ser escuchado con interés si es presentado en formatos discursivos sostenibles.

A la vez, el desarrollo tecnológico generado por la Revolución Industrial y el avance de la electrónica, tentaron a los artistas a desarrollar sus obras con soportes tecnológicos e incluso a generar sonidos ya no solo emergentes de instrumentos musicales o de la naturaleza, sino también de generadores electrónicos.

Así, la tendencia cultural del hombre de mediados del siglo pasado, comenzó a desarrollar gustos y estéticas comprometidas más con lo concreto que con lo imaginado, con lo esencial que con lo general, con lo micro más que con lo macro.

Fue natural entonces que apareciera por los años 50 en Francia, un movimiento sonoro llamado **Música Concreta** que postulaba una valoración excluyente del sonido, al considerársele como unidad, más que como parte de un discurso musical. El sonido dejaría de ser un **engranaje** de una cadena –o un grado de la escala musical– para ser en sí mismo y con propia identidad.

Descubrir, sentir y disfrutar el sonido propio del cosmos, de la tierra, del entorno, de la naturaleza, pasó a ser la gran atracción luego del enorme y riquísimo período de varios siglos, donde el sonido tuvo valoración casi exclusivamente como integrante de un **discurso orquestado**.

Pierre Schaeffer, ingeniero de sonido de la Radiotelevisión francesa, planteó el gran desafío: ¿cómo hacer para que un sonido determinado pueda ser escuchado aisladamente de su cualidad discursiva y a la vez pueda ser repetidamente escuchado sin que varíe en lo más mínimo en cada una de esas repeticiones? Encontró la respuesta rescatando la idea de la **escucha acusmática** del filósofo y matemático griego Pitágoras (jerarquizar la pura percepción auditiva) que le permitió desarrollar con sus colaboradores Beatriz Ferreyra y Francois Bayle un corpus volcado en el *Tratado de los objetos musicales*.

Este tratado presentó la noción de **Objeto Sonoro** (cualquier hecho sonoro del espacio natural registrado por recepción microfónica), por medio del cual se pudieron elaborar criterios tipológicos y morfológicos para alcanzar un análisis profundo de dicha manifestación sonora. Es decir, que surgió por primera vez en el campo de la música académica, un interés por realizar una **Escucha Reducida** (un sonido grabado y escuchado repetidas veces siempre igual), para que el perceptor pueda descubrir, valorar y degustar aspectos internos del sonido, que no se perciben cuando éste forma solo parte de una cadena discursiva basada en enlaces armónico-melódicos pre-fijados por los modelos compositivos tradicionales.

Así nació la llamada Música Concreta basada en la grabación en cinta de celuloide de sonidos provenientes de la naturaleza, de las herramientas y utensilios de la vida cotidiana, de los instrumentos musicales, etc, y en su posterior mezcla y montaje en una consola de sonido.

En esta estética lo más importante no era manipular (o transformar por medios electrónicos el sonido original), sino incorporar todo sonido-ruido existente, luego grabarlo para reconocer sus componentes internos y mejorar por tanto la Escucha, y luego componer un discurso sonoro realizando pequeñas transformaciones electrónicas. En sus principios, la Música Concreta, más que una estética musical, fue un estudio experimental del mundo que sonaba fuera de la sala de conciertos.

Música electrónica

Al mismo momento que en Francia nacía la Música Concreta, en Colonia (Alemania) nacía la **Música Electrónica** de manos del compositor y teórico Herbert Eimert y desarrollada prolíficamente luego por Karlhein Stockhausen y Mauricio Kagel.

La fuente sonora única a utilizar fue inicialmente el grabador a cinta y luego el sintetizador electrónico, instrumento fabricado para emular los sonidos naturales o musicales pero producidos electrónicamente. Paralelamente en Italia nacía también el primer estudio de música electrónica en la Radio Italiana en Milán donde Luciano Berio y Bruno Maderna realizaron las primeras composiciones con voz y sonidos electrónicos.

El proceso de composición en este tipo de música era naturalmente más lento que el de la forma de escritura tradicional en papel y pentagrama. Había que trabajar las alturas de los sonidos a partir de sus frecuencias, las duraciones a partir de la extensión de la cinta, así como manipular ataques, intensidades, etc. y luego cortar, pegar y empalmar como quien corta y cose una tela para hacer un vestido.

El objeto sonoro era sometido a transformaciones mediante la consola de sonido (instrumento electrónico que permite el procesamiento de los sonidos hasta incluso hacer desaparecer el reconocimiento de la fuente que lo produjo) que contiene filtros eléctricos, cámaras de eco, etc. Por lo tanto, una composición podía comprender cientos de eventos sonoros grabados y luego manipulados, de forma que la composición de unos pocos minutos de música podía llevar semanas de trabajo. Las fuentes sonoras de esta estética evolucionaron desde el original *Telharmonium* de Tadeus Cahill, hasta el *Theremin*, las *Ondas Martenot*, el órgano *Hammond*, el *Partiturofon*, el *Morphophone* hasta el complejo sintetizador analógico. En la actualidad la tecnología digital ha reemplazado casi totalmente a estas máquinas, con sofisticados a la vez que prácticos programas de composición y edición en la computadora.

Música electroacústica

Unos años después, por 1960, Pierre Boulez en Francia es el primero en fusionar las técnicas compositivas de la música concreta y la electrónica iniciadas por Schaeffer y Eimert, inaugurando la llamada **Música Electroacústica**.

Esta propuesta, definida posteriormente como **Música Acusmática**, ofrece una nueva perspectiva sonora ya que encara la mezcla de diferentes fuentes (tanto de instrumentos tradicionales como de elementos del entorno y la naturaleza), y además instala una nueva concepción del espacio acústico instalando parlantes de difusión en diferentes puntos de la sala de audición. El uso del espacio y de los silencios tuvo en estas estéticas una importancia hasta el momento no alcanzada.

De allí en más, todas las experimentaciones sonoro-tecnológicas fueron posibles y se desarrollaron en muy diversas direcciones, a partir de los aportes que la tecnología ofreció a estas formas compositivas.

Entre los fundadores de la música electroacústica se encuentran Michel Chion, Bernard Parmegiani, Francis Dhomont, Karlhein Stockhausen, Beatriz Ferreyra en el plano internacional y César Franchisena, Francisco Kröpfl, Luis Maranzano, Luis María Serra y Enrique Belloc en la Argentina.

Este tipo de obras tecnológico-acústicas, también dieron paso a lo que se llamó **obra interactiva** en la cual su realización y construcción previa posee o admite intervenciones a tiempo real no solo de los intérpretes formales sino también de los intérpretes informales (o casuales) como es el público. Karlhein Stockhausen y Maricio Kagel son referentes importantes en Alemania de composiciones electroacústicas abiertas e interactivas

Música estocástica

El griego Iannis Xenakis investigó sobre el tiempo musical y el espacio sonoro en función de la matemática, en especial el cálculo de probabilidades. Introdujo en su obra el azar científico capaz de constituir por sí solo un principio constructivo. Si bien parte de especulaciones matemáticas, sus composiciones llegan al público con gran fuerza dramática sin trazas de cerebralismo, provocando *shocks* sensoriales que remiten a galaxias sonoras.

Música ecológica

Este movimiento comenzó por 1960 a partir de la obra investigativa, educativa y musical de R. Murray Schaefter (Canadá) y en sentido más amplio y experimental del polifacético escritor, ecologista y músico John Cage (Estados Unidos).

Surge como una preocupación extramusical, de lucha contra la contaminación acústica del medioambiente sonoro contemporáneo, tanto en los espacios artísticos como cuanto más en los espacios de la vida cotidiana. Revaloriza el silencio y en especial la armonía de los sonidos naturales que ofrecen un bien al oído maltratado por la amplificación sonora exagerada y por la ausencia de sensibilidad para escuchar los sonidos-ruídos más pequeños e insignificantes. Sus obras se presentan casi siempre en la naturaleza y son realizadas con elementos musicales en conjunto con elementos naturales. Murray Schafer además, realiza por la década del 80 del siglo pasado, una gran obra educativa e investigativa desde la Simon Fraser University (Canadá) creando el **New Sound Project** para valorar *the music of the environment* (la música del medioambiente).

Música aleatoria

También a mediados del siglo pasado nacen otros formatos compositivos en el que se utiliza el **azar** como principio constructivo. Esta estética se contrapone a la tendencia general de encuentro entre el arte y la tecnología y por tanto a la racionalización de las técnicas musicales a través de la máquina.

El término azar no resultó del todo feliz pues habla de casualidad sin causalidad. En la actualidad se la define más como **composición en tiempo real** entendiendo por esto que la obra se construye por procesos de improvisación donde la indeterminación de los resultados está prevista, pero con un hilo conductor, con un fin causal. También se la define como música aleatoria o incluso como **música abierta** porque en su desarrollo no se prevé un punto exacto de final sino que este aparece cuando todos los elementos comprometidos en el discurso deciden finalizar sin acuerdo previo sino por propia decantación de decisiones unilaterales.

John Cage fue –por los años 60 del siglo pasado– el principal representante. "Nueva música, nueva escucha", decía Cage. Sus músicas no van para ningún lado, no hay que tratar de entenderlas, solo hay que prestar atención a la actividad de los sonidos los cuales pueden existir sin significado, igual que los silencios.

Para esta estética todos los sonidos son válidos sean convencionalmente musicales o no. Incluso Cage –como artista interesado en todas las formas posibles de experimentación– indagó hasta límites insólitos la intervención de los instrumentos musicales tradicionales con elementos de la vida cotidiana para modificar en forma concreta y electrónica, sus timbres originales de modo tal de reconfigurar la sonoridad de origen y crear nuevos espacios sonoros. Su música está imbuida de la filosofía budista a la cual se entregó en la mayor parte de su vida.

Minimalismo y arte de confluencias

John Cage también participó de este movimiento que buscaba la **austeridad** sonora, es decir el uso de pocos sonidos armados en pequeñas estructuras que se repiten hasta el infinito. Este movimiento se denomina en la jerga popular como **minimalismo**.

Morton Feldman, Earle Brown y Brian Eno son sus principales representantes. Aunque todos ellos son compositores, su interés común está en relacionarse con las artes visuales; se unieron en

este enfoque con la escuela pictórica de Jackson Pollock, Willhem de Kooning y Mark Rotko, cuyas obras eran pobres pues salían del magro sueldo americano y del uso de los materiales más económicos tanto para la construcción como para la concepción estética.

El ideal común era componer o pintar o filmar de tal manera que se destruyera la continuidad convencional y liberara los sonidos y las imágenes de la memoria, el deseo y la mente racional. Decía Cage que ahí donde la gente sentía la necesidad de pegar dos sonidos para lograr una continuidad, nosotros sentíamos la urgente necesidad de deshacernos de esa goma de pegar para que los sonidos fueran ellos mismos. La idea era construir un discurso sin discurso, sin cronología, sin continuidad. Música e imágenes estáticas cuyas secuencias se repetían y repetían, variando lentamente y lo mínimo tanto en lo sonoro como en lo visual, buscando lograr en esa repetición casi estática, un cambio virtual.

Aquí y ahora en la vanguardia

Los movimientos artísticos, las estéticas compositivas y los representantes más importantes arriba mencionados, significaron el cambio artístico más grande de todos los tiempos ocurridos en la historia del arte. Como nunca, las expresiones culturales se adueñaron de la libertad creativa, generando movimientos eclécticos, interdisciplinarios, plurivalentes, tendiendo puentes amplios entre lo académico, lo popular, lo individual o lo colectivo.

Las fronteras de las escuelas modélicas desaparecieron y un campo amplio, inacabable, ilimitado surgió, dando paso al uso de toda clase de herramientas, fuentes y estilos compositivos. Desaparecieron las distancias entre la tecnología, la artesanía, el oficio y el arte desapareciendo dando paso a toda clase de expresiones validadas para su permanencia, solo por la solidez de sus construcciones, por su denuncia social o por su calidad autoral.

El arte se filtró en todos los campos expresivos del hombre construyendo un aquí y ahora autovalente, adueñándose de todos los medios posibles para surgir en los diferentes estratos sociales y trascender los poderes hegemónicos de los conductores elegidos por sectores minoritarios. Así, hoy por hoy, el arte es un caleidoscopio de expresiones múltiples; nunca antes se compuso, se pintó, se escribió, se danzó ni se actuó tanto como en la actualidad. E igual que siempre en la historia de la humanidad, el arte es un referente de su contemporaneidad, testigo de su hacer, denunciante de su deshacer, emblema del decir más hondo que el hombre pueda alcanzar.

Bibliografía

- Adorno, T., *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966.
De Candé, R., *Dictionnaire des musiciens*, Microcosme Editions du Seuil, 1964.
Espinosa, S. (comp.), *Nuevas propuestas sonoras*, Buenos Aires, Ricordi 1983.
Stuckenschmidt, H.H., *La música del siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1960.
Salzman, E., *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Víctor Leru, 1972.
Machlis, J., *Introducción a la música contemporánea*, Buenos Aires, Marymar, 1975.
Eimert, H., *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
Berenguer, J., *Introducción a la música electroacústica*, Valencia, Fernando Torres, 1974.
Schaeffer, P., *La musique concrète*, París, Presses Universitaires de France, 1967.
Samuel, C., *Panorama de la música contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965.
Herzfeld, F., *La música del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1964.