

## Análisis de “Heterophonie” (1961), Mauricio Kagel (1931–2007)

Publicado el: 31/05/2012

Mauricio Kagel compuso entre los años 1959 y 1961 la obra *Heterophonie* para orquesta, tal como se titula la pieza que fue parte de la generación vanguardista de la década de 1960; con la que supo contradecir y ampliar las fronteras idiomáticas de la “high music” o música académica (del siglo XX)[1]. Su participación en Köln, con el Ensamble Nueva Música, así como la difusión de su obra vía Darmstadt contó con una mirada escéptica sobre los paradigmas euro-occidentales de la música académica. Esta visión de la música como inmigrante argentino, desconocía el valor de lo exótico tal como lo percibiría un europeo, y pretendía criticar la estructura misma de la valorización sustancial de esta música[2].

La opinión, si se quiere irónica, si se quiere agresiva, plasmada en sus obras o en este tipo de obras suyas (no en las que respetan la tradición de la música académica), tuvo consecuencias directas en el rechazo o el aplauso de su obra por el público y colegas europeos. La parodia crítica era el elemento básico, y estaba dirigida hacia las convenciones, al *Weltmusik* de Stockhausen (que pretendía englobar la existencia misma de la música mundial en sus propias obras), a la estructura de corte militar de la orquesta sinfónica, al ballet y drama operístico, a la visión endiosada de Beethoven y a toda aquélla función ordinaria de la práctica musical académica.

A principios de la década de 1960, poco después de su llegada a Alemania, esta particular apreciación de la producción musical académica en todos sus aspectos (corporales, hermenéuticos, compositivos, instrumentales, dramáticos, de movimiento, de la situación tranquila y predecible del público sentado en un concierto) se centró en la producción de música orquestal académica del siglo XX, de dicha década y de sus predecesoras cercanas. El abordaje, en función a sus objetivos como pensador, compositor y fiel a sus propias ideas políticomusicales, representa su objetualización enmarcada dentro de los principios sociomusicales[3] que defendía.

El trabajo se tituló *Heterophonie*, donde la palabra heterofonía en francés parece referir tanto a su definición francofona de una línea melódica interpretada por muchos instrumentos, los cuales poseen ciertas desviaciones propias de cada uno, como a la afirmación guidoadleriana de una polifonía cuyas líneas no poseen vínculo[4]. La obra poseía pocas indicaciones para que no dieran como resultado dos interpretaciones similares de la pieza, y su composición plasmaba en parte las ideas procedimentales que efectuaba Kagel al editar cintas (corte, fundido, montaje)[5] en los estudios de música electrónica cercanos y en Köln. Contaba con cinco secciones de orden aleatorio y un preludio que podía ejecutarse una o dos veces, pero siempre antes de las secciones (único patrón de orden macro morfológico estable).

Se trató de un prearmado en varios modos de escritura (véanse comienzo de I, 1 de I, 2 y 6 de I, 9 de I, 11 de I, 14 de II, 15 de II, 19 de II, 22 de II, 25 de II, 31 de III, 45 de IV, 48 de IV, 49 de V, 51 de V, 54 de V, 60 de V, 62 de V), en menor o mayor medida determinada (la mixtura de la escuela concreta francesa, la indeterminada cageiana de los EEUU y la estructuralista centroeuropea es un producto visible en esta obra), que implicaban resultados aproximados para un orgánico orquestal anarquizado. Las hojas fueron luego mezcladas y reordenadas en cinco números (obviamos aquí el preludio) dando como resultado cinco secciones idénticas[6].

La musicalidad resultante que oímos hoy día en la grabación más difundida (la indeterminación lleva a que la grabación sea un registro fundamental para este análisis), que es el estreno dado en 1967 por la Orquesta de Radio Frankfurt dirigida por Michael Gielen, puesto que en 1962 esto fue frustrado por un “paro” de músicos en boicot al compositor[7], es cambiante y no posee un hilo conductor claro más que la identificación de patrones texturales y rítmicos generales, no demasiado precisos y extremadamente desbalanceados. El empleo de alturas escritas en forma exacta o aleatoria, en cambio, induce a un cluster cuasi constante, herramienta que facilita el anulamiento de la percepción armónica[8]; y en ocasiones se ve un uso de series dodecafónicas o secuencias similares[9].

La totalidad de la pieza trabaja entonces con los planteos que enuncian cada modo de escritura y se basa en la alternancia de éstos junto al conjunto de decisiones que deben tomar el director y los músicos (tanto de tipo macro como micro).

### La Obra

*Heterophonie* es una música de representación escénica[10], subcategoría taxonómica del teatro musical que hace más hincapié en la música que en la actuación propiamente, que “recae fuertemente en las características tímbricas”[11]. Está escrita para un número indeterminado de instrumentos solistas de orquesta estable, entre 20 y 42, lo cual el compositor define como instrumentos obligados[12] (ídem a su nomenclatura tradicional-barroca) y una cantidad indefinida de instrumentos aleatorios. Básicamente la obra puede ser tocada por cualquier instrumento que

primero (por ejemplo un oboe, luego un violín, una trompeta, un xilofón).

La pieza lleva a cabo una alternancia clara entre momentos donde Kagel escribe un ensamble pseudo camarástico de instrumentos (generalmente citando obras, como por ejemplo el Pierrot Lunaire de Schoenberg -como Boulez en su martillo- o el Cuarteto op. 22 de Webern), o espacios donde las familias "Teclados y Cuerdas Pulsadas" (Tasten), "Maderas" (Holz), "Metales" (Blech), "Cuerdas Frotadas" (Saiten) y "Percusiones" (Schlag) funcionan, a veces con mayor especificidad (cuando escribe orgel que se refiere al órgano, diferente a orgel oder harmonium o sea órgano ó armonio) o en momentos como familias orquestales atenuadas sólo a grandes rasgos.

La forma consiste en un preludio y cinco secciones (I II III IV y V) para ser ejecutadas en cualquier orden e inclusive poder repetir el número I al final, y tocar simultáneamente dos o más versiones de cada número. Entre cada uno se debe efectuar una "pausa extensa" salvo que se trate de una emisión televisiva donde Kagel pide explícitamente una superposición o solapamiento entre cada cambio de sección.

El preludio "Accordez, s'il vous plait" (algo así como "Afinen y hagan un precalentamiento, por favor") puede ser tomado como uno de los pocos no comienzos escritos de la historia de la música. El antropólogo Franceso Pellizzi en diálogo con Feldman y La Monte Young describe que "el público, aún entrando a la sala, no se da cuenta que la obra comenzó y que los músicos están tocando en vez de estar afinando sus instrumentos. No están afinando, están tocando mientras afinan (de por sí una idea interesante). Muy curioso tener una pieza que no posea comienzo." [14]

En *Accordez...* los músicos ingresan al escenario con los instrumentos previamente afinados y se efectúa el momento quizás más teatral de la interpretación, donde se parodia la tradicional afinación de la orquesta académica europea. El oboe emite un la# en un lugar del habitual la, posteriormente el primer violín toca aquello que tiene escrito, y la morfología sigue a partir de la entrada de instrumentos sólo en sucesión a otros que hayan tocado su parte (indicaciones escritas con flechas y aclaraciones en la partitura). Cada instrumentista puede alternar entre una actuación de afinación haciendo inflexiones microtonales sobre el la#, ejercicios de calentamiento y/o la parte escrita que posee. Por ende, en esta suerte de preludio, lo único que está determinado es cuándo empieza a tocar cada solista.

Ni bien el volumen general baja, el director ingresa y el preludio puede repetirse esta vez "dirigido". Sobre esta particularidad, el musicólogo Björn Heile profundiza que "aparte de su efecto humorístico, el punto es demostrar cómo la misma música es escuchada de forma diferente dependiendo de su contexto; la primera ejecución es entendida semánticamente como un ruido inevitable que acompaña (indefectiblemente) a (cualquier) obra, y la segunda", acompañada de la entrada del director, "es (ahora) estéticamente parte de la pieza" [15].

En los números, no sólo se advierten los mencionados tipos de escritura con mayor o menor grado de determinación en la altura, duración y dinámicas [16], sino ciertas herramientas interpretativas estables. Sucede que en el principio de I, el director con su brazo izquierdo (o no hábil, con el derecho o hábil marca el pulso al mismo tiempo) indica la entrada de los instrumentos (esto vuelve a ocurrir por ejemplo en el número de ensayo 48 de la sección IV); otras veces el compás es imperceptible por un solfeo del director en movimiento circular constante, por lo que las entradas "siempre correctas" de los instrumentos son aleatorias; Kagel otorga una interactividad con el director al permitirle u obligarle a elegir, para la mayoría de cada número de ensayo dos tempos y procedimientos temporales (rallentandi, accelerandi) distintos, o rubatos exagerados como en 15 de I, además de rallentandi y accelerandi que le indica que debe crear en los ensayos, y una decisión final de respetar todas o ninguna indicación de tempi e interpretación escrita en la partitura; los instrumentos de viento sostienen sus notas hasta que el aire se agote y por momentos el compositor pide que se repita esa nota si el aire no alcanza para sostenerla el tiempo requerido; el compás virtual de 2 cm del número 3 de I, es en realidad unos 35 segundos de música dado que las indicaciones mínimas según familias de instrumentos se efectúan en un rallentando extremo; el órgano suele citar a la obra *Improvisación Asistida* de Kagel, o en forma implícita si la ejecuta con el sonido de las teclas y el motor (parodia lachenmaniana) en 24 de II; pide ruidos con cruces, o en 54 de V una nota al azar en un ataque staccatissimo de tutti (otra ironía o burla a las realidades acústicas); escribe "tutti altri" cuando se refiere a todo el resto de los instrumentos no especificados en el sistema; las intensidades suelen no controlarse cuando escribe "cualquier volumen" (c.f. 2 de I) o, y esto es remarcable, pueden obviarse las notas de los instrumentos que no puedan ejecutar la intensidad x en el registro y (c.f. 55 de V); en notas largas las placas pueden hacer trémolos a elección (c.f. 19 de II); o una cabeza de nota superpuesta a una cruz para señalar que la altura a tocar es indeterminada (citando a la invención schoenbergiana del sprechgesang); así como el resto de las aclaraciones iniciales, por ejemplo aquellas que refieren a un lugar aleatorio del ataque de un instrumento en relación a una línea punteada, popularmente habituales para la marcación espaciotemporal de un ataque simultáneo (véanse hojas VIII-X "Explanation of Symbols").

Debido al procedimiento de composición utilizado por Kagel, cada sección resulta similar a la otra, y en función a la repetición de la información es posible identificar los tipos de escritura que utiliza. En el número 51 de V se ve la de mayor especificidad dentro de la de menor determinación, donde escribe duraciones aproximadas, tesitura de la nota y volumen aproximado (muy fuerte, fuerte, suave, muy suave); en el 20 de II escribe en notación espacial; en 10 de I es una escritura tradicional; en 29 de III ocurre una muy distintiva por el dibujo que posee la partitura,

La problemática analítica de la música de representación espacial de Kagel resulta en su estructura y principios compositivos. "Parece ser que el compositor trata a la música como un lenguaje, donde el significado puede ser generado al combinar o distorsionar trabajos preexistentes o estilos" y quizás se "burle" de aquellos que "tratan de llegar a lo profundo de su trabajo" [17].

La referencia idiomática en Heterophonie es concisa y heurística desde sus procedimientos compositivos. Desde este punto de vista, sería un conjunto de indicaciones que parodian lo que sucede en las obras "serias" de música orquestal avant-garde con grados de representación más cercanos o lejanos a esto [18]. Si bien aquí no se trata de una cita, sí lo es desde el lenguaje musical, idioma o práctica común al academicismo de 1960.

Si seguimos este análisis, la obra trae resultantes sonoras orquestales que remiten a trabajos difundidos o a compositores en general (por ejemplo Gruppen de Stockhausen, Atmosphères de Ligeti, Berio, Nono y Boulez). Es decir, que si bien hay una escritura precisa de alturas y ritmos, predomina la representación de los clichés orquestales.

Entonces, la grafía, centrada en indeterminar acciones orquestales en cuanto a la no especificación de instrumentos, ritmos, entradas, ataques, modos de ejecución y dinámicas (también escribe "actividad máxima" en el final del 14 de II o "rítmica irregular" en 45 de IV) se basa en que los momentos por los que transita la obra, es decir cada número de ensayo, suponen música avant-garde de orquesta. Y para afirmar la última oración Kagel tiene dos razones probablemente explícitas: por un lado supone un lenguaje musical hermenéutico en los músicos y director de una orquesta centroeuropea, y por otro induce que las indicaciones de aleatoriedad logran resultados musicales igual, peor o mejores (de seguro similares) que los alcanzados por las obras magnánimas de música orquestal de la segunda mitad del siglo XX.

Por ende la categorización de su música va más allá de una simple "parodia a la alta cultura burguesa" [19]. Es un trabajo arduo sobre la comunicación de un lenguaje musical adquirido y una tesis sobre su trasmisión. Heterophonie plantea que no es necesario componer para tocar música avant-garde de orquesta de 1960, que simplemente hay que tocarla, y para ello hace falta indicar sólo ciertos parámetros. Por así decirlo, jugar con el idioma que dicha práctica en comunicación intérprete-música-compositor tiene, tal como lo son lingüísticamente conocidas la música clásica, romántica, popular y mediática.

En cuanto a esta discusión, en analogía con la música clásico-romántica, él explica en su obra Ludwig van que Beethoven "conoció la declinación de un género musical concebido únicamente en función de la vida social: la transformación improvisada de un tema dado al improvisador, o escogido por el mismo" [20]. Y pareciera que Heterophonie rescata en parte ese pensamiento improvisatorio de la música. Una representación idiomática de construcción compleja que depara procesar las características básicas de un lenguaje que convenía fuera hermético.

Ahora bien, si uno se centra en una mirada opuesta (en este caso, según el subtítulo la del material y no la del idioma en sí mismo) o de mayor detalle sobre la construcción de estas representaciones, tenemos en consecuencia diferentes grados de exactitud analítica. En primera instancia, en los sitios donde la escritura es más aleatoria que determinada, el material, si se entiende como tal, son las indicaciones. ¿Pero cómo es que Kagel supone que eso va a tener un resultado avant-garde si son meras indicaciones? ¿El lenguaje interpretativo de los músicos no es un dato que él tenga en cuenta? ¿Cómo se explica sino que la pérdida del tactus y las entradas irregulares junto con indicaciones de tesitura y volumen aproximadas impliquen una música avant-garde de los 1960s? Desde este punto de vista, sin tener en cuenta el idioma hermenéutico de los intérpretes, no hay información para dar crédito al resultado sonoro de la pieza.

Continuemos. En aquellos lugares donde el dibujo es intermedio, parte determinado y parte indeterminado: las alturas y los ataques tutti de las familias instrumentales indican una gran cantidad de información. El material supone qué alturas escribir y el grado de aleatoriedad rítmico que dará una resultante imprecisa o difícilmente precisa (tal como concluía Cage en diálogo con Boulez en cuanto a los resultados sonoros). Aquí la resultante, sin embargo, todavía depende de los intérpretes, porque lo que no controla Kagel (sólo indica que siempre es "correcto" el lugar donde atacó cualquier instrumento en cualquier lugar de la pieza) es que ellos no soporten atacar de manera no simultánea y ensayen lo suficiente para que los ataques sean exactos. El material, a pesar de lo anterior, podría considerarse el ataque acórdico de un aproximado tutti.

Es únicamente en las secciones de escritura determinada (incluyendo algunas indicaciones en escritura espacial) donde podríamos decir que hay en cierta medida información que puede ser catalogada como un material. Las relaciones y vínculos entre éstos resultan amplios: apoyaturas rápidas, notas tenidas, ataques en tutti, líneas melódicas independientes que describen ritmos precisos con gran cambio registral, glissandi y trémolos de toda clase.

Esto es útil para arribar al punto de lo que Kagel define como "categorías musicales" [21]. Seríamos capaces pues de enunciar que el "desmembramiento de las partes acústicas" de la música de orquesta avant-garde induce a percibir ciertas resultantes sonoras propias del estilo. Cada resultante es pausable de ser llamada "categoría musical" con el grado de representación que posea y de esta manera, los acordes tutti, las líneas en polifonía o

sucesión multi-escritura de la obra.

En consecuencia, ambos conceptos confluyen, dado que la suma de lo idiomático y lo material sirven para generar la producción de las categorías musicales que se desprenden de la escucha de la grabación mencionada y de la lectura imaginativa de la partitura. Por consiguiente, el reconocimiento de las categorías ayuda a complementar las similitudes halladas por los modos de escritura utilizados y el procedimiento de armado de la obra. Lo idiomático y sus grados de representación en función a las categorías musicales más o menos cercanas a citas o al lenguaje de aquella práctica común, integraría a la pieza y explicaría sus relaciones compositivas internas otorgando un porqué a las decisiones del compositor.[22]

El collage de modos de escritura, la indeterminación utilizada y el conjunto de indicaciones, todas confluyen en la música gramatical de Heterophonie y de este tipo de obras kagelianas. Las ocurrencias y las estrategias para lograr esto, quedan en evidencia en las aclaraciones previas, las notas elegidas, los pasajes determinados, y las indicaciones para lograr una aleatoriedad guiada y consciente de su hábitat sociomusical.

Para concluir, Mauricio Kagel muestra al mundo compositivo académico avant-garde centroeuropeo de la década de 1960, que la música hecha por ellos y ellas simplemente pertenece a un idioma musical enmarcado, y posible de representar sintácticamente. O sea un estilo, con sus clichés y su gramática, criticando la esperanza contemporánea post modernista de ampliar las fronteras[23], demostrando que las fronteras ya fueron escritas en sus obras.

La Plata, Noviembre de 2010.

[1]TOOP, Richard; "Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75", en The Cambridge History of Twentieth-Century Music; 2004.

[2]op. cit.

[3]SCHWARTZ-KATES, Deborah; Review of Heile, Björn The Music of Mauricio Kagel 2006; University of Miami; 2006.

[4]ADLER, Guido; "Über Heterophonie"; 1924; en Fessel, Pablo; "La doble génesis del concepto de textura musical"; UNL; 2006.

[5]KAGEL, Mauricio y SCHÖNING, Klaus; "La Herramienta, pequeña guía para el arte de crear piezas radiofónicas (Quinta parte: El corte)"; 1982; en Kagel, Mauricio; Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique; 1983; en Revista Lulú; 1991.

[6]HEILE, Björn; The Music of Mauricio Kagel; 2006.

[7]OPLUSTIL, José; guión del programa "Siglo XX" del 23-09-2008, Radio Beethoven FM, Santiago de Chile; 2008. (De ahí la dedicatoria "Al Marqués de Sade y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Alemania Occidental".)

[8]Cuando Kagel escribe alturas determinadas esto es claro, cuando pide alturas muy graves, graves, medias, agudas y/o muy agudas no. Esto, en escritura aleatoria, únicamente no es así para la indicación en la primera página del número I. Allí señala que cada instrumento debe tocar alguna nota diferente a cualquiera que se mantenga o haya sonado en el "compás" anterior, por lo que buscaría una armonía tendiente al cluster.

[9]En la oeuvre de Kagel el empleo de series o secuencias de todo tipo (de sucesión de acordes triádicos, de ritmos, alturas, intensidades, entre otras) es frecuente y puede ser evaluado como una suerte de crítica a la música serial.

[10]HEILE, Björn; Review-Article: "Recent approaches to experimental music theatre and contemporary opera"; Oxford University Press; 2006.

[11]KIRZINGER, Robert; "Kagel: Heterophonie; Improvisation ajoutez"; Fanfare – The Magazine for Serious Record Collectors, Record 26:3; 2003.

[12]Kagel menciona que la combinación del orgánico orquestal influenció históricamente al sonido musical y también sugirió relaciones morfológicas por sí mismo. (Catálogo de "Transit", exhibición de Paul Schafer Foundation; Suiza; 2004.)

[13]Esto sucede también en Exotica for Extra-European Instruments (1972), en Heile, Björn; "Transcending Quotation: Cross-Cultural musical representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester"; Music Analysis, UK; 2004.

[14]FELDMAN, Morton y YOUNG, La Monte; "A Conversation on Composition and Improvisation (Bunita Marcus, Francesco Pellizzi, Marian Zazeela)"; Anthropology and Aesthetics, No. 13; USA; 1987.

[15]HEILE, Björn; The Music of Mauricio Kagel; 2006.

[16]op. cit.

[17]PACE, Ian; "Music of the Absurd? Thoughts on Recent Kagel"; Tempo, New Ser., No. 200; UK; 1997.

[18]Se toma esta definición analítica de Heile, Björn; "Transcending Quotation: Cross-Cultural musical representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester"; Music Analysis, UK; 2004.

[19]HEILE, Björn; "Transcending Quotation: Cross-Cultural musical representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester"; Music Analysis, UK; 2004.

[20]SCHMIDT, Felix; "Ludwig van"; en Kagel, Mauricio; Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique; 1983; en "Felix Schmidt y Jean-Michel Damian, Dos reportajes a Mauricio Kagel: De Beethoven a Ludwig van"; trad. Mames, León; Revista Lulú; 1992.

Acceder



para así obtener categorías musicales". Heile aporta un dato clave a la discusión cuando afirma en su Music of M. K. que Heterophonie "continúa la preocupación de los compositores de Anagnoray en particular de "Transición II".

[22]En otras palabras, tal como sucede en cada indeterminación no mínima que posea una pieza, se puede discutir si el material es el resultado interpretativo (esperado o no) de las indicaciones escritas, o si son las indicaciones en sí mismas. Aquí tratamos de considerar material a las indicaciones, más que nada por el grado de cambio en la determinación de la partitura, y por la consideración hermenéutica cultural, o idioma, que supone Kagel. Así, consideramos al resultado sonoro como poseedor de "categorías musicales", desgloses del lenguaje y producto de las interacciones entre materiales e idioma, en lugar de "materiales".

[23]op. cit.

#### Bibliografía

- BENITEZ, Vincent; Review of Heile, Björn The Music of Mauricio Kagel, 2006; Pennsylvania State University; 2007.  
 Catálogo de "Transit", exhibición de Paul Schafer Foundation; Suiza; 2004.  
 FELDMAN, Morton y YOUNG, La Monte; "A Conversation on Composition and Improvisation (Bunita Marcus, Francesco Pellizzi, Marian Zazeela)"; Anthropology and Aesthetics, No. 13; USA; 1987.  
 FESSEL, Pablo; "La doble génesis del concepto de textura musical"; UNL; 2006.  
 HEILE, Björn; The Music of Mauricio Kagel; 2006.  
 HEILE, Björn; "Transcending Quotation: Cross-Cultural musical representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester"; Music Analysis, UK; 2004.  
 HEILE, Björn; Review-Article: "Recent approaches to experimental music theatre and contemporary opera"; Oxford University Press; 2006.  
 KAGEL, Mauricio y SCHÖNING, Klaus; "La Herramienta, pequeña guía para el arte de crear piezas radiofónicas (Quinta parte: El corte)"; 1982; en Kagel, Mauricio; Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique; 1983; en Revista Lulú; 1991.  
 KIRZINGER, Robert; "Kagel: Heterophonie; Improvisation ajouteé"; Fanfare – The Magazine for Serious Record Collectors, Record 26:3; 2003.  
 KLÜPPELHOLZ, Wener; "Componer en posmodernismo (diálogo con Mauricio Kagel)"; 1989; trad. Mames, León; en Revista Lulú; 1991.  
 LEWIS; Dave; Review "Kagel – Heterophonie; Improvisation ajouteé"; All Music Guide; 2001.  
 OPLUSTIL, José; guión del programa "Siglo XX" del 23-09-2008, Radio Beethoven FM, Santiago de Chile; 2008.  
 PACE, Ian; "Music of the Abusrd? Thoughts on Recent Kagel"; Tempo, New Ser., No. 200; UK; 1997.  
 SCHMIDT, Felix; "Ludwig van"; en Kagel, Mauricio; Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique; 1983; en "Felix Schmidt y Jean-Michel Damian, Dos reportajes a Mauricio Kagel: De Beethoven a Ludwig van"; trad. Mames, León; Revista Lulú; 1992.  
 SCHWARTZ-KATES, Deborah; Review of Heile, Björn The Music of Mauricio Kagel, 2006; University of Miami; 2006.  
 TOOP, Richard; "Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75", en The Cambridge History of Twentieth-Century Music; 2004.  
 WISHART, James; Review of Hallelujah; Streichquartett I/II; Music & Letters; Oxford University Press; 1986.

0

0

Twitter

Disculpa, debes [iniciar sesión](#) para escribir un comentario.

/p