

«Un camino de vuelta a normas de validez universal». La recepción del serialismo en Madrid a través de la crítica musical

Daniel Moro Vallina
(Universidad de Oviedo)
danielmorovallina@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se observa un interés creciente por la reevaluación histórica de las vanguardias musicales en España durante la década de 1960, a nivel de recepción e implicación de las instituciones culturales del franquismo en su difusión. Así, son destacables los estudios sobre temáticas como el Concierto de los xxv Años de Paz¹ o la Bienal Internacional de Música Contemporánea², eventos celebrados en 1964 que contaron con el respaldo oficial de organismos como el Ministerio de Información y Turismo o el Servicio Nacional de Educación y Cultura. Igualmente, el análisis del discurso empleado en revistas como *La Estafeta Literaria* o *Anlas. Educación y Cultura*³ revela la instrumentalización política de la vanguardia con el objetivo de presentar una imagen de España más moderna e imparcial, coincidiendo con los años del desarrollismo y el interés del régimen por su aceptación internacional.

Desde el punto de vista de la crítica musical, y retrocediendo a la década de 1950 como límite cronológico, Gemma Pérez Zaldondo o Germán Gan Quesada han abordado la recepción de determinados repertorios modernistas como base para un nuevo tipo de discurso: el construido en torno a la presencia creciente en la actividad concertística madrileña de la música de Stravinsky, Bartók

1. CONTRERAS ZUBILLAGA 2016.

2. SAN LLORENTE PARDO 2017; FERRER CAYÓN 2019.

3. MORO VALLINA 2019.

y Hindemith⁴. Críticos como Federico Sopena interpretarían estas figuras desde un enfoque religioso, poniendo el acento en el contenido espiritual de ciertas obras como la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky o el *Cuarteto n. 5* de Bartók. Este cambio de orientación coincide con el nombramiento de Sopena como director del Conservatorio de Madrid en 1951, interpretado por Zalduondo como «el encumbramiento de antiguos falangistas que habían jugado papeles protagónicos en la vida cultural de la inmediata posguerra cuya deriva ideológica los inclinaba ahora hacia un reformismo moderado»⁵. Son los años del mandato de Joaquín Ruiz-Giménez como ministro de Educación (1951-1956), en los que se abre una etapa de cierto aperturismo cultural marcado por el abandono del perfil ideológico falangista y el auge del pensamiento demócrata cristiano, con la mirada puesta en la integración de la cultura nacional en Europa.

Pérez Zalduondo y Gan Quesada también recogen la recepción madrileña de otros repertorios coetáneos como la música atonal y dodecafónica, saldada en estos años con una valoración más negativa. En su libro *La música en la vida espiritual* (1958), Sopena comparaba la Segunda Escuela de Viena con el existencialismo de la literatura de Kafka, subrayando el carácter angustioso que transmitía esta música⁶. Compositores como Óscar Esplá expresarían opiniones más beligerantes, llegando incluso a negar la existencia del dodecafonismo apelando al fundamento natural del sistema tonal⁷. En la mayoría de los casos, los argumentos esgrimidos se basaron en el mismo enfoque contenidista: si Stravinsky y Bartók suponían una solución, por la vía de la espiritualidad, ante la incertidumbre del mundo contemporáneo, Schoenberg acentuaba con su método un carácter trágico y deshumanizado que, a la altura de 1957, había pasado a considerarse una «verdadera moda» entre los jóvenes compositores⁸.

Si bien la presencia de estos repertorios durante los años 50 ya ha sido abordada en varios trabajos⁹, no encontramos estudios específicos sobre cómo la crítica interpretó la transición del dodecafonismo a los lenguajes seriales de comienzos de los 60. Publicaciones recientes como el volumen colectivo *Music Criticism 1950-2000*, útiles para nosotros por la horquilla temporal cubierta, solo contienen un artículo dedicado en este caso a la recepción de John Cage en

4. PÉREZ ZALDUONDO – GAN QUESADA 2008; PÉREZ ZALDUONDO 2012; GAN QUESADA 2014.

5. PÉREZ ZALDUONDO 2012, p. 143.

6. SOPEÑA 1958, citado en PÉREZ ZALDUONDO 2012, p. 153.

7. GAN QUESADA 2012, pp. 180-181.

8. PALÁ BERDEJO 1957, p. 331.

9. Véase MORO VALLINA 2016.

Barcelona y su influencia en el desarrollo de la música abierta¹⁰, cuestión tratada en otros textos de referencia¹¹. En la consideración del peso del dodecafonismo en los compositores de la Generación del 51 y su evolución hacia el serialismo, sigue vigente en gran medida la opinión de Tomás Marco vertida en su libro *Música española de vanguardia*. Para este autor, la escasez de obras dodecafónicas en nuestro país se debería a la rápida evolución de la música española y a la necesidad de quemar etapas para situarse en línea con la contemporaneidad europea¹². Así, los jóvenes compositores habrían experimentado, en el cambio de década, «un paso brusco entre un incipiente serialismo o más bien un atonalismo polarizado a una forma de comportamiento postserial»¹³.

La expresión «quema de etapas», que Tomás Marco mantendría en trabajos posteriores¹⁴, ha sido criticada aludiendo al determinismo historicista que contempla la música en una línea de constante progreso hacia la modernidad¹⁵. Junto a este enfoque teleológico, se ha puesto de manifiesto el sesgo nacionalista que caracteriza los escritos de Marco, continuador en cierta medida del discurso crítico de Adolfo Salazar¹⁶. Ello se observa cuando habla de las influencias internacionales que, lejos de la imitación o copia, suponen «meros estímulos a partir de los cuales desarrollan una creación autónoma [...] porque si hay algo evidente es que la actual música española tiene una acusadísima personalidad propia [...] todos tienen una impronta indeleble de una innominada y difusa ‘escuela española’»¹⁷. De esta manera, el supuesto retraso temporal que tuvo que afrontar la Generación del 51 quedaría compensado con la originalidad de sus propuestas, mostrando una voz propia en el panorama europeo. Otros estudios, como el libro *Dodecafonismo y serialismo en España*, llegan a la conclusión opuesta haciendo hincapié en que la importación de los modelos extranjeros — el atonalismo vienés — no logró integrarse en la idiosincrasia propia, derivando en una falta de identidad en la adopción del método¹⁸.

El objetivo de este artículo es estudiar las opiniones y estrategias discursivas de la crítica ante la música dodecafónica y serial, atendiendo al ámbito de Madrid

¹⁰. MARTÍN-NIEVA 2019.

¹¹. PARDO SALGADO 2019.

¹². MARCO 1970.

¹³. *Ibidem*, p. 54.

¹⁴. MARCO 1983.

¹⁵. CASABLANCAS 1987.

¹⁶. Véase BESADA – ALBERTSON 2019.

¹⁷. MARCO 1970, p. 61.

¹⁸. CHARLES 2005.

y a medios como las revistas *Música*, *Índice*, *Ateneo*, *La Estafeta Literaria* o *Acento Cultural*, y periódicos como *ABC* o *Arriba*. Aunque algunas de estas publicaciones ya han sido citadas en los trabajos de Pérez Zalduondo y Gan Quesada, nuestro interés es profundizar en ciertos tópicos manejados por críticos protagonistas de la época como Fernando Ruiz Coca —director del Aula de Música del Ateneo de Madrid desde 1958 y colaborador en *La Estafeta Literaria*— y Enrique Franco —jefe de Programas Musicales de RNE y vinculado al falangista *Arriba*—, junto a otros como Sopena o Antonio Fernández-Cid. En el espacio de pocos años se observa un cambio en la valoración de estas corrientes: si durante los años 50 tanto partidarios como detractores de la música dodecafónica se centraron en su contenido emocional y los posibles significados estéticos asociados a ella, a comienzos de los 60 el serialismo es visto como una técnica desprovista de un estilo unívoco y adaptable a cada lenguaje particular. Este cambio corre paralelo a la propia evolución ideológica del franquismo: así, el enfoque religioso de Sopena se enmarca en el auge del catolicismo reformista representado por las políticas de Joaquín Ruiz-Giménez. Por el contrario, el ascenso del Opus Dei y los ideólogos tecnócratas a partir de 1957 implicaron un discurso más neutro, orientado a resaltar la eficacia de la gestión institucional del régimen. Un síntoma de esta desideologización lo tenemos en el énfasis puesto en la técnica por encima del contenido al hablar de la transición del dodecafonismo al serialismo. Ruiz Coca —figura vinculada al Opus Dei al igual que el director general del Ateneo, Florentino Pérez Embid— se expresaba así a propósito de uno de los ciclos de conferencias organizados por el Aula de Música, titulado *La música dodecafónica, estilo y evolución, función cultural* (noviembre 1959-febrero 1960):

En el serialismo, pues, lo que realmente inicia Schoenberg es un camino de vuelta a normas de validez universal, dando la espalda definitivamente al expresionismo de[] que parte. De esta manera, el atonalismo, al que llega en virtud de una tendencia estética, de un estilo, se convierte en una situación técnica [...] desde la cual es permisible alzar los más diversos sentidos estéticos, incluso el que puede parecer que contradice su propio origen romántico-expresionista¹⁹.

El artículo se divide en dos bloques. En el primero expondremos varios ejemplos de críticas, ensayos y artículos de opinión publicados durante los 50, con el objetivo de localizar tópicos comunes en los juicios de valor sobre

¹⁹. RUIZ COCA 1960B.

el dodecafonismo. En la segunda parte, centrada en el periodo 1958-1961, analizaremos el vínculo de algunos nombres señeros de la Generación del 51 — Cristóbal Halffter o Luis de Pablo — con el serialismo. Si, durante estos años de transición, la imagen más extendida entre compositores y críticos era la de España como un país «periférico» que debía alcanzar el «centro» de la vanguardia europea²⁰, algunas de las cuestiones que surgen son las siguientes: ¿cuáles fueron las razones de este rápido giro hacia la modernidad? ¿qué retórica se empleó para justificarlo? ¿qué papel jugaron las instituciones y los medios escritos? Y ¿en qué medida esta defensa de la técnica serial respondió a una nueva orientación nacionalista en el discurso de la crítica?

EL DODECAFONISMO ANTE LOS OJOS DE LA CRÍTICA EN 1950

El análisis de la programación madrileña constata la importancia de Stravinsky, Bartók y Hindemith en el repertorio de organismos como la Orquesta Nacional de España (ONE), la Agrupación Nacional de Música de Cámara o la Orquesta y Coros de Radio Nacional. Su difusión se comprueba en eventos como la celebración de un *Festival Stravinsky* el 13 de abril de 1953, dedicado a su música sacra, o el concierto monográfico del 25 de marzo de 1955, en el que el compositor visitó Madrid para dirigir sus propias obras; el *Festival Hindemith*, programado el 20 de diciembre de 1954; o la interpretación de la integral de los *Cuartetos* de Bartók en el Conservatorio de Madrid los días 16 y 17 de junio de 1953. Son solo algunas de las muchas ocasiones en las que se escuchó música de estas tres figuras en el ámbito madrileño. De todos ellos, Stravinsky sería el que más atención recibió con diferencia. Además de los conciertos, el entonces director del Conservatorio de Madrid Federico Sopena dedicó varios ciclos de conferencias a comentar su estética; y la revista *Música*, publicación oficial de los conservatorios españoles, inauguraba su primer número con un dossier temático en homenaje al compositor ruso²¹.

En la valoración de estos repertorios es necesario citar nuevamente *La música en la vida espiritual* de Sopena, ya que representa una buena síntesis del

²⁰. «Se constata, por ejemplo, que la idea del carácter ‘periférico’ de la música escrita en España era omnipresente en el panorama musical de la época [...]. En ese contexto, el uso de técnicas musicales provenientes del ‘centro’ — como el Serialismo — era visto como una forma de subsanar el retraso nacional». CONTRERAS ZUBILLAGA 2018, p. 96.

²¹. Véase GAN QUESADA 2014, pp. 166-167.

enfoque religioso que se utilizó como rasero para juzgar las diversas tendencias que se iban conociendo en Madrid. En un fragmento de este texto, Sopena comparaba la figura de Bartók con la Segunda Escuela de Viena desde el punto de vista de su utilidad espiritual, como símbolo de esperanza para el hombre actual:

Porque yo creo [...] que buena parte de la obra de Schönberg, o el concierto para violín de Alban Berg, pueden ser llamados, sin más, música profana. Ahora bien: el contenido espiritual hacia el que apuntan es de una negrura, de una desesperanza tal que niega casi la misma realidad de lo religioso. Sin embargo, hay otras músicas profanas cuya influencia en la espiritualidad del hombre de nuestro tiempo es mucho más positiva. A ese contenido espiritual debe Bela Bartok toda su influencia en varias generaciones de músicos²².

Dada su condición de sacerdote, no resulta extraño que Sopena fuese uno de los principales artífices de esta legitimación en clave religiosa. En cambio, un crítico más joven y comprometido con la vanguardia como fue Enrique Franco mantuvo durante la primera mitad de los 50 un discurso muy similar. Desde las páginas de *Índice*, Franco defendía a Stravinsky de la clásica acusación de formalismo aludiendo a «un hondo latido de expresión, una profundidad de conceptos cuya explicación empieza y termina en la misma música, que de verdad llega a conmover»²³. El mismo enfoque espiritualista o religioso puede leerse en su opinión sobre Bartók: «lo primero que siente el entendido y el profano ante la música de Bartok [...] es el latido del corazón del hombre. Lejos de toda deshumanización, esta música puede ser por sufrida, por resignada, música de cercanía de Dios»²⁴.

La condena que Sopena hizo de la música atonal y dodecafónica también tendría continuidad en el discurso de Enrique Franco. A la hora de vincular la primera producción de la Generación del 51 con el repertorio internacional, Franco se expresaba así a propósito de la *Antífona Pascual* (1952) de Cristóbal Halffter: «en [un] momento en los que el mundo sabe de una música desolada y triste, amarga, alucinante y freudiana con el último auge del atonalismo [...] España entona sus estrofas religiosas en una música concreta y espontánea,

²². SOPEÑA 1958, pp. 27-28.

²³. FRANCO 1953B.

²⁴. FRANCO 1953A.

melancólica y sonriente, arrodillada ante el Dios que es alegría de nuestra juventud»²⁵. Esta similitud da pie a pensar en la influencia que Sopena ejerció sobre el joven crítico, a quien veía como el puente entre la generación de Falla y los jóvenes compositores españoles²⁶. Por su parte, Cristóbal Halffter reconocía tempranamente la influencia del dodecafonismo en su *Concierto para piano y orquesta* (1953), pero lo justificaba desde el deseo de universalizar la música española conectándola con el contexto europeo, siguiendo la línea de Falla²⁷. Como veremos más adelante, esta no sería la única ocasión en la que se relacionaría el nacionalismo esencialista falliano con este ámbito de la vanguardia internacional, tan alejado en principio desde el punto de vista estético.

Frente a la promoción de Stravinsky o Hindemith en las principales salas sinfónicas madrileñas — el Palacio de la Música o el Teatro Monumental —, la música atonal y dodecafónica tuvo una difusión más modesta a través de algunos recitales de piano y conferencias-concierto celebradas en el Instituto Francés y Alemán, el Colegio Mayor Antonio de Nebrija o el Aula de Música del Ateneo de Madrid. Una de las primeras conferencias rastreables en la prensa fue la ofrecida por el pianista Javier Alfonso en el Ateneo el 23 de mayo de 1951, dedicada a las «diversas tendencias de la música contemporánea» (politonalismo y dodecafonismo); el 29 de abril de 1954, Gerd Kaemper interpretó en el Conservatorio de Madrid la *Sonata Op. 1* de Berg, las *Seis piezas Op. 19* y la *Op. 33a* de Schoenberg; el 10 de mayo de ese mismo año, el Cuarteto Vegh ofrecía la *Suite Lírica* de Alban Berg en la capital. El expresionismo de esta última obra fue mejor valorado por la crítica en comparación con Schoenberg. Antonio Fernández-Cid, por ejemplo, elogiaba la autenticidad del lenguaje bergiano al hablar de su capacidad de comunicación emocional²⁸. Por su parte, Fernando Ruiz Coca defendía a Berg de la acusación hecha a la Segunda Escuela de Viena de ser una música excesivamente fría y cerebral, vinculando su ‘angustiosa’ necesidad de expresión con el desarrollo de la psicología del subconsciente²⁹.

Otros eventos a mencionar fueron el curso de interpretación de música pianística contemporánea dirigido por Margot Pinter y la sociedad de conciertos Cantar y Tañer en julio de 1956, con obras de Bartók, Hindemith, Schoenberg, Berg, Liebermann y Taeye Nielsen; o el recital ofrecido por Franzpeter Goebels

²⁵. FRANCO 1952.

²⁶. SOPEÑA 1954.

²⁷. HALFFTER 1954.

²⁸. FERNÁNDEZ-CID 1954A.

²⁹. «Freud, Adler, Jung, con sus investigaciones sobre el subconsciente, al incorporarlo a la personalidad del artista, la han enriquecido en forma fabulosa [...]». RUIZ COCA 1954.

en marzo de 1958 organizado por Cantar y Tañer y la Sección Española de la SIMC, donde se escuchó *Permutación* de Jelínek, los *Cuatro estudios de ritmo* de Messiaen y las *Variaciones Op. 27* de Webern. En su crítica al concierto, Antonio Iglesias rechazaba especialmente las obras de Jelínek y Webern por su frialdad y falta de interés, augurando que «quizá toda esta música exija los instrumentos electrónicos del porvenir; en el piano actual, aun escuchándola repetidas veces con la mejor voluntad de acercamiento, no sobrepasa los límites experimentales»³⁰.

En general, los argumentos esgrimidos para juzgar la música dodecafónica giraron en torno a tres tópicos. En primer lugar, la citada referencia al contenido estético de las obras, calificadas de angustiosas, frías o irracionales como reflejo de la personalidad de sus creadores. Coincidiendo con su muerte en 1951, *Índice* publicaba un texto titulado ‘Arnold Schoenberg, el músico de la soledad’, en el que se afirmaba que «la elaboración del sistema más intelectual y subversivo de componer música — la dodecafonía — solo puede nacer de la aristócrata soledad»³¹. Esta visión sería rebatida por Ramón Barce utilizando el mismo enfoque: tras señalar que el dodecafonismo era mucho más que una técnica y representaba toda una corriente estética que admitía una amplia gama de posibilidades, se preguntaba el porqué de esta vinculación unilateral con un contenido pesimista³². Otro cliché de la crítica más tradicionalista aludía al desfase temporal del método respecto al momento presente. Si en 1954, con ocasión de la visita de Luigi Dallapiccola a Madrid, Antonio Fernández-Cid aseguraba que el dodecafonismo era una «máxima novedad» en la capital³³, en 1958 instaba a los jóvenes compositores españoles a desconfiar de la imitación de un método ya caduco en el ámbito internacional: «muchas veces se piensa en ofrecernos como quintaesencia del ‘vanguard’ lo que se halla ya un poco en el ‘arca’. Y así, como en tantas cosas, jugamos ahora al dodecafonismo. Cuando en Europa, sin que haya sido por completo derrumbado, pasó ya su momento de relieve»³⁴. Por último, un argumento mucho más determinista fue el de Óscar Esplá. Haciendo referencia a una serie de experimentos que había realizado como director del Laboratorio Musical Científico de Bruselas, Esplá aseguraba que la «conciencia lógica» humana era genuinamente tonal, y que por lo tanto la «conciencia

³⁰. IGLESIAS 1958.

³¹. ZANETTI 1951.

³². «Nada hay, absolutamente nada, ni en sus supuestos estéticos ni en su técnica, que cierre al dodecafonismo el camino de la alegría, de lo heroico o de la expresión colectiva e incluso gozosamente multitudinaria». BARCE 1958B, p. 21.

³³. FERNÁNDEZ-CID 1954B.

³⁴. FERNÁNDEZ-CID 1958.

atonal» — en el sentido de supresión de la tonalidad — no podía existir³⁵. Esta interpretación también fue contestada por Barce o Ruiz Coca, prefiriendo el término ‘metatonal’ para remarcar que se trataba de una ampliación del sistema anterior y no su negación³⁶.

A pesar de que estas últimas voces representaron una postura más progresista en el panorama de la crítica madrileña, con frecuencia cayeron en justificaciones similares a las de los detractores de la música de Schoenberg. Ello se observa en las discusiones en torno a la evolución de la atonalidad al dodecafonismo. Mediados los años 50, Ruiz Coca desconfiaba del método tildándolo de «frío y estrecho»³⁷, «artificiosa matemática»³⁸ o «trampa ilógica»³⁹ del expresionismo, haciendo referencia a que su rigidez suponía una vuelta a los dogmas que la libre expresión atonal había conseguido derribar. Sus palabras son inmediatamente anteriores al ciclo del Aula de Música del Ateneo que citábamos al comienzo del artículo, y en el que el argumento ofrecido por Ruiz Coca era justamente el contrario. Siguiendo dentro del ala progresista, un contrapunto interesante fueron las crónicas enviadas por compositores instalados en el extranjero, como José Luis de Delás. Su estancia en Alemania le hacía conocedor de primera mano de la vanguardia centroeuropea, y ello se refleja en una valoración del dodecafonismo como una técnica universalizada que permitía canalizar diversas formas de expresión, incluida la de la nueva música española: «la espléndida escuela italiana actual — Dallapiccola [*sic*], Petrassi, Nono y tantos otros — es la mejor prueba de la superficialidad de trazar, por ejemplo, unas fronteras prohibitivas entre germanismo y latinidad»⁴⁰.

Estas últimas palabras conectan bien con la recepción más positiva que tuvieron otras figuras igualmente vinculadas al dodecafonismo, pero alejadas del ámbito geográfico de Schoenberg, Berg y Webern. Nos referimos a Luigi Dallapiccola. El 25 de noviembre de 1954, Radio Nacional organizó un *Festival Dallapiccola* en el que se programaron los *Canti di Prigionia*, el *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*, la *Ciaccona*, *Intermezzo e Adagio* para violonchelo y los *Inni* para tres pianos. La valoración que Enrique Franco hizo entonces del compositor italiano muestra el mismo enfoque contenidista y espiritual característico de la crítica de estos años. En este caso, Franco apostaba por la ‘latinización’ del

³⁵. Citado en FERNÁNDEZ-CID 1957.

³⁶. BARCE 1958A.

³⁷. RUIZ COCA 1958B.

³⁸. RUIZ COCA 1956.

³⁹. RUIZ COCA 1958A.

⁴⁰. DELÁS 1955, p. 47.

método, a la vez que justificaba su supuesta rigidez haciéndolo derivar no ya del expresionismo (como Ruiz Coca), sino de técnicas consagradas de la historia musical occidental:

Apresurémonos a aclarar: Dallapiccola llega al dodecafonismo de una manera espontánea, desde una natural valoración lírica de la melodía expresionista [...] Acaso sea este el aspecto más interesante de la estética de Dallapiccola: un dodecafonismo por el que fluya una música muy humana, nada intelectualista [...].

Dadas estas características, ¿será Dallapiccola un «traidor» vendido a estéticas no solo alejadas, sino incompatibles con la «claridad mediterránea» del gusto latino? [...] Analizando un poco la cuestión también puede suceder que lo que está haciendo Dallapiccola no es sino un «viaje de vuelta». Porque es evidente que el atonalismo, al sistematizarse, ha caído en fórmulas de escritura cuya fuente encontraremos en el renacimiento italiano [...].

Mientras llega el orden y la organización que Schönberg decía buscar con su sistema, Dallapiccola se sirve de órdenes antiguos asentados sobre bases de absoluta legitimidad latina⁴¹.

Un último aspecto que tratar fue la renovación abierta por revistas especializadas que se interesaron en difundir, bajo un enfoque más neutro y objetivo, los principios técnicos del dodecafonismo y de algunos primeros ejemplos del serialismo integral. Aquí es necesario citar la publicación del primer ensayo en español sobre las *Structures LA* de Boulez en la revista de literatura *Papeles de Son Armadans*, en octubre de 1958. Su autor, Anthony Bonner, exigía al comienzo del artículo una nueva actitud por parte del aficionado, toda vez que Schoenberg, Stravinsky, Berg o Bartók eran para él autores clásicos⁴². Ese mismo año inició su andadura *Acento Cultural* — revista editada por el Sindicato Español Universitario (SEU) y cuya sección musical dirigió Luis de Pablo —, en cuyos dos primeros números (octubre y noviembre de 1958) aparecieron artículos dedicados a analizar la última música serial de Stravinsky (*Threni*), el dodecafonismo de Schoenberg (*Serenata Op. 24*, *Quinteto Op. 26*) y Webern (*Sinfonía Op. 21*), o las recientes experiencias de la música concreta y electrónica. Un botón de muestra es el artículo firmado por Luis de Pablo sobre las diversas soluciones de la Segunda Escuela de Viena y las proyecciones actuales del

⁴¹. FRANCO 1955.

⁴². BONNER 1958.

método en figuras como Henze, Stockhausen o Boulez. Además de reconocer la importancia de Webern como guía para las jóvenes generaciones — en una valoración muy distinta a la de Antonio Iglesias —, De Pablo concluía su texto rompiendo una lanza a favor del valor histórico del dodecafonismo y su contribución a la evolución general de la música⁴³.

LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA TÉCNICA SERIAL EN 1960

Mediados los años 50, las opiniones de la crítica nos transmiten cierta sensación de ambigüedad y desorientación a la hora de vincular a los jóvenes compositores con el escenario internacional. A finales de 1957, por ejemplo, Enrique Franco hacía un balance negativo del año refiriéndose a que continuaban sin resolverse las mismas incógnitas: qué debía ser la música española en relación con Europa, en un momento en que, según él, existía total desacuerdo sobre cuál era la estética predominante en la actualidad. Franco llegaba a referirse a que los músicos españoles trabajaban desde una verdadera «angustia» en su intento de proyectarse hacia el exterior⁴⁴. Poco después, en una retrospectiva de los veinte años transcurridos desde el final de la Guerra Civil, el crítico seguía aludiendo a la misma encrucijada: «la joven música española se encuentra ante una problemática que ahora tratan de resolver los compositores: la que les plantea la necesaria huida de todo rastro nacionalista y el deseo de sumarse a corrientes europeas que, hasta la fecha, habían tenido poca o ninguna resonancia entre nosotros, tal como el dodecafonismo»⁴⁵. La introducción de esta variable en el discurso — el tópico del nacionalismo folclorista y su necesaria superación — se vio influenciada por dos hechos que la historiografía posterior ha juzgado determinantes en la evolución hacia la vanguardia: la fundación, en 1958, del Grupo Nueva Música y del Aula de Música del Ateneo de Madrid.

Aunque Nueva Música apenas tuvo continuidad como colectivo debido, entre otras razones, al perfil heterogéneo de sus integrantes — Fernando Ember, Manuel Moreno-Buendía, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Alberto Blancafort, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Carra y el uruguayo Luis Campodónico, con el apoyo y adhesión de Enrique Franco —, algunas de sus declaraciones ayudan a comprender la nueva orientación que estaba operando

⁴³. PABLO 1958.

⁴⁴. FRANCO 1957.

⁴⁵. FRANCO 1959.

entonces. Tras advertir la ausencia de una estética unitaria y la diversidad de sus intereses, declaraban un objetivo común: acelerar la música española para sincronizarla con el momento europeo. Ante el malentendido de que esta proyección se interpretase como una «desnacionalización», el grupo explicaba que lo que pretendían era superar la vinculación de lo español con la cita folclórica y entroncar, así, con la vía abierta por la generación de Falla⁴⁶. En los pocos conciertos que Nueva Música celebró entre 1958 y 1959 — especialmente el que tuvo lugar en el Instituto de Cultura Hispánica el 7 de junio de ese último año⁴⁷ — fue perfilándose la opción serial como el lenguaje con mayor garantía de futuro.

Las actividades de Nueva Música pronto quedarían englobadas bajo una iniciativa de mayor calado, y que supuso la institucionalización de la vanguardia en el ámbito madrileño: los ciclos de conferencias-concierto del Aula de Música del Ateneo, dirigidos por Fernando Ruiz Coca. Tanto la temática de estos ciclos — ya abordada en estudios previos⁴⁸ — como las opiniones vertidas en *La Estafeta Literaria*, órgano de expresión del Ateneo, reflejan el intento de vincular la música española con el serialismo conservando la idiosincrasia nacional. En este sentido, la crítica encontró una clave para legitimar la proyección de la Generación del 51 en Europa: obviando un significado o estilo único para las obras, desligándolas de sus variables históricas, culturales o geográficas, podía garantizarse la universalidad del serialismo haciéndolo adaptable a las casuísticas particulares de cada autor.

Esta evolución se observa en los distintos objetivos trazados por Ruiz Coca para las actividades del Aula de Música. En febrero de 1959, por ejemplo, saludaba la creación del centro y el interés por discutir los principales problemas de la música contemporánea, que según él giraban en torno a dos tendencias:

⁴⁶. «No tenemos una estética común, aunque sí una unidad de acción: acelerar la evolución de la música española hasta sincronizarla con el momento europeo [...] Podría pensarse que la liquidación absoluta de la temática folclórica produjera una ‘desnacionalización’ de nuestra música. Aquí funciona un malentendido [...] nuestra música no es tampoco ‘nacionalista’. Y precisamente con ello continuamos el camino marcado por la anterior generación, cuya meta ha sido siempre la superación de los puros datos folklóricos». *ÍNDICE DE LAS ARTES Y LAS LETRAS* 1958.

⁴⁷. Se estrenaron las siguientes obras de autores españoles adscritos al Grupo Nueva Música: *Sonata para violín solo* (Cristóbal Halffter); *Invenções para flauta y piano Op. 5* (Luis de Pablo); y *Sonata 1 para violín y piano* (Ramón Barce). Además, se interpretaron la *Sonata para violín y piano n. 3* de Hindemith; las *Cuatro piezas para violín y piano Op. 7* de Webern; y la *Rapsodia rumana n. 1* de Bartók. Véase GAN QUESADA 2012, p. 185.

⁴⁸. Véase MEDINA 1987.

el «objetivismo formalista» y el «expresionismo en sus diversas formas metatónicas»⁴⁹. Estos términos, algo ambiguos, serían sustituidos por la opción serial como temática predominante en sus escritos. Entre noviembre de 1959 y febrero de 1960 tuvo lugar el citado ciclo *La música dodecafónica, estilo y evolución, función cultural*, en el que varios compositores españoles analizaron públicamente obras de Schoenberg, Webern, Messiaen, Boulez y Stockhausen. En esta ocasión, Ruiz Coca interpretaba el dodecafonismo no ya como un método frío y estrecho, sino como una etapa histórica que, en el momento actual, permitía diversas realizaciones más allá de la adscripción a la estética de origen: «Y ello ha ocurrido en un momento en que el expresionismo ha quedado netamente separado de lo serial. Este sistema — el serial — puede ser ya contemplado, al margen de los estilos, como una realidad técnica innegable»⁵⁰. Una opinión similar se lee en su valoración sobre Webern, interpretado como epítome de un camino que, iniciado en el subjetivismo estético anterior, abría las puertas a un nuevo clasicismo objetivo y racional: «Y, así, el atonalismo, nacido como un estilo, al desprenderse de su inicial sentido expresionista, se queda reducido a sus justos límites, los de una situación o estado técnico de la evolución musical»⁵¹.

Un paso más allá en la instrumentalización de la técnica por encima del contenido se dio con el siguiente ciclo del curso 1960-1961, titulado *Actualidad de la técnica y la estética postserial: los determinantes nacionales*. En él, los compositores estudiados fueron Berio, Pousseur, Boulez, Nono, Stockhausen y Nilsson, junto con una segunda parte en la que los conferenciantes del Aula de Música — Ramón Barce, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, entre otros — analizaron y presentaron sus propias obras. Al margen de la estrategia de ligar la nueva música española a las figuras más valoradas de la vanguardia internacional, el objetivo era observar cómo cada compositor había hecho suyo este lenguaje. Ruiz Coca lo expresaba así: «El serialismo, sin preocupaciones expresionistas, se ha convertido en una técnica apta para recibir los más diversos mensajes. La creación de un nuevo orden, en el que caben todos los acentos, es su problema»⁵². En otro artículo de *La Estafeta* a propósito de una conferencia dedicada a Falla, aventuraba que el actual estadio de la técnica serial bien podría haber interesado al maestro gaditano en el objetivo común de superar el nacionalismo folclorista y garantizar el universalismo de la música española:

⁴⁹. RUIZ COCA 1959.

⁵⁰. RUIZ COCA 1960A.

⁵¹. RUIZ COCA 1960C.

⁵². RUIZ COCA 1960E.

Webern, si bien había logrado su madurez, necesitaba además para ser revelado, el contacto con generaciones posteriores. Y, aunque sea inútil y aventurado especular con un imposible futuro de Falla, la transformación del serialismo, de estilo en técnica; la aparición de personalidades como Pierre Boulez, tan lejano del primer Schoenberg como pudo estarlo cualquier músico francés de principios de siglo, pueden llevarnos a pensar que su actitud ante la música serial de hoy, si no la adhesión, sí hubiera alcanzado la respetuosa comprensión de nuestro autor⁵³.

Algunos compositores vinculados al Aula de Música como Cristóbal Halffter o Luis de Pablo participarían del mismo discurso. A comienzos de 1960, por ejemplo, Halffter declaraba que su máxima aspiración era «latinizar el serialismo», en el sentido de crear en Madrid una escuela de música española adscrita a esta tendencia⁵⁴. Tanto él como Luis de Pablo consideraban el dodecafonismo de Webern como una experiencia ya superada. Hablando de las *Cinco piezas para orquesta Op. 10*, analizadas por Halffter en el Aula el 14 de enero de 1960, declaraba que «el hecho de que la obra de Webern empieza a tener una popularidad cada día mayor, no dice nada sobre su bondad pero sí, en cambio, dice que esa visión del arte empieza a no tener una justificación en nuestros días»⁵⁵. Por su parte, De Pablo observaba que el tributo de Webern al pasado estribaba en su sujeción a un serialismo riguroso⁵⁶. Durante estos años, De Pablo se alinearía especialmente con la estética de Pierre Boulez en la búsqueda de un serialismo más flexible, a través de soluciones formales como la aleatoriedad controlada. Resulta interesante citar aquí un artículo suyo escrito para la *Revista Musical Chilena* en el que juzgaba las posturas antitéticas de Nono y Cage como igualmente reprobables: el segundo por el irracionalismo que conllevaba la negación de la responsabilidad creativa del compositor; y el primero por seguir anclado en un rigor formal nacido del dodecafonismo «que destruye como ningún otro la posibilidad de iniciativa del intérprete». La solución radicaba en flexibilizar la forma controlando sus posibles realizaciones, una vía más fructífera en la que De Pablo situaba su propio nombre junto al de Pousseur, Boulez y Stockhausen⁵⁷.

⁵³. RUIZ COCA 1960D.

⁵⁴. *LA ESTAFETA LITERARIA* 1960.

⁵⁵. HALFFTER 1960.

⁵⁶. PABLO 1960.

⁵⁷. PABLO 1961.

Otros ejemplos del cambio de opinión de la crítica pueden rastrearse en iniciativas como Tiempo y Música, entidad de conciertos dirigida por De Pablo entre 1960 y 1963 bajo el patrocinio del SEU. Tiempo y Música fue responsable de estrenar en España algunos títulos importantes de la vanguardia serial. Así, por ejemplo, dieron a conocer páginas como las *Improvisations sur Mallarmé* (30 de enero de 1961) y *Le marteaux sans maître* (5 de marzo de 1962) de Boulez; el *Studi per «Il Processo»* de Maderna (13 de marzo de 1961); o los *Zeitmaße* de Stockhausen (6 de febrero de 1962). En sus críticas para *ABC*, Federico Sopena manifestaba ahora una actitud bien distinta de la de los años 50. De las *Improvisations* decía que era una de las obras más trascendentales del repertorio contemporáneo⁵⁸, al tiempo que juzgaba a Boulez como heredero directo de Webern (reconociendo, así, el magisterio de este último)⁵⁹. Bien fuera por el carácter oficial que revestía Tiempo y Música, dependiente de una institución falangista como fue el SEU; bien porque las obras escuchadas se alejaban de la estética expresionista que Sopena condenase años atrás, se trata de síntomas del mismo fenómeno: una valoración mucho más positiva de la vanguardia centroeuropea, sostenida por críticos tanto progresistas como más reaccionarios o tradicionalistas.

La fuente donde mejor se observa esta institucionalización de la técnica serial es un extenso reportaje publicado en junio de 1961 en *Panorama*, suplemento dominical de *Arriba*. Enrique Franco firmaba el texto titulado ‘Serialismo en España’, y en él encontramos los principales argumentos que legitimaban la proyección internacional de la música española por la adhesión a esta vía de la vanguardia. Tras reconocer que el país se había incorporado «un poco tarde» a la tendencia — unos quince años —, Franco hacía un recorrido desde la generación de Albéniz y Falla hasta el agotamiento de estas posibilidades y la necesidad de buscar otros horizontes tras el aislamiento de la Guerra Civil. El crítico pasaba a juzgar a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter como los compositores más representativos de la nueva orientación. En sus palabras encontramos nuevamente la estrategia de desvincular el serialismo de su estética de origen y hacerlo derivar de un supuesto carácter ‘latino’, racial y distintivo:

Desde dos obras intentaré apuntar ahora algunos rasgos
diferenciales de nuestra ya varia aportación al cambio «serial»: el

⁵⁸. SOPEÑA 1961.

⁵⁹. «Lo importante de ‘El martillo sin dueño’ es escuela ya, pero con matiz: es paso hacia una mayor libertad y es paso también hacia atrás, hacia Webern, que sigue siendo en ese mundo el maestro más exacto de su misterio, ese misterio de la salvación del instante, del silencio, del pequeño ruido que deja de ser cuerpo para hacerse símbolo». SOPEÑA 1962.

«Radial», op. 9, de Luis de Pablo, recién estrenado en Palermo, y las «Microformas», de Cristóbal Halffter, razón de magnífica crítica de Claude Rostand y «piedra de escándalo» en nuestro superconservador Palacio de la Música y el poco advertido — aunque franco y espontáneo — Monumental Cinema [...].

La aportación «latina» de De Pablo podríamos ceñirla a un sentido alegre de su «serialismo», que — en general — aleja del oyente toda sensación de «angustia» entendida como expresión, y sin que esto quiera decir que no exista el fenómeno en la misma circunstancia de su ser y vivir de compositor. Recuerdo que a propósito de los «Comentarios» me escribía Luis sobre la posibilidad de un «serialismo rossiniano», conjunción difícil de entender si no se ha frecuentado la conversación y la amistad del joven músico [...].

Sólo — o sobre todo — un rasgo liga a los dos compositores: la expresión de su música no tiene nada que ver con la «angustia» de los germánicos y nórdicos. No se puede hablar en una hora en la que una ancha corriente unifica la marcha de tantos compositores de cualquier rincón del mundo, de una característica española. Sí de una actitud latina gracias a la cual los colores de las paletas son vivos, las luces claras y el orden neto⁶⁰.

Por las mismas fechas, el conocimiento de las corrientes de la música abierta se saldó con una recepción mucho más negativa. Incluso dentro del ala progresista de la crítica, Enrique Franco y Fernando Ruiz Coca condenarían a Cage, Bussotti o Juan Hidalgo aludiendo a su voluntad de caos: el caso de este último es sintomático, pues su obra *Ukanga* (1957), primer ejemplo de serialismo integral español fue estrenada en Darmstadt y no se conocería en nuestro país hasta catorce años después⁶¹. Con ocasión del concierto que David Tudor ofreció en Madrid el 10 de noviembre de 1960 (obras de Cage, Nilsson, Marchetti, Wolf, Ichiyanagi, Bussotti e Hidalgo), Enrique Franco criticaba el «snobismo» y «bluff» de estas tendencias, cuyos autores no merecían llamarse compositores⁶². Y Ruiz Coca trazaba una comparativa con el serialismo desde el ideal de preservar un orden que condujese a la libertad creativa, en unas palabras que pueden recordarnos a la postura defendida por Boulez en el ámbito internacional: «Hoy, las tendencias informalistas me parecen, necesariamente, el último, lamentable coletazo de este romanticismo suicida,

⁶⁰. FRANCO 1961.

⁶¹. Véase PARDO SALGADO 2019, p. 49.

⁶². FRANCO 1960.

que solo puede conducir al aniquilamiento. Porque solo se es verdaderamente libre dentro de un orden [...] En este sentido, el serialismo supone una actitud de sana, humanísima reacción»⁶³.

CONCLUSIONES

Sin pretender llevar a cabo un cómputo de todas las obras dodecafónicas y seriales que se dieron a conocer en Madrid, el objetivo de este artículo ha sido mostrar los principales argumentos que la crítica empleó en la valoración de estas corrientes, y de qué forma sirvieron como guía para la Generación del 51. Una primera conclusión es que, durante los años 50, las opiniones sobre el dodecafonismo se basaron frecuentemente en el mismo enfoque contenidista. Tanto defensores como detractores pusieron el acento en su origen expresionista: bien interpretándolo como una música angustiada y deshumanizada alejada del ‘carácter’ español, y buscando otros posibles contenidos expresivos; bien considerando que la rigidez del método anulaba la voluntad expresiva de la atonalidad anterior. En este debate, la figura de Dallapiccola fue mejor valorada en comparación con Schoenberg o Webern. Enrique Franco defendía un dodecafonismo de raíz ‘latina’, cuya espiritualidad contrastaba con el intelectualismo de la Segunda Escuela de Viena. Esta alternativa italiana, justificada desde la cercanía geográfica y cultural con España, representa un primer ejemplo de la nueva orientación nacionalista que la crítica manejó para vincular la música española con la europea, más allá del tópico folclorista. No obstante, la sensación de ambigüedad estética que transmiten algunos escritos de Franco o Ruiz Coca a mediados de los 50 reflejan el esfuerzo por encontrar un significado para el método dodecafónico con el que pudieran identificarse los jóvenes compositores. En este sentido, la dificultad estribó en basarse exclusivamente en el contenido emocional de las obras para juzgar la línea que mejor pudiera encajar con la idiosincrasia española.

La solución a este problema fue separar la dimensión técnica de la estética de origen, al considerar el dodecafonismo como una etapa histórica superada e interpretar el serialismo como un lenguaje universalizado y adaptable a cada necesidad expresiva particular. El cambio de opinión que se registra a partir

⁶³. RUIZ COCA 1961.

de 1958 no solo se explica por el mejor conocimiento en España de la música de Boulez, Stockhausen, Nono o Pousseur, sino también por la estrategia de equiparar a la Generación del 51 con la vanguardia internacional más valorada. Tanto la crítica progresista (Franco, Ruiz Coca) como la más refractaria al dodecafonismo (Sopeña) interpretaron la adscripción generalizada a la técnica serial — en realidad practicada por un selecto grupo de compositores apoyados institucionalmente, entre ellos Cristóbal Halffter y Luis de Pablo — como una prueba de la proyección de la nueva música española, superadora del nacionalismo folclorista anterior. Fernando Ruiz Coca, director del principal centro de difusión de la vanguardia en Madrid, defendió el serialismo europeo aludiendo a la necesidad de preservar un orden constructivo en todo momento. Su postura se enmarca en la vinculación de Ruiz Coca con el Opus Dei y las políticas de patrocinio artístico bajo el paradigma de la técnica y el progreso, características de los años 60. Desde este mismo prisma, otras tendencias que eludían el perfil cientificista del compositor (Cage, Bussotti o el español Juan Hidalgo) fueron juzgadas peyorativamente.

Ante el riesgo de que la adopción de la técnica serial fuese vista como una mera imitación de los modelos extranjeros, Enrique Franco se afanó en subrayar los rasgos diferenciales del serialismo de Halffter y De Pablo, señalando su carácter ‘alegre’ o ‘lírico’. La vindicación nacionalista de musicógrafos posteriores como Tomás Marco tiene su origen en el discurso de la crítica de esta época: no solo encontramos un paralelismo entre la expresión «quema de etapas» de Marco y el «retraso» temporal con el que Franco se refería en 1961 a la incorporación de España al serialismo⁶⁴, sino que ambos autores defendieron por igual la personalidad propia de los compositores en este proceso. Este enfoque, que garantizaba el internacionalismo de la música española mediante la identificación con la técnica y la diferenciación en el contenido, encontraría eco más allá de nuestras fronteras. Como colofón, citemos las palabras de Arthur Custer para la revista *The Musical Quarterly*, en un temprano artículo de 1962 (revisado en 1965) dedicado al panorama de la música contemporánea en nuestro país: «Spanish musicians today strive for ‘liberation from explicit nationalism’, in an attempt to speak a universal musical language. Their syntax is serialism»⁶⁵.

⁶⁴. FRANCO 1961.

⁶⁵. CUSTER 1965, p. 44.

BIBLIOGRAFÍA

BARCE 1958A

BARCE, Ramón. 'Atonalidad y dodecafonismo', en: *Índice de las Artes y las Letras*, XII/116-117 (septiembre-octubre 1958), p. 25.

BARCE 1958B

ID. '¿El dodecafonismo, música de la angustia?', en: *Índice de las Artes y las Letras*, XII/118 (octubre 1958), p. 21.

BESADA – ALBERTSON 2019

BESADA, José Luis – ALBERTSON, Dan. 'Spain beyond Spain: Contemporary Spanish Music in a Global Context', en: *Contemporary Music Review*, xxxviii/1-2 (2019), pp. 1-6.

BONNER 1958

BONNER, Anthony. 'Pierre Boulez y la música nueva', en: *Papeles de Son Armadans*, III/31 (octubre 1958), pp. 23-40.

CASABLANCAS 1987

CASABLANCAS, Benet. 'Dodecafonismo y serialismo en España (algunas reflexiones generales)', en: *España en la música de Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo, 2 vols., Madrid, INAEM, 1987, vol. II, pp. 413-432.

CONTRERAS ZUBILLAGA 2016

CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. 'El concierto de la Paz (1964): Three Commissions to Celebrate 25 years of Francoism', en: *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, editado por Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva, Abingdon, Ashgate, 2016, pp. 168-186.

CONTRERAS ZUBILLAGA 2018

ID. 'Maneras de distinción, deseos de pertenencia', en: *Scherzo*, xxxiii/344 (2018), Dossier 'Nueva Música. Sesenta años', pp. 93-96.

CUSTER 1965

CUSTER, Arthur. 'Contemporary Music in Spain', en: *The Musical Quarterly*, LI/1 (January 1965), pp. 44-60.

CHARLES 2005

CHARLES, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*, Valencia, Rivera Mota, 2005.

DELÁS 1955

DELÁS, José Luis de. 'Perspectiva de una nueva música española', en: *Ateneo*, número especial 73-76 (enero 1955), pp. 46-47.

FERNÁNDEZ-CID 1954A

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. 'Nuevo triunfo del Cuarteto Vegh, en el Conservatorio', en: *ABC*, 11 mayo 1954.

FERNÁNDEZ-CID 1954B

ID. 'Música romántica y contemporánea en los programas de los conciertos madrileños', en: *ABC*, 26 noviembre 1954.

FERNÁNDEZ-CID 1957

ID. 'El maestro Óscar Esplá y el Festival de Música Contemporánea en Zúrich', en: *ABC*, 18 junio 1957.

FERNÁNDEZ-CID 1958

ID. 'Saludo y consejo a los compositores españoles que no tienen treinta años', en: *ABC*, 22 noviembre 1958.

FERRER CAYÓN 2019

FERRER CAYÓN, Jesús. '«España es diferente... España cambia de piel». Of the Festivals of Spain (1954) to the 1st International Biennial of Contemporary Music of Madrid (1964): Avant-Garde Music for the Francoist Technocracy', en: *Contemporary Music Review*, xxxviii/1-2 (2019), pp. 24-43.

FRANCO 1952

FRANCO, Enrique. 'Cristóbal Halffter: *Canciones y Sonata para piano*. Unión Musical Española (Recensiones y Notas)', en: *Música*, n. 2 (octubre-diciembre 1952), pp. 154-157.

FRANCO 1953A

ID. 'Notas sobre Bela Bartok', en: *Índice de las Artes y las Letras*, xlii/63 (30 junio 1953), p. 16.

FRANCO 1953B

ID. 'Notas sobre Strawinsky', en: *Índice de las Artes y las Letras*, xlii/64 (30 julio 1953), p. 23.

FRANCO 1955

ID. 'Luigi Dallapiccola', en: *Índice de las Artes y las Letras*, x/77 (febrero 1955), s/p.

FRANCO 1957

ID. 'La incógnita de la música española', en: *Arriba*, 31 diciembre 1957.

«Un camino de vuelta a normas de validez universal»

FRANCO 1959

ID. 'Veinte años de música española', en: *La Estafeta Literaria*, n. 168 (1 mayo 1959), pp. 8-9.

FRANCO 1960

ID. 'David Tudor presenta un programa de música experimental', en: *Arriba*, 12 noviembre 1960.

FRANCO 1961

ID. 'Serialismo en España', en: *Panorama* [suplemento de *Arriba*], 11 junio 1961, p. 8.

GAN QUESADA 2012

GAN QUESADA, Germán. 'A la altura de las circunstancias...continuidad y pautas de renovación en la música española', en: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 7: La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 169-231.

GAN QUESADA 2014

ID. 'Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica', en: *Palabra de crítico: estudios sobre música, prensa e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan, Sevilla, Editorial Doble J, 2014, pp. 161-187.

HALFFTER 1954

HALFFTER, Cristóbal. 'Mi «Concierto» y su poética musical', en: *Ateneo*, n. 55 (1 abril 1954), p. 12.

HALFFTER 1960

ID. 'Anton Webern. Cinco piezas para orquesta, Opus 10', en: *La Estafeta Literaria*, n. 158 (1 marzo 1960), p. 21.

IGLESIAS 1958

IGLESIAS, Antonio. 'La semana pianística de Franzpeter Goebels', en: *ABC*, 2 abril 1958.

ÍNDICE DE LAS ARTES Y LAS LETRAS 1958

'El Grupo «Nueva Música»', en: *Índice de las Artes y las Letras*, XII/119 (diciembre 1958), p. 28.

LA ESTAFETA LITERARIA 1960

'Cristóbal Halffter y la música concreta', en: *La Estafeta Literaria*, n. 187 (15 febrero 1960), p. 6.

MARCO 1970

MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1970.

MARCO 1983

ID. *Historia de la música española. VI: Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1983 (Alianza Música, 6).

MARTÍN-NIEVA 2019

MARTÍN-NIEVA, Helena. 'Opening Pandora's Cage: "Open Music" and John Cage in Barcelona, 1960-1970', en: *Music Criticism 1950-2000*, editado por Roberto Illiano y Massimiliano Locanto, Turnhout, Brepols, 2019 (Music, Criticism & Politics, 8), pp. 333-356.

MEDINA 1987

MEDINA, Ángel. 'Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid', en: *España en la música de Occidente...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 369-397.

MORO VALLINA 2016

MORO VALLINA, Daniel. 'Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta', en: *Revista de Musicología*, xxxix/2 (2016), pp. 595-628.

MORO VALLINA 2019

ID. 'Música de vanguardia en la prensa cultural española: los casos de *La Estafeta Literaria* y *Aulas. Educación y Cultura*', en: *Anuario Musical*, n. 74 (2019), pp. 71-90.

PABLO 1958

PABLO, Luis de. 'El dodecafonismo: una técnica y una visión musical', en: *Acento Cultural*, II (diciembre 1958), pp. 49-53.

PABLO 1960

ID. 'Su magisterio' [Anton von Webern], en: *La Estafeta Literaria*, n. 187 (15 febrero 1960), pp. 20-21.

PABLO 1961

ID. 'La formalística musical actual como centro evolutivo', en: *Revista Musical Chilena*, xvi/78 (1961), pp. 49-63.

PALÁ BERDEJO 1957

PALÁ BERDEJO, Dolores. 'Un enigma de nuestro tiempo: el dodecafonismo como nueva poética musical', en: *Revista de Ideas Estéticas*, n. 15 (1957), pp. 329-347.

PARDO SALGADO 2019

PARDO SALGADO, Carmen. 'The Influence of John Cage on Spanish Experimental Music', en: *Contemporary Music Review*, xxxviii/1-2 (2019), pp. 44-75.

PÉREZ ZALDUONDO – GAN QUESADA 2008

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma – GAN QUESADA, Germán. 'A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta', en: *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*, editado por Javier Suárez-Pajares, Valladolid, SITEM-Glares, 2008, pp. 25-54.

«Un camino de vuelta a normas de validez universal»

PÉREZ ZALDUONDO 2012

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. 'De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956', en: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 7: La música en España en el siglo XX, op. cit.*, pp. 101-167.

RUIZ COCA 1954

RUIZ COCA, Fernando. 'Ante la «Suite Lírica», de Alban Berg', en: *Ateneo*, n. 60 (15 junio 1954), p. 12.

RUIZ COCA 1956

ID. 'El atonalismo, hoy', en: *Índice de las Artes y las Letras*, x/93 (septiembre 1956), p. 17.

RUIZ COCA 1958A

ID. 'Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda, de Cristóbal Halffter', en: *La Estafeta Literaria*, n. 116 (15 febrero 1958), pp. 12-13.

RUIZ COCA 1958B

ID. 'Un disco: los Cuartetos 3º y 5º de Béla Bartók', en: *La Estafeta Literaria*, n. 134 (26 julio 1958), p. 13.

RUIZ COCA 1959

ID. 'Aula de Música', en: *La Estafeta Literaria*, n. 162 (1 febrero 1959), p. 17.

RUIZ COCA 1960A

ID. 'La música dodecafónica hoy', en: *La Estafeta Literaria*, n. 184 (1 enero 1960), p. 22.

RUIZ COCA 1960B

ID. 'Evolución, puente y profecía', en: *La Estafeta Literaria*, n. 185 (15 enero 1960), p. 16.

RUIZ COCA 1960C

ID. 'Anton von Webern. Un hito en la historia de la cultura', en: *La Estafeta Literaria*, n. 187 (15 febrero 1960), p. 20.

RUIZ COCA 1960D

ID. 'Presencia de Manuel de Falla', en: *La Estafeta Literaria*, n. 198 (1 agosto 1960), p. 20.

RUIZ COCA 1960E

ID. 'De lo español en el arte sonoro', en: *La Estafeta Literaria*, n. 206 (1 diciembre 1960), p. 17.

RUIZ COCA 1961

ID. 'Problemática de la música contemporánea. Polaridades', en: *La Estafeta Literaria*, n. 209 (15 enero 1961), p. 14.

Daniel Moro Vallina

SAN LLORENTE PARDO 2017

SAN LLORENTE PARDO, Inés. 'La Bienal de Música Contemporánea de 1964', en: *Cuadernos de Investigación Musical*, n. 3 (diciembre 2017), pp. 75-95.

SOPEÑA 1954

SOPEÑA, Federico. 'La nueva generación', en: *Música*, n. 7 (enero-marzo 1954), pp. 15-28.

SOPEÑA 1958

ID. *La música en la vida espiritual*, Madrid, Taurus, 1958.

SOPEÑA 1961

ID. 'María Guerrero: *Tiempo y Música*', en: *ABC*, 2 febrero 1961.

SOPEÑA 1962

ID. '*Tiempo y Música*: Estreno de Boulez', en: *ABC*, 8 marzo 1962.

ZANETTI 1951

ZANETTI, Emilia. 'Arnold Schoenberg, el músico de la soledad', en: *Índice de las Artes y las Letras*, n. 43 (15 septiembre 1951), p. 3.