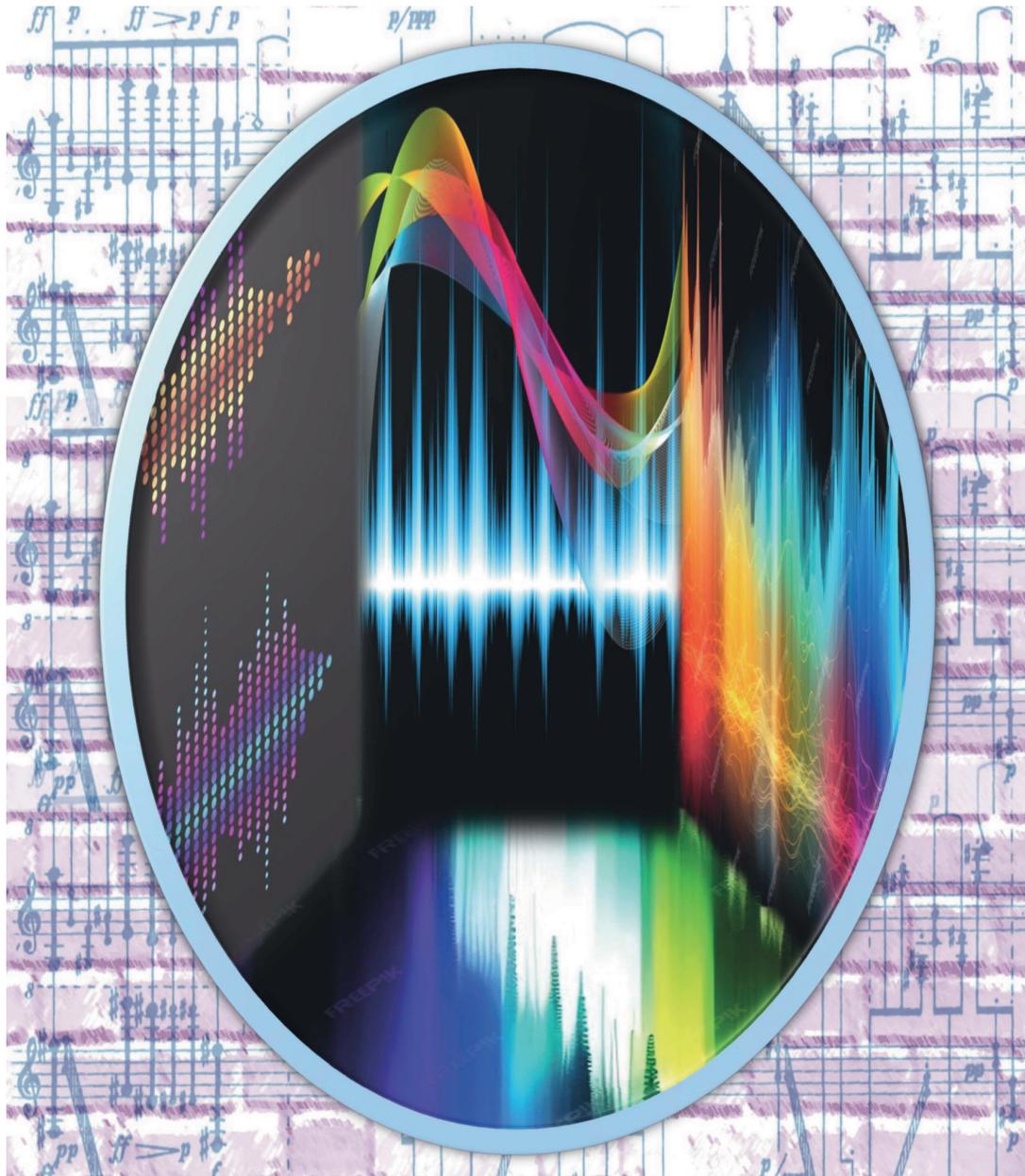


# ANÁLISIS MUSICAL Y MUSICOLOGÍA: JUEGO DE ESPEJOS

Diego García-Peinazo y Julio Ogas Jofre  
(Eds.)



Universidad de Oviedo





Análisis musical y musicología:  
juego de espejos



# Análisis musical y musicología: Juego de espejos

Diego García-Peinazo  
Julio Ogas Jofre  
(eds.)



Universidad de Oviedo

Sociedad Española de Musicología. Comisión de Análisis musical: sonidos, (con)textos, culturas.



La publicación de esta obra ha sido posible gracias al apoyo financiero del Proyectos I+D Generación de Conocimiento MÚSICA EN ESPAÑA Y EL CONO SUR AMERICANO: TRANSCULTURACIÓN Y MIGRACIONES (1939-2001) PID2019-108642GB-I00 de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España (hoy adscrita al Ministerio de Ciencia e Innovación).



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciadore:

García Peinazo, D.; Ogas Jofré, J. (eds.). (2024). Análisis musical y musicología: Juego de espejos. Universidad de Oviedo

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2024 Universidad de Oviedo

© El autor

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad. Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo  
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades  
ISNI: 0000 0004 8513 7929  
33011 Oviedo - Asturias  
985 10 95 03 / 985 10 59 56  
[servipub@uniovi.es](mailto:servipub@uniovi.es)  
[www.publicaciones.uniovi.es](http://www.publicaciones.uniovi.es)

I.S.B.N.: 978-84-10135-24-6

## ÍNDICE

<i>La musicología frente al espejo del análisis musical</i> .....	9
Julio Ogas (Universidad de Oviedo) y Diego García-Peinazo (Universidad de Córdoba)	

### PRIMERA SECCIÓN

#### Análisis, memoria y tópicos musicales

<i>Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales</i> .....	15
Águeda Pedrero-Encabo (Universidad de Valladolid)	

<i>Música e identidad a través de la suite gallega Un día n'aldea (1918), de José Fernández Vide (1893-1981)</i> .....	35
Javier Jurado Luque (Conservatorio Superior de Música de Vigo)	

<i>Migración, identidad y tópicos musicales en el cine clásico argentino</i> .....	55
María Fouz Moreno (CEIP Plurilingüe de Monterroso, Lugo, Galicia; Investigadora independiente).	

<i>El intérprete como creador de canon: tipos históricos y tópicos idiomáticos en seis sonatas para Estarellas</i> .....	69
Carlos Villar-Taboada (Universidad de Valladolid)	

<i>La huella del pasado en Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem (2001) de José María Sánchez-Verdú</i> .....	85
Valentín Benavides García (Universidad de Valladolid)	

<i>In memoriam Turina (1982) para piano, de Joaquim Homs: análisis, interpretación e inferencias estéticas</i> .....	101
Miguel Ángel Fernández Vega (Universidad de Valladolid)	

<i>La obra de Luis Arias: jazz y extrañamiento</i> .....	117
Edgardo Rodríguez (Universidad de Buenos Aires)	

<i>Neoexpresionismo y serialismo en el Río de la Plata en los inicios de la segunda mitad del siglo XX</i> .....	133
Julio Ogas (Universidad de Oviedo)	

## SEGUNDA SECCIÓN

**Analizar las músicas populares urbanas**

<i>Estrategias de análisis de la canción multiautoral de fines del siglo XX.....</i>	153
Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado)	
<i>Voces de cambio: Visión de la mujer española en los primeros años 70 a través de Yo no soy esa, Soy rebelde, Dama, dama y La soltera.....</i>	169
Rosalía Castro (Universidad de Oviedo)	
<i>Cosmopolitismo e hibridación en la música popular barcelonesa: la ona laietana (1973-1979).....</i>	187
Iván Iglesias (Universidad de Valladolid)	
<i>Fantasías intertextuales: los tracks introductorios de las bandas de metal épico y sinfónico en los albores del siglo XXI.....</i>	207
Diego García-Peinazo (Universidad de Córdoba)	
<i>Análisis paramétrico de música popular urbana mediante software de mezcla para DJ...</i>	219
Joaquín Posac Hernández (Universidad de Valladolid)	

## TERCERA SECCIÓN

**Sonido, performance e interdisciplinariedad**

<i>Analizar el arte sonoro: una panorámica sobre retos y perspectivas metodológicas .....</i>	235
Marina Hervás Muñoz (Universidad de Granada)	
<i>Una reflexión sobre el análisis de la experiencia musical en el videojuego. Multidimensionalidad, modularidad y semiótica: Los casos de Okami y Super Mario Galaxy .....</i>	251
Iván García Jimeno (Universidad de Valladolid)	
<i>Una teoría para el análisis de la percepción de la música .....</i>	265
Ismael Peñaranda Gómez (Universidad de La Rioja)	
<i>Del análisis estilístico al análisis ideológico: Análisis deconstructivo del Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello de Manuel de Falla .....</i>	279
Julia Esther García Manzano (Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla)	
<i>Las canciones de María Rodrigo (1888-1967): diálogos estéticos entre la creación y la interpretación.....</i>	295
Noelia Lorenta Monzón (Universidad Complutense de Madrid)	
<i>La filología musical como herramienta de análisis de la música para danza: el caso de los tenores de danza .....</i>	311
Cecilia Nocilli (Universidad de Granada)	
<i>Una propuesta metodológica para el análisis del repertorio sinfónico contemporáneo: herramientas digitales para el estudio de señales sonoras.....</i>	325
Francisco Javier Trabalón Ruiz (Universidad de Valladolid)	

# La musicología frente al espejo del análisis musical

**Julio Ogas**

(Universidad de Oviedo)

**Diego García-Peinazo**

(Universidad de Córdoba)

Pocos meses antes de su muerte, T.W. Adorno, en una conferencia en la *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* de Frankfurt, exponía que el análisis musical despertaba cierta antipatía. Y afirmaba que esta animadversión tiene su más acabada expresión en el cuestionamiento “absurdo” en el que se pregunta si lo que el analista explica en su trabajo es lo que realmente pensaba el compositor: “¿sabía todo esto el propio compositor? ¿Era consciente de todas estas cosas?”<sup>1</sup>. Aunque más de medio siglo después estas cuestiones siguen presentes en algunos ámbitos, el trabajo interpretativo que realiza el musicólogo analista ha adquirido un mayor reconocimiento. En una época donde el significado y el control del discurso tienen especial importancia, el análisis musical ha ganado relevancia en cuanto es un ámbito de la musicología que busca superar la mera descripción del hecho musical para ahondar en las relaciones textuales, contextuales y circunstanciales que le otorgan un significado y, por ende, una forma de interpretación en la época que vivimos. Esto se aprecia no solo en el hecho de que el análisis musicológico es una fuente de consulta para los creadores interesados en las músicas del pasado (reciente o lejano), sino que también se puede percibir en el impacto que tiene en diferentes manifestaciones contemporáneas. En este sentido, el abanico de aplicaciones del análisis musical es muy amplio, abarcando desde el movimiento de “interpretación históricamente informada” hasta el empleo de *software* e inteligencia artificial para determinar las preferencias y reacciones del receptor ante determinados estímulos sonoros, pasando por los *Sound Studies*, los Estudios Culturales, la Educación Musical y un largo etcétera.

Por ello, es posible afirmar que el análisis musical ocupa un importante espacio dentro de la disciplina musicológica. Si bien históricamente su campo de acción se desarrolló en paralelo a la actividad compositiva, en el último siglo su alcance se ha extendido progresivamente según los nuevos formatos de consumo musical y los retos culturales que estos conllevan. El análisis musical del siglo XXI presta atención a los diferentes ámbitos donde se produce, difunde, recibe y valúa la música como parte de un discurso cultural concreto. Así, atiende a las diferentes manifestaciones e implicaciones del hecho musical, tanto en

---

<sup>1</sup> Adorno, T. W., & Paddison, M. (1982). «On the Problem of Musical Analysis», *Music Analysis* 1(2): 171 <https://doi.org/10.2307/854127>

músicas tradicionales como académicas y populares urbanas, las tecnologías aplicadas a la producción musical o la incidencia en el oyente de diferentes prácticas sonoras, entre muchas otras. Para este cometido se ha ido nutriendo y aliando con otras disciplinas, como la lingüística, la semiótica, las matemáticas, la psicología, etc., con el auxilio de diferentes medios tecnológicos y digitales.

La musicología de habla hispana es parte de este desarrollo a nivel internacional, con una actividad que va en aumento. En el caso de España, resulta evidente que desde la implantación de los estudios de musicología en la universidad este espacio de investigación ha adquirido una configuración particular y sustancialmente enriquecedora del panorama musical local. De esta forma, la incorporación de teorías y metodologías provenientes de otros contextos ha ido de la mano, en las últimas décadas, de las necesarias revisiones, discusiones y adaptaciones al caso de la “música hispánica” o la lectura que se hace desde nuestro ámbito a la producción internacional. Es en este contexto en el que se enmarca la creación de la Comisión de Trabajo “Análisis musical: sonidos, (con)textos, culturas” de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM). Este colectivo tiene como finalidad reunir el trabajo de las y los musicólogos dedicados al análisis musical que se interesan por estudiar el hecho sonoro teniendo en cuenta tanto sus aspectos estructurales y estéticos como aquellos que tienen que ver con su significación o interpretación, atendiendo a su producción, interpretación y consumo.

Esta primera publicación, fruto del Simposio realizado en la Universidad de Oviedo en entre el 1 y el 2 de julio de 2022, busca abrir el camino para la construcción de un espacio de diálogo en torno a la aplicación y estudio del análisis musical como una disciplina que integra, en su interpretación, los aspectos estéticos, históricos, ideológicos, sociales y culturales.

Este libro se organiza en tres secciones. La primera de ellas, denominada *Análisis, memoria y tópicos musicales*, presenta contribuciones vinculadas al estudio analítico de diferentes obras y repertorios que resignifican textos del “pasado” -un compositor, un estilo, una pieza, un lugar o una acción- desde el recuerdo y la memoria. Los capítulos de Águeda Pedrero-Encabo, María Fouz Moreno, Carlos Villar-Taboada, Miguel Ángel Fernández Vega y Valentín Benavides García abordan estas cuestiones desde la teoría de los tópicos musicales, analizando desde la “tocata de batalla” o las migraciones en la música de cine clásico argentino, hasta el estudio de tópicos canonizados del pasado obras a partir de la segunda mitad del siglo XX de Gabriel Estarellas, Joaquín Homs y José María Sánchez-Verdú. Por otro lado, esta sección recoge un estudio firmado por Javier Jurado Luque sobre construcciones identitarias en la obra *Un día n'aldea* (1918), de Fernández Vide, otro sobre la forma en la que el jazz se proyecta como extrañamiento en la música académica de Luis Arias (firmado por Edgardo Rodríguez), cerrando este bloque un capítulo de Julio Ogas sobre neoexpresionismo y serialismo en el Río de la Plata durante la segunda mitad del siglo XX.

La segunda sección, dedicada a *Analizar las músicas populares urbanas*, recoge cinco capítulos centrados en el examen de diferentes repertorios, escenas y artistas. Esta se abre y se cierra con dos trabajos que ofrecen herramientas analíticas de carácter teórico-metodológico, con las contribuciones de Juan Pablo González sobre el análisis intermedial de la canción multiautoral y de Joaquín Posac Hernández sobre el análisis paramétrico a través de un software de mezcla para DJ. Asimismo, en este bloque se atiende al análisis musicológico de la vocalidad planteado por Rosalía Castro en los repertorios cantados por mujeres vocalistas españolas en los setenta como Mari Trini, Jeanette, Cecilia y Rosa León, al estudio analítico que firma Iván Iglesias sobre los procesos de cosmopolitismo e hibridación en torno a la ona

laietana y al estudio de la intertextualidad presente en los *tracks* introductorios de bandas de metal épico y sinfónico que se examina en el capítulo de Diego García Peinazo.

De *Sonido, performance e interdisciplinariedad* se ocupa la tercera y última sección de este libro. Los tres primeros capítulos de dicho bloque nos sumergen en diferentes perspectivas metodológicas para el análisis del arte sonoro, la música para videojuegos y la percepción musical firmados, respectivamente, por Marina Hervás Muñoz, Iván García Jimeno e Ismael Peñaranda Gómez. De la misma forma, mediante diferentes referentes que atienden al diálogo interdisciplinar y a la importancia de la *performance* en las investigaciones musicológicas, los tres siguientes trabajos de esta sección están dedicados a la reflexión por parte de Julia Esther García Manzano sobre las implicaciones estilísticas e ideológicas en torno al *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello* de Manuel de Falla, a los diálogos estéticos en torno a las canciones de María Rodrigo (1888-1967) que plantea Noelia Lorenta Monzón y al estudio que lleva a cabo Cecilia Nocilli sobre los tenores de danza desde herramientas de la filología musical. Cierra esta sección, y también el presente libro, un capítulo de Francisco Javier Trabalón Ruiz dedicado al análisis sonoro del repertorio sinfónico contemporáneo a través de herramientas digitales.

Como se puede apreciar en los diferentes capítulos que conforman esta publicación, los intereses del análisis musical dentro de la musicología española abarcan tanto el ámbito de las músicas académicas, como de las populares urbanas y tradicionales, así como las diferentes interacciones que se pueden dar entre ellas. También es posible percibir una muestra relevante de las diferentes metodologías de análisis musical en su conexión con discursos y prácticas culturales empleadas, resultando de especial interés la forma en que se interpretan o traducen músico-culturalmente las teorías que dan sustento a esos enfoques metodológicos. En este sentido, creemos que este volumen es una aportación al continuo desafío de (re)pensar desde dónde analizamos y los condicionantes, internos y externos, de ese desafío interpretativo.



PRIMERA SECCIÓN

**Análisis, memoria  
y tópicos musicales**



# Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales<sup>1</sup>

Águeda Pedrero-Encabo  
(Universidad de Valladolid)

## 1. UNA INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA DE TÓPICOS

El principio básico de la teoría de tópicos se asienta en la constatación del empleo compartido por parte de los compositores de una serie de materiales temáticos asociados a determinados elementos expresivos y extramusicales, cuya significación se establece de modo convencional en su contexto cultural<sup>2</sup>. Leonard Ratner (1980) fue el primero en advertir sobre la existencia de un vocabulario común o *topoi* entre los compositores del siglo XVIII. Su estudio ofrece en unas breves páginas, los fundamentos básicos de la que posteriormente ha sido denominada *Topic theory*. Especialmente interesante es su diferenciación entre los tópicos que denomina *topic-type*, que funcionan como un género, tales como las danzas: minuet, passapied, zarabanda, polonesa, bourrée, contradanza, gavota, giga, siciliano y la marcha; frente a los que funcionan como *topic-style*, es decir, aparecen en sucesión de forma más o menos contrastante a lo largo de una obra o de un movimiento: militar, música de caza, *cantabile*, brillante, obertura francesa, musette, pastoral, música turca, *Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit*, estilo estricto o erudito (*learned style*), galante, fantasía y figuras de pictorialismo o *word-painting* (1980: 9-30)<sup>3</sup>. El uso habitual y recurrente de estos recursos musicales aparece asociado en su época a diferentes espacios y contextos interpretativos:

A través de sus contactos con el culto religioso, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, ceremonias, el ejército, la caza y la vida de las clases bajas, la música de principios del siglo XVIII desarrolló un tesoro de figuras características, que constituyeron un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de la actividad del Grupo de Investigación Reconocido *Música, artes Escénicas y Patrimonio* (MAEP) de la Universidad de Valladolid.

<sup>2</sup> Diferentes enfoques de la teoría orientada en particular a las obras del siglo XVIII puede verse en: Allanbrook (1983, 1992, 2014), Agawu (1991, 2008, 2009), Hatten (1994, 2004, 2014), Monelle (2000, 2006), Caplin (2005), McKay (2007) y Mirka (2014).

<sup>3</sup> Se refiere en este caso Ratner a las figuras de *hypotyposis*, es decir, las que tienen un carácter descriptivo. Incluye la imitación de movimientos o gestos, fenómenos naturales, etc. Véase en Grimalt (2020: 7).

estaban asociadas a diversos sentimientos y afectos; otras tenían un sabor pintoresco. Aquí se designan como tópicos, temas para el discurso musical<sup>4</sup>.

Este vocabulario de tópicos que el compositor utiliza a lo largo del discurso musical, una vez reconocido y categorizado, proporciona las herramientas necesarias para un análisis que permite mediar entre las obras y nuestra respuesta individual, proporcionando información autónoma sobre el contenido expresivo de la música (Allanbrook, 1983: 2-3). Los oyentes del Barroco y Clasicismo estarían familiarizados por ejemplo con el empleo de las danzas en los diferentes contextos y la relación que existe en cada una entre el movimiento (ritmo, acentuación) y el afecto. Por tanto, el repertorio de la música convencional para las danzas sociales (zarabandas, gavotas, o minuets) se convierte de forma natural en una de las fuentes más importantes de los *topoi* del lenguaje afectivo de la música de esta época (1983:16).

Los estilos musicales que en el siglo XVIII estaban asociados a determinados eventos culturales, fruto de una larga trayectoria histórica a través de la cuál su sentido se había consolidado, a la par que adaptado de forma flexible a los nuevos contextos culturales (Monelle 2000, 2006). Los tópicos existen desde el momento en que su significado se convencionaliza y se establecen asociaciones flexibles, que pueden cambiar según las diferentes creencias y actitudes culturales (2006: 4). En realidad, lo que expresa exactamente cada tópico es una red de significaciones, que depende de las que se crearon con las prácticas convencionales en el momento en que se originó el tópico, las vicisitudes que sufrió durante su empleo en diferentes épocas y por último, en el periodo en el que está siendo interpretado (Decker, 2020:133).

En este trabajo se tomarán como referencia especialmente los estudios semióticos de Hatten, quien parte del concepto de tópico como gesto musical con significado extramusical, definido como

un tipo de estilo familiar, fácilmente reconocible por sus características musicales, en un rango que abarca desde una simple figura (fanfarria, llamada de trompa), hasta una textura (textura polifónica imitativa del estilo antico); textura homofónica como en el estilo del coral o del himno), un género completo (varios tipos de danzas o marchas; obertura francesa); un estilo (*ombra, tempesta, Empfindsamkeit*) o alguna fusión de estas categorías<sup>5</sup>.

La función sígnica de los tópicos aparece reflejada según Peirce a través de una relación de iconicidad, es decir, una imitación gestual o sonora de un objeto o acción extramusical; de forma indexical, con cierta relación de semejanza o contigüidad; o bien simbólica, por medio de una interpretación cultural (1986). Su verdadero potencial semiótico se presenta cuando el tópico aparece en un contexto diferente al suyo propio (Mirka 2014: 2). En estos casos es frecuente que el tópico no aparezca completo, sino de forma metonímica, mos-

<sup>4</sup> Todas las traducciones de este artículo son de la autora. «From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics – subjects for musical discourse». (Ratner, 1980: 9)

<sup>5</sup> «a familiar style type with easily recognizable musical features, ranging in complexity from a simple figure (fanfare, horn call), to a texture (learned style as polyphonic and/or imitative; chorale or hymn style as homophonic), a complete genre (various dance and march types; French overture), a style (*ombra, tempesta, Empfindsamkeit*), or some overlap of these categories» (Hatten 2014: 514).

trando uno o varios de los rasgos (*tokens*) que lo representan (Monelle, 2000: 68-89). Es el caso por ejemplo de las danzas, cuando su pauta rítmica identificativa aparece como base de un aria o de un tema en un movimiento de una pieza instrumental. A su vez, diferentes ocurrencias de varios tópicos pueden darse de modo simultáneo, formando casos de tropización. Esta se produce a través del empleo simultáneo de dos o más tópicos creando una oposición contrastante (Monelle 2006: 200), bien porque son estilísticamente afines o bien porque su asociación se ha consolidado en la práctica compositiva (Bar-Yoshafat, 2013: 37). Por ello Hatten distingue entre *ratio facilis*, cuando se asocian tópicos de un campo semántico similar, de modo que ambos refuerzan la referencia a una misma o similar significación, de la *ratio-dificilis*, que genera una relación lejana e incluso opuesta, creándose una asociación semántica menos habitual (2014: 516). Otra de las propuestas tomadas de Hatten en este trabajo es el concepto de *género expresivo*, con el que se alude a la sucesión secuencial de diversos tópicos en un movimiento u obra musical (1994: 91).

La lectura de los tópicos depende del contexto histórico-cultural en el que son utilizados. La mayoría de los trabajos enfocados en la *Topic theory* han tomado como referencia las obras del clasicismo vienés, especialmente de Mozart y Beethoven, y por tanto se explican según este contexto socio-cultural. Cada vez son más los trabajos que amplían este marco temporal, tanto posteriormente hacia el siglo XIX y XX (Villar-Taboada, 2018) como hacia el período anterior, analizando bajo esta óptica el repertorio del Barroco (Barnett, 2007; Decker, 2020). También son escasos los análisis de tópicos a nivel discursivo sobre una obra, es decir, tomando como referente la tipología de Ratner del tópico como estilo. El análisis del Allegro de la Sonata en Fa Mayor de Mozart (Kv 332), ha sido tomado como paradigma del funcionamiento de la teoría y ha sido revisitado en varias ocasiones<sup>6</sup>. Un enfoque similar pero aplicado al contexto específico de la sonata del clasicismo en España, se ha realizado en dos obras del compositor sevillano Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), concretamente la Sonata en Re menor nº 3 y la Sonata en Mi menor nº 6 y (Pedrero-Encabo, 2023a y 2023b)<sup>7</sup>.

En el presente trabajo se ofrece una aproximación semiótica a través de la lectura de los tópicos musicales en una obra del repertorio para órgano español del siglo XVIII, precisamente por esta necesidad postulada de abordar otros repertorios del periodo dieciochesco en un contexto cultural diferente al de los modelos canónicos del repertorio vienés.

## 2. EL CONTEXTO EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL ESPAÑOLA

Para ello se ha elegido una tocata de batalla del compositor Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760) organista de la Seo de Valencia entre 1713 y 1760. Su obra representa el comienzo de la música moderna para órgano, iniciando la nueva época del estilo galante (Heartz, 2003: 19) con la composición de nuevos géneros como la tocata y la renovación del tiento, género ibérico por excelencia que había sido extensamente cultivado por su predecesor, Joan Cabanilles (1644-1712). La batalla se había desarrollado como género en la península ibérica desde el siglo XVI en conexión con las obras vocales, siendo sus referentes *La bataille de Marignan* o *La guerre* (París, 1537) de Clément Janequin (c.1485-1558) del

<sup>6</sup> Allanbrook (1983, 1992), Powers (1995), Rumph (2014), Hatten (2014) y Beghin (2014) y Agawu (2008).

<sup>7</sup> En el primer caso se analizan los tópicos a nivel discursivo, en el segundo además se ponen en relación estos los *schemata* galantes (Gjerdingen, 2007).

siglo XVI y las *Historias Bíblicas* (*Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700) de Johann Kuhnau (1660-1722) al inicio del siglo XVIII (Silbiger, 2005: 473). En España se encuentran las piezas de batalla no sólo bajo este título, sino también como *Tiento de batalla*, debido al predominio del tiento durante los siglos XVI y XVII<sup>8</sup>. Presentan los recursos típicos alusivos al fragor del combate: toques de fanfarria, ritmos puntillados que imitan el paso marcial de los ejércitos, motivos arpeggiados que aluden al carácter triunfal, pasajes de virtuosismo y normalmente con el despliegue del estilo *concitato* o agitación rítmica sobre notas repetidas, para representar el dramatismo de la lucha. En los tientos de batalla se despliegan las posibilidades acústicas del órgano<sup>9</sup>, tales como registros partidos, las trompetas de fachada, clarines, contras y timbales, y por tanto su espacio de interpretación (escucha) es el contexto sacro del templo. En las obras de batalla la naturaleza tímbrica y los efectos sonoros de carácter teatral son más relevantes que la invención de líneas melódicas, que se supeditan a la recreación de motivos efectistas. Como es de suponer, la batalla orgánica no solo trasladaba al templo la teatralización de los combates, sino que ejercía una función simbólica de representación, como una exégesis espiritual, expresando la alegoría de la lucha del bien contra el mal. Pero además, la conexión con los eventos históricos del momento podía facilitar una alusión a batallas concretas o, de modo general, servir de uso propagandístico del poder civil. En el caso que nos ocupa, el contexto histórico es muy significativo, inmersa España desde la muerte de Carlos II en la Guerra de Sucesión, que enfrentó entre 1701 y 1713 a los partidarios de Felipe de Anjou (coronado como Felipe V) frente a los del Archiduque Carlos de Austria (futuro Carlos VI de Habsburgo). La situación histórica concreta del Reino de Valencia resulta especialmente conflictiva, al convertirse en uno de los centros neurálgicos de las batallas en las que de manera sucesiva se invadió la ciudad, siendo tomada esta de manera sucesiva por las tropas austracistas en 1705 y las de Felipe V en 1707, con la decisiva batalla de Almansa. No es de extrañar por tanto que la composición de los tientos o tocatas de batalla hubiera ejercido una función sustancial de propaganda política en este contexto beligerante y a lo largo de los años posteriores de paz, que fueron cruciales para la legitimación de la monarquía borbónica. A través del análisis de los tópicos de la *Tocata de clarines* de Vicente Rodríguez se verá la conexión con los referentes extramusicales tanto de carácter descriptivo (tipo *word-painting*) como indexical e incluso simbólico. Además se trata de una de las pocas obras de este género en la que la sucesión continua, contrastante e interrelacionada de los tópicos dentro del contexto descriptivo de la batalla la convierte en un género expresivo y permite su lectura en clave narrativa, entendiendo esta como una sucesión cronológica de acciones y alusiones interconectadas dentro de la misma.

### 3. EL CONTEXTO ESTILÍSTICO DE LA TOCATA EN ESPAÑA

Previamente, para comprender el uso de elementos estilísticos que actúan como tópicos dentro de la *Tocata de batalla* de Rodríguez, es preciso establecer las pautas específicas de la tocata orgánica en el contexto que nos ocupa. En España, a diferencia de otros países, la tocata se introduce muy a finales del siglo XVII (las conservadas de Cabanilles o Nassarre están sin datar) pero sobre todo a principios del siglo XVIII, fruto del desarrollo del lenguaje

<sup>8</sup> Destacan los doce tientos de batalla de Cabanilles. Bernal considera el tiento de batalla un género que incluye también las obras que no figuran como tales, tituladas simplemente *batalla* o *clarines* (Bernal, 2004: 62).

<sup>9</sup> Sobre los tientos de batalla de Cabanilles, véase Bernal (2004: 593-595).

tonal y la progresiva influencia del estilo italiano. Por tanto, el género se introduce en la época galante y se configura como un híbrido, con elementos procedentes del tiento, de la canzona y de la genuina tocata barroca<sup>10</sup>. La pervivencia del estilo tradicional del tiento se advierte en el uso de la textura polifónico-imitativa, propia del estilo *antico* (*learned style* o estilo erudito) que caracteriza de manera casi generalizada el comienzo de las tocatas. También se observa en el carácter severo de los temas melódicos, de una formación rítmica y melódica muy similar a la del tiento de Cabanilles. Ambos rasgos aportan a la obra una gravedad que es la que define el *estilo eclesiástico* al que se asocia el tiento<sup>11</sup>. A veces los temas presentan un motivo inicial de ritmos dáctilos sobre notas repetidas al estilo de la canzona, lo que refleja una importación del lenguaje profano que ya se había efectuado en el tiento a lo largo del siglo XVII, especialmente en las obras de Joan Cabanilles. El segundo elemento es el uso de motivos en tresillos de corchea al ritmo de la giga en 12/8, que se habían desarrollado también en la sección final del tiento (Pedrero-Encabo, 1996). Esta integración de elementos profanos en el tiento a finales del siglo XVII, especialmente con Cabanilles, hizo que su uso se hiciera familiar para los oyentes de la época en el contexto sacro del templo. No obstante, su presencia como tópicos importados, contrarresta el estilo elevado del tiento, es decir, siguen ejerciendo su función semántica alusiva al contexto popular y profano. Una interferencia, que, de potenciarse en exceso, sería perseguida por los teóricos de la época, atentos a la preservación del estilo severo en la música de iglesia, que debe mantener el decoro e incitar a la devoción. Así lo refleja el teórico Francisco Valls cuando lamenta que «mucha de la [música] que se oye son tocatas y sonatas [...] que más son un juguete que adula al oído que música magestuosa que excite a la devoción ni satisfaga al científico» (1742 ca.: 192v-193r).

En la siguiente tabla se señalan los tópicos de un conjunto de tocatas para órgano representativas, indicando los que funcionan como tópico-tipo, es decir, que definen cada movimiento, y aquellos que a modo de tópico-estilo aparecen en contraste en uno mismo<sup>12</sup>. El marco de estudio se ha acotado en un corpus de tocatas para órgano que se interpretaron en Valencia a principios del siglo XVIII<sup>13</sup>. La serie reúne las únicas tocatas para órgano conocidas hasta la fecha de Vicente Rodríguez, que se han transmitido junto a otras de organistas contemporáneos. Aunque algunas, como las tres del famoso teórico Pablo Nasarre (1650-

<sup>10</sup> Por genuina se entiende la tocata barroca, un género de carácter virtuoso y estilo libre, que no hay que confundir con el hecho de que este término se utilice en España para titular la sonata, un nuevo género que desde principios del siglo comienza a desarrollarse tanto para clave como para órgano y que acoge el desarrollo del nuevo estilo galante o libre (Pedrero-Encabo, 2019: 186-188).

<sup>11</sup> Son varios los términos que se usaban en la época para referirse al estilo eclesiástico, como estilo *antico*, *legato*, estricto, atado, etc. De modo general la musicología actual emplea el de *learned style*, estilo culto, erudito o venerable. Sobre las acepciones específicas de cada término véase Chapin (2014).

<sup>12</sup> Se consideran movimientos también las partes que en las fuentes se señalan con una indicación dinámica o de división formal, como *Ayroso* o *Segunda Parte* (véase la Tabla 2).

<sup>13</sup> Se conservan en dos códices procedentes de Valencia y hoy preservadas en la Biblioteca de Catalunya: E-Bbc M1011 y E-Bbc M1012. Se incluye en esta selección el *Partido* de Vicente Rodríguez, ya que no resulta claro si se trata de un tiento o de una tocata, ya que el término partido podía estar referido a ambos. El manuscrito de tocatas (sonatas) para órgano de José Elías (E-MO M2999) emplea el título de *Tocata Partido* (Pedrero-Encabo, 2008). El código M 1011 habría sido copiado (al menos desde el folio 89r) a partir de 1727 (fecha que figura en el título de un pangelingua de Vicente Rodríguez en el f. 82r), probablemente en una fecha próxima a este año. Puede consultarse en: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/20573>. El manuscrito M 1012 solo lleva indicada la fecha de 1741 en los folios finales, escritos por un nuevo copista. Por tanto, aunque podamos suponer que el resto de la copia se realizó años antes de esta fecha, no se puede confirmar. Teniendo en cuenta que la *Sonata* de Pere Rabassa (1683-1767) aparece en esta única fuente y que el compositor abandonó Valencia en 1724, se puede considerar que la obra fue copiada en una fecha próxima. Pero la repetición de la Tocata n.º 8 (véase la Tabla 1) en ambas fuentes corrobora que las obras se interpretaron durante una misma franja temporal.

1730) corresponden más a la estética barroca, la selección de todas ellas en estos volúmenes con fines de uso litúrgico (ya que se encuentran copiadas entre versos y salmos) a la vez que instructivo y diversional, revela que su práctica interpretativa tuvo lugar en Valencia durante el mismo periodo cronológico<sup>14</sup>.

Tabla 1. Tópicos en la tocata española en la práctica interpretativa de la ciudad de Valencia a principios del siglo XVIII

Obra	Compositor	Fuente	Movimientos o Secciones	Recurso estilístico	Género / Tópicos
<b>1. Tocata italiana de 2º tono</b>	Pablo Nasarre (1650-1730)	E-Bbc M 1011 (f. 46r-48r)	[no tempo] 6/4 [no tempo]	Tx. Imitativa Ritmos puntillados	Tiento, estilo <i>antico</i> Estilo concertante
<b>2. Tocata de 1º tono de mano derecha</b>	Joaquín Martínez [de la Roca] (1676-1747)	E-Bbc M 1011 (f. 62r-64r)	[no tempo] 6/4 [no tempo]	Tx. Imitativa <i>Figurae</i> Ritmos puntillados	Tiento, estilo <i>antico</i> Tocata Estilo concertante
<b>3. Tocata de 2º tono</b>	Pablo Nassarre	E-Bbc M 1011 (f. 64v-66r)	[no tempo] 6/4 [no tempo] C [no tempo]	Tx. Imitativa; Ritmos puntillados Ritmos puntillados Tx homofónica	Tiento, estilo <i>antico</i> Tocata Estilo concertante Estilo concertante, tocata
<b>4. Tocata de 2º tono por GSolreut</b>	Pablo Nassarre	E-Bbc M 1011 (f. 68r-70v)	[no tempo] 3/1 [no tempo]	Tx. Imitativa; Tiratas de fusas Tx. Imitativa; hemiolias	Tiento, estilo <i>antico</i> Tocata Estilo <i>antico</i>
<b>5. Tocata italiana de 5º tono</b>	Antonio Tormo (¿1759)	E-Bbc M 1011 (f. 77v-78r)	[no tempo]	Tx. Imitativa Ritmos puntillados	Fuga, estilo <i>antico</i> Tocata, estilo libre
<b>6. Tocata de 5º tono</b>	Antonio Tormo	E-Bbc M 1011 (f. 78r)	[no tempo]	Tx, homofónica, concertante Motivos acordales, notas repetidas	Estilo de concierto Fanfarria triunfal

<sup>14</sup> Especialmente el manuscrito M1011 recoge diferentes repertorios, tanto sacro como profano (una especie de suite de danzas, obras de Corelli, etc.) probablemente con el fin de cubrir los diversos espacios y contextos interpretativos de los que debía encargarse el intérprete en su oficio de organista.

Obra	Compositor	Fuente	Movimientos o Secciones	Recurso estilístico	Género / Tópicos
<b>7.Tocata a la italiana con clarines</b>	Vicente Rodríguez	E-Bbc M 1011 (f.106v-108v)	1. [Largo]	Tx. imitativa	Fuga; estilo <i>antico</i>
			2. Allegro	Figuraciones	Tocata
			3. Largo	Tx. homofónica	Concierto: estilo concertante
			4. Allegro	<i>Transgressus</i> ; notas repetidas; fanfarrias	Tocata; canzona
			5. [Largo*] *Incompleto	Danza 3/4	<b>Batalla: triunfal</b> Minuet
<b>8.Tocata de 5º tono punto alto de clarines de mano derecha</b>	Vicente Rodríguez	E-Bbc M 1011 (f. 112v-115r) E-Bc M 1012 (f. 71r.77r)	1.[No tempo]	Motivo dáctilo (-vv) de notas repetidas Ritmos puntillados Tresillos, adornos, cadencia final	Canzona Tocata, estilo libre Estilo galante
			2. Allegro	Tx. imitativa	Estilo <i>antico</i> , tiento
				Motivo dactílico con notas repetidas	Canzona
<b>9.Tocata para clarines de batalla con un pedazo de timbales</b>	Vicente Rodríguez	E-Bbc M 1011 (f. 115v-118v)	1. Grave-Ayroso	Motivos puntillados; arpegios; notas repetidas rápidas: estilo <i>concitato</i>	<b>*Toques de llamada; batalla Tempesta</b>
			2. Fuga	12/8; tresillos	Giga
			3. [no tempo]	Danza ¾ ; pedal de I (contra)	Minuet, musette, pastoral
			4. Con ayre	Arpegios, estilo <i>concitato</i> ; pedal de timbal	<b>Batalla</b> [*ver completo en tabla 2]
<b>10.Tocata de 4º tono</b>	Vicente Rodríguez	E-Bbc M 1012 (f. 77v-85r)	1. [no tempo]	Tx. Imitativa Motivos puntillados	Estilo <i>antico</i> tiento Estilo libre, tocata
			2. Allegro	Tx. Imitativa Figuraciones	Estilo <i>antico</i> , tiento Estilo libre, tocata
			3. Segunda parte	Tx imitativa 12/8, tresillos Figuraciones	Estilo <i>antico</i> , tiento Giga Tocata

Obra	Compositor	Fuente	Movimientos o Secciones	Recurso estilístico	Género / Tópicos
<b>11.Partido de mano izquierda</b>	Vicente Rodríguez	E-Bbc M 1012 (f. 85v-95r)	1. [no tempo]- Ayre	Tx. Imitativa Ritmos puntillados Motivos notas repetidas	Estilo <i>antico</i> Tocata Canzona
			2. Segunda parte	Tx homofónica	Estilo concertante
<b>12.Tocata de mano derecha de 8º tono ad libitu[m]</b>	Anónimo [Vicente Rodríguez]	E-Bbc M 1012 (f. 110v-118r)	1. [no tempo]	Tx. Imitativa; 6/8 ritmos de danza; saltos	Estilo pseudo-galante
			2. Segunda parte	Tx. Imitativa; 12/8 tresillos	<b>Toques de llamada</b>
			3. Tercera parte	Tx. Pseudo-imitativa; 6/8 ritmos de danza;	Antico, Giga Estilo pseudo-galante
			4. Minuet	cadencias galantes 3/8 danza	Galante
<b>13.Tocata de ecos y contraecos para clarines de mano derecha de 5º tono</b>	Anónimo [Vicente Rodríguez]	E-Bbc M 1012 (f. 118v-126v)	1. Primera parte	C Notas repetidas, motivos de fanfarria, toques tipo tambor	<b>Toques de llamada, Fanfarria</b>
			2. Segunda parte	12/8 ritmos tróqueos (- v)	Giga
			3. Minuet	Motivos de fanfarria	<b>Toques de llamada</b>
				¾ danza	Galante
<b>14.Tocata de mano derecha</b>	Vicente Rodríguez	E-Bbc M 1012 (f. 126v-133v)	1. [no tempo]	C Tx imitativa	Tiento
			2. Segunda parte	6/4, Tx. imitativa	Tiento
<b>15.Tocata de 5º tono punto alto</b>	Anónimo	E-Bbc M 1012 (f. 134v-138v)	1. [no tempo]	Estilo concertante	Concierto
			2. Allegro	“	“
			3. Largo	Ritmos puntillados, concertante	Estilo libre, tocata
			4. Allegro	12/8, tresillos	Giga

Las tocatas de Tormo y Martínez (nº 2, 5 y 6 de la Tabla 2) presentan una estética arcaica muy diferente al resto: son muy breves, basadas en motivos de fanfarria, similares a las tocatas II, III y IV de Cabanilles (Pedrero-Encabo, 2009: 43). Algunos rasgos de las tocatas de Nasarre (nº 1, 3 y 4) se ven también en las de Rodríguez, como es el uso de secciones basadas en la reiteración de motivos puntillados de valores rápidos, de corchea-semicorchea. Se trata por tanto de un diseño muy específico que define estas tocatas y, que curiosamente se encuentra también en el primer movimiento del *Partido* de Vicente Rodríguez (nº 11 de la Tabla 2). De las cuatro tocatas que figuran explícitamente indicadas en el manuscrito para

clarines, solamente una presenta los rasgos de la tocata de batalla, que justamente lleva esta indicación en su título. Aunque es cierto que las obras de clarines favorecen una conexión con la batalla, se puede comprobar que esta no siempre se produce. En el caso de la *Tocata a la italiana* esta diferencia es comprensible al tratarse una adaptación del Concierto grosso nº 1 op. 6 en Re menor de Arcangelo Corelli (16-1713) publicado en 1714 (Pedrero-Encabo, 2009: 47-48). Por tanto, aunque se puede considerar que el compositor ha realizado interesantes cambios en la misma, dando realce a los pasajes de semicorcheas de tipo *figurae*, estos no alcanzan la agitación que el estilo *concitato* precisa para convertirse en un tópico de *tempesta*, más propio de las obras de batalla. La nº 8, *Tocata de 5º tono punto alto de clarines de mano derecha*, aunque presenta figuraciones de tipo arpegiado y carácter efectista, no alcanza un estilo batallístico, sino, más bien al contrario, expresa un carácter triunfal con rasgos incipientes del estilo galante. Por último, la *Tocata de ecos y contraecos para clarines*, despliega en la sección final de su primer movimiento (*Primera parte*) figuraciones rápidas de semicorcheas por terceras paralelas, de tipo *accenti*, pero no incorpora más elementos de agitación rítmica, por lo que el resto de motivos de notas repetidas y arpegios propios de los toques de trompeta (clarín), no ofrecen la entidad suficiente como para considerarla una obra de batalla.

#### 4. TOCATA DE BATALLA PARA CLARINES CON UN PEDAZO DE TIMBALES

Tal como se muestra en la Tabla 1 (nº 9), esta obra está articulada en cuatro movimientos, si bien el primero de ellos, *Grave*, enlaza a través de la tónica con la entrada de una segunda parte contrastante en *Ayroso*<sup>15</sup>.

##### 4.1 Grave

En el movimiento inicial destaca el comienzo en solitario de la voz en el registro grave que desarrolla motivos puntillados (negra-corchea: véase el Ejemplo 1a). Estos se mueven en un salto de cuarta descendente que imita el toque de llamada de trompeta, de tipo militar (Grimalt, 2020: 232). Estos motivos indican el exordio, denotando el aviso al oyente del comienzo de la batalla. El ritmo lento y además puntillado (-v) responde al tópico de la marcha que expresa un carácter solemne y elevado (Haringer, 2014: 201).

Este tono de gravedad se ve reforzado además por el uso de la textura imitativa, con la entrada en sucesión de las tres voces (c. 1; c. 4 y c. 9: véase el Ejemplo 1.a). Aunque durante los ocho primeros compases las voces se acoplan en una textura concertante (homofónica) a partir del noveno compás la voz del bajo recrea con la superior una especie de contrapunto, escenificando la sonoridad del efecto de eco del motivo de llamada ( $Re_4-La_3$ , en eco en la mano izquierda como  $La_1-Re_2$ ; Ejemplo 1.a). Sirve por tanto esta subsección inicial de 14 compases para recrear el toque de llamada de la batalla de forma icónica, aludiendo de modo indexical al empleo del estilo erudito, con el que esta tocata asienta su conexión con el carácter elevado propio del estilo *ecclesiasticus*.

<sup>15</sup> Este debe entenderse como el término castellano usado en la época para indicar un tempo Allegro. Esta tocata y todas las obras para órgano de V. Rodríguez pueden consultarse en la edición crítica de Pedrero-Encabo, 2009.

a. I. *Grave*. Tópicos de llamada y de fanfarria:

b. *Ayroso*.

Ejemplo 1. Vicente Rodríguez, *Tocata de batalla para clarines*, 1a. “Grave”, cc. 1-4, 9-11; 1b. “Ayroso”, cc. 19-21.

La tropización del toque de llamada militar con ritmo puntillado, de obertura solemne, junto con la entrada imitativa y el uso breve de notas pedales (a modo de *Orgelpunkt*: cc. 10-11; 13 y 14), refuerza la asociación con el espacio sacro, enfatizando la expresión de gravedad y el carácter ceremonial de este movimiento inicial, como preámbulo de la batalla.

## 4.2 Ayroso

El *Ayroso* arranca con rápidos motivos en semicorcheas de tipo fanfarria. Se trata del estilo *concitato*, que refleja el carácter belicoso de la obra y corresponde a la escena de desarrollo del combate. El uso de la contra (típico *pedalier* del órgano ibérico barroco) que aparece tenida a lo largo de toda la sección, actúa en refuerzo del tono rústico de la batalla por su similitud con el tópico de *musette*. Se emplean los rasgos musicales convencionales del género en un eficaz contraste: pasajes de semicorcheas, figuras puntilladas y motivos en ritmo dáctilos de notas repetidas, lo que permite considerarlo en conjunto como un tópico de *tempesta* (McClelland, 2017).

## 4.3 Fuga

Se trata de un movimiento en 12/8, en el alegre y vivaz ritmo de la giga (Ejemplo 2.a). Emplea la técnica de imitación en canon (a partir del c. 8), aligerada ya que se aplica sobre dos voces, que discurren en ocasiones de forma paralela.

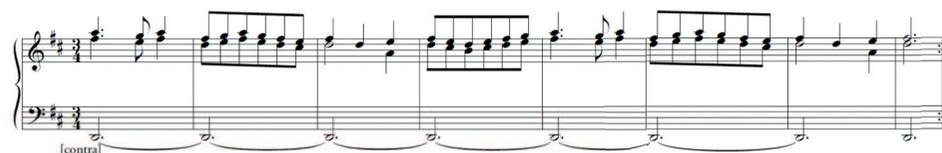
## 2.a. Fuga, tópico de giga, cc. 1-3.



## 2.b. Tópico de giga y de himno-sacro, cc. 25-27.



## 2.c. Tópico de minuet, cc. 1-8.



## 2.d. Antonio de Cabezón (1510-1566). Tiento de primer tono sobre la Salve (cc. 1-9).



Ejemplo 2. Vicente Rodríguez, *Tocata de batalla para clarines*: 2.a. “Fuga”, cc. 1-3; 2.b. “Fuga”, cc. 25-27; 2.c. “[Minuet]”, cc. 1-8; 2.d. Antonio de Cabezón, *Tiento de primer tono*, cc. 1-9.

No solo la giga alude al carácter rústico y popular, también el diseño de las voces en intervalos de tercera, a modo de fanfarria y con elementos repetitivos. De hecho, he localizado un tema entre el repertorio de bailes populares del folclore español, que es muy ilustrativo de su estilo, con un tema y ritmo muy similar a los de la *Tocata*: una *Diana Revolada de la Ribera del Duero*, interpretada por una dulzaina<sup>16</sup>.

Además de la oposición tópica que presenta la *Fuga*, lo más relevante es la entrada inesperada de un nuevo tema (c. 26) en contrapunto con el de fanfarria en ritmo de giga. Esta idea tan solo dura unos compases (cc. 26 al 28: véase el Ejemplo 2.b), siendo variada después en los acordes de la mano izquierda. Presenta valores largos (blanca con puntillo, seguida de negras con puntillo) en contraste con el ritmo continuado de tresillos (en *Forts-pinnung*) que mantiene la voz inferior. Aunque el tema es breve, aparece diferenciado de

<sup>16</sup> Se encuentra catalogada en el fondo de la Fundación de Joaquín Díaz. El ejemplo puede escucharse en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fundación\\_Joaquín\\_Díaz\\_-\\_ATO\\_00660\\_04\\_-\\_Diana\\_revolada\\_de\\_la\\_Ribera\\_del\\_Duero.ogg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fundación_Joaquín_Díaz_-_ATO_00660_04_-_Diana_revolada_de_la_Ribera_del_Duero.ogg). Agradezco a Jaime Vidal su colaboración.

modo particular, tanto por su estratégica posición en la pieza, como por su entrada en anacrusa en la segunda parte del compás. Es la única vez en esta *Fuga* en la que se emplea un tema de estas características y que rompe la fisonomía de los motivos de fanfarria popular que recorren de modo incesante todo el movimiento. Su configuración responde al tópicico de *himno sacro* (*sacred hymn*). Este se caracteriza por el uso de un tema melódico a base de movimientos conjuntos, valores largos, carácter solemne y ritmo lento. Encaja por tanto con los atributos que se le reconocen a este tópicico: «la combinación de modo mayor con un tiempo lento y dinámicas suaves sitúan su música en la esfera de la calma y de afectos serenos, el predominio de tiempo binario se ajusta al carácter procesional típico de las escenas de sacerdotes y la textura de coral evoca el canto de la congregación, contribuyendo a su cualidad de “similar a la voz” y ofreciendo resonancias religiosas»<sup>17</sup>.

En este caso, el contrapunto que crea esta línea melódica con la voz inferior es doble, no solo a nivel de textura, sino a nivel de referencias tópicicas. La voz inferior mantiene el tópicico de giga, con su diseño acordal, mientras por encima se desarrolla la linealidad melódica, cantábil del himno sacro. Además, se produce un contraste en los acentos rítmicos entre ambos. La entrada en anacrusa del tema refuerza sus diferentes apoyos métricos, que avanza con lentitud y solemnidad, desmarcándose así del ritmo de la giga.

El contraste se hace más evidente si tenemos en cuenta las referencias opuestas de cada tópicico, que produce una tropización de *ratio difficilis*, donde el tema sacro se superpone a la secular y rústica giga.

Por último, se puede apreciar que la melodía coincide con la célula motívica inicial del tema de la Salve gregoriana, en primer tono<sup>18</sup>. A pesar de la brevedad de la cita, no parece casual el empleo del valor largo de la nota inicial (única vez que se usa en la obra, salvo en la cadencia final) y el característico giro de semitono de lamento inicial (La-Sol # -La) que lo hacen claramente identificable<sup>19</sup>. Es con esta sensibilización del VII grado como aparece el tema en las obras para órgano, como se ve en los tintos sobre la Salve de Cabezón y de Aguilera de Heredia (Pedrero-Encabo, 1999: 133-136). Se puede considerar por tanto que el compositor, más allá de una referencia tópicica abstracta a un himno sacro, emplea una cita del tema de la Salve (Ejemplo 2.d.). Es muy probable que esta misma versión de la Salve formase parte del culto habitual en Valencia, donde se conocería y practicaría este canto congregacional. Es decir, a través de esta breve cita el oyente ya pudo establecer una conexión inmediata con el significado de toda la antífona: un texto de súplica de misericordia y de amparo<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> «The combination of major mode with slow tempo and soft dynamics situates the music within the sphere of calm and serene affects, the prevalence of duple meter fits the processional character typical of priests' scenes, and the chorale texture evokes congregational singing, contributing to the “voice-like” quality and providing religious resonances» (Sánchez-Kisielewska, 2020: 167).

<sup>18</sup> La Salve Regina es la más popular de las antífonas marianas, propia del Tiempo Ordinario. Se cantaba en la época todos los sábados, desde las primeras Vísperas del Domingo de la Santísima Trinidad hasta la hora nona del sábado antes de Adviento. Estuvo muy difundida dada la devoción católica y el énfasis en los cultos marianos, orientados muy especialmente en España desde el Concilio de Trento a la defensa de dogma de la Inmaculada Concepción. En Valencia esta devoción fue especialmente notable a través del culto a la Virgen de los Desamparados desde el siglo XV. Su devoción se hizo notar particularmente durante los períodos bélicos, a través de rogativas por la victoria y veneración en agradecimiento por los triunfos.

<sup>19</sup> De las diferentes versiones musicales que existen de esta antífona, la que nos ocupa es la que melódicamente y de forma inmediata transmite con este intervalo el afecto de lamento.

<sup>20</sup> El comienzo de la antífona remite en seguida al primer versículo, *ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle*. La antífona incorpora en su texto completo las alabanzas a la Virgen (*Mater misericordiae, vita dulcedo, spes nostra*); y una súplica (*Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte*). El texto latino puede consultarse en el Liber Usualis (antífona 1).

Una asociación musical similar entre una tocata de batalla y el canto a la Virgen se localiza en la recopilación de Martín Coll *Flores de Musica* de 1706. Tras la tocata, el órgano acompaña el canto y realiza una glosa de carácter improvisado entre las frases textuales del Ave María en castellano<sup>21</sup>.

Tanto las escenas de fuga, como huida de los enemigos en plena contienda, como las rogativas a la Virgen en apoyo de la batalla, han sido frecuentemente descritas en las fuentes documentales e iconográficas de la época<sup>22</sup>. Por tanto, esta sección de la *Tocata de batalla* podría representar ambas imágenes conectadas: el acto de la huida y la invocación a la Virgen.

Resulta significativo el cambio a nivel armónico que se produce a medida que avanza la *Fuga*: una vez que alcanza el clímax melódico en el compás 34, se produce un cambio en las figuraciones que incorporan intervalos más abiertos, de 8ª, 7ª y 6ª, sobre un pedal interno de notas repetidas. Este incremento de tensión, si bien no llega a representar de modo ‘realista’ el lamento y sufrimiento de los heridos –si comparamos por ejemplo con las escenas de las batallas de Kuhnau (Silbiger, 2005: 473)– ofrece una cierta intensificación de la expresión afectiva, sin desvirtuar el constante flujo rítmico de tresillos. En los compases finales, ambas voces se unifican avanzando de forma paralela (cc. 45-47) sobre un final de intervalos de terceras y una cadencial consonante. La huida se presenta así desde el tópico de la giga, y no como el resultado de una patética derrota. Los motivos reiterativos, vivaces e incluso alegres, actúan como referente del baile campestre y rústico de las clases sociales bajas.

#### 4.4 Un minuet

En oposición a la *Fuga* hace su entrada a continuación un breve movimiento sin título (véase el Ejemplo 2.c.). Se trata de una breve pieza de 16 compases, dividido en dos partes, cada una de las cuales se repite. Presenta un tiempo de  $\frac{3}{4}$  con frases regulares de cuatro compases cada una. Su carácter sencillo, evidencia el protagonismo de la melodía en las voces superiores, de estilo *cantabile* y elegante. Se trata por tanto de un minuet. Su estilo refinado no encaja con los toques de las contras ( $Re_1$  y  $La_2$ ) que se mantienen tenidas todo el tiempo. Actúan a modo de tópico de *musette* (roncón), aportando un carácter de rusticidad. Sobre este pedal la melodía aparece duplicada en terceras paralelas. Esta escritura y su arco melódico fluido evoca los toques dulces de las flautas de los *pifferari* que remiten al mundo arcádico de los pastores o de las pastoradas navideñas<sup>23</sup>. Se unen por tanto dos de los marcadores que identifican el tópico de pastoral<sup>24</sup>. Este contrarresta el carácter superficial y secular que identifica al minuet, que es la danza cortesana por autonomasia, la más representativa del estilo galante (Heartz, 2003, 23). Es probable que Vicente Rodríguez haya asociado el minuet con la pastoral para dar a la danza un carácter más idóneo al contexto

<sup>21</sup> (E-Mn 1357, pp. 198-202; Bernal, 2004, 60). Puede consultarse en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111559&page=1>). El órgano acompaña el canto y realiza glosa de carácter improvisado entre las frases textuales del Ave maría en castellano.

<sup>22</sup> Aparece explícitamente indicado en uno de los grabados que conmemoran la batalla de Bitonto en 1734, bajo el título de *Victoriosa batalla y Fuga de Alemanes en Bitonto, bajo el comando del Exmo. Sr. Conde de Montemar Gen[era]l de las Tropas de España en Italia* (Borreguero, 185).

<sup>23</sup> Véase Pedrero-Encabo, 2023a.

<sup>24</sup> Sobre el tópico de la pastoral véanse los trabajos referenciales de Hatten, 1994 y Monelle, 2006: 245 y Haringer, 2014.

interpretativo sacro de la Tocata. Sin duda los elementos de la pastoral, aunque aluden a la rusticidad, eran también interpretados simbólicamente, en referencia a Dios como Pastor y guía del Pueblo de Israel. Bajo este prisma se difundieron las pastorales para órgano, ya desde época de Frescobaldi (1583-1643). En su famoso *Capriccio pastorale per órgano* (1637) se observa la conjunción de ambos tópicos, el de *musette* y los motivos de *pifferari*. En proximidad con esta Tocata, tenemos los ejemplos de Corelli, que seguramente sirvieron de referencia a Vicente Rodríguez: basta mirar el *Largo* del Concerto “Fatto per la notte di Natale” nº 8, op. 6; o el *Largo* del concierto nº 1, op. 6. Probablemente fue este último el que inspiró el minuet de Rodríguez, ya que, como se ha dicho, tomó este concierto como modelo en su *Tocata a la ytaliana*.

El minuet presenta los rasgos líricos del estilo *cantabile* o *singing style*, que Ratner define como una «música con una vena lírica, en un tiempo moderado y con una línea melódica de notas de valor relativamente lento y un ámbito más bien estrecho»<sup>25</sup>. Su melodía aporta un sonido dulce, de carácter íntimo y sereno, que lleva a interpretar este tropo como una escena de amorosa serenidad, en conexión con lo divino, con la espiritualidad de la pastoral. Tras la vivacidad y rusticidad de la giga, baile representativo del estilo bajo y contexto popular, el minuet apela al estilo elevado y contexto de la corte, reflejando una escena de calma y espiritualidad. Es interesante notar que el intervalo de lamento de la fuga (La-Sol # -La) se muta en un intervalo de segunda mayor al comienzo del minuet, en Re mayor. Se refuerza de este modo la conexión por oposición de ambos tópicos y, como se verá, también de sus referentes extramusicales.

Es posible establecer una lectura simbólica de este minuet en representación de la monarquía borbónica, a través de una alusión a una danza impulsada por el gusto afrancesado del rey, con la que se identificaba en la época el carácter refinado de la corte. En España la necesidad de legitimar la figura de Felipe V dio lugar a una amplia literatura panegírica en la que se exaltaba la figura del monarca, coronado por Dios (“El redentor de España y rey coronado de Dios en ella” (Borreguero, 2003: 99). El hecho de que esta pieza no aparezca, como era más habitual, al final de la composición como una danza celebrativa final (véanse en la Tabla 1 el resto de tocatas que incluyen un minuet final), apuntaría a que su precisa localización en esta batalla responde a una estratégica función narrativa.

#### 4.5 Con Ayre

Finalmente, la última sección de la obra recupera el tiempo rápido y alegre con el que se recrea la victoria final. Ya no hay descripción ni referencia indexical a la contienda, sino que dominan las figuraciones arpegiadas en sentido ascendente. Se podría denominar el tópico de la victoria (Ejemplo 3.a) ya que este diseño había sido utilizado en pasajes de obras sacras vocales desde el siglo XVII, cuyo texto acompañante no dejaba dudas sobre su referente semántico. Véase por ejemplo el motete a solo *Intonate victoriam* de Maurizio Cazzati (1666), señalado por Barnett (2007: 544), cuyo comienzo presenta esta misma fisonomía: las notas ascendentes de las tríadas en la melodía sobre las notas pedal del bajo.

<sup>25</sup> «The term [*singing style*] indicates music in a lyric vein, with a moderate tempo and a melodic line featuring relatively slow note values and a rather narrow range» (Ratner, 1980: 19). Véase también Pedrero-Encabo, 2022: 1060.

## 3.a. Tópico de victoria, cc. 1-3.

## 3.b. Tópico de arpa, cc. 8-11.

Ejemplo 3. Vicente Rodríguez, *Tocata de batalla para clarines*, “Con Ayre”: 3.a. tópico de victoria, cc. 1-3; 3.b. tópico de arpa, cc. 8-11.

En esta Tocata, el pedal de timbal, expresamente indicado en el manuscrito, refuerza la expresión victoriosa. Solo un breve pasaje contrastante en textura pseudo-polifónica dibuja motivos en eco en sentido circular (cc. 8-11). Su diseño parece aludir a la escritura figurativa del arpa. Considerado un instrumento celestial, su peculiar escritura de arpeggios desplegados formaba parte de la escucha habitual de los oyentes de la época en la catedral de Valencia, que aún conservaba la figura de arpista en su plantilla (Climent, 1962: 192). Motivos de victoria del juicio final (trompetas y timbales) y el celestial (arpa) para celebrar este victorioso final de la batalla.

La significación de los tópicos y tropos de esta obra aparecen recogidos en la siguiente tabla:

Tabla 2. Tópicos, tropos y su significación en la *Tocata de batalla para clarines* de Vicente Rodríguez.

Sección	Tópico	Rasgos musicales	Icono/índice	Tropización
Grave	Llamada militar	Salto; Arpeggios ascendentes puntillo_v	Exordio de la batalla Obertura, solemnidad	Proemio de estilo elevado, autoritas (símbolo de poder)
	Estilo venerable	Entrada pseudo- imitativa	autoridad	

Sección	Tópico	Rasgos musicales	Icono/Índice	Tropización
	Fanfarria	Motivos acordales de 3ª y 5ª y 8ª	Imita toques de trompeta	
Ayroso	<i>tempesta</i>	Notas repetidas, valores rápidos de semicorcheas: estilo <i>contitato</i> ; <i>figurae</i> por terceras paralelas	Inicio de la batalla: agitación, dramatismo	Dramatismo, batalla campal
	<i>Llamada militar</i>	Salto puntillado	solemnidad	
	<i>Orgelpunkt/ musette</i>	Nota pedal tenida (contra)	rusticidad;	
	Giga	12/8, <i>Forstpinnung</i>	Rústica, popular	Profano, estilo bajo Esfera de pasiones humanas
Fuga	Himno sacro	Línea melódica, notas largas, grados conjuntos Tópico de lamento	Incipit de la Salve gregoriana tópico de lamento, motivo del pianto en modo menor (La-Sol #-La)	Himno sacro de lamento pena
	Minuet; galante	$\frac{3}{4}$ , frases regulares (4+4) consonante, sencillo, armonioso	Motivo en mayor (La-Sol-La)  Elegancia, refinado, cortesano, Estilo elevado-medio	alegría  Danza cortesana-Divinidad, espiritualidad
Sin indicación	Pastoral	Toques de <i>pifferari</i> (3ª paralelas); Pedal de <i>musette</i>	Espiritual, divinidad	Monarquía de Felipe V "coronado Dios en la tierra" Rey artífice de la paz
	Singing style, amoroso	Melodía cantábil, lírico	Serenidad, paz	

Sección	Tópico	Rasgos musicales	Icono/Índice	Tropización
	Victoria	Arpeggios ascendentes ( <i>intonatem victoria</i> )	Victoria	Triunfo de la batalla
	Fanfarría triunfal	<i>Figurae</i> ornamentales		
Con ayre	Arpeado	Arpegiados ascendentes en eco; estilo de arpa	Celestial	Esfera celestial, júbilo
	Bajo tambor	Toques de timbal	Solemnidad	
	<i>Pifferari</i> /pastoral	Fanfarría	Triunfal	

## CONCLUSIONES

Hay que encuadrar la lectura de esta obra en el contexto histórico de Valencia en la época, en la que cualquier referencia artística a una batalla no podía estar exenta de una carga emocional y política. Aunque no tengamos referencias concretas del año en que se compuso, los efectos de la Guerra de Sucesión y en particular de la batalla de Almansa en 1707, como desencadenante del resto de conquistas de Felipe V en el reino de Valencia, tuvieron un impacto directo en la población y en la memoria colectiva lo largo de todo el siglo<sup>26</sup>. Por una parte, por las consecuencias sobre las clases vencidas, en especial el campesinado; por otra, por la política de castigo de Felipe V sobre el Reino de Valencia.

Pero por encima de esta realidad, se desarrolló una imagen ideal de la monarquía y del poder teocrático del rey (Monteagudo, 1995: 49) y en especial de propaganda de la guerra. A través de la prensa, decretos legislativos, cartas, sermones, poesías que se recitaban en público, monedas, estampas, grabados, pinturas, tapices, etc. se exaltaban las victorias militares convirtiéndolas en grandes triunfos (Borreguero, 2020: 153). Esta propaganda se mantuvo durante todo el reinado, por lo que las referencias tópicas señaladas en la *Tocata* no pueden ser interpretadas al margen de este contexto.

En particular, la visita de la familia real a Valencia en 1719 fue un gran acontecimiento, que dio lugar a un amplio despliegue propagandístico, tanto en el transcurso de la misma, como posteriormente, a través de la iconografía y publicaciones realizadas en la propia imprenta de la ciudad. Es el caso de la *Relación individual de la venida de sus Magestades u serenísimo príncipe a Valencia y leales aclamaciones en su arribo* de José Vicente Ortí (Monteagudo, 1995: 99) en la que se difunde la imagen de Felipe V como militar victorioso (98). Sin duda este es el marco en el que se escuchó la *Tocata de batalla* de Rodríguez, cuyas imágenes como se ha visto, coinciden en transmitir una representación acorde con la imagen guerrera y victoriosa de la monarquía borbónica.

<sup>26</sup> Pudo ser con posterioridad a 1723, aprovechando así la introducción de los nuevos registros en el órgano mayor de la Catedral (Pedrero-Encabo, 2009: 33), pero también antes, dado que en lugar de este registro pudo haber utilizado la contra. Lo que parece probable es que fuera durante el reinado de Felipe V, dado que después esta imagen bélica del rey e ideario en defensa de la guerra fue desapareciendo.

La música de esta Tocata no solo presenta un discurso narrativo de una batalla (en sentido universal), a través de las fases diegéticas habituales: exordio-desarrollo del combate-victoria final. Los referentes tópicos de la giga junto con el himno-sacro de lamento, en oposición al minuet, figuran estratégicamente interrelacionados y posicionados en el discurso, incorporando elementos simbólicos que nos invitan a asociarlos a los protagonistas de las contiendas desarrolladas en las ciudades valencianas, donde los austracistas, esencialmente campesinos o *maulets*, fueron vencidos y perseguidos por las tropas de Felipe V. El tono victorioso de la obra y la propia elección de las danzas como tópicos alusivos al desarrollo del combate, con la consiguiente omisión de elementos dramáticos y de afectos disfóricos (apenas un breve motivo de lamento), parece encajar con la mencionada imagen propagandística de la guerra y de exaltación de la monarquía que de modo particular se difundió en la ciudad de Valencia durante el reinado de Felipe V.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi: *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- «Topic theory: Achievement, critique, prospects». En Lütteken, L. y Hinrichsen, H.J. (eds.). *Passagen, IMS Kongress Zürich, 2007: Fünf Hauptvorträge, Five Key Note Speeches*. Kassel: Bärenreiter, 2008: 38-69. (Traducción francesa: «La théorie des topiques: bilan, critiques et perspectives»). En Grabócz, M. (ed.). *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. París: Hermann, 2021, 43-72.
- *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ALLANBROOK, Wye Jamison: *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- «Two Threads through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333». En Allanbrook, W. et al. (ed.). *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1992, 125-171.
- *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth Century Music*. Smart, A. y M. y Taruskin, R. (eds.). Oakland: University of California Press, 2014.
- BARNETT, Gregory: «Church Music, Musical Topoi, and the Ethos of the Sonata da Chiesa». En Barnett, G., D'Ovidio, A. y La Via, S. (eds.). *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003). Firenze: Olschki, 2007, 529-572.
- BAR-YOSHAFAT, Yonatan: «Ironizing “Allegory of Listening”- Deconstructing Monelle». En Panos, N. et al. (eds.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In memory of Raymond Monelle*. Edinburgh: University of Edinburgh, 2013, 35-45.
- BEGUIN, Tom: «Recognizing Musical Topics versus Executing Rhetorical Figures». En Mirka, D. (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 551-176.
- BERNAL RIPOLL, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Madrid: UAM ediciones, 2004.

- BORREGUERO BELTRÁN, Cristina: «Guerra y propaganda en el reinado de Felipe V», *Cuadernos dieciochistas*, 21 (2020), 151-195. <https://dx.doi.org/10.14201/cuadeci202021151195>
- CHAPIN, Keith: «Learned Style and Learned Styles». En Mirka, D. (ed). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 514-536.
- CAPLIN, William E.: «On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function», *Eighteenth-Century Music* 2, n.º 1 (2005): 113-124.
- CLIMENT, José: «Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII: organistas de la Catedral (segunda parte)», *Anuario Musical* 17 (1962): 179-208.
- DAY-O'CONNELL, Sarah: «The Singing Style». En Mirka, D. (ed). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 238-258.
- DECKER, Gregory J.: «Dance Music and Signification in Handel's Opera Seria». En Shaftel, R. S. (ed.). *Singing in Sings: New Semiotic Explorations of Opera*: Cambridge: Cambridge University Press, 2020, 131-161.
- GJERDINGEN, Robert O.: *Music in the Galant Style*. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- GRIMALT, Joan: *Mapping Musical Signification*. Barcelona: Springer, 2020.
- HARINGER, Andrew. «Hunt, Military and Pastoral Topics». En Mirka, D. (ed). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 194-213.
- HATTEN, Robert S.: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. «The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works». En Mirka, D. (ed). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 514-536.
- HEARTZ, Daniel: *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*. New York: W. W. Norton, 2003.
- McKAY, Nicholas: «On Topics Today», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4, n.º 1 (2007): 1-30. Traducción francesa: «Où en est la théorie des topiques aujourd'hui?». En Grabócz, M. (ed.). *Narratologie musicale, topiques, théories et stratégies analytiques*: París: Hermann, 2021, 73-105.
- McClelland, Clive: *Tempesta. Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham: Lexington Books, 2017.
- MIRKA, Danuta, ed.: *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- MONELLE, Raymond: *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, M<sup>a</sup> Pilar: *La Monarquía ideal. Imágenes de la realeza en la Valencia moderna*. Valencia: Universitat de València, 1995.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda: «El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M1012: Tiento, Tocata, Sonata», *Anuario Musical*, n.º 51 (1996), 135-56. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1996.i51.312>.
- \_\_\_\_\_. «El tema de la *Salve Regina* en las obras para órgano (siglos XVI-XVII)». En García Fraile, D. y De Vicente, A. (eds.). *El órgano histórico en Castilla y León*, Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo, 1999: 133-136.

- \_\_\_ «24 Obras para órgano. Presentación». En Pedrero-Encabo, A. (ed.) *Joseph Elías. 24 Obres per orgue (Peces i Tocates)*. Barcelona: Tritó, 2008, 9-42.
- \_\_\_ «Vicent Rodríguez (1690-1760). Estudio preliminar». En Pedrero-Encabo, A. (ed.) *Vicent Rodríguez Obres per a orgue*. Barcelona: Tritó, 2009, 31-79.
- \_\_\_ «Spain». En Kroll, M. (ed.). *The Cambridge Companion to the Harpsichord*: Cambridge: Cambridge University Press, 2019, 185-200. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316659359.011>
- \_\_\_ «Ecos de la Arcadia: tópicos en la *Sonata en mi menor* de Blasco de Nebra (1750-1784)». En Marín, J., Mazuela-Anguila, A. y Pastor-Comín, J. J., (eds.). *Musicología en transición*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022, 1053-1078.
- \_\_\_ «Una aproximación a la significación de la sonata a través de la interacción de *schemata* y tópicos», *Quodlibet* (2023): en prensa.
- PEIRCE, Charles: *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.
- POWERS, Harold: «Reading Mozart's Music: Text and Topic, Syntax and Sense», *Current Musicology* 57 (1995): 5-44.
- RATNER, Leonard: *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York: Schirmer, 1980.
- RUMPH, Stephen: «Topical Figurae: The Double Articulation of Topics». En Mirka, D. (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 493-513.
- SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, Olga: «The Romanesca as a Spiritual Sign». En Shaftel, R. S. (ed.). *Singing in Sings: New Semiotic Explorations of Opera*: Cambridge: Cambridge University Press, 2020, 163-191.
- SILBIGER, Alexander: «Fantasy and craft: the solo instrumentalist». En Carter, T. y Butt, J. (eds.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 426-478.
- VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico* [1742].
- VILLAR-TABOADA, Carlos, «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». En Eli, V. y Torres, E. (eds). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018, 261-281.

# Música e identidad a través de la suite gallega *Un día n'aldea* (1918), de José Fernández Vide (1893-1981)

Javier Jurado Luque

(Conservatorio Superior de Música de Vigo)

## 1. INTRODUCCIÓN

José Fernández Vide desarrolló su trabajo como compositor, director de agrupaciones, pianista y docente. Su aproximación a un nacionalismo tardío, relacionado con las reivindicaciones galleguistas próximas a los círculos moderados de las Irmandades da Fala, le llevó a componer obras inspiradas en el folclore (canciones, música coral, piezas pianísticas, rapsodias, etc.).

De entre ellas, destaca la suite pianística *Un día n'aldea*, compuesta sobre temas de sonoridad popular. El análisis de la pieza evidencia una inmediata asociación a «lo gallego», que parte de la evocación producida por el uso de giros melódicos, ritmos basados en bailes, géneros populares y otros recursos compositivos (sin llegar a la cita del folclore, presente en otras muchas de sus creaciones). La obra fue versionada para sexteto y para orquesta por el propio compositor, poniendo en evidencia una tímbrica que contribuye a dicha evocación (empleo del oboe como gaita, por ejemplo); por ello, además de analizar la obra original, interesa efectuar una comparación con esas otras versiones y conocer las circunstancias en las que cada una de ellas se produjo.

Este capítulo estudia los parámetros musicales responsables de la mencionada evocación, que hicieron de *Un día n'aldea* una de las piezas más celebradas de su tiempo, tanto en los círculos galleguistas de Ourense como de la emigración gallega en Cuba, donde Vide vivió entre 1924 y 1932. El trabajo forma parte de la segunda tesis doctoral del autor, dedicada al estudio, catalogación y edición de la obra de José Fernández Vide.

## 2. JOSÉ FERNÁNDEZ VIDE (1893-1981)

Vide desempeñó una extensa labor como pianista, docente y compositor. Su formación comenzó como niño de coro en la Catedral de Ourense, donde estudió piano, órgano y composición, estudios que simultaneó con los de violín (Jurado, 2022: 93-95). Ejerció como segundo organista entre 1911 y 1917 y, como acólito de coro, dirigió el coro de escolanos

de la basílica (Duro, 1996: 305). Este hecho le aseguró el conocimiento del repertorio litúrgico y de las formaciones corales (desde las voces iguales de niños o mujeres a coros mixtos, pasando por orfeones de hombres), cuya dirección ejerció a lo largo de toda su vida.

Como músico de café cantante en el período de 1917 a 1924, Vide formó su propia agrupación, el Sexteto Vide. Simultáneamente, actuó como cantor, instructor de cuerda y subdirector del Orfeón Unión Orensana.

Vide emigró a La Habana en 1924 para hacerse cargo de las agrupaciones del Centro Gallego —Orfeón, Coro Típico y estudiantina (Calero y Valdés, 1929: 1044)—, así como para impartir clases de instrumentos de cuerda frotada y pulsada en el conservatorio del Centro, del que llegó a ser director. En la cumbre de su carrera, el compositor regresó a Ourense en 1932, donde retomó su trabajo como músico de café (al frente de la Orquesta Vide, que admitía diferentes formaciones) y profesor particular, además de dirigir intermitentemente el Orfeón Unión Orensana. Próximo a su jubilación, impartió clases en el Instituto Femenino y la Normal de Magisterio (Jurado, 2022: 107-108).

Como compositor, Vide escribió y versionó unas doscientas piezas para diferentes agrupaciones: canciones en gallego y castellano, música coral, música de salón, obras dramáticas, de estudiantina, para banda y orquesta, etc. Interesa aclarar que bajo el término versión se incluyen los cambios de la obra que afectan, sobre todo, al orgánico para el que fue concebida originalmente. Aun así, no resulta sencillo determinar el orden en el que las versiones se produjeron desde un supuesto original, aunque, considerando la formación del compositor, podría considerarse como punto de partida la versión pianística (cuando existe). A pesar de la existencia de fuentes (autógrafas en la mayor parte de los casos), el compositor databa en portada (cuando lo hacía) las diferentes versiones con la misma fecha, lo que imposibilita detectar cuál es la original; de algunas solo se tiene constancia a través de datos indirectos, como su mención en prensa para determinada formación.

### 3. UN DÍA N'ALDEA (1918)

Entre todas las obras compuestas antes de su marcha a Cuba destaca, por sus proporciones, la suite gallega *Un día n'aldea*, perteneciente al grupo de obras pianísticas de inspiración folclórica, que incluye otra suite y varias muiñeiras. La obra fue premiada ese mismo año en el concurso organizado por la revista *La Raza*, de Santiago de Compostela: «En el certamen musical de *La Raza*, alcanzó el único accésit, pues el premio quedó desierto, el joven de Orense don José Vide, por una suite gallega que será estrenada en las fiestas de julio» (S.F., 1918a: 2).

Integran la suite los movimientos denominados «O amencer. Alborada» (Espacio y Tempo de Alborada), «Na hora d'o traballo (Canción)» (Lento), «Camiño d'o Fiadeiro (Muiñeira)» (Introducción. Adagio) y, como parte integrante de este, «Comenzo'ô baile» (Allegretto). Realmente, los cuatro movimientos se sintetizan en tres, al producirse el tercero y cuarto sin solución de continuidad, y responden, respectivamente, a los géneros tradicionales gallegos de alborada, alalá y alborada-muiñeira.

Desde un punto de vista formal, por tanto, la obra se relaciona con la estructura en tres movimientos de las rapsodias *galegas* para banda de música, trasladando a la música de salón (y, más concretamente, a su variedad pianística) la forma Andante (alborada), Lento (alalá) y Andante-Allegro (alborada-muiñeira o similar) propia de estas rapsodias (Tabla 1).

Tabla 1. Comparación de la estructura de *Un día n'aldea* con la de las rapsodias *galegas* para banda.

<i>Un día n'aldea</i>			Rapsodias para banda	
Título	Movimiento	Género	Movimiento	Género
«O amencer. Alborada»	Despacio y Tempo de Alborada	Alborada	Andante	Alborada
«Na hora d'o traballo. (Canción)»	Lento	Alalá	Lento	Alalá
«Camiño d'o Fiadeiro. (Muiñeira)»	Introducción. Adagio	Alborada	Andante-Allegro	Alborada-baile (jota y/o muiñeira)
«Comenzo'ô baile»	Allegretto	Muiñeira		

El análisis de las particularidades estilísticas de estos géneros (máxime cuando la alborada inicial comienza con un corto preludio sobre el pedal de la tónica que evoca, inmediatamente, la sonoridad de la gaita) evidencia la intencionalidad de traer al salón (sea en la música doméstica o en la del café concierto) la evocación de la música tradicional, en un proceso propio de la construcción identitaria.

### 3.1 Vide y el galleguismo

Para comprender el porqué de esta sonoridad popular se hace preciso conocer la vinculación de Vide con los movimientos nacionalistas de la época y, más concretamente, con el regionalismo de las Irmandades da Fala, iniciado en 1916. Se trata de un movimiento galleguista cuyo principio fundacional parte de «Propagar nuestra lengua por todos los medios, por ser el idioma el elemento que fija más el carácter de los pueblos, y por tanto el mejor para la formación de un espíritu galleguista colectivo»<sup>1</sup>. Dentro del apartado dedicado a la cultura y al idioma, se evidencian algunas de sus prioridades:

*1º Formar y mejorar una biblioteca fundamentalmente gallega, 2º Crear una cátedra de gallego, 3º Divulgar y fijar el gallego imprimiendo diccionarios, gramáticas, cartillas de leyes para los campesinos, en general, libros gallegos, 4º Trabajar por la enseñanzas, formando un plan pedagógico para educación galleguista de nuestra tierra, 5º Ponerse en relación con las sociedades culturales creadas por la colonia gallega en las Américas, para orientarlas armónicamente en un sentido galleguista, 6º Lograr una Editorial Galega, 7º El intercambio con los centros culturales de Portugal*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Propagar a nosa fala por todol-os medios, por ser o idioma o elemento que máis fixa o caraiter dos pobos, e pol-o tanto o millor pr'á formación dun espritu galleguista coleitivo [traducción del autor].

<sup>2</sup> 1º Formar e millorar unha biblioteca fundamentalmente galega, 2º Crear unha cátedra de galego, 3º Divulgar e fixar o galego imprimendo diccionarios, gramáticas, cartillas de leises pr'os labregos, en xeneral, libros galegos, 4º Traballar pol-o ensino, formando un plan pedagóxico pr'á educación galleguista da nosa terra, 5º Pórse en relación co-as sociedades culturais creadas pol-a colonia galega n-as Américas, pra orientalas armónicamente n-un sentido

Próximo culturalmente a los intelectuales orensanos del galleguismo moderado y perteneciente a la Xeración Nós, Vide se interesó por un repertorio basado en la evocación de lo popular, bien en forma de bailes (con especial atención a las muiñeiras, en *tempo vivo* y compás binario compuesto, en las que pudo lucir su virtuosismo instrumental), o bien de suites en tres movimientos. A la categoría de bailes pertenecen las muiñeiras *Sobrado* (1914), *Recordos* (1924), *A Montañesa* (1924) y *Auria bella* (1935); a la de suites, *Un día n'aldea* y la *Suite Galega D'a terra meiga*.

En general, las muiñeiras siguen mayoritariamente el pie rítmico dactílico (corchea con puntillo, semicorchea, corchea) en la mano derecha, combinando con pies trocaicos (negra, corchea) en la izquierda; poseen frases cuadradas y responden a bailables que evocan la *muiñeira nova*. Curiosamente, no emplea ningún tema popular en las muiñeiras, más allá del presente en el inicio del tercer movimiento, «Algueirada», de la *Suite Galega D'a terra meiga* (1951), que, aunque corresponde originariamente a una *pandeirada* (y, por tanto, emparentada rítmicamente con la muiñeira), es tratada por Vide como una canción.

Por tanto, desde un punto de vista sociológico, se puede afirmar que la evocación de «lo gallego» en *Un día n'aldea* sirve a principios identitarios que se manifestaron políticamente, en el contexto de unas músicas de carácter nacionalista dirigidas a las burguesías urbanas. Las características que provocan dicha referencia nacional son comunes a las muiñeiras de Vide, bien sean obras independientes o bien pertenezcan, como último movimiento, a una suite de mayores proporciones.

### 3.2 El dedicatorio de *Un día n'aldea*: Xacinto Prieto

Para completar un análisis sociológico se hace precisa una aproximación al dedicatorio de la obra: «A mi buen amigo Jacinto Prieto en prueba del apego que le guardo»<sup>3</sup>. Aunque no se obtuvieron datos directos sobre esta persona en el entorno familiar del compositor, numerosas referencias de prensa recogen la figura de Xacinto Prieto como un antiguo componente del Orfeón Unión Orensana (S.F., 1912: 2), formación coral en la que Vide desempeñó diversos cargos a lo largo de su vida (cantor, instructor de cuerda, subdirector y director, además de estar afiliado hasta su retiro a la sociedad cultural que daba cabida al coro). En 1918, fecha de composición de *Un día n'aldea*, Vide ejercía probablemente el cargo de instructor de cuerda del Orfeón, al que habría dirigido en alguna ocasión sustituyendo al director titular, Florián Coba —quien era, a su vez, miembro del Sexteto Vide— (Jurado, 2022: 207-212).

Xacinto Prieto consta en prensa como uno de los fundadores en 1919 de Coral De Ruada (S.F., 1914: 2), un coro gallego que ha pervivido, ininterrumpidamente, hasta hoy día y que Vide dirigió, circunstancialmente, a inicios de la década de 1930 (S.F., 1933: 5). Los coros gallegos, a diferencia de los orfeones, cantaban música folclórica, o de inspiración folclórica, con acompañamiento de instrumentos tradicionales (gaitas y percusión tradicional) e incluían diversos símbolos relacionados con Galicia: trajes de inspiración popular, abanderado, decorados y *attrezzo*... Era común que incorporasen grupo de teatro o representación de escenas relacionadas con Galicia («estampas corales gallegas») a sus actuaciones y, también, parejas de baile.

galeguista, 6º Conquerir unha Editorial Galega, 7º O intertroque cós centros culturais de Portugal (S.F., 1918b: 1-2) [traducción del autor]

<sup>3</sup> Ô meu bon amigo Xacinto Prieto en proba d'o apego que lle gardo [traducción del autor].

Si se tratase del mismo Xacinto Prieto, estaríamos hablando del padre del grabador Xulio Prieto Nespereira (S.F. 1926a: 1), otro de los fundadores de Coral De Ruada, y de la pianista y compositora Obdulia Prieto Nespereira (S.F., 1928a: 2). Dado que no aparecen datos en los archivos de la Coral De Ruada sobre Xacinto, es probable que la noticia confunda su nombre con el de su hijo Xulio.

Xacinto Prieto frecuentó los círculos del galleguismo moderado de las Irmandades da Fala de Ourense, junto al escritor Ramón Otero Pedrayo, el investigador Vicente Martínez Risco o el también autor dramático Javier Prado «Lameiro», primer presidente de Coral De Ruada (S.F., 1927: 11). Por todo ello, se entiende que la dedicatoria a Xacinto Prieto no es casual y que demuestra el compromiso de Vide con el galleguismo del período comprendido entre 1916 (cuando se fundaron las Irmandades da Fala) y 1931 (en el que irrumpe el nacionalismo *galego*).

### 3.3 Fuentes de *Un día n'aldea*

En el archivo familiar del compositor se han encontrado dos fuentes autógrafas de la versión para piano (fichadas catalográficamente por el autor de este capítulo como MV 5:4a): la primera fuente (F1), en disposición vertical, presenta el título a mano «Un día n'aldea. Suite Gallega». La segunda (F2), apaisada, se presenta bajo el título de «Un día n'aldea. Suite Gallega para Piano por José F. Vide», está datada en 1918 (no se distingue claramente el mes, pero parece un 7, correspondiente a julio, mes en que fue presentada al concurso de la revista *La Raza*) y está acuñada con los sellos correspondientes a la «Sociedad de Autores de Variedades» y a la «Sociedad de Autores Españoles. Repertorio de Pequeño Derecho», con el número de registro 90962.

En el mismo archivo se han encontrado partes autógrafas o manuscritas (no resulta sencillo adscribir algunas a una u otra categoría) sin datar, en disposición apaisada y papel de diez pautas para dos trompas en Fa, caja y «batería» (constituida por bombo y platos) y contrabajo. Además, se hallaron partes autógrafas o manuscritas en disposición vertical y papel de diez pautas (para cornetín en La, dos trombones y violonchelo) y doce pautas (para flauta, oboe, clarinete en La, fagot, violín 1.º B y violín 2.º, —este con una pauta adicional abajo del todo realizada a mano—), así como apógrafas de doce pautas (violín 1.º A, —dos fuentes— y violín 2.º A, con la rúbrica «copia de E. Mascaró»).

La parte de fagot está realizada en papel timbrado abajo, con la leyenda «Vda. de Carerras y Ca. Prado 119 Habana», lo cual resulta llamativo si se considera que la suite fue compuesta en 1918, seis años antes de la marcha de Vide a Cuba en 1924; pudiera ser que la parte de fagot fuese añadida en La Habana, o bien que toda la suite fuera versionada allá para orquesta. En todo caso, las copias señalan a Enrique Mascaró, profesor de música y director de la estudiantina (agrupación de plectro y cuerda pulsada) de la Juventud Montañesa de La Habana, como copista de las partes apógrafas de violín encontradas en el archivo de Vide.

En síntesis, *Un día n'aldea* fue orquestada por Vide para flauta, oboe, clarinete en La, fagot, cornetín en La, dos trompas en Fa, dos trombones, percusión (caja, bombo y platos) y cuerda (a tres partes de violín, sin viola). El análisis del papel de los instrumentos evidencia que el oboe interpreta las partes melódicas que se asemejan a los preludios de alborada, debido tanto a su similitud tímbrica con la gaita gallega como a su carácter pastoril; en este sentido, se detecta cierto diálogo entre oboe y flauta, especialmente en los movimientos más lentos, así como su tratamiento en unísono.

### 3.4 Estreno e interpretación

El premio obtenido por la versión original para piano en el concurso convocado por la revista *La Raza* el mismo año de su composición, así como las excelentes críticas recibidas, llevaron a Vide a realizar una versión para sexteto, que amplió a la orquestal mencionada (esta última, probablemente ya en La Habana).

Existen datos de la interpretación de *Un día n'aldea* en el Café Moderno por el Sexteto Vide en 1919, pero no se ha encontrado fuente original ni partes sueltas. Vide actuó en dicho café cantante desde, al menos, 1919, ya que hay constancia de que acompañó al piano a Pepita Miranda, que «hoy estrena un pouturrí gallego original del maestro Pepe F. Vide» (S.F., 1919a: 2); no queda claro a cuál de los dos popurrís, *Alaláa. Poutpourri sobre motivos gallegos* o *Airiños d'a terra. Poupourrit sobre cantos gallegos*, se refiere, dado que las obras datan de 1916 y 1917, respectivamente, y no de 1919). También se estrenó «una suite gallega, original del compositor orensano D. José F. Vide, obra premiada en Santiago en los Juegos Florales de 1918» (S.F., 1919b: 2), que, precisamente, se refiere a *Un día n'aldea*.

La misma noticia recoge el virtuosismo musical de Florián Caba y Ramón Rodríguez, lo que delimita la formación con la que Vide actuaba en diversos locales: Ramón Rodríguez (violín 1.º), Eligio Rodríguez (violín 2.º y, probablemente, violonchelo), Florián Caba (flauta), César Quintela (clarinete y, probablemente, saxofón alto), Eduardo Quinteiros (contrabajo) y Vide (piano). Se ha considerado la hipótesis de que César Quintela ejecutara el saxofón alto, tal y como recoge la prensa, aunque ejercía como clarinetista en la Banda Municipal (Diputación de Orense, 1905: 4); por su parte, Eligio Rodríguez podría haber tocado, además del violín, el violonchelo, como demuestra la presencia de dicho instrumento en otras obras de la formación y época, tales como *Sobrado* y *Conchita* (Tabla 2).

Tabla 2: Formación del Sexteto Vide.

Ramón Rodríguez	Violín 1.º
Eligio Rodríguez	Violín 2.º / Violonchelo
Florián Caba	Flauta
César Quintela	Clarinete / Saxofón
Eduardo Quinteiros	Contrabajo
José Fernández Vide	Piano-director

Dada la inexistencia de fuentes y partiendo del orgánico del Sexteto, para la edición de dicha versión se partió de la existencia de dos formaciones diferentes posibles: violín 1.º, flauta, clarinete, violonchelo y contrabajo, así como violín 1.º y 2.º, flauta, clarinete y contrabajo, junto al piano-director. Para realizar estas versiones se consideraron algunas de las partes orquestales exentas y la original pianística, lo que permitió reconstruir ambas, tanto para sexteto con dos violines (catalogada como MV 5:4b) como para sexteto con un violín y violonchelo (MV 5:4c). No se creyó necesario transportar la parte de clarinete a saxofón, teniendo en cuenta la tímbrica de ambos instrumentos y su papel en el conjunto.

En La Habana, consta interpretación de «*Un día na aldea*. Suite. Obra premiada del profesor de la Sección de Bellas Artes señor José F. Vide» (S.F., 1926b: 21) en 1926, aunque, dado el contexto, debe referirse a la original pianística. Ese mismo año, la prensa recoge

la interpretación de la orquestal «Un día n'aldea. 1º y 2º tiempos. Vide» (S.F., 1926c: 6), incluso con foto de la formación orquestal (S.F., 1926d: 6), y en 1928 la orquestal de «la bellísima Muñeira [sic] de la Suite Un día en la aldea de Vide» (S.F., 1928b: 21), es decir, el tercer movimiento. Aparecen, también, menciones a la interpretación orquestal de la suite completa, con Vide como director, en 1930 (S.F., 1930: 24).

En cualquier caso, los tipos de papel pautado empleado, así como la dificultad de discernir qué partes son autógrafas y cuáles no, dificultan establecer un seguimiento del proceso compositivo de la versión orquestal, si bien todo apunta a que fue realizada en Cuba en 1926.

Las fuentes han permitido la edición crítica de la original pianística (Jurado, 2022: 2191-2205), así como la versión para sexteto con dos violines (Jurado, 2022: 2206-2246) o violín y violonchelo (Jurado, 2022: 2247-2287), así como la orquestal (Jurado, 2022: 2288-2338). Para esta última se transcribió el cornetín en La como trompeta en Si bemol y el clarinete en La como clarinete en Si bemol; dada la ausencia de violas, y respetando la escritura a tres violines, se ha modificado el nombre de violín B por violín II, de forma que el violín 2.º pasa a denominarse violín III.

A pesar de la práctica habitual de Vide de adaptar sus piezas para diferentes formaciones, llama la atención que *Un día n'aldea* haya experimentado varios procesos de versionado (desde la original pianística a sexteto, sea la formación que sea, y, finalmente, orquesta), lo que evidencia que la obra sirvió a diferentes épocas (respectivamente, 1918, 1919 y 1926), ámbitos geográficos (Santiago de Compostela, Ourense y La Habana), aunque bajo el mismo pensamiento regionalista de las Irmandades da Fala, que se extendieron por Galicia de 1916 a 1931, año en que las cuarenta y seis existentes se integraron en el Partido Galeguista.

Cabe preguntarse cuáles fueron los elementos, tanto textuales como musicales, que dieron lugar a la asociación a «lo gallego» de *Un día n'aldea*. En cuanto a los textuales, parte de la referencia a la aldea en el título, como sublimación de un rural idealizado ante lo urbano; además, el nombre de los movimientos («O amencer. Alborada», «Na hora d'o traballo. (Canción)», «Camiño d'o Fiadeiro. (Muiñeira)» y «Comenzo'ô baile») incluye referencias inmediatas a Galicia, tanto por el idioma empleado como por la presencia de sustantivos exclusivos y muy diferenciados del castellano, como *amencer* y *fiadeiro*.

En lo que se refiere a los elementos de la música, se hace precisa una aproximación analítica que permita descubrir cuáles son los elementos musicales que promueven la evocación de «lo gallego».

### 3.5 Análisis sobre el original pianístico

La suite, en La mayor, la integran tres movimientos, el último dividido en dos secciones, seguidos de coda. El primero, «Amencer. Alborada», se inicia con la imitación del preludio de la gaita (cc. 1-30) propio de las alboradas de los *gaiteiros* tradicionales, por lo que se basa en el tratamiento descendente en figuraciones de semicorcheas sobre el pedal de tónica. La alborada (cc. 34-120), sobre el tradicional motivo rítmico de negra dos corcheas, añade, aún más, sentido de la evocación de lo tradicional, disponiéndose la mano derecha en un movimiento por terceras, de resonancia popular, mientras las arpeggiaciones de la izquierda trasladan al piano la sonoridad de los bordones, propia de la gaita gallega. Sobre el ritmo de alborada, ahora en la mano izquierda, los preludios descendentes (cc. 42, 72, 109) se hacen de nuevo presentes, combinando el tratamiento de las secciones precedentes (Ejemplo 1).

## Suite "Un día na aldea"

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Premiada no concurso organizado pola revista "A raza" de Santiago, en 1918  
*Ó meu bon amigo Xacinto Prieto, en proba do apego que lle gardo*  
 Ourense, 1918

### I. O amanecer (Alborada)

Ejemplo 1. José Fernández Vide, *Un día na aldea*, "I. O amanecer (Alborada)", cc. 1-20.

El segundo movimiento, «Na hora d'o traballo. Canción», en el modo menor de la subdominante (Re menor), emula a través del Lento las inflexiones de la canción tradicional gallega de ritmo libre conocida históricamente como alalá. En Re menor, presenta una estructura de rondó cerrado, con la primera sección (cc. 1-13) como estribillo, entre cuyas apariciones se sitúan estrofas contrastantes en Re menor y Re mayor (cc. 14-21, 28-40) (Ejemplo 2).

II. Na hora do traballo (Canción)

Lento

The musical score is written for piano in 6/8 time, B-flat major, and marked 'Lento'. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a triplet in the right hand. The third system features a crescendo (*cresc.*) and a decrescendo (*dim.*) dynamic marking. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes piano-pianissimo (*pp*) and fortissimo (*f*) dynamics, along with triplets in the right hand.

Ejemplo 2. José Fernández Vide, *Un día na aldea*, "II. Na hora do traballo (Canción)", cc. 1-20.

El tercer movimiento, «Camiño d'o Fiadeiro. Muiñeira», en el tono de la subdominante (Re mayor), comienza con la imitación del prelude de alborada, pero sobre una textura ligeramente imitativa en la mano derecha, primando fundamentales en la izquierda, de sonoridad popular. La sección subtitulada «Comenzo'ô baile» (*numerada como «IV» en la edición*) no es más que una muiñeira en el mismo tono de Re, que combina un ritmo dactílico

en la mano derecha sobre otro trocaico de la izquierda. Con frases cuadradas y cantables, presenta una estructura de rondó, con estrofas (cc. 22-41, 60-93) contrastantes en el tono principal y en el de la subdominante, cerrando con una *coda* que resulta ser la reexposición variada de la primera sección (Ejemplo 3).

MV 5:4a

### III. Camiño do fiadeiro (Muiñeira)

Introducción.  
Adagio

5

9

12

*p*

*rit.*

*a tempo*

*cresc.*

*ff*

*morendo*

*m.d.*

Ejemplo 3. José Fernández Vide, *Un día na aldea*, “III. Camiño do fiadeiro (Muiñeira)”, cc. 1-15.

### 3.6 Comparativa con la *Suite Gallega D'a terra meiga*

Cabe preguntarse si las características que el análisis de *Un día n'aldea* ha puesto en evidencia son compartidas por la *Suite Gallega D'a terra meiga*, que, al ser una obra de madurez (1951), se separa temporalmente de *Un día n'aldea* lo suficiente como para poder estudiar si existen tratamientos musicales comunes en la evocación de «lo gallego» independientemente de dicha distancia (treinta y tres años) y, sobre todo, de las circunstancias sociales y políticas que atravesó Galicia en los períodos correspondientes a ambas.

Al igual que *Un día n'aldea*, la *Suite Galega D'a terra meiga* consta de tres movimientos: «Paisaxe», «Ante un vello cruceiro...! Meditación», y «Algueirada. Muiñeira», lo que proporciona una macroforma similar a ambas suites (Tabla 3).

En el archivo del compositor se ha encontrado una fuente apógrafa para piano (MV 5:22a), realizada, según informantes familiares, por el maestro Pareja (la comparación de su grafía con otras fuentes firmadas por «Pareja» confirmaron su transcripción). Se ha encontrado también la correspondiente fuente autógrafa de Vide, cuya portada data la obra en octubre de 1951, precisando en la última página «30-10-951»; en esta copia el compositor situó indicaciones para la orquestación.

Con relación a esta, se encontraron partes independientes (todas ellas recogidas en papel pautado apaisado de diez pautas), tanto autógrafas como manuscritas, si bien el estudio de la grafía de estas últimas asimiló su escritura a la de Pareja, por lo que se consideraron apógrafas. Corresponden (en fuente duplicada para cada parte, sea autógrafa o apógrafa) a dos flautas, oboe, dos clarinetes en Si bemol, dos fagotes, dos trompetas en Do, dos trompas en Fa, tres trombones (además de una copia apógrafa para trombón 1.º), tuba, timbales, caja-tamboril, bombo y platos, violín 1.º A y B, violín 2.º, viola, violonchelo y contrabajo (MV 5:22b). La comparación con la orquestación de *Un día n'aldea* evidenció cierta similitud, pero no coincidencia absoluta (Tabla 4).

Tabla 3. Comparación de la estructura de las dos suites gallegas de Vide

Un día n'aldea			D'a terra meiga		
Título	Movimiento	Género	Título	Movimiento	Género
«O amencer. Alborada»	Despacio y Tempo de Alborada	Alborada	«Paisaxe»	Andantino	Alborada
«Na hora d'ó traballo. (Canción)»	Lento	Alalá	«Ante un vello cruceiro...! Meditación»	Lento	Alalá
«Camiño d'ó Fiadeiro. (Muiñeira)»	Introducción. Adagio	Alborada	«Algueirada»	Andante Allegretto	Canción Muiñeira
«Comenzo'ô baile»	Allegretto	Muiñeira			

Tabla 4. Comparación de la orquestación de ambas suites.

	<i>Un día n'aldea</i>	<i>D'a terra meiga</i>
Madera	Flauta, oboe, clarinete en A, fagot.	2 flautas, oboe, 2 clarinetes en B b, 2 fagotes.
Metal	Cornetín en A, 2 trompas en F, 2 trombones.	2 trompetas en C, 2 trompas en F, 3 trombones, tuba.
Percusión	Caja, bombo y platos.	Timbales, caja-tamboril, bombo y platos.
Cuerda	Violín 1.º A y B, violín 2.º, violonchelo, contrabajo.	Violín 1.º A y B, violín 2.º, viola, violonchelo, contrabajo.

Se aprecia el *divisi* de los violines primeros, si bien la orquestación de *Un día n'aldea* no presenta violas (probablemente, en el Centro Gallego de La Habana, donde Vide impartía clases de violín, no había alumnado de viola; al menos ni las noticias de prensa ni la documentación gráfica muestran datos en ese sentido). Aparte, *D'a terra meiga* muestra un orgánico más actualizado (clarinetes en Si bemol y no en La, trompetas por cornetines, maderas y metales preferentemente a dos, tres trombones, tuba, cuerda completa), quizás más dirigida a una orquesta convencional que compuesta *ad hoc* para el instrumental del que se disponía en ese momento.

Según consta en el inventario de obras recogido por su hijo mayor en el archivo del compositor, «desconocemos la fecha exacta en que la escribió, pero sí que la envió a un concurso en Buenos Aires, donde no la premiaron alegando que no se atenía a las bases del concurso. Nunca le devolvieron la partitura original». Confirmando el hecho, en el mismo archivo se ha encontrado una *Seguidilla* dedicada por los cantores del Orfeón a Vide por su onomástica, en la que se hace referencia a dicho certamen. Se concluye que la orquestación era exigencia del concurso, razón por la cual responde a un orgánico convencional.

En lo que se refiere al análisis, el primer movimiento, «Paisaxe», presenta compás binario y se organiza alrededor de dos secciones muy extensas. La primera (cc. 1-94), en Sol mayor, comienza con un tema de sonoridad popular que presenta el sexto y séptimo grados rebajados (escala habitual en el folclore gallego), que fija al repetirlo octava alta y con mayor densidad, empleando acordes de cuatro notas en la mano derecha. La siguiente subsección (c. 43), en el homónimo, también repite y es de carácter modulante (menor del principal seguido de su relativo mayor y regreso a Sol menor), esquema armónico que repite en una frase derivada. La mención a La bemol (c. 77, napolitana principal) y el regreso al tono principal dan paso a la repetición de la primera frase (c. 81), que cierra la sección. La siguiente (cc. 95-230), en el tono principal (Sol mayor), presenta la melodía interiormente, en la mano derecha, mientras sobre ella se desarrollan diseños armónicos que la acompañan; al igual que la primera sección, corresponde a una estructura tipo canción, ABA. La alborada (c. 136) que aparece a continuación combina motivos propios de los preludios gaitísticos (cuatro semicorcheas en progresiones descendentes) con el tradicional acompañamiento de negra dos corcheas en la izquierda, que emula la percusión tradicional.

El segundo movimiento, «Ante un vello cruceiro...! Meditación», presenta cierta complejidad formal. La primera sección (cc. 1-32) responde a un tipo ABA, con un único tema en el homónimo principal (Sol menor, c. 1), la superdominante (Mi bemol, c. 7) y el regreso al principal (c. 14). La segunda sección (cc. 33-74), en Mi bemol mayor, se basa en figuraciones virtuosísticas. La mención a la primera sección (c. 69), incompleta, devuelve la sonoridad al tono principal del movimiento. La siguiente sección (75-89), en Sol mayor, evoca con su movimiento melódico por terceras las sonoridades del dúo de gaitas, cerrando el movimiento sobre la repetición, una vez más, incompleta, de la primera sección (c. 84).

El tercer movimiento, «Algueirada. Muiñeira», comienza con un Andante en Re menor (cc. 1-28), basado en una pieza popular. Como suele ser habitual en el compositor, se puede relacionar la cita con el repertorio de Coral De Ruada de Ourense y, de hecho, aparece en el cancionero *Así canta Galicia* (recopilado por Daniel González, director fundador de la agrupación) bajo el título de *Pandeirada de Entrimo* (González, 1963: 85). Aunque el *tempo* y algunas notas en los puntos de reposo no son coincidentes, la relación entre ambas es innegable.

La muiñeira propiamente dicha se extiende a lo largo de seis secciones, sobre frases cuadradas y repetidas sobre pie rítmico dactílico, lo que le otorga su particular carácter bailable. La primera sección (cc. 29-45), en el mayor del principal, modula a Fa mayor por progresión, tonalidad en la que discurren la segunda (cc. 46-61) y tercera sección (cc. 62-78), además de reexponer la primera (cc. 78-94), que modula al tono de partida (Re mayor). En dicha tonalidad se mantienen las secciones cuarta (cc. 96-111), quinta (cc. 112-127, central del movimiento) y sexta (cc. 128-143), que, tras un proceso melódico ascendente en movimiento paralelo tonal, da pie a la reexposición de la cuarta (cc. 144-159) y la segunda incompleta (cc. 160-170), en función de *coda*. A pesar de la aparente complejidad de la forma, la estabilidad tonal y rítmica es manifiesta, más allá de la relación por terceras entre tonalidades principales que el compositor presenta, siempre vinculadas a través de la progresión armónica presente en la primera sección.

La comparación entre las dos suites, *Un día n'aldea* y *D'a terra meiga*, evidencia la mayor complejidad de esta última, como es comprensible debido a una maduración del estilo personal de Vide, tras más de tres décadas en el oficio. En términos generales, *D'a terra meiga* presenta una microforma más desarrollada, así como el empleo de un mayor número de áreas tonales. Aunque en ambas obras se consigue evocar «lo gallego», *Un día n'aldea* utiliza, tan solo, ritmos propios de géneros de la música tradicional y progresiones sobre motivos rítmico melódicos relacionados con los preludios de alborada. Sin embargo, *D'a terra meiga* añade elementos armónicos derivados del empleo del mayor con el sexto y séptimo grados rebajados y recurre a la cita directa del folclore.

Resulta curioso observar que tanto *Un día n'aldea* como *D'a terra meiga* transmiten al oyente la relación con el tópico gallego (en mayor medida presente en esta última), a pesar de las diferentes circunstancias políticas en que ambas piezas se crearon.

### 3.7 Fichas catalográficas

Las fichas catalográficas de la original *Un día n'aldea* y sus tres versiones (si bien dos de ellas han precisado ser reconstruidas, al no haber podido encontrar las fuentes), así como de *D'a terra meiga*, han posibilitado la comparativa entre ambas obras:

Tabla 5: Ficha catalográfica del original pianístico de *Un día n'aldea*

<b>Ficha n.º</b>	MV 5:4a		
<b>Autor</b>	Fernández Vide, José (1893-1981)		
<b>Autor secundario</b>	—		
<b>Título</b>	Suite gallega: un día n'aldea		
<b>Título normalizado</b>	Suite gallega: un día na aldea		
<b>Género</b>	música para piano	<b>Subgénero</b>	—
<b>Plantilla</b>	Pf		
<b>Tonalidad</b>	A / d / D / D.G / D	<b>Tempo</b>	Despacio. Un poco más movido. Tempo de alborada / Lento / Introducción: Adagio / Allegretto / —
<b>Compás</b>	2/4 / 6/8 / C / 6/8 / 6/8	<b>N.º de compases</b>	120 / 56 / 15 / 93 / 21
<b>Íncipit literario</b>	—		
<b>Lugar y fecha comp.</b>	Ourense (1918)		
<b>Localización</b>	AMV		
<b>N.º partituras</b>	1×pf		
<b>Formato</b>	Apaisado de 12 pentagramas, 16 p. (pf)		
<b>Observaciones</b>	Movimientos: O amanecer (Alborada) / Na hora do traballo (Canción) / Camiño do fiadeiro (Muiñeira) / Comezou o baile / Coda. Premiada no concurso organizado pola revista "A raza" de Santiago, en 1918. Dedicatoria: «Ó meu bon amigo Xacinto Prieto, en proba do apego que lle gardo».		

Tabla 6: Ficha catalográfica de la recuperación de la versión de sexteto con dos violines

<b>Ficha n.º</b>	MV 5:4b	
<b>Autor</b>	Fernández Vide, José (1893-1981)	
<b>Autor secundario</b>	—	
<b>Título</b>	Suite gallega: un día n'a aldea	
<b>Título normalizado</b>	Suite gallega: un día na aldea	
<b>Género</b>	música para piano	<b>Subgénero</b> —
<b>Plantilla</b>	fl, cl in B b, pf, 2 vl, cb	
<b>Tonalidad</b>	A / d / D / D.G / D	<b>Tempo</b> Despacio. Un poco más movido. Tempo de alborada / Lento / Introducción: Adagio / Allegretto / —
<b>Compás</b>	2/4 / 6/8 / C / 6/8 / 6/8	<b>N.º de compases</b> 120 / 56 / 15 / 93 / 21
<b>Íncipit literario</b>	—	
<b>Lugar y fecha comp.</b>	—	
<b>Localización</b>	—	
<b>N.º partituras</b>	—	
<b>Formato</b>	—	
<b>Observaciones</b>	Movimientos: O amanecer (Alborada) / Na hora do traballo (Canción) / Camiño do fiadeiro (Muiñeira) / Comezou o baile / Coda	

Tabla 7: Ficha catalográfica de la recuperación de la versión de sexteto con violín y cello de *Un día n'á aldea*

<b>Ficha n.º</b>	MV 5:4c	
<b>Autor</b>	Fernández Vide, José (1893-1981)	
<b>Autor secundario</b>	—	
<b>Título</b>	Suite gallega: un día n'á aldea	
<b>Título normalizado</b>	Suite gallega: un día na aldea	
<b>Género</b>	música para piano	<b>Subgénero</b> —
<b>Plantilla</b>	f1, cl in B b, pf, vl, vlc, cb	
<b>Tonalidad</b>	A / d / D / D.G / D	<b>Tempo</b> Despacio. Un poco más movido. Tempo de alborada / Lento / Introducción: Adagio / Allegretto / —
<b>Compás</b>	2/4 / 6/8 / C / 6/8 / 6/8	<b>N.º de compases</b> 120 / 56 / 15 / 93 / 21
<b>Íncipit literario</b>	—	
<b>Lugar y fecha comp.</b>	—	
<b>Localización</b>	—	
<b>N.º partituras</b>	—	
<b>Formato</b>	—	
<b>Observaciones</b>	Movimientos: O amanecer (Alborada) / Na hora do traballo (Canción) / Camiño do fiadeiro (Muiñeira) / Comezou o baile / Coda	

Tabla 8: Ficha catalográfica de la versión orquestal de *Un día n'aldea*

<b>Ficha n.º</b>	MV 5:4d	
<b>Autor</b>	Fernández Vide, José (1893-1981)	
<b>Autor secundario</b>	—	
<b>Título</b>	Suite gallega: un día n'a aldea	
<b>Título normalizado</b>	Suite gallega: un día na aldea	
<b>Género</b>	música para piano	<b>Subgénero</b> —
<b>Plantilla</b>	fl, ob, cl in B b, fag, 2 cor, tr in B b, 2 trb, tamburino, grancassa, piatti, 3 vl, vlc, cb	
<b>Tonalidad</b>	A / d / D / D.G / D	<b>Tempo</b> Despacio. Un poco más movido. Tempo de alborada / Lento / Introducción: Adagio / Allegretto / —
<b>Compás</b>	2/4 / 6/8 / C / 6/8 / 6/8	<b>N.º de compases</b> 120 / 56 / 15 / 93 / 21
<b>Íncipit literario</b>	—	
<b>Lugar y fecha comp.</b>	—	
<b>Localización</b>	AMV	
<b>N.º partituras</b>	1×parte (3×vl1, 2×vl2)	
<b>Formato</b>	Vertical de 10 pentagramas, 3-5 p. (partes), apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (cor, grancassa e piatti, tamburino)	
<b>Observaciones</b>	—	

Tabla 9: Ficha catalográfica de la original pianística de *D'a terra meiga*

<b>Ficha n.º</b>	MV 5:22ª	
<b>Autor</b>	Fernández Vide, José (1893-1981)	
<b>Autor secundario</b>	—	
<b>Título</b>	Suite gallega D'a terra meiga	
<b>Título normalizado</b>	Suite gallega Da terra meiga	
<b>Género</b>	música para piano	<b>Subgénero</b> —
<b>Plantilla</b>	Pf	
<b>Tonalidad</b>	G.g.G / g.E b.g / d.D.F.D	<b>Tempo</b> Andantino. Andante movido. Poco menos. Un poco más. Poco menos. Larghetto. Allegretto / Lento. Un poco más movido. Tempo primo / Andante. Movido y enérgico. Muiñeira: Allegretto. Gracioso. Rítmico y festivo
<b>Compás</b>	2/4. 4/4. 3/4 / 6/8. 3/4. 6/8 / 2/4. 6/8	<b>N.º de compases</b> 230 / 89 / 170
<b>Íncipit literario</b>	—	
<b>Lugar y fecha comp.</b>	Ourense (1951)	
<b>Localización</b>	AMV	
<b>N.º partituras</b>	1×pf	
<b>Formato</b>	Apaisado de 8 pentagramas, 25 p. (pf), apaisado de 10 pentagramas, 22 p. (pf),	
<b>Observaciones</b>	Movimientos: Paisaxe / Ante un vello cruceiro!... (Meditación) / Algeirada (Muiñeira)	

#### 4. CONCLUSIONES

La suite gallega *Un día n'aldea* de Vide se relaciona con los movimientos circundantes a las Irmandades da Fala y el *galeguismo* moderado próximo al compositor, enmarcado en el período de 1916 a 1930. El éxito de la obra pianística propició que Vide la versionara para sexteto y para orquesta, lo que le permitió traspasar el ámbito de la música de salón al café cantante y al espacio escénico. El análisis comparado de la versión orquestal con la original demuestra que se respetaron los parámetros musicales iniciales, exceptuando, claro está, la tímbrica.

La suite *Un día n'aldea* se relaciona con las rapsodias galegas para banda de música y se sitúa en el marco de las composiciones pianísticas de índole nacionalista del compositor, junto a su otra suite y a las muiñeiras.

El análisis por parámetros evidencia el empleo de recursos presentes en la música tradicional (ritmos populares, influencia melódica de lo popular, repercusión de géneros...), indisolublemente mezclados con tratamientos de la música académica (empleo de tonalidades vecinas, formas estróficas, así como de canción y rondó...).

La versión para sexteto, mencionada en prensa, debió realizarse al año siguiente de su composición —es decir, en 1919—, mientras que la orquestal fue probablemente elaborada en La Habana en 1926. La reconstrucción de la obra para dos formaciones diferentes de sexteto es factible partiendo de los datos de prensa sobre sus integrantes, la música original pianística y la versión orquestal. Aun así, no se ha estimado preciso editar una nueva versión con saxofón alto en lugar de clarinete, dejando abierta la posibilidad de dicha ejecución transportando dicho instrumento.

A pesar de presentar recursos comunes (ritmos, géneros, progresiones descendentes...), así como la estructura (asociada a las rapsodias galegas para banda), las dos suites gallegas de Vide, *Un día n'aldea* y *D'a terra meiga*, se diferencian entre sí por lo más avanzado de esta última, lo que afecta también al orgánico empleado en las respectivas versiones orquestales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CALERO MARTÍN, José y Valdés Quesada, Leopoldo: *Cuba musical. Álbum resumen ilustrado de la Historia y de la actual situación del arte musical en Cuba*. La Habana: Imprenta de Molina y Cía., 1929.
- Diputación de Orense. «Ayuntamientos. Orense», *Boletín Oficial de la Provincia de Orense* n.º 141, 30 de junio de 1905, 4.
- DURO PEÑA, Emilio: *La música en la catedral de Ourense*. Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense, 1996.
- GONZÁLEZ, Daniel: *Así canta Galicia*, Ourense: La Región, 1963.
- JURADO, Javier: *José Fernández Vide (1893-1981). Estudio, catalogación y edición de su obra*. Tesis de doctorado: Universidad de La Rioja, 2022.
- S.F.: «El Orfeón Unión Orensana. La fiesta de anteayer», *La Región*, 638, (1912), 2.
- S.F.: «Doña Isabel de Borbón visita nuestro pueblo», *La Región*, 1345, (1914), 2.
- S.F.: «Por Galicia. Santiago», *La Voz de la Verdad*, 2743, (1918a), 2.
- S.F.: «As Irmandades da Fala», *O Tío Marcos d'a Portela* Época Terceira, 36, (1918b), 1-2.
- S.F.: «Espectáculos. Café Moderno», *La Región*, 2737, (1919a), 2.
- S.F.: «Espectáculos. Café Moderno», *La Región*, 2688, (1919b), 2.

- S.F.: «Triunfo de un orensano. Julio Prieto en la Exposición de Bellas Artes», *La Región*, 4858, (1926a), 1.
- S.F.: «Resultó un acto solemne y brillante el reparto de premios y la apertura del curso en el plantel Concepción Arenal del Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, XCIV, 255, (1926b), 21.
- S.F.: «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, LVII, 10983, (1926c), 6.
- S.F.: «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, XCIV, 29, (1926d).
- S.F. «Orense al día. Rafael Marquina en Orense», *El Pueblo Gallego*, 1171, (1927), 11.
- S.F.: «De Sociedad», *La Región*, 2299, (1928a), 2.
- S.F.: «Sociedades Españolas: fueron repartidos los Diplomas a los educandos del Gran Plantel Concepción Arenal del Centro Gallego de La Habana», *Diario de la Marina*, XCVI, 2, (1928b), 21.
- S.F.: «Resultó muy hermosa la velada que celebró anoche el M.I. Centro Gallego», *Diario de la Marina*, XCVIII, 43, (1930), 24.
- S.F.: «Nuestros valores artísticos. La agrupación Coral De Ruada. Su brillantísimo historial», *La Región*, 6408, (1933), 5

# Migración, identidad y tópicos musicales en el cine clásico argentino

María Fouz Moreno  
CEIP Plurilingüe de Monterroso<sup>1</sup>

## 1. LA MIGRACIÓN EN EL CINE CLÁSICO ARGENTINO

Durante la segunda mitad del siglo XIX y, sobre todo, las primeras décadas del siglo XX, Argentina recibe, de forma constante, diferentes oleadas migratorias procedentes del «viejo» continente, principalmente, de Italia y de España, además de otros países del sur y del este europeo. Argentina era un país que se encontraba en plena expansión económica, en la época de las grandes migraciones masivas por cuestiones económicas y sociales que tienen lugar en el siglo XX, y la mayoría de los migrantes se instalaron en la capital bonaerense o en zonas urbanas, donde las posibilidades de acceso al trabajo eran mayores.

Este proceso migratorio tuvo una influencia destacada desde el punto de vista social, político, económico y cultural, principalmente en los núcleos urbanos y, sobre todo, una importancia significativa en la configuración de la sociedad argentina moderna. De este modo, los diferentes medios de comunicación argentinos, así como determinadas formas de expresión artística en auge en la época, como la literatura, el teatro, la radio y el cine se hicieron eco de las múltiples transformaciones derivadas del asentamiento de los diferentes grupos de migrantes. Además, también es importante destacar que dentro de los diferentes grupos sociales que llegaron a Argentina hubo un considerable sector de inmigrantes que se insertaron en el mundo intelectual y artístico, dejando una importante huella en el desarrollo de la producción cultural.

La representación del inmigrante en el cine tuvo una especial relevancia en aquellos países con una importante presencia migratoria como Argentina, debido al interés de los cineastas por reflejar la realidad de su época, mediante de la narración de acontecimientos históricos o a través de la ficción (Hernández Borge y González Lopo, 2007). Además, hay que tener en cuenta la huella que dejaron en el cine argentino y, consecuentemente, en la representación que desde esta industria se realizó del mundo de la emigración, los numerosos directores, actores, compositores o técnicos, entre otros, que llegaron desde Europa a lo largo del siglo XX. La industria cinematográfica argentina de la década de los treinta

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca dentro del Proyecto de investigación “Música en España y el cono sur americano: transculturación y migraciones (1939-2001)” [MCI-20-PID2019-108642GB-I00].

y cuarenta, época que pertenece al denominado por España (2000) como período clásico o «años dorados» del cine argentino, refleja, desde diferentes puntos de vista, la mencionada diversidad migratoria y las situaciones de los emigrantes asentados en el país. Esto sucede ya desde una de las primeras películas del cine sonoro argentino *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), producción a la que le seguirán otras como *El Conventillo de la Paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939), *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939), *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940), *Galleguita* (Julio Irigoyen, 1940), *Corazón de Turco* (Lucas Demare, 1940), *Cándida millonaria* (Bayón Herrera, 1941), *La Quinta Calumnia* (Adelqui Migliar, 1941), *El Comisario de Tranco Largo* (Leopoldo Torres Ríos, 1942) o *Esta guerra la gano yo* (Francisco Múgica, 1943), entre muchas otras.

Estas producciones de la industria cinematográfica argentina ponen de manifiesto, como cabría esperar, la diversidad migratoria desde diferentes puntos de vista, principalmente, a través de los personajes incluidos en los filmes, ya sean protagonistas o secundarios, así como en las historias narradas. Así, en los argumentos de las producciones cinematográficas encontramos una serie de tópicos referidos a la emigración que se repiten contantemente. En este sentido, en ellas se describe el arduo viaje que deben soportar hasta llegar a su destino; las dificultades de adaptación en el lugar de asentamiento, los contrastes socioculturales con la sociedad receptora y con otros grupos de migrantes; las adversidades y penurias económicas que debe superar; la búsqueda de progreso y de ascenso social; o la asimilación de las costumbres de la sociedad receptora, entre muchas otras. Estos aspectos se ponen de manifiesto apelando, en muchas ocasiones al sentimentalismo del espectador y, en algunas de ellas, a la comicidad. De igual modo, dentro de la aspiración de los cineastas por reflejar la sociedad multicultural de la época, en el cine argentino se crearon numerosos personajes paradigmáticos, que representaban los diferentes grupos de migrantes, por un lado, aquellos cuyo origen era europeo como el español, el gallego, el tano, el turco o el ruso; y, por otro, los que representaban los propios movimientos internos de los argentinos dentro de su territorio, con figuras como el gaucho, la china o el cabecita negra. Como indica Mestman, se reflejan de modo más explícito o alusivo los vaivenes de su inserción en la sociedad argentina, principalmente la porteña, con «historias que se remontan a los comienzos; a la presencia del inmigrante en el conventillo, lugar de cruce de tradiciones, costumbres y lenguas (y de gestación de los decires *cocoliche*), que el cine incorpora del sainete y el grotesco teatral» (2015: 190-191).

Así la realidad mostrada por las imágenes, las tramas empleadas o los personajes estereotipados y fácilmente reconocibles por el público provocaron que los propios inmigrantes aceptaran a figuras que les parodiaban y que dichos tópicos y estereotipos perdurasen en el tiempo. Es decir, en estas producciones cinematográficas no solo se ofrece la visión que los productores o directores tenían de los inmigrantes sino, también, los estereotipos que tenían incorporados los espectadores como miembros de la sociedad, por lo que en ocasiones se podían llegar a identificar con la imagen proyectada en la pantalla. Es necesario aclarar que entendemos por estereotipo, en el sentido apuntado por Núñez Seixas (2002: 11) es decir, como un «conjunto de creencias compartidas sobre las características de los miembros de una categoría social o un colectivo humano en sentido amplio, creencias que se refieren a los atributos y trazos personales, a las conductas predictibles y más a la ubicación socioespacial de los miembros de ese colectivo». De este modo, hay que tener en cuenta que, como señala Mestman, en la medida en que el cine «constituyó el principal vehículo audiovisual de construcción y circulación de imaginarios sociales durante la primera mitad del siglo XX», el análisis de las películas «reenvía necesariamente a cuestiones de identidad y ciudadanía, de política y cultura más generales» (2015: 188).

## 2. TÓPICOS MUSICALES E IDENTIDAD EN EL CINE DE LA DÉCADA DE LOS TREINTA

Como se ha apuntado al comienzo, el proceso de la migración hacia Argentina que tiene lugar, sobre todo, en el siglo XX, fue representado en diversas películas del cine clásico argentino de la década de los treinta. En estos filmes, la música cinematográfica también contribuye a representar la diversidad social y cultural del país a través del empleo de una serie de tópicos musicales, tal y como se puede observar en la banda sonora musical de las películas seleccionadas en este artículo: *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), *El Conventillo de la Paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939), *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) o *Corazón de Turco* (Lucas Demare, 1940).

Las bandas sonoras de las películas anteriores fueron compuestas por diversos compositores argentinos, algunos de formación académica como es el caso de Isidro B. Maiztegui (formado en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de Buenos Aires) o Lucio Demare (estudió con Vicente Scaramuzza, aunque cercano al mundo popular y del cine) y otros procedentes del mundo de la música popular, especialmente del mundo del tango, como Enrique Delfino o Alberto Soifer. Además, encontramos músicos migrantes, de origen europeo, como es el caso del español Francisco Balaguer, formado en el Conservatorio Superior de Música de Valencia bajo la guía de los maestros Ramón Martínez y Pere Sosa, exiliado en Argentina a raíz de la Guerra Civil española; o el músico de origen alemán Juan Ehlert que llega a Argentina huyendo de la Segunda Guerra Mundial<sup>2</sup>.

Año	Película	Compositor
1933	<i>Los tres berretines</i>	Isidro B. Maiztegui Enrique Pedro Delfino
1936	<i>El conventillo de la paloma</i>	Eugenio De Briganti Enrique Pedro Delfino
1939	<i>Así es la vida</i>	(Dirección musical: Francisco Balaguer)
1939	<i>Cándida</i>	Alberto Soifer
1940	<i>Corazón de turco</i>	Lucio Demare (Instrumentación: Juan Ehlert)

Coincidiendo con lo apuntado por Ferreyra (2018), acerca de la representación del inmigrante sirio-libanés en el cine argentino, estas películas no se ajustan estrictamente al patrón de géneros estandarizados, sino que presentan características de las comedias con algunos elementos del melodrama. Así, en estos largometrajes, «la bondad y generosidad esencial de los personajes protagónicos, contrastaban con la mezquindad y crueldad de los ricos, pero a la vez socavaban la moral convencional, ya que sus personajes se negaban a aceptar las estrictas reglas del melodrama» (Ferreyra, 2018: 92-93).

La música de las películas analizadas se inserta dentro de las tendencias estilísticas predominantes en el cine argentino del momento. Es decir, por un lado, sus bandas sonoras están compuestas principalmente por el uso del lenguaje sinfónico postromántico europeo y por el empleo de los códigos y técnicas expresivas del cine clásico de Hollywood de la época. Por otro, por la inclusión, siempre que la narrativa de la película lo requiere, de bloques musicales basados en músicas populares de origen rural o urbano, tanto de origen argenti-

<sup>2</sup> Para ampliar información sobre Isidro B. Maiztegui véase Fouz (2022a); sobre Lucio Demare véase Kohan (1999b: 454-455); sobre Enrique Delfino véase Kohan (1999a 442-443); y sobre Francisco Balaguer véase Arigiuel (2017: 46).

no como de procedencia europea, con el objetivo de reflejar la diversidad cultural y social del país en el siglo XX. Dicha diversidad social y cultural se refuerza a través del empleo de tópicos musicales, entendiendo el término en el sentido planteado por Hatten (2004), Monelle (2006) o Agawu (2009), para quienes el tópico musical es producto de una serie de relaciones entre el material musical y las correlaciones expresivas construidas alrededor del mismo, resultado de un proceso histórico y cultural. Como es sabido, cada cultura crea su propia sintaxis de tópicos musicales, a los que se les atribuyen una serie de cualidades específicas y que se encuentran condicionados por la utilización que se hace de ellos. El empleo de tópicos en el discurso musical genera en el espectador una serie de expectativas en las cuales influye considerablemente su experiencia auditiva previa. Así, desde el análisis musical observaremos las relaciones intertextuales que se generan en bandas sonoras, para lo que se ha tomado como referente metodológico la clasificación de las tipologías intertextuales propuesta por Ogas (2010).

A continuación analizaremos, a través de diferentes escenas de las películas mencionadas, cómo los compositores de estas producciones recurren al empleo diversos tópicos musicales en relación a las diferentes casuísticas migratorias representadas en la pantalla, con el objetivo de: crear tensión entre la tradición y la modernidad, fortalecer o contrastar la procedencia de los protagonistas o ampliar rasgos expresivos y reforzar los estereotipos que se construyen para dar autenticidad a los personajes. No obstante es conveniente aclarar que los ejemplos analizados son una selección de escenas y que en cada película encontramos otros ejemplos que podrían ser analizados en alguna de las otras categorías establecidas en el análisis.

## 2.1 Crear tensión entre la tradición y la modernidad

La tensión entre la tradición y la modernidad es un aspecto recurrente en las películas del cine clásico argentino. Así, el tópico de lo moderno suele aparecer representado a través del empleo de música popular urbana, generalmente de origen americano, y, en otras ocasiones, del tango, el cual constituye un modernismo propiamente argentino.

La tensión ligada al contraste generacional de los protagonistas se observa en una de las primeras películas del cine sonoro argentino, *Los tres berretines* (Lumiton, 1933) cuya banda sonora pertenece a Isidro Maiztegui y a Enrique Delfino. Como señala Karush (2013: 40) se trata de una reflexión cómica acerca de «la modernización, el consumo y la cultura de masas». En ella un inmigrante español, dueño de una ferretería, observa alarmado cómo su familia desatiende su hogar y trabajo para ocuparse de sus «berretines» de moda en los años treinta, es decir, el cine, el fútbol y el tango, viendo así alterado su sistema de valores tradicionales por estas nuevas prácticas culturales masivas. De esta forma, la tensión entre tradición y modernidad se erige como el hilo conductor del argumento y es reforzado por la música. Es conveniente aclarar que, dentro de la banda sonora, los bloques musicales formados por música popular argentina pertenecen a Enrique Delfino y los que siguen un estilo sinfónico fueron realizados por Isidro Maiztegui.

Aunque en los créditos iniciales del filme la música de jazz reemplaza al tango como signo de modernidad, ubicando el argumento «en una Buenos Aires cosmopolita, caótica y ultramoderna» (Karush, 2013: 40), el tango adquiere una función narrativa central, siendo la obsesión de uno de los hijos del protagonista, Eusebio, quien quiere convertirse en compositor de tango, a pesar de la oposición de su padre (el cual quiere que trabaje en el

negocio familiar) y de no tener conocimientos musicales. Gracias a su entusiasmo no desiste en su empeño y llega a componer la melodía del tango *Araca la cana*, original de Delfino, a partir de los sonidos producidos al golpear unas cacerolas en la tienda familiar, no obstante, debe pagar a un músico italiano para que le transcriba su composición y a un poeta para que le escriba la letra. En un primer momento, el músico engaña y ridiculiza a Eusebio componiendo una tarantela en vez de su ansiado tango. Finalmente, consigue que un músico le transcriba su tango, el cual es estrenado, con gran éxito, en un café por el «Conjunto Nacional Focille – Marafiotti», formado por el cantante Luis Díaz, acompañado por el trío del pianista José María Rizzuti, el violinista Vicente Tagliacozzo y el joven bandoneonista Aníbal Troilo.

Por otra parte, la tensión entre la tradición y la modernidad, ligada a la oposición entre las ideas conservadoras de una familia burguesa de principios del siglo XX y los nuevos porteños reaparece en la comedia, con tintes de melodrama, *Así es la vida* (1939) de Francisco Múgica. Esta producción cinematográfica está basada en la obra teatral homónima de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas de 1934, con la adaptación de Luis Marquina y, tal y como aparece en los créditos del filme, la música pertenece a Enrique Delfino y la dirección musical al músico español Francisco Balaguer.

En esta película se relata el devenir de una familia porteña burguesa a lo largo de treinta años, periodo en el que suceden los conflictos naturales de un hogar: el crecimiento de las tres hijas, el abandono del hogar familiar para crear sus propias historias de vida y la llegada de las nuevas generaciones. Como señala Kelly (2015:10) los sectores que protagonizan *Así es la vida* pertenecen a una burguesía industrial y profesional, que era descendiente de inmigrantes. Este último aspecto es «uno de los factores fundamentales para promover las ideas de ascenso social y la apelación a los sectores medios, ya que el eje fundamental del relato pasaría por la exaltación del trabajo honesto y la cohesión familiar como vías para el bienestar en el mundo moderno». De este modo, el argumento del filme enaltece el trabajo y la familia como sostenes imprescindibles en tiempos de la modernización de la sociedad. Además, como indica este mismo autor, la narración mantenía «gran cantidad de lazos con el cine al que se pretendía que reemplazara, fundamentalmente en los personajes sainetes-cos de los amigos inmigrantes y en la nostalgia por un pasado idealizado» (Kelly, 2015:19).

Desde el punto de vista musical el contraste entre la tradición y la modernidad se le añade el uso tópico de asociar los personajes de clase social acomodada con la presencia de obras musicales de corte académico, tópico de la alta sociedad, y vincular con las músicas populares urbanas de origen urbano, en concreto al tango, a las clases populares. Al principio del filme (min.: 3:14-4:03) se observa dos chicas jóvenes bailando un vals en un salón de una casa burguesa, aunque en un primer momento no se visualiza la fuente sonora, a medida que avanza la escena se descubre que la que interpreta la obra es la tercera de las hermanas. En el vals se realiza una cita, con variaciones, del motivo principal del vals *La pulpera de Santa Lucía*, compuesto con 1929 por Enrique Maciel, con letra de Héctor Blomberg<sup>3</sup>.

En los dos siguientes ejemplos se aprecia la similitud melódica entre los compases 16 y 32 de *La pulpera*, y la melodía empleada en el Vals de *Así es la vida*. Así, en el Ejemplo 2, se observa cómo el vals de la película emplea el mismo perfil melódico que la mencionada obra, en el que sobresale el descenso al sexto grado y, a continuación, a la tónica. En las variaciones rítmicas introducidas, el compositor del filme recurre de forma constante a la

<sup>3</sup> Véase: Todo Tango “La pulpera de Santa Lucía” <https://www.todotango.com/musica/tema/602/La-pulpera-de-Santa-Lucia/>

célula rítmica descendente de negra con puntillo-corchea-negra, y solo mantiene la célula característica de negra-negra con puntillo-corchea de *La pulpera*, en el tercer compás y en los compases 18 y 19.

Ejemplo 1. Enrique Maciel, *La pulpera de Santa Lucía* (transcripción para guitarra), cc.16-32.

Ejemplo 2. *Así es la vida, "Vals"*, cc.1-28.

Minutos después, una de ellas mira por la ventana y ve cómo se acerca un hombre con un organillo, llena de entusiasmo lo llama, y le da una moneda para que interprete el célebre tango de *El choclo* (min.5:35-8:00). Sus hermanas le reprochan lo que acaban de hacer con frases como: «Sos loca», «si se enterara mamá» o «¡qué dirán los vecinos!»; lo que evidencia que están cometiendo un acto que no es bien visto para unas chicas de su posición social.

No sin ciertas reticencias de una de ellas, dos de las hermanas se ponen a bailar de forma torpe. De repente, son sorprendidas por su tío, quien les dice que no se avergüencen porque, en sus palabras, «el tango es la expresión más popular y yo que soy un hombre derecho, que vengo del pueblo y al pueblo voy, me honro bailándolo», así, el tango se presenta como típico musical de la argentinidad, y se pone a bailar con una de las sobrinas, mientras las otras dos hermanas los imitan. El baile continúa hasta que aparece su madre y les interrumpe, además de reprochar su actitud diciéndoles que si «no les da vergüenza bailar un tango, ay, si las ve su padre» puesto que «¡dónde sea visto a una niña bailar esta música de perdición!».

La música continúa de fondo y le recrimina a su hermano el ejemplo que le da a sus hijas, éste le dice que a ella también le gustaría bailar, a lo que la madre o niega y le contesta “a dónde va a parar el mundo con esta juventud”. Estamos ante un ejemplo de una madre que, debido a su clase social, debe fingir que no le gusta el tango y así transmitírselo a sus hijas. A continuación, los dos se trasladan a la calle y comienza a sonar un nuevo tango, ambos se paran a escucharlo y la madre disfruta con la música, sin embargo, cuando se da cuenta que está siendo observada por su hermano, cambia de actitud y se marchan de la escena.

Asimismo, cabe señalar, que en otros momentos del filme el tópico de la alta sociedad aparece ligada a la música académica, por ejemplo, durante una reunión familiar todos se ubican alrededor del piano donde una de las hermanas interpreta la *Serenata* de Franz Schubert (min. 20:41-22:12) o durante la fiesta de celebración de una boda en la que la música es interpretada por un trío de violín, piano y flauta travesera (min. 26:22-29:11).

## 2.2 Fortalecer o contrastar la procedencia de los protagonistas

Uno de los filmes clásicos en los que se refleja y representa la diversidad migratoria existente en Buenos Aires a comienzo de siglo es *El Conventillo de la Paloma* (1936) de Leopoldo Torres Ríos. Esta producción está basada en el sainete de título homónimo de Alberto Vacadezza de 1929 y se trata de la primera película sonora de Leopoldo Torres Ríos, la cual realizada bajo la supervisión del propio Vacadezza, tal y como se indica en los créditos de la misma. El argumento se desarrolla en uno de los numerosos conventillos que había en Buenos Aires, donde una de las protagonistas, Paloma, intenta huir de su pasado oscuro y vivir un romance con el galán Villa Crespo.

Recordemos que un conventillo era tipo de vivienda urbana colectiva en la que convivían personas de diferentes procedencias, especialmente inmigrantes. Como indica Pilán (2014:106-107), la construcción del espacio se realiza a través de los movimientos de la cámara, el exterior «está marcado por la puerta de acceso al conventillo» y el patio del conventillo actúa como un «personaje principal» más y está descrito a través de «varios planos-secuencias que se detienen en diferentes momentos del film en los distintos sectores del patio: las pérgolas con flores, los piletones para lavar la ropa - microespacio de conversaciones femeninas - la jaula de las palomas, las puertas de las diferentes habitaciones». Así, el patio se convierte en el espacio donde se desarrollan las historias (a menudo escenas cómicas derivadas de pequeños conflictos interculturales); donde tiene lugar la continua entrada y salida de los diferentes personajes, y en donde se pone de manifiesto el contacto entre lenguas y culturas que caracterizó al Buenos Aires cosmopolita de comienzos de siglo XX. En el caso de este filme destaca la presencia de personajes propiamente argentinos así como de una pareja italiana, una española, de origen gallego, y una «turca» que conviven todos dentro del conventillo.

Los tópicos musicales empleados, relacionados con las músicas populares de los países de origen de cada uno de los personajes, contribuyen a reforzar y, al mismo tiempo, contrastar la diversidad cultural presente en el conventillo. Este aspecto se puede apreciar en los primeros minutos de la películas (min.: 5:40-7:38), en una secuencia en la que se presentan a los diferentes personajes, reforzando su lugar de origen a través de la inclusión de canciones populares, esto sucede con el tarareo de una canción italiana, de la canción gallega *Xa fun a Marín*, de un tango o de la presencia de una canción turca. Además, a lo largo de la película son numerosas las escenas, principalmente de carácter festivo, en las que se incluye música popular argentina, no solo de origen urbano como el tango, sino también de origen rural como la vidalita. El uso de estos géneros musicales refuerza la idea, por un lado, de adaptación de los personajes migrantes al nuevo contexto y, por otro, de asimilación de la cultura de adopción.

Otro ejemplo de cómo la música contribuye a fortalecer o reforzar el origen del protagonista, lo encontramos en la comedia romántica *Corazón de Turco* (1940) dirigida por Lucas Demare y protagonizada por el actor argentino Fortunato Benzaquen, en la que se muestra

la idiosincrasia de un inmigrante turco La acción transcurre en el pueblo de Tranco Largo, donde la empresa cervecera del señor Arriaga, perteneciente a una familia aristocrática, está a punto de entrar en bancarota. El protagonista, Alí Salem de Baraja, un inmigrante turco que emigró con su padre a Argentina y que regenta una tienda de ultramarinos, decide ayudar financieramente al dueño de la cervecería y se acaba enamorando de su joven hija.

Como apunta Ferreyra (2018: 77-79), se debe realizar alguna aclaración respecto a la denominación de «turcos» ya que se ha difundido popularmente esa denominación para referirse a los inmigrantes procedentes de Medio Oriente, de países como Siria, Líbano y Palestina, pertenecientes por varios siglos, al Imperio Otomano. Durante mucho tiempo la imagen de este colectivo de inmigrantes fue desvalorizada y mirada con recelo, especialmente por la aristocracia. Alí es un personaje apegado a las tradiciones pero que vive totalmente integrado en la comunidad de acogida gracias a su honradez, aunque, dado su origen, convive con resignación ante los prejuicios de algunas personas de su entorno. No obstante, como indica Ferreyra (2018: 80.81) su bondad y sencillez lo lleva a «a poner en juego su propia identidad de “turco” –su actividad comercial– para ayudar al Sr. Arriaga », además de ocultar su condición de aristócrata ya que, en realidad, es hijo del Marques de Estambul.

En esta banda sonora creada por Lucio Demare e instrumentada por Juan Elhert, el tópic musical del inmigrante de origen árabe se aprecia en los créditos iniciales de la película (min.0:00-1:20). Así, los temas principales de la película son presentados en los créditos a modo de obertura y reaparecen, en diferentes ocasiones, a lo largo del filme. El material musical presenta un tratamiento musical de corte totalmente postromántico donde la orquestación empleada, los cromatismos y los giros melódicos que realizan presentan claras reminiscencias orientalistas y potencia aquellos elementos arabizantes, aludiendo así, sonoroamente al origen turco y «exótico» en la época del protagonista.



Ejemplo 3. *Corazón de turco*, comienzo de los créditos iniciales, cc.1-8.

Este tema vuelve a aparecer al final de la película (min.: 1:06:20-1:07:10) cuando el protagonista se marcha en el tren de Tranco Largo con mucha tristeza, con una clara función de cierre del relato.

Por otra parte, a final de los créditos sobresale la presencia segundo tema de corte orientalista (min.00:40-00:54) en el que destaca la presencia de una célula melódico-rítmica que se repite constantemente en el tema (Fig.3)



Ejemplo 4. *Corazón de turco*, célula melódico-rítmica (tema de la parte final de los créditos iniciales)

Dicho tema, reaparece en el momento en el que se muestra en pantalla el cartel de la tienda que regenta, «Almacén y tienda “Viva Turquía y también Viva Italia” de Ali Salem de Baraja» (min.: 4:40- 5:06). La música refuerza el origen del protagonista y, al mismo tiempo, contrasta con la alusión a Italia que aparece en el cartel (que denota el espíritu conciliador y

poco conflictivo de Alí), esto es debido a que en la película se evidencia la presencia de otro inmigrante de origen italiano, Cristponi Rossini, que tiene su almacén «Viva Italia» enfrente al de Alí, con el que está en permanente competencia. Como apunta Ferreyra (2018: 83) «su condición de italiano agrava la rivalidad, por el pasado beligerante entre los pueblos italiano y turco en la Guerra de Tripoli».

Asimismo, en otra escena de esta forma el uso del tópico de la música busca, junto a la imagen, la comicidad como cuando Alí aparece en escena, con un turbante en la cabeza, después de que su amigo lo reclame en la tienda con la frase «oiga usted musulmán» (min.: 5:48 - 15:58:).

### 2.3 Reforzar los estereotipos relativos al origen de los inmigrantes

Relacionado con punto anterior, dentro de las películas analizadas se encuentran otros ejemplos en los que el tópico del inmigrante se emplea para reforzar aquellos estereotipos asociados al origen de los inmigrantes que se asentaron en el imaginario colectivo con el paso del tiempo. Dentro de las diferentes comunidades de emigrantes, en general, y dentro de la emigración española, en particular, la colectividad gallega fue la más cuantiosa, con una presencia importante en la ciudad de Buenos Aires, donde constituían el grupo poblacional más numeroso.

El cine también creó su propia imagen del emigrante gallego y un ejemplo paradigmático lo encontramos en los filmes protagonizados por Niní Marshall y su personaje de Cándida, conocida con el sobrenombre de “la mucama gallega”, fue creado por la actriz en 1935 para un serial radiofónico que se emitía en Radio Municipal (Sempere Serrano, 2002: 276). En este sentido, el éxito de este personaje queda reflejado en las diez películas realizadas por Niní Marshall entre Argentina y México: *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940), *Cándida millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941), *Cándida la mujer del año* (Enrique Santos Discépolo, 1943), *Santa Cándida* (Luis César Amadori, 1945), *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949), *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1950), *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951) y *Una gallega en la Habana* (René Cardona, 1955) y *Cleopatra era Cándida* (Julio Saraceni, 1964) (Sempere, 2002)

En todas ellas se muestra una visión estereotipada de la figura del emigrante gallego en la que abundan tópicos recurrentes, como la incidencia en su procedencia rural y, en consecuencia, en la escasa de educación recibida, pero que se ve compensada por cualidades positivas como la capacidad de trabajo, la honradez, la bondad, la generosidad, la lealtad o la preocupación por el ahorro. Todo ello teñido por una cierta dosis de folclorismo que contribuye a ofrecer una visión reducida y simplista de la colectividad gallega socialmente menos favorecida, que nada tiene que ver con esa otra parte de la emigración gallega formada por profesionales, intelectuales, artistas, entre otros, que habían llegado buscando un futuro mejor para sus profesiones e iniciativas o, en muchos casos, huyendo de la guerra civil española y de la posterior dictadura franquista (Fouz, 2022b: 289-310).

La banda sonora de estas películas y especialmente la de *Cándida*, dirigida por el español Luis Bayón Herrera y cuya música pertenece al compositor Alberto Soifer, el tópico de lo «Gallego» se relaciona con el empleo de unos elementos concretos de la música popular gallega, con el objetivo de reforzar los estereotipos relativos al origen de los inmigrantes gallegos. La música se une a la imagen y a los diálogos para resaltar e incluso exagerar ciertas cualidades de la protagonista como la inocencia, la ignorancia o la desinformación, con el objetivo de generar comicidad.

Como ejemplo, en el comienzo del filme, la protagonista llega al puerto de Buenos Aires en un barco procedente de Galicia, un policía le recrimina, no de muy buenas formas, que debe revisar su documentación. En ese momento, inicia un descenso lento por unas escaleras y comienza a sonar un preludio instrumental interpretado por una gaita con una serie de motivos melódico-rítmicos, que se mueven principalmente por grados conjuntos en sentido descendente, que aluden directamente a la alborada gallega (min. 2:14 - 2:37). Este bloque musical cumple una función principalmente expresiva y de identificación del personaje puesto que contribuye a subrayar el origen de la recién llegada a Buenos Aires, ascendencia que se ve reforzada visualmente por la vestimenta de Cándida, por sus movimientos torpes y desorientados y, posteriormente, por su forma de hablar en castellano, un idioma que no es su lengua materna por lo que lo realiza de forma forzada.



Ejemplo 5. Alberto Soifer, *Cándida*, "Alborada", cc.1-16.

Por otra parte, la alusión directa al origen rural de la protagonista es constante a lo largo de la película, así, durante la primera noche en el Hotel de Emigrantes, Cándida sueña con su lugar de origen (minutos 7:24–7:58). Esta secuencia, de carácter onírico, nos muestra primeros planos de la cara de Cándida, durmiendo, fundidos con varias escenas en las que se puede ver a la protagonista, en Galicia, vestida con el traje tradicional gallego y cuidando de sus animales, mientras un conjunto de gaitas y percusión interpretan una melodía popular gallega. La armonía de la escena y la felicidad en su vida anterior idealizada se detiene abruptamente, cuando aparece Cándida en escena, totalmente aturdida y, en cierto modo, asustada en el medio de un Buenos Aires caótico que contrasta con la tranquilidad de su Galicia natal.

Asimismo, encontramos varios tópicos asociados a los momentos de diversión u ocio de los inmigrantes en Argentina en la recreación de una fiesta popular gallega en los que el canto tradicional y al baile de la *muiñeira* adquieren protagonismo. No obstante, conviene aclarar que como apunta Núñez Seixas (2002: 255-256) en la mayoría de celebraciones festivas, organizadas por las diferentes asociaciones de emigrantes, se producía una combinación de materiales culturales diversos, entre los que destacaban la música popular gallega, géneros musicales argentinos como el tango o la música criolla y música de origen español como la jota, el flamenco, pasodobles o cuplés, entre otros. Un momento destacado de esta fiesta se produce cuando entra en escena el reconocido gaitero Manuel Dopazo con su conjunto de gaitas (min.: 52:46). La música apela directamente al sentimiento identitario de

Cándida, quien llevada por la emoción del sonido de las gaitas les pide que interpreten una muiñeira. Manuel Dopazo asiente y comienzan a interpretar la popular *Muiñeira de Rubiás* también conocida como “A Orensana” (min. 53:29-54:30).



Ejemplo 6, *Muiñeira de Rubiás*, cc.1-9.

Una pareja de jóvenes, ataviados con el traje tradicional gallego, danzan sobre el escenario y, poco a poco, se forma un círculo entre el público, en cuyo centro comienzan a bailar Cándida y su pareja ambos vestidos de forma elegante, lo cual es una muestra de evolución o transformación desde el inicio del filme. Cándida y su acompañante, bailan la *muiñeira*, mientras el resto de los observan, se ríen y aplauden. La música asociada a los movimientos exagerados y bastante torpes, acentúa la comicidad de la contribuyen a reforzar los estereotipos asociados al inmigrante gallego en aquella época.

### 3. EPÍLOGO

Las oleadas migratorias que recibió Argentina desde diferentes países del mundo, principalmente de Italia, España y Medio Oriente, generaron una serie de tópicos y estereotipos que se asentaron en el imaginario de las sociedades receptoras y que se vieron reforzados por su representación en la literatura, el teatro, la prensa, la radio y, el cine. Así, desde los comienzos del cine sonoro la presencia del inmigrante tuvo una especial relevancia en aquellos países con un importante fenómeno migratorio debido al interés de los cineastas por reflejar la realidad de su época a través de la ficción.

Las películas clásicas argentinas como *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), *El Conventillo de la Paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939), *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) o *Corazón de Turco* (Lucas Demare, 1940) representan esa diversidad social y cultural del país a través de sus tramas argumentales y de los personajes representados. La música de estos filmes no permanece al margen, sino que los compositores de estas películas, recurren al uso de los tópicos musicales de la modernidad, del inmigrante (italiano, gallego o «turco»), de la alta sociedad o de la argentinidad en sus bandas sonoras para lograr diferentes objetivos:

- Crear tensión entre la tradición y la modernidad generando un contraste generacional o de clases sociales: así, el tópico de la argentinidad se representa a través de las músicas populares, en especial del tango, y el tópico de la alta sociedad representado por la música de corte académico.
- Fortalecer o contrastar la procedencia de los protagonistas: reflejando la diversidad migratoria existente en argentina, al recurrir, por un lado, a la estilización de la música popular a través del tratamiento orquestal y, por otro, de la inclusión de músicas populares del lugar de origen de los personajes.
- Reforzar los estereotipos que se construyen para dar autenticidad a los personajes: en el caso de del tópico del gallego, el refuerzo de la ascendencia gallega de los personajes

se realiza de forma directa a partir de la utilización de la música tradicional, de la imagen, los diálogos y de las acciones de los mismos.

En definitiva, en esta investigación se ha llevado a cabo una primera aproximación al uso de los tópicos musicales en las bandas sonoras como medio para representar la diversidad cultural y social de Argentina tras las diferentes oleadas migratorias del siglo XX. Si bien hemos abordado diferentes películas de la década de los treinta del cine argentino en las que se recogen algunos personajes paradigmáticos, sería interesante ampliar este estudio con otros ejemplos representativos de las diferentes colectividades asentadas en Argentina y al contexto cinematográfico de otros países latinoamericanos a principios del siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi: *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music* Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ARIGÜEL, Iván: «Balaguer, Francisco», *Diccionario del audiovisual valenciano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2017, 46.
- MONELLE, Raymond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- ESPAÑA, Claudio: *Cine argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933 - 1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- FERREYRA, Diego Agustín: «Los “turcos” en el cine argentino de los años 40. El estereotipo del inmigrante sirio-libanés». En: Kriger, C. (ed.). *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018, 75 - 104.
- FOUZ MORENO, María: *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad*. Granada: Editorial Libargo, 2022a.
- FOUZ MORENO, María: «Música y tópicos gallegos en las películas de Cándida de Niní Marshall» En: Capelán, M. y Villanueva, C. (eds.). *Galicia-América. Cantos de emigración e exilio (1875-1951)*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora, 2022b, 289-310.
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 2004.
- HERNÁNDEZ BORGE, Julio y GONZÁLEZ LOPO, Domingo L: «La emigración en el cine». En: Herández Borge, J. y González Lopo, D. L. (eds.). *La emigración en el cine: Diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2007, 9-6.
- KARUSH, Matthew B: *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920 - 1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.
- KELLY HOPFENBLATT, Alejandro: «Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas». *IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12, (2015), 1-23
- KOHAN, Pablo: «Delfino, Enrique Pedro [Delfy]». En Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 4*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999a, 442-443.

- KOHAN, Pablo: «Demare, Lucio». En: Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999b, 454-455.
- MESTMAN, Mariano: «Imágenes del inmigrante español en el cine argentino Notas sobre la candidez del estereotipo». *Odisea. Revista de Estudios Migratorios*, n.º 2, (2015), 187-213.
- MONELLE, Raymond: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 2006.
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel: *O inmigrante imaxinario*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002.
- OGAS, Julio: «El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura». En: Alonso González, C. (ed.). *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010, 233-252.
- PILÁN, María del Carmen: «Imágenes de inmigración». *RILL Nueva época, De Lenguas y Migraciones. Estudios inter-transculturales*, vol. 19, n.º 1, (2014), 103 - 112.
- SEMPERE SERRANO, Isabel : «Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino». En: Fernández Cortizo, C., González Lopo, D. L. y Martínez Rodríguez, E. (coords.). *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2002, 273-287.
- VILANOVA RODRÍGUEZ, Alberto: «Dopazo Contade, Manuel». En. Casal Vila, B. (dir.). *Gran enciclopedia Galega Silverio Cañada*, tomo 14. Lugo, El Progreso-Diario de Pontevedra, 2003, 128.



# El intérprete como creador de canon: tipos históricos y tópicos idiomáticos en seis sonatinas para Estarellas<sup>1</sup>

Carlos Villar-Taboada  
(Universidad de Valladolid)

El papel del intérprete experimentó durante la historia musical del siglo XX cambios sustanciales que, más allá de agregar entre sus competencias la indeterminación, las técnicas extendidas, el nuevo virtuosismo y la espontaneidad improvisatoria (Griffiths, 2010: 107-126, 210-227), certifican su nuevo estatus artístico, proactivo y cercano al de la coautoría. Esa dimensión del intérprete, afín a la figura del crítico desde el mero acto performativo (Cone, 1995: 241-243), puede imputarse a su condición privilegiada de árbitro capaz de sancionar algunas piezas como canónicas. Y avala con su actuación el valor experto de sus decisiones: traduce a oídos del público la cualidad del canon que Bloom (1995: 14) condensa como «esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características». Extendiendo ese mismo hilo reflexivo (Bloom, 1995: 15-17), el intérprete revela, tocando, la originalidad de las obras que hace escuchar –de esa índole casi inefable, pero reconocible, que otorga la canonicidad–, según delata cuáles son sus influencias: en una interlocución con sus modelos percibida a través de su manera de ejecutar la partitura.

Esa propiedad demiúrgica y reveladora de la agencia performativa focaliza las reflexiones entretejidas en las siguientes páginas. El tema que propongo tratar desde diversos ángulos consiste en rastrear la construcción de un producto cultural asentado en un singular conjunto de seis sonatinas para guitarra, según un multifacético plan urdido por el protagonista: Gabriel Estarellas (Palma de Mallorca, 1952). Mi hipótesis es que el canon musical –aquí, centrado en la guitarra española– se ratifica mediante diferentes diálogos mantenidos por los compositores implicados conforme a dos modelos operativos, vigentes en este muestrario y que, de algún modo, se enraízan en lo patrimonial: la remisión al pasado y el manejo de diversos gestos específicos de la técnica performativa del instrumento; ambos, inequívocamente, animados por el guitarrista.

Estarellas –auténtica alma de esta iniciativa– ha manifestado su apuesta por la transformación del canon guitarrístico en la España contemporánea. Desde un decidido compromiso con su instrumento, articuló la coordinación de varios propósitos, entre los que se incluyen:

---

<sup>1</sup> Este estudio nace en el marco de las acciones financiadas por el Grupo de Investigación Reconocido «Música, Artes Escénicas y Patrimonio» (MAEP), de la Universidad de Valladolid.

fomentar la creación de nuevo repertorio nacional para su también muy español instrumento; postular su propio reconocimiento –incluso con una merecida preeminencia– en la escena guitarrística del país (y, consecuentemente, internacional), por asumir el encargo y el estreno absoluto de esas composiciones; y, en definitiva, contribuir a ultranza en su difusión, encargándose de la grabación discográfica y anotando las digitaciones en la edición técnica de las partituras para facilitar su aprendizaje e interpretación a otros guitarristas. En definitiva: se propuso promover coherentemente, y de manera integral, un meditado nuevo canon guitarrístico español, capaz de leer los modelos prototípicos de su tradición, al mismo tiempo que validaba su propia legitimidad en la escena del recital, conectándola con esa historia. Se granjeaba la emulación de otros guitarristas, luego embarcados en empresas análogas, que trascienden el convencionalismo de reducir su papel a la mera preparación de programas para el concierto en vivo y que, desde diversas perspectivas,<sup>2</sup> comparten una similar consideración del guitarrista como promotor de eventos culturales excepcionales, fruto de su competencia inventiva como especialista en su instrumento.

En calidad de fuentes, he utilizado principalmente las partituras, más su grabación (por el propio Estarellas) y los comentarios recopilados de los compositores, el intérprete y, secundariamente, la crítica. Según mostraré, las fases de este proceso pueden rastrearse subsidiariamente a través de diversos escritos en prensa, así como de otros textos pertenecientes a lo usualmente denominado «literatura gris», que atestigua la recepción de la música y que, en ocasiones como esta, demuestra ampliamente su utilidad para la musicología: notas a los programas de mano de los estrenos y a las ediciones de las partituras y discográfica; más documentos hemerográficos, tales como críticas en prensa y reseñas sobre las citadas ediciones.

El texto se articula en tres partes. La primera, tras la introducción, incluye una reflexión teórico-metodológica donde concreto el protocolo analítico. A continuación, explico los inicios del plan de Estarellas, que inscribe el seleccionado, subrayando las abundantes similitudes con la colección de sonatas, el más claro precedente para las sonatinas. En la tercera sección termino ocupándome de cada sonatina conforme a un esquema analítico común, selectivo y sistemático, que contempla el examen de los referentes creativos explicitados por el compositor; la recepción crítica; y los elementos priorizados en esta indagación semiótica: los tipos históricos y los tópicos idiomáticos, sintéticamente resumidos mediante tablas y ejemplos musicales extraídos de las piezas analizadas.

## 1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

La diseminación de conceptos y principios epistemológicos aplicados se corresponde con la variedad de ámbitos explorados analíticamente. Por esta causa, asumiendo la existencia de signos recurrentes en los repertorios musicales, con significados expresivos aproximadamente constantes, se implementan desde la teoría de los tópicos (Ratner, 1980: 9; Mirka, 2014) las nociones de tipo –como un surtido de particularidades paramétricas que ordenan la configuración global de una pieza, usualmente según modelos históricos– y tópico –una

<sup>2</sup> Más allá de consabidas integrales sobre un compositor, destacan proyectos como los impulsados por José Luis del Puerto (véanse sus doce encargos para conmemorar el sesquicentenario de Francisco Tárrega, originados en preludios del villarrealense, en 2001); o los discos del tudense Samuel Diz (con sus habituales gustos literarios), por citar guitarristas de distintas generaciones. No obstante, el carácter holístico de las actividades de Estarellas carece de parangón.

figura derivada de recursos retóricos, estilos o planteamientos descriptivistas, que actúa en un plano microestructural-. Los tópicos se han catalogado en tres grupos, según remitan al pasado, la etnicidad o la heterogeneidad técnica de cada horizonte epocal (Agawu, 2009: 48-49), habilitando la lectura de un retrato identitario del compositor (Villar-Taboada, 2018a: 267-271) al traducirse como tipos históricos, tópicos identitarios y tópicos «vanguardistas». Propongo denominar ahora a estos tres «tópicos de la memoria», por emular códigos recuperados del pasado desde diversas vías (el folclore, la historia y la inmediatez de cada presente). Y añado una cuarta variante: los «tópicos idiomáticos», que defino como aquellos comportamientos técnicos cuya configuración responde primordialmente a los condicionantes que aceptan intérprete y compositor en función de la organología y las limitaciones performativas estipuladas en cada instrumento, para producir los timbres y gestos sonoros más típicos en él, gracias a los correspondientes movimientos corporales, que comienzan por la digitación. Aunque se han avanzado en un estudio previo sobre la guitarra sola de Claudio Prieto (Villar-Taboada, 2018b: 68-83), se hallan inventariados en otro trabajo, sobre el repertorio solista de Manuel Castillo. Sin utilizar en su caso ninguna definición de «tópico», Pineda (2018: 48-50) compila como elementos idiomáticos: los centros armónicos en las cuerdas al aire y una enunciación acordal sensible a la afinación de las cuerdas; contrapuntos preferentemente a dos voces, en beneficio de la claridad; una relación inversa entre densidad textural y *tempo*; una conducción de voces respetuosa con las posiciones de manos y dedos; arpeggios ajustados a la técnica de digitación de la mano derecha; y gestos tímbricos idiosincrásicos, como trémolos, armónicos o toques en la caja de resonancia. Esta visión, en suma, se alinea con reivindicaciones recientes sobre la comprensión de la música en tanto proceso comunicativo dinámico, verificado entre unos agentes activos que, además del habitual compositor, añaden a los oyentes y a los intérpretes (Guerrero, 2019: 91-92).

Además, completo la reflexión con dos ideas relacionales procedentes de la teoría de la transtextualidad de Genette (1989: 9-12): la paratextualidad –entre el texto propiamente dicho y otros elementos o señales accesorias a su alrededor, que extienden su significado, como título, subtítulo, prólogo, prefacio y comentarios– y la intertextualidad –la presencia de un texto dentro de otro cuyo significado, como resultado, se ve condicionado efectivamente–. El esquema resultante se resume en tabla.

Todos estos recursos teóricos se implementan en un modelo aplicado en varios estudios previos: el paradigma de la logoestructura, organizando los diálogos de la música con diversos interlocutores, en torno a tres ámbitos de negociación de significados: la semioestructura (con la sociedad y la cultura: referentes creativos circunstanciales y del compositor y construcción historiográfica del repertorio o del músico), la morfoestructura (con la música misma: descripción paramétrica, estudio estilístico y análisis expresivo) y la logoestructura (con los individuos participantes en el proceso musical: una interpretación semiótica respecto a compositor, oyente, críticos e instrumentistas), siendo posibles estudios parciales o integrales, como ya se ha probado (Villar Taboada, 2021; 2023), en un entorno modular que posibilita implementar herramientas especializadas; por ejemplo, la sistematización estándar del análisis atonal sigue las directrices de la teoría de los conjuntos de clases de notas (la *Pitch-Class Set Theory* de Forte, 1973).

Se trata de un protocolo de trabajo teórico-analítico que, en parte, podría entenderse como una actualización de la tripartición clásica de Nattiez; aunque, en clave postmoderna, valora dinámicamente el impacto de lo contextual y de los sujetos intervinientes en la comunicación musical. Frente a esas investigaciones citadas, persigo aquí observar la impronta del intérprete en el proceso. Así, conciliando la doble dimensión de la música –objetual y

subjetiva; estructural y semiótica–, examino los procesos generadores de significados y centro en los *topoi* la deducción de la identidad ya no sólo de los compositores y su quehacer; sino, en este caso –y dadas las condiciones encargadas por Estarellas–, del propio intérprete: de su postura ideológica y estética ante el canon, retomando lo advertido por Bloom.

Metodológicamente, entonces, he rastreado en las fuentes las mencionadas fases planificadas por Estarellas: alumbramiento del proyecto, encargo, composición, estreno, recepción del estreno y difusión posterior. Con tal fin, he puesto en juego la aplicación de preceptos propios del análisis de los diversos textos (musicales o literarios) que se presentarán resumidamente. En cada análisis, necesariamente selectivo, primero apporto información relativa a la semioestructura y, aunque he renunciado al análisis morfoestructural para reducir la extensión del estudio, he añadido la elucidación semiótica de la logoeestructura comentando las valoraciones a que remiten esos elementos identificados como signos (con significados interpretables) y aquí seleccionados: tipos históricos y tópicos idiomáticos, sin descuidar otros.

La lectura resultante de aplicar esa perspectiva a cada composición permite argumentar el posicionamiento identitario y estético auspiciado por Estarellas, pues la comparación final entre los seis análisis parciales dilucida cómo entendieron en 1991 aquellos compositores la sonatina para guitarra y qué tácticas esgrimieron en busca de la integración de sus creaciones en el canon de la guitarra española contemporánea. Finalmente, y atendiendo a la difusión efectiva luego ejercida con total convicción por el instrumentista, esa formulación de la sonatina y ese surtido de técnicas genuinamente guitarrísticas se releen en tanto aportación del intérprete al proceso creativo.

## 2. EL GRAN PROYECTO GUITARRÍSTICO DE GABRIEL ESTARELLAS

Durante años, Estarellas (Palma de Mallorca, 1952) ha contribuido decididamente al incremento y a la difusión de nuevo repertorio. Buena prueba de ello son sus numerosos estrenos, en una cuantía superior a los dos centeneres (Estarellas y Neri, 2018), y sus abundantísimos registros de discos monográficos, varios de ellos integrales, dedicados a la obra para guitarra sola (de Antón García Abril, Claudio Prieto, Tomás Marco, Gabriel Fernández Álvez, Ángel Barrios o Bernat Julià); o a los conciertos para guitarra y orquesta (de García Abril o Moreno Buendía), algunos incluso reeditados, de compositores relevantes en la escena nacional más reciente.

Con frecuencia, no obstante, su actuación ha partido de un encargo simultáneo, a varios compositores, de nuevas obras cohesionadas en torno a una tipología común, lo que facilitó su estreno, su difusión e incluso su grabación conjunta. Y debe resaltarse que tal diseño no ha sido algo ocasional, sino que lo ha mantenido a lo largo del tiempo. Estas peticiones se han traducido en presentaciones de tandas de fantasías (1989), sonatas (1991), sonatinas (1993), preludios (1995), partitas (2001), rapsodias (2002) y trípticos (2004), a los que podrían añadirse, más inespecíficamente, valeses y *encores*. Estarellas abunda sobre esta manera de facilitar la programación de nuevo repertorio en recitales, conformando conciertos íntegramente consistentes en estrenos –para los cuales, con frecuencia, repite compositores, según el resultado de sus colaboraciones preliminares–, en una entrevista que mantuvo con Leopoldo Neri (2018: 142):

Es simplemente un punto de orden y unión entre proyectos. Lo habitual es que los intérpretes pongamos en un recital una obra de estreno entre otras que no lo son.

Yo no he seguido esta norma: en muchas ocasiones todas las piezas que integraban el programa del concierto eran de estreno mundial. Cuando hablamos sobre los estrenos que he realizado de preludios, sonatas, etc., nos referimos también a varios compositores que integran el proyecto [...], le informas claramente de lo que quieres y así tiene una referencia de inicio.

No está de más recordar cómo se ha apuntado la existencia en España –en consonancia con el neotonalismo internacional– de una tendencia a recuperar, desde los años ochenta, formas y géneros enraizados en la tradición, como conciertos, sinfonías, cuartetos o sonatas (González Lapuente 2012: 273-275). Y al hilo del estreno de, precisamente, las sonatinas, Carlos-José Costas (1993: 5) lo planteaba así, sin obviar que, con todo, lógicamente, los resultados estilísticos y formales difieren entre sí:

las formas clásicas elegidas para los encargos tienen un valor «testimonial», de unificación genérica. [...] no se busca el rigor de unas estructuras que han evolucionado, sino un punto de referencia del que son parte importante las posiciones de libertad creadora de cada compositor.

La preferencia de Estarellas por estas tipologías se acompañó, además, en los sucesivos proyectos, de una selección de autores de generaciones e inclinaciones técnicas y estilísticas tan representativas como heterogéneas, quizás justamente por el atractivo, en recital, de reunir sus tendencias dispares, conciliadas por su común interés en la guitarra. Estos proyectos integrales no se limitaron al estreno de cada colección –con lenguajes y estéticas tan variopintas como sus autores, pero intuitivamente aglutinada en torno a la tipología común propuesta para cada fase–, sino que incluían desde su gestación más temprana la aspiración de completar, posteriormente, la grabación discográfica de cada compilación. Y, en la misma línea de coherencia, en muchos casos Estarellas supervisó luego la digitación de las ediciones en partitura de estos encargos y los dispuso en editoriales como Arambol, Bèrben, Bolamar, Brotons & Mercadal, Clivis, EMEC, Ópera Tres y Real Musical, en otra clara muestra de su aspiración por alcanzar una máxima difusión del repertorio.

El primero de estos encargos simultáneos obtuvo como resultado, en 1989: *Fantasia para guitarra*, de Román Alís (1931-2006); *Fantasia mediterránea*, de Antón García Abril (1933-2021); *Fantasia balear*, de Claudio Prieto (1934-2015); *Fantasia galante*, de Agustín Bertomeu (1939); *Fantasia española*, de Valentín Ruiz (1939); *Toccata-Fantasia*, de Tomás Marco (1942) y *Fantasia para guitarra*, de Gabriel Fernández Álvarez (1943-2008), que fueron estrenadas en la Sala Mozart de Auditorium de Palma el 19 de noviembre de 1989. Aunque no se llevaron en bloque al disco, sí se publicaron en grupo, bajo la supervisión del propio Estarellas, más Gilardino (1990), en la editorial Bèrben, internacionalmente especializada en repertorio de guitarra. Por su parte, las colecciones subsecuentes de preludios, partitas y rapsodias no vieron la luz conjuntamente en partitura, sino tan solo (junto con los estrenos) en grabaciones que, además, fueron luego reeditadas en formato de disco compacto (Estarellas, 2016a; 2016b; 2017).

Lo anterior refrenda entonces a las sonatas como el más claro precedente de las sonatinas. El 30 de enero de 1991, en la fundación Juan March de Madrid, fueron expuestas ante el auditorio: *Sonata n.º 9 «Canto a Mallorca»*, de Prieto; *Sonata de las soleares*, de Ruiz; *Sonata de fuego*, de Marco (1942); y *Sonata poética*, de Fernández Álvarez. La segunda parte del programa –cuyas notas firmó Carlos-José Costas (1991), contextualizando las obras

en la trayectoria guitarrística de cada compositor-, reunió la de Marco con la *Sonata para guitarra* (1933) de Antonio José Martínez Palacios (1902-1936), una circunstancia muy elocuente por sus inequívocas consecuencias: no parece exagerado afirmar que la de Antonio José es, con la *Sonata para guitarra, op. 61* (1930) de Joaquín Turina (1882-1949), la mejor representante o arquetipo de «la» sonata para guitarra en la música española del siglo XX –tras los lejanos *opus 15, 22 y 25* de Fernando Sor (1778-1839)–, por lo que, siendo mucho más tardías *Sonata a la española* (1969) y *Sonata giocosa* (1971) de Joaquín Rodrigo (1901-1999), la convivencia de los estrenos junto a esa pieza explícita con nitidez la ambición de Estarellas por homologar las nuevas composiciones al estatus canónico que esta detenta. Las cuatro composiciones, encomendadas a músicos con quienes el intérprete ya había colaborado antes y con catálogos guitarrísticos que, menos Valentín Ruiz, fueron acreedores de discos monográficos a cargo de Estarellas, cuentan con comentarios autoanalíticos de sus autores en la edición de la partitura. De la confrontación entre estos, las notas al programa y las críticas en prensa se ha elaborado la Tabla 1.a.

Fernández Álvez declara (1991: 7-8) que el material básico de su *Sonata poética*, en un movimiento, con introducción, tres secciones y coda que incluyen exposición y coral, no es sino «una transformación interválica de un canto recogido del folklore madrileño [...]. La tercera sección (Toccata) es un continuo desarrollo en el que la música va dirigida a la canción matritense, que aparece con dos armonizaciones», usando tónicas móviles para generar una sonoridad de pantonal.

La *Sonata de fuego*, de Marco, por su parte, en cuatro movimientos, mira a diversas escalas modales (hindúes, griegas y eclesiásticas), tratadas libremente a partir de ragas con temática asociada al fuego y el sol, para –lejos de buscar un sesgo orientalizante– conseguir una sonoridad cercana a lo popular, «con rápidos pasajes descendentes y crepitantes sobre las mismas escalas interpoladas», en una obra «larga y difícil de tocar, que independientemente del valor que pueda tener, es un amplio esfuerzo formal como no se contemplaba en la sonta guitarrística española desde creo que desde la de Antonio José» (Marco, 1991: 12-13).

Prieto también dispone en cuatro partes, aunque sin solución de continuidad, su *Sonata n.º 9*, «*Canto a Mallorca*» y, aunque evita proporcionar detalles técnicos autoanalíticos, confiesa su voluntad expresiva: «deseos de comunicación, sensibilidad... de ansiada elevación a un primer plano de esa especie de canto humano a media voz que es la guitarra, vehículo maravilloso, capaz de amplias sugerencias, de hermosos diálogos y de evidentes contrastes» (Prieto, 1991: 10).

Por último, la *Sonata de Soleares* de Ruiz apela expresamente al cante jondo como fuente de la regulación tensional que articula la obra en clave alegórica, jugando con el título («soleares» se parece a «soledades», en acento andaluz) y contraponiendo «un pretendido plan de dualismo temático emulador de la originaria forma sonata [...] que se gesta en el sentido de la emoción como réplica al sentido de la tonalidad generador de la sonata clásica»; y así apuesta por lo andaluz, desde el juego del título, «como vehículo idiomático de la expresión» (Ruiz, 1991: 9), en especial en la genuina «soléa», usada de manera cíclica como tema principal.

Se constata que no sólo en las notas al programa, sino también en la prensa, los críticos manifiestan su deuda con los comentarios de los compositores en sus propias valoraciones sobre los estrenos. Leopoldo Hontañón (1991: 88) emitió un juicio muy favorable, al juzgarlas coincidentes «en la búsqueda de climas en los que predomina el refinamiento sonoro, las sutilezas sintácticas y la expresividad apacible, cuando no contemplativa», como «paradigma de excelente literatura guitarrística, con morfología y sintaxis sumamente adecuadas al instrumento» y con «apreciables reminiscencias españolistas».

Con apenas unos meses de diferencia, se publicaron el disco y la partitura colectivos, en marzo y diciembre del mismo año del estreno, aunque fueron mostradas juntas, con nuevo recital de las obras, en el Museo Municipal de Madrid, en un acto realmente dedicado a la presentación pública de la recién creada editorial Arambol, auspiciada por Claudio Prieto, copartícipe del evento (con un guiño nominal a la Bolamar de García Abril), aunque a no mayor nivel que Estarellas, quien cerraba así el proyecto de las sonatas, completando su plan integral (encargo, estreno, grabación discográfica y edición de las partituras con su propuesta de digitación). En su reseña discográfica, Álvaro Marías (1991: 44) apuntó lo que, según él, eran planteamientos que actualizaban el nacionalismo español en la guitarra, «cuyo denominador común, no poco sorprendente, es su declarado hispanismo, que podríamos calificar de nacionalista. No se piense en un registro destinado a los amantes de la música contemporánea: se trata de un registro “con garra” para cualquier melómano». Mientras, a la segunda audición, relató Hontañón (1991: 102):

Es una jubilosa realidad. [...] Pero la presentación no quedó en estereotipadas y formalistas palabras de buenos deseos y mejores augurios, sino que se engalanó con nuevas versiones en vivo de Estarellas de las mismas sonatas [...]. Y digo nuevas versiones no porque el magnífico guitarrista mallorquín haya modificado esencialmente conceptos, puntos de vista y enfoques con relación a los que mantuvo en el estreno absoluto de las obras, son porque ha madurado y quintaesenciado los de entonces, al paso que ha pulido hasta niveles de máxima excelencia la pulcritud de su ejecución y ha enriquecido hasta lo admirable la diversificación de los detalles acentuales y la planificación de los matices dinámicos.

De este modo, se prestó atención ya en exclusiva a la interpretación, invocando la manida «quintaesencia» para apelar a la impronta del nacionalismo que cuenta en Falla con su más notable valedor y situando, consecuentemente, las nuevas obras dentro de ese canon cultural de la música española.

### 3. SEIS SONATINAS EN BUSCA DE CANON

Tras el precedente exitoso de las sonatas, el 24 de febrero de 1993, de nuevo la Fundación Juan March fue el escenario de otra velada de concierto reservada a música española de reciente creación. Este nuevo hito para la literatura guitarrística, aun en la coyuntura de ese impulso a la creación musical patria, consistió en que Gabriel Estarellas agasajó al público con otro estreno colectivo: seis nuevas composiciones que él mismo había encargado a otros tantos autores, esta vez sendas versiones contemporáneas del ya tradicional modelo genérico y formal de la sonatina –el afán continuista se plasma en tanto se trata de síntesis más o menos reducidas del principio constructivo de la sonata–, así como, también, otra media docena de lecturas acerca de las posibilidades técnicas y expresivas que su instrumento, la guitarra, era capaz de sugerir a los compositores contemporáneos.

Las seis sonatinas, encargadas y compuestas entre 1992 y 1993, conforman la única de las colecciones animadas por Estarellas, junto con las cuatro sonatas, que completó el primitivo proyecto integral de encargo, estreno, grabación y edición de partituras con digitaciones anotadas. Sintomáticamente, la edición de la partitura de las sonatinas (Estarellas, 2002) abría en la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC) una «Colección

Gabriel Estarellas», con intenciones –luego frustradas– de continuidad. En esta ocasión, los textos de los compositores incorporados a las notas al programa de mano del estreno (Costas, 1993) son notablemente más amplios que los extractos reproducidos en el librito que acompaña al disco (Estarellas, 1993) y en la presentación de la partitura (Estarellas, 2002: 6-9), por lo que, confrontadas las versiones, se han utilizado los primeros. En cambio, aunque también difieran el orden de interpretación en el recital del estreno y la sucesión de partituras en la edición conjunta (idéntica a la de las pistas en el disco), atendiendo a su reiteración y a su cronología –con un sentido de validación crítica postrera– he adoptado esa segunda como guía para la iteración en mi examen analítico.

Por otro lado, la canonicidad de estos encargos pareció asumida de antemano, si se atiende a que esta vez las sonatinas se estrenaron conformando el programa sin ningún otro complemento de autoridad (no hubo un equivalente a la sonata de Antonio José). Aunque la respuesta en la prensa de Fernández-Cid (1993: 84) afirma que

el resultado conjunto es positivo, que hubo un nivel medio muy estimable, que los asistentes así lo consideraron y que el curso general de la sesión fue grato, sin pesantes ni monotonías, lo que es mucho cuando son seis los estrenos [...]

Cuando leía las notas al programa y en él los enjundiosos, amplios análisis de los propios autores, alguno más extenso que las obras mismas, me sentí por completo incapaz de paralela demostración, sin duda envidiable.

[//...] En sesiones de este tipo libraré muy mucho de establecer primacías. No se trata de un examen. Repito: creo que, sin logros de excepción, la media fue considerable. Todos contentos.

Atendiendo a valoraciones semejantes, y leyendo entre líneas cierta condescendencia teñida de paternalista indiferencia, se plantean algunas dudas sobre la eficacia con la que estos estrenos reivindicaron su ingreso en el canon de la guitarra.

### 3.1 *Sonatina-Estudio (II)*, «*Diabolus in musica*», de Alonso

Miguel Alonso (1925-2002) había escrito ya un *Estudio I* (1985), también para guitarra, con una vertiente marcadamente didáctica, concebido como un estudio sobre lógica composicional –a partir de un ingrediente interválico básico, modificado de múltiples maneras– y no sólo como un ejercicio para desarrollar el virtuosismo técnico del guitarrista. Consta de tres movimientos articulados conforme al esquema convencional dieciochesco de rápido-lento-rápido: I.- “Comme una tocata”, II.- “Moderato”, III.- “Allegro deciso”. Mientras que en el *Estudio I* el intervalo predominante era el semitono, la *Sonatina-Estudio (II)* se concentra en el otro gran intervalo de tensión en los entornos amónicos tonales, el tritono, el cual, como declara su autor (Alonso, 1993: 14)

aparecía, desaparecía, casi de forma obsesiva [...] el secularmente famoso «*diabolus in musica*». Pues bien: no lo dudé más, cogí al «diablo por los cuernos» (perdón) y lo convertí en protagonista [...], unas veces con un comportamiento más o menos serio, otras haciendo guiños maliciosos, como escurridizo, inaferrable; en algún momento irónicamente agresivo, en ocasiones como sutil embaucador y, lo que puede parecer más extraño, hasta «virtuoso».

Tabla 1: Elementos transtextuales, tópicos de la memoria y tópicos idiomáticos en obras para Estrellas: a) Sonatas; b) Sonatinas

COMPOSITOR y obra	TRANSTEXTUALIDAD	TÓPICOS DE LA MEMORIA			TÓPICOS IDIOMÁTICOS (comunes)
		Tipos históricos	Tópicos étnicos	Tópicos vanguardistas	
FERNÁNDEZ ÁLVEZ <i>Sonata poética</i>	Sonata Estilización	Sonata Tocata	Canto del folclore madriñeño	Transformación interválica Tónicas móviles, pantonalidad	Acordes según afinación Arpeggios/acordes de 5-6 cuerdas Centro armónico en cuerdas al aire Contrapuntos a dos voces Glissandi y armónicos Movimiento paralelo de posiciones/digitaciones
MARCO <i>Sonata de fuego</i>	Fuego Exotismo sonoro	Sonata en 4 movimientos: siglo XVIII-XIX	Escalas modales hindúes, griegas y eclesiásticas Trinos de semitono Ritmo popular	Armonía atonal Prosa musical	
PRIETO <i>Sonata n.º 9, «Canto a Mallorca»</i>	Canto como comunicación Paisaje como elaboración de impresiones subjetivas Mallorca	Sonata en 4 movimientos: siglo XVIII-XIX	"Canto a Mallorca"	Emancipación de la disonancia Prosa musical	
RUIZ <i>Sonata de Soleares</i>	Soleares = Soledades Andalucismo en acento literario y musical	Sonata: siglo XIX Uso de tema cíclico (a la romántica)	Cante jondo: soleá Trinos de semitono Andalucismo implícito	Transformación de la armonía en emociones	

### 1.a) Sonatas

COMPOSITOR y obra	TRANSTEXTUALIDAD	TÓPICOS DE LA MEMORIA			TÓPICOS IDIOMÁTICOS
		Tipos históricos	Tópicos étnicos	Tópicos vanguardistas	
ALONSO <i>Sonatina-Estudia II, «Diabolus in musica»</i>	Estudio Tritono y tradición	Sonata: siglo XVIII Rápido-Lento-Rápido I: Toccata (virtuosismo) Clementi, Diabelli, Dussek, Kuhlau	Trinos de semitono (sonoridad fría)	Uso sistemático del tritono Prosa musical	Arpeggios/acordes de 5-6 cuerdas Contrapunto a 2 voces Glissandi, armónicos Movimiento paralelo de posiciones/digitaciones
FERNÁNDEZ ÁLVEZ <i>Sonatina virtual</i>	Generación literaria del 50: Juan Benet	Dos movimientos II: Toccata (virtuosismo)	-	Emancipación de la disonancia	Contrapunto de dos voces Uso de armónicos
RUIZ <i>Sonatina ritual</i>	Vientos de Mallorca Cuentos y personajes fantásticos tradicionales	Sonata en 4 movimientos: siglo XIX	Sonoridad fría Alternancia rítmica binario/ternario	Emancipación de la disonancia	Contrapuntos de dos voces Arpeggios acordes en cuerdas al aire <i>Scordatura</i>
SÁNCHEZ CAÑAS <i>Sonatina</i>	Constructivismo Modo, serie y tritono	Sonata en 3 movimientos: siglo XX	-	Serie Uso sistemático del tritono Armonía modal y atonal	Glissandi, efecto tamburo, pizzicato Bartók, armónicos Movimiento paralelo de posiciones/digitaciones
VÁZQUEZ DEL FRESNO <i>Sonatina española, op. 42</i>	Españolidad, vihuela Alusiones estilísticas: Mompou, Mudarra, Narváez, Scriabin	Dos movimientos Zarabanda, pavana II: Toccata (virtuosismo)	A través de los tipos Alternancia rítmica binario/ ternario	Emancipación de la disonancia	Arpeggios/ acordes de 5-6 cuerdas Armonías sobre cuerdas al aire
VILLA ROJO <i>Sonatina</i>	Sonatina Alusiones estilísticas	Sonata en 3 movimientos: siglo XVII Danza, coral (Bach), glosa	A través de los tipos Alternancia rítmica binario/ ternario	Emancipación de la disonancia Prosa musical	Armonías sobre cuerdas al aire Contrapuntos a dos voces

### 1.b) Sonatinas

Tabla 1: Elementos transtextuales, tópicos de la memoria y tópicos idiomáticos en obras para Estrellas: a) Sonatas; b) Sonatinas

Más significativamente, Alonso explicita qué entendía como modelos para la tipología general de sonatina, revelando sentirse atado a referentes clásicos de los siglos XVIII y XIX (Alonso, 1993: 14): «[...] me sentía un tanto condicionado por una serie de connotaciones técnicas y estructurales características y determinantes de esta forma musical. Venían a mi memoria [...] los ejemplos de Clementi, Diabelli, Dussek, Kuhlau [...]».

Verdaderamente, aunque el tritono sea predominante, el empuje contrario a lo tonal, como motivo vanguardista, es una constante desde el inicio (ejemplo 1a); al igual que, desde otro ángulo, usos idiomáticos como desplazamientos cromáticos manteniendo la posición (ejemplo 2a), armónicos (II: c. 36) o arpeggios de seis cuerdas (III: cc. 133-140).

### 3.2 *Sonatina virtual*, de Fernández Álvez

Gabriel Fernández Álvez, alumno de García Abril y multipremiado en los años setenta y ochenta, cuenta con una considerable producción guitarrística, llevada al disco por Estarellas (1994), con quien colaboró en *Fantasia para guitarra* (1989) y *Sonata poética* (1991), para solista, y *Concierto Asmar* (1991), para flauta, guitarra y orquesta, y *Concierto levantino* (1993), para guitarra y orquesta, avalando el excelente entendimiento entre ambos músicos, aún ampliado luego con los preludios de *Liturgia de cristal* (1994). Como es habitual en el catálogo del compositor, la pieza rinde un homenaje a la literatura: está dedicada «a la generación del 50 *In memoriam*», por el fallecimiento de Juan Benet (1927-1993), representativo de la muerte prematura en escritores, donde centra casi todo su comentario, que musicalmente se limita a compendiar lo siguiente (Fernández Álvez, 1993: 13): «Estructurada en dos partes *-Lento, Allegro-*, se manifiesta el sentido poético *-(casi) elegíaco-* de la primera y su consecuente desarrollo *-violento-* en la segunda».

Aunque sus dos movimientos disipan la percepción de tipos claros, el segundo parece configurarse como una tocata con componente virtuosístico, en un contrapunto veloz a dos voces, rico en disonancias (ejemplo 1b). El sesgo guitarrístico se confía en el primer movimiento a pasajes en arpeggios elegíacos al comienzo, *glissandi* y *portamenti*, melodías acordales y trinos sobre arpeggios, sobresaliendo el contraste entre melodías acordales arpegiadas en las seis cuerdas y pasajes de lamento en armónicos (ejemplo 2b); mientras, en el segundo, la distribución de voces exhibe una escritura guitarrística.

### 3.3 *Sonatina ritual*, de Ruiz

Valentín Ruiz (1939) articula su *Sonatina* en cuatro movimientos que la convierten en la más sonatística, por dimensiones y disposición (predominando la organización ternaria simple), de toda la miscelánea. I.- “Xeloc-Moderato”, II.- “Mestral”, III.- “Migjorn-Rubato” y IV.- “Tramontana” derivan de lo que indudablemente constituye un homenaje al incitador de los encargos, el mallorquín Estarellas, mediante un juego de bucles de significados asomado, incluso, a los refranes: los vientos que soplan en Mallorca «en una asociación imaginaria a modo de poema sin palabras, con otros cuatro personajes que forman parte inseparable de las “rondaies” o cuentos tradicionales mallorquines: los dragones, los gigantes, las brujas y el demonio» (Ruiz, 1993: 11); estructuralmente, cada movimiento recoge un viento, cada viento un personaje, cada personaje una acción y cada acción una llamada a la imaginación del oyente. Fernández-Cid (1993: 84) identifica alusiones españolistas más bien vagas: «“Xeloc” nos trae recuerdos del Falla del *Homenaje a Debussy*, por posible afinidad, y “Tramontana” de cierto andalucismo, aunque la inspiración es mallorquina», quizás por la alternancia rítmica entre subdivisión binaria y ternaria, además coloreada con giros cadenciales fríos (ejemplo 1c). Escasean los recursos idiomáticos ostentosos, aparte de la *scordatura* de la sexta (en *re*) en Tramontana (donde, por el último movimiento, evita más cambios de afinación que podrían resultar incómodos), pero la naturalidad en el uso de las cuerdas al aire es una constante cuya efectividad, sumada a esos ecos andaluces, remiten al mencionado modelo falliano (ejemplo 2c: I Xaloc: 51-56).

### 3.4 *Sonatina*, de Sánchez Cañas

Esta es la pieza que exhibe un mayor afán experimentador. Aunque su articulación en tres movimientos podría sugerir algo más convencional, sus títulos de inmediato desmienten esa impresión: I.- “Modálico”, II.- “Serialico” y III.- “Tritónico” siguen pautas constructivistas de tinte modal, serial y de interválica tritonal, respectivamente, revistiendo de vanguardismo unos modelos formales que sí remiten convencionalismos sonatísticos. El primer movimiento funciona como un *allegro* de sonata, pero las notas de los materiales temáticos están separadas armónicamente en configuraciones modales diversificadas. El segundo muestra una serie dodecafónica (ejemplo 1d), aunque ordenada de manera heterodoxa a lo largo de sus tres secciones. Y el tercero replantea la escala tetracordal inicial (que era modal), con énfasis ahora en tetracordos rítmicos. Resulta muy interesante apreciar cómo se ha producido aquí un desplazamiento respecto al enfoque historicista de la pieza, puesto que el pasado al que mira es inspirado directamente en el siglo XX y hasta su guiño al dodecafonismo asume una carga de «pasado». Los tópicos idiomáticos incluyen todo un despliegue de recursos: armónicos sordos, *pizzicato* Bartók, efecto *tambouro* (esos tres, incluso explicados antes de la partitura), *glissandi*, armónicos y progresiones por el mástil manteniendo la digitación (ejemplo 2d). La voluntad exploratoria se percibe igualmente en las indicaciones agógicas (*ad libitum*, *a piacere*), la flexibilidad en el pulso, los procedimientos constructivos y la variedad armónica, que junto con las técnicas extendidas hacen de esta la sonatina más ambiciosa de la colección, buscando una sonatina en el primer movimiento, basado, como el tercero (con una sección central en *fugato*), en una escala de dos octavas con tres tetracordos sobre el tritono (Sánchez Cañas, 1993: 8-9).

### 3.5 *Sonatina española*, op. 42, de Vázquez del Fresno

Limitada a sólo dos movimientos, I.- “Adagio” y II.- “Allegro”, como anuncia desde el título, la *Sonatina* de Luis Vázquez del Fresno exuda toda una paleta de convencionalismos fuertemente ligados al aroma españolizante, aunque en combinaciones originales. Se distinguen ambos movimientos en que, mientras el segundo es «desvergozadamente atonal», por cuartas («a la Scriabin») y tocatístico, el primero (Vázquez, 1993, 16),

en la impúdica tonalidad de Re Mayor, parece conducirnos por un ajardinado cosmos melódico y armónico en el que nos encontramos, veladamente, con un ramillete mompouiano [sic], un *parterre* de danzas españolas como la zarabanda o la pavana, junto con un cierto perfume de Mudarra o Narváez.

Mientras, en las cuatro secciones del segundo, dispuestas en una secuencia ABAC (con desarrollo y coda), la armonía declara la influencia de Scriabin (ejemplo 1e). Desde el punto de vista de los tópicos históricos, las dos partes repiten un esquema ternario y además prevalecen las articulaciones fraseológicas regulares y con tendencia a la simetría, además de conceptos tradicionales (desarrollo, coda). El segundo movimiento es tocatístico y, una vez demostrado el arraigo de los referentes históricos (zarabanda y pavana; más Mudarra y Narváez, que eran vihuelistas y no guitarristas), el tratamiento idiomático tiende a relajarse y se hace sutil: no exhibe fuegos de artificio, sino que se entronca con esa gran tradición histórica, con disposiciones atentas a la interválica de las cuerdas (ejemplo 2e).

### 3.6 *Sonatina*, de Villa Rojo

Finalmente, la *Sonatina* de Villa-Rojo también cuenta con tres movimientos, todos con incuestionables alusiones paratextuales, aunque compartiendo esa, según lo visto hasta aquí, habitual inconcreción que refuerza, por su vaguedad, la sugerencia a la imaginación que se quiere despertar: I.- “Quasi una danza”, II.- “A modo de coral” y III.- “A modo de glosa”. Esta distribución reanuda una combinación entre elementos que explicitan una mirada al pasado (una danza cortesana, un coral y la técnica de la glosa, renacentista y española) y un espíritu más experimental: «planteé esta partitura con una visión histórica del instrumento, intentando que su realización no alterara la técnica convencional, aunque incorporando también elementos característicos del presente» (Villa-Rojo, 1993: 7). Junto a los tipos invocados, el coral comporta una cita de Bach, luego atonalmente elaborado como prosa musical (ejemplo 1f). Idiomáticamente no hay alardes, aunque se preserva el juego armónico con las cuerdas y los contrapuntos a dos voces (ejemplo 2f).

## CONCLUSIONES

El rápido examen propuesto confirma que esta colección paradigmática se integró en un plan calculadamente definido por Estarellas, cuya sinergia afecta a las respuestas de los compositores al encargo, las reacciones institucionales y de empresas culturales, la grabación y la digitación de la partitura, integrando esfuerzos de músicos, críticos y empresas editoras y discográficas: un producto artístico dirigido por el intérprete para, colaborando activamente con los compositores, generar nuevas músicas destinadas a modernizar el canon guitarrístico.

Se añaden sesgos en paratextos constructivos (sonatina, estudio, danza, serie) o evocadores (literatura, vientos, vihuela) y en relaciones intertextuales con la tradición y su historia. Primero, entre los tópicos de la memoria, dialogantes en el tiempo, el vanguardismo, precisado para justificar el grado de originalidad esperado en nuevo repertorio, explica la dominante emancipación de la disonancia, la prosa musical o el empleo recurrente del tritono. En una segunda mirada, las apelaciones étnicas a lo folclórico se destilan –en quintaesencia– como recuerdos a la alternancia rítmica de patrones de subdivisión binaria o ternaria; o como ecos de la armonía frigia, que llega a reducirse al semitono característico en el arranque del modo; o, incluso, como reverencia ante categorías genuinamente hispanas (zarabanda, pavana, glosa), cuya condición canónica es reivindicada al situarse, en esos diseños sonatísticos, junto al coral bachiano o la ortodoxia de maestros dieciochescos y modelos formales preferentemente simples. Esa tercera alusión, referida a los tipos históricos, admite una variada horquilla de referentes –que remontan hasta el siglo XVIII y alcanzan hasta el siglo XX, en un número variable de movimientos– y manifiesta su preferencia por la escritura tocatística, cobijado de un virtuosismo nada casual, pues suma méritos para la calificación canónica y resarce al instrumentista con una oportunidad para lucimiento de su pericia ante el público. Todo ello es filtrado para alardear musicalmente de la pujanza de la tradición española, seleccionando la envergadura del compromiso con la guitarra en tópicos idiomáticos (contrapuntos a dos voces; arpegios, armonías y acordes derivados de las cuerdas al aire; desplazamientos por el mástil preservando posición; *glissandi*, armónicos, *pizzicatos*, *scordatura*, *tamburo*...).

La hipótesis del comienzo se ha demostrado. Mediante diversos diálogos con repertorios ya reconocidos –y comenzando por las derivaciones de la tipología sugerida (sonatina)–, las seis piezas estudiadas formalizan expediciones creativas al patrimonio musical ligado al ins-

trumento, cuya singularidad técnica homenajean requiriendo gestos performativos prestados desde tal legado: tipos históricos y tópicos idiomáticos robustecen coralmente voces individuales estilísticamente heterogéneas, pero convergentes en el sujeto catalizador: Estrellas.

1.a) Alonso: *Sonatina-Estudio (II) "Diabolus in musica", I.- Come una tocatá. Allegro deciso, cc. 1-6*

□ = tritono ○ = semitono

1.b) Fernández Álvarez: *Sonatina virtual, II.- Allegro con brio, cc. 10-13*

1.c) Ruiz: *Sonatina ritual, IV.- Tramontana, cc. 29-35.1*

1.d) Sánchez Cañas: *Sonatina, II.- Seráfico, cc. 1-2*

1.e) Vázquez del Fresno: *Sonatina española, II.- Allegro, cc. 32-35*

Poco meno mosso

1.f) Villa-Rojo: *Sonatina, II.- A modo de coral, cc. 1-4.1 y 20-22*

Andante cantabile  
cc. 1-4.1

Allegretto scherzando  
cc. 20-22

Ejemplo 1: Tópicos de la memoria en las sonatinas para Estrellas

2.a) Alonso: *Sonatina-Estudio (II)* "Diabolus in musica", I.- Come una tocata. Allegro deciso, cc. 77-80

*mf*  
(digitación: tritono - 4ªJ - tritono)

2.b) Fernández Álvarez: *Sonatina virtual*, I.- Calmo e molto espressivo, cc. 73-77

*Meno mosso*  
*p* *f*  
*p subito*

2.c) Ruiz: *Sonatina ritual*, I.- Xaloc, cc. 51-56

*rit.* *a tempo*  
*mf* *mf*

2.d) Sánchez Cañas: *Sonatina*, II.- Seriático, cc. 11-15

*p e cresc.* *ff* *sf*  
*rit.* *a tempo*

2.e) Vázquez del Fresno: *Sonatina española*, I, cc. 86-89

*f* *p*  
*rit.* *a tempo*

2.f) Villa-Rojo: *Sonatina*, I.- Quasi una danza, cc. 85-90

*sf* *rall.* *sf*

Ejemplo 2: Tópicos idiomáticos en las sonatinas para Estrellas

## FUENTES

- ALONSO, Miguel: «Sonatina-Estudio (II) (“Diabolus in musica”)». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 13-15.
- COSTAS, Carlos-José: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991.
- COSTAS, Carlos-José: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993.
- ESTARELLAS, Gabriel y Angelo GILARDINO [eds.]: *Iberia 1990. Otto fantasie per chitarra di autori spagnoli contemporanei*, Ancona: Bèrben Edizione Musicali, 1990.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Seis sonatinas para guitarra* [CD]. Madrid: EMEC, 1993.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Gabriel Fernández Álvez: obra completa para guitarra* [CD]. Madrid: Ópera Tres, 1994.
- ESTARELLAS, Gabriel [ed.]: *Seis sonatinas (Guitarra)*. Madrid: EMEC, col. «Gabriel Estarellas», 2002.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Preludios para guitarra* [CD]. Barcelona: La Cúpula Music, 2016a.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Partitas para guitarra* [CD]. Barcelona: La Cúpula Music, 2016b.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Rapsodias para guitarra* [CD]. Barcelona: La Cúpula Music, 2017.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Sonatas para guitarra* [cassette]. Madrid: Arambol, 1991. Reeditado [CD]: Barcelona: La Cúpula Music, 2018.
- FERNÁNDEZ ÁLVEZ, Gabriel: «Sonata poética». En: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991, pp. 7-8
- FERNÁNDEZ ÁLVEZ, Gabriel: «Sonatina virtual». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 11-13.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: «Gabriel Estarellas estrenó seis sonatas [sic] para guitarra en la March». *ABC*, 26 de febrero de 1993, p. 84
- HONTAÑÓN, Leopoldo: «Nuevas “sonatas para guitarra”». *ABC*, 2 de febrero de 1991, p. 88.
- HONTAÑÓN, Leopoldo: «El presente de la música clásica en una nueva editorial». *ABC*, 9 de diciembre de 1991, p. 102.
- MARCO, Tomás: «Sonata de fuego». En: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991, pp. 11-13.
- MARÍAS, Álvaro: «Discos: música española», *ABC*, 20 de marzo de 1991, p. 44.
- PRIETO, Claudio: «Sonata 9, “Canto a Mallorca”». En: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991, pp. 9-11.
- RUIZ, Valentín: «Sonata de las soleares». En: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991, pp. 8-9.
- RUIZ, Valentín: «Sonatina ritual». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 10-11.
- SÁNCHEZ CAÑAS, Sebastián: «Sonatina». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 8-9.

VÁZQUEZ DEL FRESNO, Luis: «Sonatina española, op. 42». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 15-16.

VILLA ROJO, Jesús: «Sonatina». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 6-7.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAWU, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: OUP, 2009.

BLOOM, Harold: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, col. «Compactos», 2001.

CONE, Edward: «The pianist as critic». En: Rink, J. (ed.). *The Practice of Performance Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: CUP, 1995, pp. 241-253.

ESTARELLAS, Gabriel y Leopoldo NERI DE CASO: «Los estrenos musicales de Gabriel Estarellas (1965-2013)». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018), pp. 120-129.

GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto [ed.]: *La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, col. «Historia de la música en España e Hispanoamérica», vol. 7, 2012.

GRIFFITHS, Paul: *Modern Music and After*. Oxford: OUP, 2010 [3<sup>rd</sup> ed.].

GUERRERO, Juliana: «La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad». *Cuadernos de música iberoamericana*, 32 (2019), pp. 73-93.

MIRKA, Danuta [ed.]: *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: OUP, 2014.

NERI DE CASO, Leopoldo: «Entrevista con Gabriel Estarellas». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018), pp. 138-153.

PINEDA ARJONA, Jesús: «La obra para guitarra de Manuel Castillo: estudio analítico e idiomático». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018), pp. 38-50.

RATNER, Leonard: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

VILLAR-TABOADA, Carlos: «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». En: Eli Rodríguez, V. y Torres Clamente, E. (eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, Madrid: SEdeM, 2018a, pp. 261-281.

VILLAR-TABOADA, Carlos: «“Canto humano a media voz”: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018b), pp. 52-83.

VILLAR-TABOADA, Carlos: «Interdiscipliniedad artística y memoria: *Cuatro poemas galegos* de Julián Bautista (1951)». En: Eli Rodríguez, V., Marín-López, J. y Vega Pichaco, B. *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*, Madrid: Dykinson, 2021, pp. 417-453.

VILLAR-TABOADA, Carlos: «Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta». En: Pérez Castillo, B. y Piquer Sanclemente, R. (eds.). *Poéticas compartidas: convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*, Granada: Comares, 2023, pp. 273-299.

# La huella del pasado en *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2001) de José María Sánchez-Verdú

Valentín Benavides García  
(Universidad de Valladolid)

## 1. INTRODUCCIÓN

La música del compositor español contemporáneo José María Sánchez-Verdú nace de un personal universo creativo habitado por elementos procedentes de diferentes disciplinas artísticas, de distintas culturas y de otros tiempos (Gan Quesada, 2006). Tal como señala Ordóñez Eslava (2010: 199), sus obras pueden entenderse como palimpsestos donde todos esos elementos confluyen en distintas capas de significación estética. Para el propio Sánchez-Verdú (2017: 134), «la creación artística hoy no se puede dejar de observar y analizar como palimpsesto». En su acepción original, un palimpsesto es un manuscrito que contiene huellas de una escritura anterior. De modo análogo, en las obras de Sánchez-Verdú subyacen elementos culturales y estéticos del pasado. En efecto, una de las características más significativas de su praxis compositiva reside en su vocación de establecer diálogos con autores, técnicas y materiales musicales del pasado (Benavides, 2020). De hecho, Sánchez-Verdú describe su propio lenguaje como el fruto de «relaciones intertextuales, de diálogos constructivos entre el hoy y el ayer» (Irizo, 2004: 2).

Desde el inicio de su carrera, Sánchez-Verdú ha mostrado un especial interés por la música antigua. Así, muchas de sus composiciones están inspiradas en obras de autores como Josquin, Ockeghem, Obrecht, De la Rue, Isaac o Victoria (López Vargas-Machuca, 2007: 17). Sin embargo, el uso de materiales y técnicas del pasado no debe entenderse como una postura creativa conservadora, sino como un medio de reivindicar ese pasado en el presente y proyectarlo hacia el futuro (Yáñez, 2010: 53). Aunque la mirada al pasado resulte inevitable, su plasmación en una obra nueva debe efectuarse de acuerdo con unos medios técnicos y estéticos propios de la actualidad. Tal como señala el propio Sánchez-Verdú, «la tradición se hace presente y convive con los lenguajes de hoy, como la sangre bajo una nueva piel, como las raíces de un nuevo árbol que se abre en flor» (2005: 41). En definitiva, el pasado no es solo pasado, sino que se revela como presente.

*Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2001) es una composición que ejemplifica esa postura creativa donde pasado y presente dialogan de manera fructífera para alumbrar una nueva obra de arte. En este capítulo presento un análisis donde se desvelan todas las huellas del pasado que contiene.

## 2. EN BUSCA DE LAS HUELLAS DEL PASADO

*Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú es una obra para coro y tres instrumentistas (viola, violonchelo y trombón tenor-bajo) concebida como homenaje a los músicos del primer Renacimiento<sup>1</sup>. Para ello, el compositor toma precisamente como modelo la obra-homenaje quizás más célebre del siglo XV: *Nymphes des bois* (1497) de Josquin des Prez, también conocida como *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*. En esa época los lamentos musicales en forma de *déploration* se convirtieron en una práctica habitual para rendir un homenaje de un compositor a otro. En este sentido, resulta lógica la elección de este formato por parte de Sánchez-Verdú para realizar su propio homenaje a la música del siglo XV.

En la tradición de los compositores franco-flamencos, el lamento era una forma de composición sobre un texto en latín o francés escrito expofeso para recordar la figura de un personaje célebre fallecido. Si el texto era francés, lo habitual era introducir algún fragmento latino extraído de la liturgia para los difuntos o de algún otro pasaje bíblico (Elders, 1994: 126). Josquin toma como texto para su *déploration* la elegía que Jean Molinet (1435-1507) había escrito tras la muerte de Ockeghem, titulada *Nymphes des bois*. En uno de los versos, Molinet incluye el nombre de Josquin y otros tres grandes compositores de la época exhortándoles a llorar la pérdida del gran maestro:

Acoutez vous d'habits de deuil :  
 Josquin, Piersson, Brumel, Compère,  
 Et plourez grosses larmes d'œil :  
 Perdu avez vostre bon père<sup>2</sup>.

La *Déploration* de Josquin es una obra a cinco voces dividida en dos partes, algo habitual en el género del motete. Tal como señala M. Jennifer Bloxam (2011: 159), Josquin adopta en la primera parte el estilo musical de Ockeghem, como si quisiera «hablar por él, en cierto sentido, desde más allá de la tumba». Entre otros recursos, Josquin utiliza un contrapunto característico de Ockeghem y construye la polifonía sobre el conocido canto llano del *Requiem* de la misa de difuntos, a modo de *cantus firmus*. En la segunda parte, en cambio, Josquin emplea un estilo más personal, con una polifonía más vertical y expresiva.

Al igual que Josquin, Sánchez-Verdú concibe su obra en dos partes, reservando la primera para un trabajo polifónico de resonancias más antiguas y la segunda para mostrar un lenguaje más personal, tal como el propio autor revela en un comentario escrito en la partitura de la obra. *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* está construida como un palimpsesto intertextual a partir de diferentes fuentes textuales y musicales. Para la primera parte, el compositor utiliza el poema *Cueurs desolez* –que el propio Josquin había empleado en una de sus *chansons* a cuatro voces– y el primer verso y parte de la música de la canción polifónica *Plaine de duel*, también de Josquin. Para la segunda, toma el poema *Nymphes des bois* de Molinet y alguna cita musical de la *Déploration* de Josquin. Además, al

<sup>1</sup> La obra fue un encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada de 2001 y está dedicada a Julio Marabotto Broco y Juan Alfonso García, dos de los maestros granadinos del compositor. El estreno absoluto tuvo lugar el 8 de julio de 2001 en el Hospital Real de Granada a cargo del Coro de la Comunidad de Madrid, Alexander Trochinsky (viola), Rafael Domínguez (violonchelo) y José Enrique Cotolí (trombón) bajo la dirección de Jordi Casas.

<sup>2</sup> Vestíos con hábitos de duelo: / Josquin, Piersson [Pierre de la Rue], Brumel, Compère, / Y derramad grandes lágrimas de vuestros ojos: / Habéis perdido a vuestro buen padre. Traducción del autor.

igual que este, Sánchez-Verdú utiliza fragmentos del *Requiem* gregoriano. Como mostraré en el análisis, hay otras huellas del pasado, como un préstamo de la *Missa pro defunctis* de Ockeghem y la utilización de varios solistas asumiendo el papel de *quintizans*, procedente de una tradición medieval de canto improvisado. Además, tal como hace Josquin en su *déploration*, Sánchez-Verdú inscribe su propio nombre en la pieza y utiliza la gematría (un método de conversión numerológica) para determinar el número de notas de un pasaje de la composición con una significación especial.

## 2.1 Elementos rítmico-melódicos

El primer evento sonoro de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú es un efecto de suspiro producido por los cantantes del coro y el trombonista, que realizan varias secuencias de inspiración y espiración, y por la viola y el violonchelo, que generan un leve rumor emitido sobre la madera del puente. Tras esta introducción, aparecen los primeros motivos melódicos descendentes. A lo largo de la obra, esta clase de motivos van a ser auténticos protagonistas de todo el diseño melódico. Resulta lógico, puesto que una de las características de *Nymphes des bois* de Josquin es la gran frecuencia del tetracordo descendente, tradicionalmente ligado a un afecto de tristeza y duelo (Cœurdevey, 2000: 67). También en otras muchas *chansons* de Josquin, como *Plaine de dueil* o *Cueurs desolez*, aparecen estos característicos descensos que imprimen a la música un carácter doliente.

Los gestos descendentes en la *déploration* de Sánchez-Verdú se presentan inicialmente bajo la forma de *glissandi* sin precisión rítmica. Sin embargo, poco después aparecen unos nuevos motivos descendentes con un ritmo y altura bien definidos, ajustados a un pulso estable de blanca en clara analogía al *tactus* habitual de las obras polifónicas renacentistas. Sánchez-Verdú crea así su propia versión de una figura retórica de lamento muy utilizada en el barroco, el *passus duriusculus*, que a su vez puede entenderse como la versión cromática de un descenso melódico diatónico<sup>3</sup>. Para ello, en lugar de semitonos, Sánchez-Verdú utiliza cuartos de tono. Así, muchos de los diseños descendentes en la *Déploration* podrían describirse como auténticos *passus duriusculus* microtonales (ejemplo 1a). A partir de esta clase de motivos descendentes, Sánchez-Verdú construye un episodio de contrapunto imitativo (cc. 20-45) cuya estructura melódica va a su vez descendiendo cromáticamente.

En el compás 21 surge una entonación sobre el texto *Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*, que se añade como una capa más sobre el entramado polifónico. Al igual que Josquin en *Nymphes des bois*, el compositor español utiliza el texto del *Requiem* tan solo en la primera parte de la obra. Sin embargo, mientras Josquin construye toda la *prima pars* sobre el canto gregoriano del *Requiem* a modo de *cantus firmus*, Sánchez-Verdú crea dos líneas vocales propias al estilo de la salmodia gregoriana. Tan solo una vez cita literalmente la entonación característica del *Introito* de la misa de difuntos. Además, a diferencia de Josquin, Sánchez-Verdú no construye la polifonía sobre ese canto del *Requiem*, sino que lo incorpora como una capa más dentro de la estructura palimpsestosa de su obra. Es decir, ese canto llano creado por Sánchez-Verdú no funciona como soporte estructural

<sup>3</sup> El término *passus duriusculus* aparece por primera vez en el *Tractatus compositionis augmentatus* (ca. 1647) de Christoph Bernhard y podría traducirse como 'pasaje duro', en referencia a la dureza armónica que provoca el cromatismo.

de la construcción musical –no puede considerarse por tanto un *cantus firmus*–, sino que se convierte en otro estrato adherido al conjunto. Las dos líneas vocales del *Requiem* fluyen con independencia métrica respecto al resto del material musical; además, los cantantes que las entonan se sitúan fuera de escena. En el compás 45, justo en el momento en que finaliza el episodio de contrapunto imitativo sobre los motivos descendentes microtonales, estas dos líneas se superponen formando un intervalo armónico de quinta justa y creando una textura heterofónica donde el tenor discurre a una velocidad ligeramente mayor que el bajo (ejemplo 1b)<sup>4</sup>. De alguna manera, esto se asemeja a la técnica del canon mensural aplicada al canto salmódico. Más adelante, este canto se convierte en una declamación susurrada en *tonus rectus*, es decir, con voz hablada plana, pero manteniendo la libertad rítmica y la independencia entre el tenor y el bajo.

El elemento más peculiar de la primera parte de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* es el canto de los *quintizans* (ejemplo 1c). Sánchez-Verdú toma una práctica procedente de los siglos XIII y XIV que consistía en improvisar un discanto sobre un *cantus firmus* fundamentalmente a base de quintas, de ahí el nombre de *quintizans* aplicado al cantor que lo realizaba (Fuller, 1978: 241, 254). Los *quintizans* de Sánchez-Verdú –a cargo de una soprano y un tenor solistas– se caracterizan por su llamativo salto inicial de quinta justa ascendente, realizado mediante un rápido *portamento*, su estilo ornamental y una estructura rítmica que escapa al rigor del *tactus* presente en el coro.

Al final de la primera parte (cc. 65-92) aparece una cita explícita de *Plaine de dueil* de Josquin. Sánchez-Verdú toma la esencia melódica del motivo inicial creado por Josquin para su *chanson* –su característico ascenso sobre la palabra *dueil* y sobre el acento de la palabra *melancolye* y su expresivo decaimiento final– y la plasma en la forma de un *parlato* susurrado (*bisbigliato*) en el tenor y el bajo (ejemplo 1d). Además, el compositor añade un *discantus* en la voz de la soprano cuya línea arranca con un salto ascendente al estilo de los *quintizans* y concluye con el mismo dibujo creado por Josquin para la palabra *melancolye*. Ciertamente, todo este material creado a partir de la cita de *Plaine de dueil* produce un intenso afecto melancólico al final de la primera parte de la *Déploration* de Sánchez-Verdú.

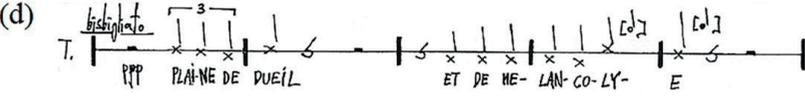
Ya en la segunda parte, aparece un nuevo material que cobra una gran relevancia, construido a partir del intervalo de tercera descendente. Este tipo de intervalo está muy presente también en la *Déploration* de Josquin. En efecto, en las cadencias finales de las dos partes de *Nymphes de bois* la voz superior cae a la nota *finalis* (Mi) por un salto descendente desde la nota Sol. Pero es en la *seconda pars* donde este intervalo alcanza un protagonismo absoluto en el pasaje quizás más memorable de toda la obra. Se trata del episodio construido sobre los versos de Molinet que aluden al propio Josquin, a Brumel, a Pierre de la Rue y a Compère. No cabe duda de que Josquin quiso poner lo mejor de su arte y de su capacidad expresiva para este momento. El compositor teje un pasaje polifónico-imitativo donde las voces del tenor y del bajo presentan una sucesión de terceras descendentes, una por cada uno de los músicos mencionados en el texto. Además, toda la estructura está construida como una secuencia descendente.

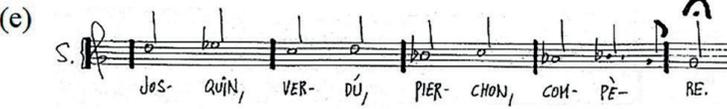
<sup>4</sup> Las manipulaciones del tiempo en los distintos estratos de una estructura vertical son características de la heterofonía. Aunque este concepto se ha entendido de diversas maneras a lo largo de la historia, parece claro que surgió como una necesidad de explicar texturas musicales que no se acomodaban a las tradicionales categorías de homofonía y polifonía (Fessel, 2010). El propio Sánchez-Verdú concibe la heterofonía como un procedimiento en el que «una misma melodía es interpretada por diferentes voces a la vez, con todas las posibilidades de distinciones y variaciones entre ellas» (Sánchez-Verdú, 1997: 27).

(a) 

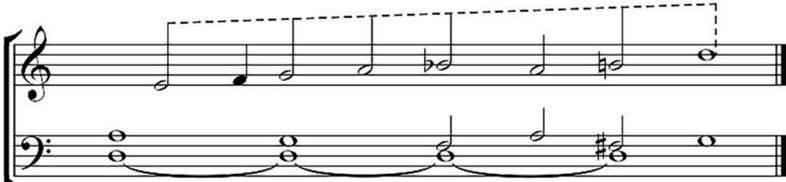
(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

(g) 

Ejemplo 1. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*<sup>1</sup>: a) *passus durisculus* microtonal (parte I, cc. 40-44, soprano); b) heterofonía a partir de un canto salmódico (parte I, c. 45, tenor y bajo); c) *quintizans* (parte I, cc. 11-13, tenor); d) voz declamada a partir de *Plaine de dueil* de Josquin (parte I, cc. 73-77, tenor); e) cita de *Nymphes des bois* de Josquin (parte II, cc. 44-48, soprano); f) estructura melódica ascendente a partir de una serie de terceras descendentes (parte II, cc. 55-66), elaboración propia; g) estructura armónica (parte II, cc. 4-27), elaboración propia.

<sup>1</sup>Todos los ejemplos musicales están reproducidos con el permiso del compositor

Sánchez-Verdú cita en la segunda parte de su obra este mismo pasaje transportado una tercera menor ascendente (cc. 40-53). Pero el compositor no se limita a tomar prestado de manera (casi) literal el material de *Nymphes des bois*, sino que inmediatamente después construye un pasaje propio conservando dos aspectos esenciales del episodio de Josquin: el motivo de tercera descendente y la textura contrapuntística. En efecto, todo este pasaje presenta una estructura melódica basada en una serie de terceras descendentes (véase la línea del trombón del ejemplo 2), aunque en este caso, a diferencia de la de Josquin, la serie en sí es ascendente (ejemplo 1f). En realidad, la dirección melódica ascendente o descendente carece aquí de importancia, puesto que la línea resultante se presenta de forma disgregada por todas las voces del coro y por los diferentes registros del trombón, a la manera de una *Klangfarbenmelodie* schönbergiana. De este modo, Sánchez-Verdú crea un efecto contrapuntístico análogo al que Josquin logra en *Nymphes des bois*.

Josquin compone su serie de terceras siguiendo la escala del modo frigio, que es el modo en que está compuesta su *déploration*. Sánchez-Verdú, en cambio, crea su propia secuencia sobre una escala de tonos enteros (Si bemol – Do – Re – Mi – Fa # – Sol #). La última nota de la serie (La) es la única que no se ajusta a esta escala hexátona. Esto es debido a que la secuencia se repite tres veces y esa nota (La) permite mantener el intervalo de quinta justa con la primera de la serie (Re) al encadenarse cada repetición y así conservar una cierta centralidad armónica. El resultado sonoro de este pasaje difiere enormemente con el de Josquin. Al igual que Josquin quiso distanciarse en ese episodio del lenguaje de Ockeghem y proponer un estilo propio, Sánchez-Verdú se aleja aquí de las sonoridades renacentistas para abrazar un estilo claramente contemporáneo. Lo interesante de este diálogo entre Josquin y Sánchez-Verdú es comprobar cómo a partir de un mismo motivo –el salto de tercera descendente– y de unos procedimientos compositivos semejantes –la construcción de una serie de terceras y la textura contrapuntística– es posible llegar a unos resultados estéticos tan diferentes.

## 2.2 El valor del nombre

La cita de *Nymphes des bois* de Josquin en la obra de Sánchez-Verdú presenta una llamativa variante, una modificación del texto original donde el nombre de Brumel es sustituido por el de Verdú. El compositor se inscribe así al lado de Josquin (ejemplo 1e). Este detalle puede parecer trivial o meramente anecdótico, pero lo cierto es que existen otras referencias más ocultas y fascinantes a los nombres de Verdú, Josquin y Ockeghem en la obra. Para descubrirlas hay que acudir a la gematría, un método desarrollado por los cabalistas medievales para interpretar los textos sagrados mediante la asignación de un valor numérico a cada letra del alfabeto. La utilización de la gematría por parte de Sánchez-Verdú no resulta caprichosa, sino que añade una capa más en el diálogo entre su obra y la música renacentista. Y es que la gematría fue un método que atrajo a los músicos del siglo XV (Strohm, 2005: 164). En el caso de *Nymphes des bois*, Josquin parece utilizar este método para establecer el número de notas totales de la última sección de la obra, que pone música a las palabras *Requiescant in pace. Amen* (Elders, 1994: 141-144). Uno de los métodos de conversión numérica más sencillo es seguir el orden natural de las letras latinas, de modo que A = 1, B = 2, C = 3..., I = J = 9..., U = V = 20..., Z = 24 (Tatlow, 1991: 17, 133). Siguiendo esta regla, el nombre Ockeghem se traduce al número 64 (O = 14 + C = 3 + K = 10 + E = 5 + G = 7 + H = 8 + E = 5 + M = 12 = 64), que es exactamente la cantidad de notas de la que consta la sección final de *Nymphes des bois*.

Sánchez-Verdú hace también varios guiños al número 64 en su *déploration*. En el compás 64 de la primera parte se produce un largo silencio de unos veinte segundos en el coro y los instrumentos mientras un tenor y un bajo susurran el texto del *Requiem*. Toda la música del segundo episodio de la obra desemboca así en una sencilla e íntima plegaria. Sin duda, se trata del momento de mayor recogimiento de toda la composición. En la segunda parte de la obra, Sánchez-Verdú introduce una cita de la *Missa pro defunctis (Requiem)* de Ockeghem con la indicación de *tempo* ♩ = 64 (cc. 30-36). Esto podría parecer una mera casualidad, pero resulta extraño que Sánchez-Verdú indique aquí el valor metronómico de la negra cuando el pulso (*tactus*) se ajusta claramente a una duración de blanca. De hecho, a lo largo de la obra, todos los pasajes con un *tactus* de blanca presentan indicaciones metronómicas lógicamente con respecto a la blanca. Parece por tanto evidente que Sánchez-Verdú busca de manera intencionada plasmar el número 64 justo en la cita de Ockeghem.

En el cuarto episodio de la segunda parte, Sánchez-Verdú recurre –como Josquin– a la gemetría. Esto sucede en el pasaje comentado anteriormente sobre la serie de terceras descendentes a partir de una escala de tonos enteros. En este episodio aparece una secuencia de veintidós notas repartidas por las diferentes voces (ejemplo 2). Teniendo en cuenta que este pasaje se repite tres veces, suma un total de sesenta y seis notas. Además, todo el pasaje finaliza en el compás 66. Aplicando la misma regla de conversión utilizada por Josquin, el nombre Verdú equivale precisamente al número 66 ( $V=20 + E=5 + R=17 + D=4 + U=20 = 66$ ). De este modo, el compositor inscribe su propio nombre en la obra de una manera más críptica y profunda que con la mera inclusión de su apellido en el texto cantado.

### 2.3 Organización discursiva y armónica

Sánchez-Verdú toma de *Nymphes des bois* una organización discursiva en episodios y una armonía esencialmente modal. La primera parte está formada por tres episodios. El primero, a modo de introducción, se extiende hasta el compás 19 y presenta el material motivico descendente inicial y el canto del *quintizans* tenor (ejemplo 1c). El segundo episodio (cc. 20-64) introduce el canto llano del *Requiem* y se corresponde básicamente con el pasaje polifónico imitativo construido con los motivos descendentes microtonales (ejemplo 1a). El tercer y último episodio de la primera parte es la cita de *Plaine de dueil* de Josquin.

El primer episodio sitúa la nota La como centro modal. Esta nota aparece en la viola y el violonchelo en el compás 6 y seguidamente todas las voces del coro la replican al unísono. El primer motivo descendente introduce la nota Re, que en el compás 10 pasa a los instrumentos de cuerda. En ese momento se establece la primera quinta armónica de la obra (Re–La), lo cual puede hacer pensar en un modo de Re (dórico). Sin embargo, el compás 11 vuelve a centrar el modo en La. Esta alternancia entre La y Re continúa hasta el final del episodio (c. 19). La primera intervención del *quintizans* tenor (ejemplo 1c) ayuda a definir la modalidad, aunque no del todo. Su línea melódica arranca con un intervalo ascendente La–Mi e incorpora la nota Fa #. Esto significa que las únicas posibilidades son el modo I (dórico) o el VII (mixolidio) transportados a La. Resulta imprescindible conocer cuál es el tercer grado de la escala (Do o Do #) para definir el modo, pero en todo el episodio no aparece nunca. No obstante, el juego constante entre La y Re hace pensar en un modo de Re (modo I) transportado a La. Más allá de estas disquisiciones modales, lo importante es que todo el primer episodio presenta un pedal sobre la nota La y que esta queda claramente definida como la nota *finalis* del modo.

55 [2<sup>e</sup> volte] gliss. metalico

Quinzièmes (Soprano) S.

A.

Quinzièmes (Ténor) T.

B.

Trombe

60 (ff)

Quinzièmes (Soprano) S.

A.

Quinzièmes (Ténor) T.

B.

Trombe

Ejemplo 2. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte II, cc. 55-66: Pasaje a partir del valor numérico del nombre Verdú.

El segundo episodio comienza situado en el mismo centro modal. Sin embargo, con la aparición de los motivos cromáticos y los cuartos de tono descendentes a partir del compás 23, comienza un pasaje más inestable armónicamente. Aun así, los dos solistas que entonan el canto del *Requiem* persisten en el modo de Re transportado a La. Como ya he comentado, este episodio tiene una textura polifónico-imitativa construida con los motivos microtonales descendentes, lo que provoca un descenso paulatino del centro armónico hasta establecerse en la nota Si (c. 45). En ese momento la textura pasa a ser homofónica y las líneas vocales del *Requiem* abandonan por primera vez el modo inicial, situando su tono de recitación en las notas Si (bajo) y Fa # (tenor), tal como se muestra en el ejemplo 1b. Además, el violonchelo establece una nueva nota pedal sobre el Si y los dos *quintizans* realizan su canto bien a partir de la quinta de Si (Fa #) o bien a partir de la quinta de Fa # (Do #). Todo ello, junto con la información melódica de los *quintizans*, indica que continúa el modo de Re (modo I), pero ahora transportado a Si. Este pasaje homofónico desemboca en una sección muy estática a partir del compás 53 donde conviven el canto en boca cerrada y el *parlato*. En el compás 62 se produce una súbita transición armónica que lleva el centro desde el Si al Do justo al final del episodio.

El último episodio de la primera parte arranca con la sección instrumental citando los primeros nueve compases de *Plaine de dueil* de Josquin. El centro modal vuelve a situarse en La, en concordancia con el inicio de la pieza de Josquin. Sánchez-Verdú transcribe este comienzo de la *chanson* para los tres instrumentos de que dispone, por lo que en algunos momentos se ve obligado a recurrir a las dobles cuerdas de la viola y el violonchelo para no perder ninguna nota del tejido polifónico original a cinco voces. No obstante, la mayor parte de la cita queda reducida a tres voces sin pérdida de información armónica.

Desde el compás 73 hasta el final de la primera parte se repite la misma cita, pero esta vez con la intervención de las voces del coro y con una mayor extensión. Sánchez-Verdú alarga el pasaje citado, incluyendo la parte musical correspondiente al segundo verso de *Plaine de dueil*, aunque repitiendo el texto del primer verso. Lo más relevante de este segundo verso de la *chanson* de Josquin es que utiliza la misma música del primero transportada una quinta superior (Bernstein, 2011: 401). Esto implica que el centro modal se desplaza del La inicial a la nota Mi. Así, la primera parte de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú concluye en el modo frigio, que es precisamente el modo en que está compuesta *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Josquin.

Cabe preguntarse si los centros armónicos elegidos por Sánchez-Verdú están relacionados de alguna manera con *Plaine de dueil*. Evidentemente, los dos centros principales (La y Mi) se corresponden con las dos notas fundamentales del modo en que está compuesta la *chanson*. Pero ¿dónde encajan los otros dos centros intermedios (Si y Do)? Mi hipótesis es que también surgen de la pieza de Josquin, pero no de su estructura armónica, sino de un motivo melódico característico con el que concluye la obra. En efecto, al final de *Plaine de dueil* se produce un ascenso desde la nota *finalis* (La) hasta su tercera menor (Do) pasando por la nota intermedia (Si). Este sencillo motivo puede interpretarse como una variante del motivo inicial de la *chanson* con el añadido de la nota de paso (Si) entre los dos extremos (La y Do). Además, este mismo giro melódico aparece en otras composiciones de Josquin –por ejemplo, la célebre *Mille regretz*–, siempre dirigido hacia la tercera menor del centro armónico sobre el que descansa. Es, por tanto, un motivo que parece tener el propósito de destacar la naturaleza afectiva doliente

de ese intervalo<sup>6</sup>. En definitiva, el motivo melódico final de *Plaine de dueil* de Josquin logra centrar la atención en la tercera menor armónica que se forma entre la nota *finalis* (La) y el Do en el último acorde. Resulta, sin duda, una estrategia encaminada a reforzar en la cadencia final el carácter triste de la pieza. Y precisamente los centros armónicos elegidos por Sánchez-Verdú para el episodio central de la primera parte de su obra coinciden con las notas de dicho motivo: La, Si y Do.

Una de las estrategias armónicas más reconocibles en la primera parte de la *déploration* de Sánchez-Verdú es la superposición de notas formando quintas justas. Este recurso aporta al conjunto una sonoridad arcaizante que remite a una época anterior a Josquin, puesto que recuerda al *organum* medieval, en el que abundan las quintas vacías. En ocasiones, esta superposición de quintas es doble, de tal manera que el efecto total es de una novena. Sucede, por ejemplo, en el pasaje homofónico del segundo episodio, donde se forma una primera quinta a partir de la nota pedal (Si–Fa #) y a continuación el *quintizans* tenor forma una segunda quinta (Fa # –Do #).

Otra estrategia armónica arcaica muy presente en toda la obra es el uso de notas pedales a modo de bordón sobre el que los *quintizans* improvisan. Tanto la primera parte como la segunda presentan este tipo de elementos. De hecho, la *seconda pars* se abre con un largo episodio de cincuenta y un compases (cc. 1-27 más la repetición de los cc. 4-27) construido armónicamente sobre la nota pedal Re. Algunos bajos del coro y el trombón son los encargados de presentar esta nota pedal sobre la que van emergiendo distintas armonías. Inicialmente se establece una armonía modal de Re con la quinta (La) en las sopranos. Poco a poco se van añadiendo otras notas de la escala: Mi, Fa, Sol, otra vez La y Si bemol. En el compás 20 se produce un cambio modal hacia la nota Si que conduce finalmente al centro modal de Sol en los compases 23-27. La llegada a este nuevo centro se ve reforzada con la aparición por primera vez de cuatro flautas dulces (tocadas por miembros del coro) emitiendo las notas Sol y Re. El ejemplo 1g muestra el esquema armónico del primer episodio de la segunda parte.

Este plan armónico está de alguna manera diseñado a partir de la sucesiva aparición de distintas notas que trazan un ascenso. Sin embargo, estas notas no dibujan una melodía, en primer lugar, porque están demasiado distantes unas de otras, y en segundo, porque cada una va apareciendo en una voz distinta. Así, el Mi se presenta en el tenor al final del compás 10, el Sol surge en la soprano en el compás 14, el Si bemol aparece al final del compás 16 en las voces de alto y tenor primero, el Si natural llega en la última nota del tenor primero en el compás 20 y el Re se alcanza en la soprano segunda al final del compás 22. No obstante, si se observa esta secuencia de notas como una melodía (Mi – Sol – La – Si bemol – Si – Re), hay algo en ella semejante al inicio de la voz superior en *Nymphes des bois* de Josquin, que traza una línea desde el Mi inicial hasta el Re agudo. En el Renacimiento, cuando un músico componía un lamento en homenaje a otro, solía tomar como primeras notas de la voz superior un motivo procedente de alguna obra del maestro fallecido. De hecho, Josquin toma

<sup>6</sup> A mediados del siglo XVI emergió un nuevo tipo de teoría musical que instaba a los compositores a utilizar determinados elementos musicales atendiendo a los afectos que aportaban. Gioseffo Zarlino y Nicola Vicentino publicaron tratados donde se asignaba ciertas cualidades afectivas a los intervalos melódicos y armónicos. Entre ellos, las terceras y las sextas menores eran consideradas idóneas para expresar tristeza, suavidad, amabilidad o dulzura (McKinney, 1998: 517). Pero, como suele ser habitual, la teoría va por detrás de la práctica y no hace más que fijar aquello que los compositores ya vienen realizando. Así, aunque estos tratados son posteriores a la generación de Josquin, ya a finales del siglo XV los músicos no solo eran conscientes de las cualidades afectivas de los modos, sino también de los intervalos. Por ejemplo, Heinrich Isaac (1450-1517) –músico coetáneo de Josquin– compuso en 1492 un lamento por la muerte de Lorenzo de Medici, el motete a cuatro voces *Quis dabit capiti meo aquam*, en el que hay una notable presencia de terceras y sextas menores armónicas (Elders, 1994: 128-129).

para su *déploration* las cinco primeras notas del *Kyrie* de la *Missa cuiusvis toni* de Ockeghem en modo frigio. Y este mismo motivo, con una leve variación, es precisamente el que elige Nicolas Gombert (ca. 1495-ca. 1560) para componer su epitafio tras la muerte de Josquin, el motete *Musae Iovis*. Sánchez-Verdú parece tomar también este motivo inicial de *Nymphes des bois*, pero no para crear su propia versión melódica, sino más bien para formar el esqueleto sobre el que se construye el plan armónico del primer episodio de la segunda parte de su obra. Cabe recordar además que toda esta *seconda pars* utiliza íntegramente el mismo poema de Molinet sobre el que Josquin compuso su lamento por Ockeghem.

La versión de Gombert es la que de manera más clara refleja la estructura melódica del motivo, esto es, la yuxtaposición de dos intervallos ascendentes de tercera menor, Mi-Sol y La-Do. El intervalo de tercera menor ascendente es también el principal elemento característico tanto del motivo inicial como del final de *Plaine de dueil*. El esqueleto melódico ideado por Sánchez-Verdú (ejemplo 1g) está igualmente basado en la yuxtaposición de terceras menores: Mi-Sol, Sol-Si bemol y Si-Re. Así, una vez más –al igual que sucede en el segundo episodio de la primera parte– Sánchez-Verdú parece querer incorporar el carácter afectivo triste de la tercera menor melódica a la estructura misma sobre la que está construido todo el primer episodio de la segunda parte.

Este episodio concluye con dos compases de una gran intensidad sobre el texto *vostre Ockeghem*, donde el centro modal Sol –meta del plan armónico de todo el episodio– se revela como el quinto grado de Do dórico (modo I transportado a Do). Estos dos compases suponen el momento de mayor nivel dinámico de toda la obra, con un *fortissimo* en todas las voces e instrumentos. Además, el acorde que se forma sobre el nombre de *Ockeghem* contiene dos disonancias fuertes: un Mi bemol en la soprano primera contra un Re en la soprano segunda que resuelve inmediatamente bajando al Do, y un Sol en la contralto primera contra un Fa # en la contralto segunda que a continuación desciende al Fa natural. Esta utilización de apoyaturas disonantes que resuelven descendentemente es un recurso afectivo más propio de la música del siglo XVIII que del Renacimiento<sup>7</sup>. El ascenso de semitono en la voz superior (Re – Mi bemol) junto con las disonancias y la dinámica *fortissimo* producen un afecto cercano a la ira.

El centro modal Do en que finaliza el primer episodio de la segunda parte resulta muy efímero, puesto que el segundo episodio arranca directamente en el modo V transportado a Mi bemol (Mi bemol lidio). No obstante, la transición modal resulta inmediata, ya que Do dórico y Mi bemol lidio comparten las mismas notas. Este segundo episodio (cc. 30-36) está protagonizado por una cita del *Introitus* de la *Missa pro defunctis (Requiem)* de Ockeghem. Sánchez-Verdú toma el préstamo musical para las voces graves del coro dobladas por los instrumentos, mientras las voces de soprano y alto declaman en *parlato* varios versos del texto de Molinet.

Los compases 37-39 recuperan los *glissandi* descendentes característicos del inicio de la obra, que sirven además de enlace hacia el tercer episodio, cuyo centro modal se sitúa en Sol. Aquí Sánchez-Verdú presenta la cita de *Nymphes de bois* de Josquin ya comentada (ejemplo 1e). Todo este pasaje se presenta con la ambigüedad propia del modo frigio. El fragmento de Josquin oscila entre los centros de Mi y La, por lo que la cita transportada a tercera menor ascendente se mueve entre Sol y Do. La cadencia final del episodio conduce al acorde de Do eólico (esto es, Do menor).

<sup>7</sup> Hugo Riemann denominaba «suspiro Mannheim» a esta clase de motivos, aunque en realidad puede rastrearse en un repertorio muy anterior al de los compositores de la Escuela de Mannheim del siglo XVIII (Monelle, 2000: 67-69).

Un enlace de dos compases (cc. 53-54) sirve para romper el ámbito modal mediante la aparición de la nota Si repetida sin cesar en el trombón, mientras el resto de voces e instrumentos mantiene el acorde de Do. La fuerte disonancia que se forma entre Do y Si da paso al cuarto episodio, el más discordante armónicamente con respecto al resto de la obra. Se trata del episodio basado en la serie de terceras y en la gematría sobre el nombre *Verdú* (ejemplo 2). A pesar de estar construido sobre la escala de tonos enteros, la disgregación de la serie resultante (ejemplo 1f) por las diferentes voces e instrumentos y la superposición de las notas que la forman producen un efecto atonal que contrasta de forma radical con la sonoridad modal imperante hasta el momento.

El quinto y último episodio se divide en dos secciones. La primera recupera el ámbito modal gracias a un pasaje eminentemente coral de textura homofónica que arranca en Fa pero concluye en el centro modal de Mi. Así, su estructura armónica sintetiza la cadencia propia del modo frigio. En la segunda sección Sánchez-Verdú recapitula elementos de la introducción y de la *seconda pars*. De esta última recupera el centro modal Re con que comenzaba y la intervención de las flautas dulces para reforzar esa centralidad. De la introducción toma el mismo efecto de suspiro con que arrancaba la obra. La tabla 1 resume la organización discursiva y armónica de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú.

Tabla 1. Organización discursiva y armónica de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de José María Sánchez-Verdú. Elaboración propia.

PARTE I			
Episodio	Compases	Evento	Centro armónico
Ep. 1	1 – 19	Introducción (cc. 1-6)	La (Re)
		Entrada coro (c. 7)	
		Entrada <i>quintizans</i> (c. 11)	
Ep. 2	20 – 64	Pasaje polifónico-imitativo a partir del <i>passus duriusculus</i> microtonal descendente (cc. 20-45)	La
		Entrada <i>Requiem</i> (c. 21)	Si
		Pasaje homofónico (cc. 45-52)	
		Pasaje <i>boca chiusa</i> y <i>parlato</i> (cc. 53-64)	
Ep. 3	65 – 92	Cita <i>Plaine de dueil</i> de Josquin instrumental (cc. 65-72)	La
		Cita <i>Plaine de dueil</i> coral e instrumental (cc. 73-92)	Mi

## PARTE II

Episodio	Compases	Evento	Centro armónico
Ep. 1	1 – 29	Pasaje polifónico sobre un pedal de Re (cc. 1-27)	Re → Si → Sol
		Pasaje sobre texto «Vostre Ockeghem» (cc. 28-29)	Sol → Do
Ep. 2	30 – 40	Cita <i>Requiem</i> de Ockeghem (cc. 30-36)	Mi $\flat$
		Enlace (cc. 37-40)	→ Sol
Ep. 3	40 – 54	Cita <i>Nymphes des bois</i> de Josquin (cc. 40-53)	Sol – Do
		Enlace (cc. 53-54)	
Ep. 4	55 – 66	Gematría sobre el nombre «Verdú»	Escala de tonos enteros
Ep. 5	67 – 87	Pasaje homofónico (cc- 67-72)	Fa → Mi
		Sección final recapitulatoria (cc. 73-87)	Re

## 3. CONCLUSIONES

*Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de José María Sánchez-Verdú es una obra que ejemplifica a la perfección algunos de los rasgos creativos esenciales del autor, especialmente en lo que se refiere a la intertextualidad como medio privilegiado para establecer un diálogo con el pasado musical occidental. La obra supone un homenaje a los grandes compositores del siglo XV y a su forma de abordar la creación artística, de diseñar y manipular el material musical, de organizarlo y estructurarlo de acuerdo con plan armónico (modal) preciso en sintonía con una determinada voluntad expresiva emocional. Para ello, Sánchez-Verdú toma como modelo el formato de la *déploration* (un lamento musical) a la manera de Josquin des Prez y otros autores renacentistas, nutriéndolo de numerosos elementos y procedimientos del pasado y plasmándolos en una nueva composición de estética claramente contemporánea.

El análisis no solo ha servido para desvelar estas huellas del pasado musical, sino también para mostrar cómo aparecen materializadas en la partitura, ya sea a través de citas, de diseños motivicos, de estrategias para exponer los materiales musicales, de técnicas compositivas, de la planificación armónica o de la organización discursiva. Así, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* contiene citas concretas de *Nymphes des bois* y *Plaine de dueil* de Josquin des Prez, de la *Missa pro defunctis* de Johannes Ockeghem y del oficio de difuntos gregoriano. Además, Sánchez-Verdú incorpora en su obra elementos estilísticamente inspirados en prácticas musicales del Medievo, como el canto improvisado del *quintizans* o la

salmodia propia del canto llano. También utiliza técnicas compositivas características de la polifonía de los siglos XV y XVI, como el contrapunto imitativo, y opta por una organización discursiva en dos partes, algo habitual en los motetes renacentistas.

Muchas de las referencias a la música del pasado se presentan de una manera explícita, por lo que resultan fácilmente detectables desde la recepción de la obra. Sin embargo, hay otras conexiones con la música de Josquin des Prez más soterradas, como el establecimiento de determinados centros armónicos de la obra a partir de algunos motivos melódicos de *Nymphes des bois* y *Plaine de dueil*. El análisis también ha revelado un elemento más oculto y sorprendente, la utilización de la gematría por parte de Sánchez-Verdú para establecer el número total de notas de un importante episodio de su pieza siguiendo la conversión numerológica de la palabra Verdú. Así, el compositor inscribe su propio nombre en la obra de manera análoga a como Josquin graba el nombre de Ockeghem en *Nymphes des bois*.

Al igual que Josquin dialoga con la música y la estética de Ockeghem, Sánchez-Verdú establece un diálogo con Josquin para crear un auténtico lamento musical típico del Renacimiento en el presente. En efecto, la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú repite y reformula algunos de los materiales y las técnicas características de la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Josquin des Prez. Las huellas del pasado no son simples vestigios de otro tiempo en la obra de Sánchez-Verdú, sino que se revelan como elementos supervivientes que aún hoy conservan un gran poder expresivo. De alguna manera, la voz de Josquin parece reencarnada en la voz de Sánchez-Verdú. Sus lenguajes son distintos, pero tras las lógicas diferencias estéticas hay una conexión íntima de naturaleza emocional. Desde esta perspectiva, el lamento del pasado no difiere del lamento del presente. Sánchez-Verdú llora como lloraba Josquin.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel: «Pasaje de jardines abiertos. Entrevista con José María Sánchez-Verdú», *Revista del Círculo de Bellas Artes*, 17, (2011), 63-66.
- BENAVIDES GARCÍA, Valentín: *La huella del pasado en la música de José María Sánchez-Verdú*. Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, 2020.
- BERNSTEIN, Lawrence F.: «Chansons for Five and Six Voices». En: Sherr, R. (ed.). *The Josquin Companion*. Nueva York: Oxford University Press, 2011, 393-422.
- BLOXAM, M. Jennifer: «Masses Based on Polyphonic Songs and Canonic Masses». En: Sherr, R. (ed.). *The Josquin Companion*. Nueva York: Oxford University Press, 2011, 151-209.
- CŒURDEVEY, Annie: «Josquin des Prés, *Nymphes des bois*, déploration sur la mort de Johannes Ockeghem : de l'étude des sources à l'analyse», *Musurgia*, 7, 3-4, (2000), 49-81.
- ELDERS, Willem: *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden: E. J. Brill, 1994.
- FESSEL, Pablo: «El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía», *Acta Musicologica*, 82, 1, (2010), 149-171.
- FULLER, Sarah: «Discant and the Theory of Fifthing», *Acta Musicologica*, 50, 1-2, (1978), 241-275.
- GAN QUESADA, Germán: *José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite*, Las Palmas de Gran Canaria: Festival de Música de Canarias, 2006.
- IRIZO, Camilo: «Entrevista a José María Sánchez-Verdú», *Espacio Sonoro. Revista de Música Actual*, 2, (2004), 1-8.

- LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando: «Entrevista a José María Sánchez-Verdú», *Ritmo*, 793, (2007), 15-18.
- McKINNEY, Timothy R.: «Hearing in the Sixth Sense», *The Musical Quarterly*, 82, 3-4, (1998), 517-536.
- MONELLE, Raymond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro: «La creación musical como palimpsesto estético: poética y proceso compositivo en la obra de José María Sánchez-Verdú», *Revista de Musicología*, 33, 1-2, (2010), 195-208.
- SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: «La tradición como fuente para la creación musical actual. Comentarios sobre el uso de algunas tradiciones en mi obra». En: *Catálogo de la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma*. Roma: Academia de España, 1997, 26-29.
- SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: «Arquitecturas del eco (reflexiones fragmentarias sobre música y tradición)», *Sibila*, 18, (2005), 39-41.
- SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: *Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- STROHM, Reinhard: «De plus en plus: Numbers, Bichois, and Ockeghem». En: Clark, S. y Leach, E. E. (eds.). *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*. Woodbridge: The Boydell Press, 2005, 160-173.
- TATLOW, Ruth: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- YÁÑEZ, Paco: «Alquitara poético-musical», *Sibila*, 32, (2010), 52-54.



# *In memoriam* Turina (1982) para piano, de Joaquim Homs: análisis, interpretación e inferencias estéticas

Miguel Ángel Fernández Vega  
(Universidad de Valladolid)

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN

En torno a 1950 existía un cierto consenso en cuanto a la prohibición de lenguajes tonales y modales por parte de una amplia representación de compositores de vanguardia (Auner, 2013:257; Griffiths 2010:167; Marco 2002:443). Estos postulados comienzan a abandonarse en la década de 1960 a través de la reconsideración de músicas de épocas previas. Las asociaciones o puentes entre pasado y presente pueden ser tan variadas como las formas de homenaje, pero todas ellas suponen una forma de intertextualidad, siendo esta una práctica postmoderna habitual (Kostka, de Castro y Everett, 2021).

En el año 1982, con motivo del I Centenario del nacimiento de Joaquín Turina, la Dirección General de Música y Teatro, dependiente del Ministerio de Cultura, encargó a diecinueve compositores la composición de una obra para piano solo. Cuatro pianistas, en dos sesiones, fueron los encargados de los estrenos el 19 y 20 de Enero de 1983 en el Salón de Actos del Conservatorio Superior de Música de Sevilla: Manuel Castillo, José Manuel de Diego (quien estrenará la obra de Homs), Elena Barrientos y Perfecto García Chornet.

El nivel cultural de la familia de Joaquim Homs, la curiosidad y los círculos artísticos que frecuenta éste en la Barcelona de entre guerras le hacen conocer gran parte de los lenguajes de vanguardia.<sup>1</sup> Escucha en 1929 (sólo un año después de su composición), la primera obra española que utilizó una técnica serial: el *Quinteto de viento* de Gerhard,<sup>2</sup> quien se convertirá en su profesor entre 1931 y 1936 y, posteriormente, en su amigo (Homs Fornesa, 1988: 12). Aceptando la vía de influencia Schönberg-Gerhard-Homs que traza Agustí Charles,

---

<sup>1</sup> Homs, hijo y nieto de médicos, recibe de su padre la afición por la música desde niño, obteniendo el título de profesor de violoncello a los 16 años. Sin desarrollar la carrera como instrumentista o docente, no dejará de componer desde los 15 años, siendo su op. 1 su *Suite per a piano*, de carácter romántico y alusiones modales, mirando a la música francesa y a la popular (Garrobé Marquí, 2015: 39-46). Para otras influencias formativas y culturales, seguir la obra citada.

<sup>2</sup> Primera obra de autor español que emplea el método dodecafónico, obra que conoce Homs en un monográfico dedicado a Gerhard en Barcelona en 1929. Esta obra utiliza una serie de 7 sonidos, tal como dice Agustí Charles «a la manera de Schönberg, es decir, sin la rigidez weberniana», y utilizando con ellos «una serie de giros melódicos de marcado acento popular» (Charles Soler, 2005: 76 y 90).

es pertinente apuntar lo que Garrobé Marqui considera como una influencia más técnica e intelectual que estética, así como una huida por parte de Homs de la imitación de su maestro en varios frentes: las formulaciones técnicas, la inspiración creativa, la complejidad o la asunción de un serialismo integral (Garrobé Marqui, 2015, 66).

Los acontecimientos personales derivados de la Guerra Civil española (1936-39) serán determinantes en la vida del compositor. Dos de sus obras fueron seleccionadas por los jurados de los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) de París (1937) y Varsovia (1939). La primera de ellas supondría el primer estreno internacional del autor, al que acudió en su viaje de novios. La licencia de viaje a París, obtenida por el bando republicano para representar a España, no agradó al bando nacional dos años después, avanzada la contienda civil, y motivó la denegación del permiso para el posterior estreno polaco. Además, una sentencia del Tribunal de Responsabilidades Políticas condenaba a Homs a una baja de empleo y sueldo en la empresa estatal CAMPSA, a la que Homs pertenecería desde 1930 hasta su jubilación en 1971 como ingeniero industrial. E incluso, más allá, provocó posteriormente un traslado forzoso a Valencia, ciudad a la que se mudó con su familia durante poco más de tres años (entre 1939-1943). En esas circunstancias, también perdía el contacto con su maestro y amigo Gerhard, exiliado al igual que numerosos miembros activos de la vida cultural española. A pesar de regresar a Barcelona, el ostracismo artístico al que se vio sometido Homs no será superado hasta, en parte, una década después. De hecho, sus siguientes estrenos internacionales se producirán en Londres, 1953 y Estocolmo, 1956 (Fernández-Cid, 1973: 115). En el contexto referido, no hay que dejar de mencionar que el modo de sustento de Homs como ingeniero supone un modo de conservar su total independencia estilística.

Sin poder realizar inferencias directas, o simplificaciones, tras el fin de la Guerra Civil, Joaquín Turina será Comisario de la Música (1940-49).<sup>3</sup> La única relación que se ha podido trazar de forma directa entre las figuras de Homs y Turina en vida se sitúa en la tarea de crítico musical que Homs realizó en el Festival SIMC de Barcelona en abril de 1936. Homs fue severo, especialmente con los compositores españoles. De *Por el río Guadalquivir* (segundo movimiento de la *Sinfonía sevillana*, op. 23 de Turina), junto a *La nochebuena del diablo* de Esplá, escribió: «Pertenece a una clase de música decorativa que hoy no satisface a nadie plenamente».<sup>4</sup>

En lo que se refiere a los aspectos armónicos, constructivos y expresivos presentes en *In Memoriam Turina* (1982), es interesante mencionar las palabras de Taverna-Bech respecto del estilo de Homs:

en el aspecto lírico se comprueba la constante fluctuación melódica dentro de un amplio registro, con lo cual consigue que el juego polifónico se manifieste con tensos y vigorosos contrastes dinámicos. La armonía [...] trasciende el ámbito exclusivamente dodecatónico y parece recuperar conceptos propios de la música modal o incluso tonal.

<sup>3</sup> Aunque llegó a presentar su dimisión en 1945, ésta no se llevó a efecto. La causa la cita Federico Sopena (secretario y colaborador de Turina cuando éste queda como comisario único en 1941) en su artículo para la revista *Ritmo* (Sopena 1982: 32) y está datada en la carta que Turina le remite a Eduardo López Chávarri el 25 de octubre de 1945 (Legado *Joaquín Turina*, Fundación Juan March, consultado en <https://digital.march.es/fedo/ra/objects/turina:26933/datas-treams/OBJ/content>, [consulta 4-10-2021]).

<sup>4</sup> «Pertanyen a una mena de música decorativa que avui no satisfà ningú del tot» [traducción propia], palabras de Joaquim Homs en las notas al segundo programa del *XIV Festival de la SIMC, Rosa dels vents*, mayo de 1936, 108-111 (Homs Fornesa, 2007: 190).

Casi todas sus composiciones de dicho período están concebidas en un solo movimiento polimórfico en el que la sucesión de secuencias contrastadas y relacionadas entre sí, todas ellas derivadas del contenido musical de los compases iniciales de las obras, se van encadenando como los versos de un poema [...] como una sucesión significativa de períodos de variada estructura y textura (Homs Fornesa, 1988: 12).

El planteamiento dodecafónico no es para Homs una fórmula inamovible, sino una herramienta para su profunda expresión poética. Aunque en los años treinta había experimentado con las posibilidades dodecafónicas, no es hasta la década de los cincuenta cuando instaura esta técnica en su corpus compositivo: «Las primeras obras con el método son sus *Cuartetos de cuerda núm. 2 y 3* y su *Antífona* para coro mixto. A partir de 1954 el lenguaje que emplea en sus obras es únicamente el dodecafónico, aunque con una realización ciertamente libre» (Charles Soler, 2005: 131). Así, con su *Polifonía per a instruments d'arc* y su *Trío de cuerda* (ambas de 1954), o su *Sonata para piano nº 2* (1955), se comienza a plasmar el orden serial en sus composiciones. En palabras de Taverna-Bech,

La normativa dodecatónica en su aspecto combinatorio representa para él uno de los medios para autodisciplinarse y contribuye eficazmente a mantener la unidad en el ámbito de la mayor variedad estructural. Hasta cierto punto el dodecatonismo interesa especialmente al compositor por lo que aporta de coherencia a su lenguaje y como estímulo para explorar nuevas rutas (Homs Fornesa, 1988: 11).

El hecho de que la aparición de los sonidos de la serie (completa o no), sea paulatina (con repeticiones de notas ya presentadas) es parte del progresivo uso personal de la misma por parte de Homs. Este planteamiento, en palabras de Barce, obedece a un propósito discursivo, pues «la serie [...] asume el papel de una gran reserva interválica que es utilizada eslabonadamente para dar coherencia al discurso sonoro» (Barce, 1972: 75). Por lo tanto, no podemos hablar en puridad de una obra dodecafónica, sino escrita según una organización de alturas que articulan el discurso.

## 2. IN MEMORIAM TURINA (1982) – ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Las palabras del propio autor sobre su obra –presentes tanto en la primera edición colectiva (facsimilar del Ministerio de Cultura), como en la edición de Amalgama (AM1056), con cambios no relevantes entre ambas fuentes–, son las siguientes:

En los compases iniciales de esta pieza, escrita en conmemoración del nacimiento de Joaquín Turina, se expone una breve idea musical de carácter arábigo-andaluz evocadora de la figura de dicho compositor, de la cual se deriva la serie de 12 tonos cuya rotación constante rige las relaciones entre los sonidos que forman la trama de la composición. Y a lo largo de las distintas secuencias que van moldeando su forma y su sentido a la manera de los versos que integran un poema, se van sucediendo nuevas derivaciones de la idea inicial hasta desembocar en su explícita reaparición en el clímax que precede el desenlace de la pieza y al término de la misma.

En cuanto al contenido expresivo de la obra, en el fondo, es una reflexión sobre la vida y la muerte, y en un plano puramente musical, el hecho de integrar dicha

idea inicial en un contexto de estructura serial, refleja algunos aspectos del paso del tiempo, en la acelerada evolución de la música, que ha tenido lugar durante la vida del compositor homenajeado.

Joaquim Homs estructura la obra en 122 compases. El compositor anota (en el manuscrito) determinados números de compás (en lo sucesivo c. o cc.) que responden a una división natural del discurso. Así, las 9 secciones, explicitadas según cc., son:

Sección A (1-21); Sección B (22-33); Sección C (34-50); Sección D (50-61); Sección E (62-72); Sección F (73-80); Sección G (81-99); Sección H (100-106); Sección I (107-122).

Estas 9 secciones han sido divididas en 28 subsecciones. Mientras que el propio compositor los denomina «secuencias» –y posteriormente «versos»–, para el propósito analítico-semiótico podrían categorizarse como «isotopías» (Tarasti, 1994),<sup>5</sup> caracterizadas todas ellas por una escritura concisa y detallada y, sin embargo, diferenciadas en sus importantes contrastes estructurales (cada uno de ellas posee unos marcados rasgos comunes). Todas están conformadas por el total cromático (TC en lo sucesivo), completo o defectivo –con la excepción de una o dos notas, que apuntaré–. Analizaré a continuación estas isotopías bajo un doble criterio:

- 1- Sentido descriptivo y paramétrico (melodía/ritmo, textura, diseño formal, matices, etc.), señalando los elementos que generan su marcación y las definen.
- 2- A través de las *Pitch Class-Set Theory*, con vistas a definir el valor formativo de la construcción dodecafónica.

Dado que la extensión del presente capítulo no permite el análisis de cada una de estas secciones y versos, me centraré en aquellos que considero, metodológicamente, más productivos: algunos versos iniciales (en A y B), la sección climática G y la sección final (H e I).

Sección A (cc. 1-21) *Tempo*, negra = 48

- Frase inicial: cc. 1-5 (TC menos Mi b / Re #)
- lírica arábigo-andaluza (2ª aumentada entre Re b y Mi)
- elemento expresivo de descenso cromático (Re - Do # y Si b - La)
- polifonía a 2
- íncipit rítmico reiterado
- matiz *p*, con fluctuaciones marcadas por reguladores

El análisis de la serie, defectiva o completa, no proporciona resultados en la búsqueda de los procedimientos de composición. Sin embargo, el fraccionamiento diacrónico de ésta (en secuencias melódicas de 4 a 6 sonidos), refleja coincidencias o similitudes en toda la pieza. Así, la frase inicial tiene dos elementos relevantes, señalados con rectángulos de trazo continuo, en el caso de secuencias de seis sonidos, o trazo discontinuo, secuencias de cinco sonidos. Las líneas de distinto trazo servirán para el seguimiento de la parte final de este texto:

<sup>5</sup> No es nuestro propósito en este artículo tratar el origen greimasiano del término. Sin embargo, entiendo útil el acercamiento de Eco a este: «diversos fenómenos semióticos genéricamente definibles como *coherencia de un trayecto de lectura*», cursivas en el original (Eco, 1993: 132). Resaltar, por su pragmatismo, los términos «trayecto» y «coherencia».

The image displays two staves of musical notation for piano. The top staff is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 48. It features a melodic line with several chords highlighted: a solid box around the first two measures labeled '6-z19', a second solid box around the next two measures also labeled '6-z19', and a dashed box around the final two measures labeled '5-z38'. The bottom staff shows accompaniment with chords '6-z19' and '6-z44' in solid boxes, and '5-z37' in a dashed box. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and fortissimo (sf). Performance markings like accents (>) and slurs are present.

Ejemplo 1. Joaquim Homs, *In memoriam Turina* (1982), AM1056, cc. iniciales

Bajo el análisis de la teoría de Forte, estos conjuntos de notas o *sets* (términos indistintos) serían:

Tabla 1. Comparación de los conjuntos de notas derivados del análisis del ejemplo 2

	Rectángulo	Rectángulo
Forma primaria	(013478)	(01258)
Vector interválico	313431	212221
Nombre según Forte (pareja z)	6-z19 6-z44	5-z38 5-z18

Para remitirnos a los distintos conjuntos, utilizaré el nombre según Forte (Forte, 1973 y Villar-Taboada, 2013: 176-177). La primera idea, que forma el conjunto 6-z19, aparecerá de manera recurrente a lo largo de la obra, tanto en su forma original como en la de su pareja interválica, 6-z44 (ambos hexacordos completan el total cromático). El *set* 6-z19, en un sentido melódico lineal y reducido al intervalo de 6ª menor, se caracteriza por la semitonía, adoptando a su vez un aire frigio-andaluz producto de su segunda aumentada. Además de la semitonía, y como se ve en el vector interválico, son mayoritarios los intervalos de 3ª menor, 3ª mayor y 4ª justa, lo que permite acercar el hexacordo al ámbito

de las tensiones estructurales del ámbito tonal.<sup>6</sup> Este conjunto, en su segunda aparición, varía el orden de sus intervalos sin cambiar su esencia interválica (de Fa en el c. 2 al Do # del c. 3). Así, se genera una secuencia retrógrada invertida, ejemplificada a continuación en sentido ascendente para su comparación:

Tabla 2. Comparación entre las dos primeras apariciones del hexacordo 6-z19

La	Si b	Do	Re b	Mi	Fa
	semitono	tono	semitono	2ª aum.	semitono
La	Si b	Do #	Re	Mi	Fa
	semitono	2ª aum	semitono	tono	semitono

El segundo conjunto, 5-z38, engloba las 5 últimas notas del casi-total cromático (de ahí la flecha de trazo discontinuo que incluye la nota Re). Las cuatro últimas notas (prescindiendo de Re), formarían el tetracordo 4-4, y las tres últimas el tricordo 3-1 (Sol, Fa #, Sol #). Estos conjuntos menores que, de algún modo, rompen la semitonía, tendrán una importancia generadora relevante cuando la construcción interválica no implique los semitonos o segundas aumentadas de 6-z19. Siguiendo el análisis de Forte, podemos deducir que igual que 5-z38 es un subconjunto de 6-z44, 5-z18 lo es de 6-z19, y que ambos pentacordos asociados comparten el mismo juego de intervalos internos como pareja z asociada. Si reuniésemos la serie total cromática –según su aparición y añadiendo al final de la misma la nota que falta–, sería la siguiente:

Tabla 3. J. Homs, *In memoriam Turina* (1982), AM1056, serie dodecafónica completada con la nota eludida

Notas	La	Si b	Do	Re b	Mi	Fa	Re	Si	Sol	Fa #	Sol # (Mi b)	
Serie en transposición 9	9	10	0	1	4	5	2	11	7	6	8	3
Serie en transposición 0	0	1	3	4	7	8	5	2	10	9	11	6

<sup>6</sup> Para nuestro propósito, este análisis obedece a que no se deben obviar en la citada organización interválica las características intensionales que se corresponden con la tradición cultural modal y tonal. En este sentido, sigo a Eco y sus «modelos de cultura»: «La percepción de un todo no es inmediata ni pasiva: es un hecho de organización que se *aprehende*, y se *aprehende* en un contexto socio cultural», cursiva en el original (Eco, 1970: 172). Dicho lo anterior, en ningún caso estimo que se deba escuchar este homenaje de Homs esperando un juego de negación/aceptación del lenguaje tonal.

- cc. 5-7 (TC menos La b / Sol #, última nota percutida de la frase previa)
- *incipit* arpegiado ascendente (de La #<sub>1</sub> a Fa #<sub>6</sub>) a través de tresillos de corchea como elemento dinamizador rítmico (que no lírico)
- disposición acordal/coral de 2 a 6 voces
- matiz: doble *cresc*, inicialmente de *mf* a *sf*; posteriormente de *p* a *mf*

Como se ve en el ejemplo musical 1, los cc. 5-7 condensan los dos vectores interválicos complementarios de la idea inicial por superposición sonora (con la ayuda del pedal de resonancia): 6-z19 –según el orden de la escala inicial: Re #, Mi, Fa #, Sol, La #, Si– se convierte, pivotando sobre Fa #, en 6-z44. Por otro lado, ya se aprecia la ruptura con el principio de continuidad de la serie en la colocación de la nota Sol, lo que anula la posibilidad de una escritura dodecafónica pura, pues las variantes de la serie total que empiezan con La # - Si, requerirían un Do # (en trasposición), es decir, un comienzo La # - Si - Do #, etc.

Sin embargo, más allá de este análisis, me gustaría destacar las desvinculaciones que se producen entre el material del primer ejemplo y el de este segundo: el sentido melódico y polifónico da paso a una estructura inicialmente arpegiada que deriva en un conglomerado acordal y resonante en el c. 6.

#### Sección B (cc. 22-33) *Animando*

- cc. 22-26 (TC)
- ritmo: tresillos (como dinamizador rítmico) + blanca (reposo); *stretto* rítmico en evolución continuada hasta *sff* en c. 27
- matiz *mf*; con la insistencia rítmica, extensión registral e implementación de notas se producirá un *cresc*.

El total cromático se va construyendo por acumulación de resonancias sucesivas (con una presencia máxima simultánea de 6 sonidos). Así, en el c. 22 se comienza con el tetracordo (Re, Do, Do #, La) 4-4 (el mismo *set* presente en las notas percutidas del c. 4: Si, Sol, Fa #, Sol #, con una interválica cancrizante). Cuando en el c. 24 se suman Mi # y Fa #, se forma el conocido 6-z44, añadiendo hasta el final del verso los seis sonidos que faltan del TC (mismas notas que en los cc. 9-11 y 19-21).

- cc. 27-30 (TC)
- acordal descendente (de Fa #<sub>5</sub> a Re b<sub>2</sub>)
- matiz: comienzo con *sff*, desarrollo entre *f* y *mp*
- silencios aumentados en valor: de semicorchea en c. 27, corchea en c. 28 y negra en c. 31

Este verso se completa con dos novedosos hexacordos complementarios, sin relación con el ordenamiento del material previo: el 6-z28, que comienza con la percusión de 3<sup>as</sup> mayores, y el 6-z49, que comienza con la percusión de intervalos de 3<sup>as</sup> mayores y menores sincrónicas.

- cc. 31-33 Vuelta al *Tempo I* (no regida por el TC)
- estabilidad y vuelta a *tempo primo*
- estertor de inquietud rítmica en la m.i. del c. 32 sobre Do<sub>1</sub>:



- matiz: de *p* a *pp* y finalmente silencio
- silencio prolongado al final del verso: corchea y blanca con puntillo

Sección G (cc. 81-99) *Animando poco a poco*

- cc. 81-86 (TC que se completa entre las 6 primeras corcheas de m.i. y de m.d., comenzando éstas últimas de modo canónico)

El elemento de descenso cromático cede su rol expresivo a una trama organizativa rítmica. Las parejas semitonales cobran relevancia directa: La # - Si, Sol # - Sol, Mi - Re #, Fa # - Mi # o Do # - Do (enarmónico del final del c. 86 Do # - Si #). Éstas pueden tener sentido descendente o ascendente, según permutación. Así, por ejemplo, en el c. 84 los semitonos cambian su direccionalidad anterior en la m.i.

- destacar que el ritmo de corcheas tan sólo se interrumpe en m.d. dos veces
- matiz: comienzo en *pp*, hacia *mf*

Aquí la continuación de la serie anterior, tal como ya ha sido expuesta, genera dos conjuntos –en m.i., 6-z19 y en m.d., 6-z44– que van dialogando de manera casi canónica.

Ejemplo 2. Joaquín Homs, *In memoriam Turina* (1982), AM1056, cc. 81-96

- cc. 87-90 (el TC se completa en el c. 87 entre las 12 corcheas de ambas manos)
  - nuevas parejas semitoniales configuran el espectro cromático
  - el ritmo de corcheas se detiene una vez el registro asciende y, a través de articulaciones pronunciadas, se llega al pasaje climático en el c. 91
  - matiz: comienzo en *mp*, desarrollo entre *mp* y *f*

En el c. 87 los conjuntos cambian de mano –m.i. 6-z44 y m.d. 6-z19–, salvo una excepción: la primera nota Si en la m.d. que, encontrándose claramente en el manuscrito y en la edición impresa, podría tratarse de una digresión o error (sólo se valoraría este último por la perfecta simetría y rigurosidad en la selección interválica sobre los conjuntos base del resto de la pieza).

- cc. 91-99 (TC)
  - elemento expresivo de descenso cromático (La b - Sol y Sol - Fa #)
  - matiz: desarrollo de *ff* a *mf*
  - conexión melódica a través de la nota Re entre los cc. 99-100

Las cinco primeras notas del acorde resonante de los cc. 91-94 en *ff* forman el pentacordo 5-21, que con la nota subsiguiente La b, completan 6-z44. Esa nota sirve igualmente para completar el hexacordo 6-z19 en los cc. 94-96. En los cc. 97-99 aparece alguna pequeña licencia: si bien la base es 6-z44 –conformado por la resonancia Do, Do #, Re, Fa, Fa # y La–, aparece la presencia del Mi b o el Sol, generando semitonos Mi b - Re o Sol - Fa #, (este último imitando el La b - Sol del c. 94)

#### Sección H (cc. 100-106) *A tempo*

- cc. 100-101 (TC menos Si)
  - lírica arábigo-andaluza (2ª aumentada entre Sol b - La)
  - Polifonía a 5, especialmente en el c. 101
  - Elemento expresivo de descenso cromático (Si b - La, Sol - Fa # y Mi - Re # en c. 100)
  - Matiz: comienzo en *mp*, desarrollo entre *mp* y *mf*

Las 6 primeras notas de la m.d. forman, al igual que el soporte armónico del c. 101, el conjunto 6-z19. De las 8 notas presentes en la m.d. del c. 101: Do, Re b, Mi b, Mi, Fa #, Sol, La, Si b, en cualquier combinatoria interválica –tanto de la melodía superior como de la polifonía a dos voces mostrada–, no se llega a obtener ningún subconjunto de 6-z19 o, lógicamente, del 6-z44 (la presencia de la nota Re en este compás se haría necesaria para llegar a tal posibilidad). Es, por lo tanto, una licencia expresiva que trasciende el estricto orden de la pieza (apuntar aquí otra posibilidad compositiva es estéril al propósito del análisis).

- cc. 102-106 (TC menos Re)
  - elemento expresivo de descensos cromáticos diferidos (Do #<sub>5</sub>-Do<sub>4</sub> en c. 102 y Si<sub>3</sub>-La #<sub>1</sub> en cc. 104-105)
  - aunque inicialmente semejante a subsección de cc. 73 y ss., difiere en métrica, dinámica y configuración.
  - matiz: comienzo en *mp*, desarrollo entre *mp* y *mf*
  - gran pausa sobre La #: doble blanca con puntillo y calderón

Las primeras cinco notas de los cc. 102-103 forman el pentacordio 5-22, subconjunto de 6-z19 ó 6-z44 (este último se formaría realizando una selección desde la nota Mi del c. 101). Las seis últimas notas previas al calderón forman 6-z19.

#### Sección I (cc. 107-122)

- cc. 107-112 (TC menos Si b)
  - esta subsección es comparable en su desarrollo, dinámica estática (en este caso en *p*) y uso del pedal, a la del c. 73 y ss.
  - matiz: *p*

El pentacordio inicial es 5-21, subconjunto de 6-z19 (este conjunto se llegaría a conformar junto a la última nota anterior, La #). El hexacordio siguiente (cc. 109-110) es el 6-z44.

- cc. 112-116 (TC menos La b / Sol # y Si)
  - dos secuencias rítmicas idénticas se repiten con sentido ascendente hacia la octava Fa #<sub>6-7</sub> del c. 117
  - matiz: comienzo en *pp*, desarrollo entre *pp* y *mp*

Los cc. 112-113 conforman 6-z44. Sin embargo, estimo de mayor interés el hexacordio 6-z39 que se forma con las notas de la línea melódica superior –tanto en los cc. 112-114, como desde el c. 115 hasta el Fa # del c. 116–. Ambos evolucionan por un cromatismo ascendente hacia el *mf* del c. 117.

- cc. 117-122 (TC menos Mi b / Re # y La)
  - lírica sin 2ª aumentada
  - primera aparición del compás de 4/4
  - reiteración del elemento expresivo de 2ª mayor ascendente (Mi – Fa #<sub>7</sub>), quedando a un semitono del Sol<sub>7</sub>, cumbre de registro de la pieza (cc. 71-72)
  - elemento expresivo de descenso cromático (Si - La #, Re - Do #)
  - matiz: comienzo en *mf*, desarrollo entre *mf* y extinción del sonido

El gesto cromático más reconocible en esta frase final es el 3-1 que forma el elemento melódico central entre los cc. 117-118: Do, Re, Do #. Ni la melodía ascendente y descendente en la voz intermedia, ni el elemento polifónico y acordal, han encontrado en el presente análisis una adscripción a conjuntos previos, salvo en el caso de las seis primeras notas del c. 119 que forman 6-z19.

Al igual que sucede en otros lugares, ligeros cambios podrían proporcionar una adscripción estricta a la serie o conjuntos estructurales previos. Así, en el gesto melódico inicial de la m.i. en el c. 117, la sustitución del Si b por el Si, generaría 6-z19. Por otro lado, obviando la nota Mi en el c. 118, también se obtiene 6-z19. Evitaré, por coherencia con el análisis previo, cualquier interpretación alusiva a tonificación de este momento final u otros previos.

Los totales cromáticos de la pieza no son tal en 14 de las subsecciones o versos del total de la obra, recayendo siempre en 6 notas la no completación de estos, a saber: Re, Mi b, La b, La, Si b y Si. Casualmente (o no), estas omisiones forman el conjunto 6-z19.

### 3. ELEMENTOS DE RECURRENCIA

Tanto los elementos percutidos –que suponen una desvinculación melódica–, los elementos de reiteración o los ritmos sincopados, pueden apreciarse en la producción dodecafónica de Homs desde la década de los 50.<sup>7</sup> Permean la partitura varios elementos que, confiriéndole unidad estructural, aportan también inteligibilidad a la obra. Así, querría fijarme en tres de ellos: uno rítmico y dos interválicos.

Denominaré al primero «sección rítmica», aludiendo al papel que adoptan la guitarra o la percusión en el diálogo de acompañamiento de las coplas flamencas. Con esto, no debe dejarse de considerar en esta fórmula la influencia de otro epígono en la juventud de Homs, Igor Stravinsky (Garrobé Marquí, 2015: 51-60). Este elemento rítmico (ver Ejemplo 3) se caracteriza por tres aspectos:

1. Aparece hasta, exactamente y tan solo, la mitad de la pieza (c. 61)
2. Se muestra siempre en registro inferior
3. Mientras se percute, en registros superiores siempre permanece la resonancia de una última nota u acorde proveniente de un gesto melódico previo.

En lo que respecta a los elementos interválicos, comenzaré por la utilización del semitono como elemento recurrente, que presenta las siguientes características:

1. El semitono es un elemento de configuración esencial en la escala modal frigia, pues dos de sus grados fundamentales, el I y el V, están delimitados superiormente por el mismo. Homs configura los elementos de continuidad lírica sobre, según sus palabras «una breve idea musical de carácter arábigo-andaluz». Esta idea, que aparece en la apertura de la obra, posee, al igual que los semitonos descritos, el intervalo de 2<sup>a</sup> aumentada (resultante de elevar el III y/o VII grado de la escala en función de su «tonalización» a un modo menor armónico del sistema tonal). Consecuencia de ello, y como se puede seguir en el primer ejemplo musical, surgen más posibles semitonos (La - Si b, Do - Re b, Fa - Mi, La - Si b, Re - Do #, Sol - Fa #), tal y como se ve en el gesto inicial (entendamos una escala frigia sobre La, con la alteración Re b / Do #). Según consta, el uso del semitono descendente es más recurrente que el ascendente.
2. Normalmente, se producen de forma directa pero puede estar intermediado por un silencio o cambios de octava.

El otro elemento interválico recurrente se construye, tomando como ejemplo el c. 4, sobre el semitono descendente (Sol - Fa #), continuándose con un intervalo ascendente de segunda mayor (Fa # - Sol #) o, en ocasiones, de tercera menor/mayor. Este gesto musical se caracteriza por:

1. La citada interválica reducida y cruzada.
2. Numerosísimas apariciones en versión invertida (comenzando con un semitono ascendente), o cancrizante (empezando por el intervalo más amplio y finalizando con el semitono).
3. Una interválica continua (como en el ejemplo citado) o diferida en registro (sin correspondencia de octava, con intervalos de 7<sup>a</sup> ó 9<sup>a</sup> en lugar de 2<sup>as</sup>) o en métrica (con silencios intermedios).

Se pueden citar ejemplos de estas configuraciones, entre otros lugares, en los cc. 5, 8-9, 17, 39, 40-41, 43-44, 45, 46, 46-47, 48, 49-50, 50, 55-56, 57-59, etc.

<sup>7</sup> Por ejemplo, sus dos *Tres impromptus per a piano* (1955) o sus *Dos moviments per a guitarra* (1959).

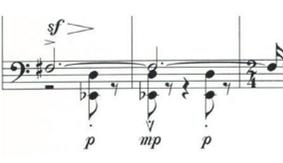
c. 15  c.18 

cc. 20-21 

cc. 28, 30 y 32 

cc.35 y 37 

c.44  c.51 

cc.55-56  cc.60-61 

Ejemplo 3. Joaquim Homs, *In memoriam Turina* (1982), AM1056, elemento rítmico reiterado

#### 4. APLICACIÓN DE LA TEORÍA SEMIÓTICA DE TARASTI

Ya he hablado de las isotopías como medio de segmentación, pero considero necesario explicar la propuesta de Eero Tarasti a la hora de mirar a cada uno de esos segmentos. No lo haré aquí ni en su integridad ni por el orden de exposición de su teoría, sino por aquél que entiendo facilita su relato y comprensión. Los eventos musicales se articulan mediante *procesos de vinculación* (en caso de contigüidad sintagmática o paradigmática), o *desvinculación* (ruptura o contrastes). Cada evento musical se rige por una serie de *aspectos* que le confieren entidad y que articulan el discurso musical: *espacialidad* (articulación del espacio tonal o interválico), *temporalidad* (organización métrico-temporal) y *actoralidad* (células, motivos y temas y su orden). A cada uno de estos aspectos, Tarasti le asigna unas *propiedades de internalidad o externalidad*, las cuales yo aplico exclusivamente a la espacialidad: interna, refiriéndome a relaciones interválicas, y externa, en el caso de alturas o registro. Según las características de cada evento musical (los aspectos y propiedades presentes, así como la vinculación o desvinculación con los eventos anteriores o posteriores), Tarasti define dos *estados básicos del segmento*: *ser* si obedece a una estabilidad, descanso o consonancia, y *hacer*, si lo hace a la acción, dinamismo o disonancia. Entre el *ser* y el *hacer*, se sitúa el estado de transición de *devenir*; por otro lado, añade el autor finés el estado de *parecer*, asociado a eventos de supuesta o relativa estabilidad. Finalmente, las funciones o *modalidades*<sup>8</sup> de los eventos musicales surgen de todas las características previas, siendo:

- i. *Querer* [Querencia/Voluntad]: energía cinética / dirección / lógica volitiva
- ii. *Conocer* [Información/Cognición]: cantidad de información musical<sup>9</sup>
- iii. *Poder* [Destreza/Virtuosismo]: recursos técnicos / eficiencia de la música
- iv. *Deber* [Cumplimiento]: adscripción a forma, estilo o lógica interna.
- v. *Crear* o *Hacer crear* [Intención o Logro de intención]: valores epistemológicos o capacidad de persuasión en la recepción.

El grado en que cada modalidad opere dentro del pasaje, así como cada modalidad se superponga, complemente o anule otra modalidad, es contingente al texto tratado y al cariz de las selecciones interpretativas. Aunque Tarasti alude a la terminología greimasiana de suficiente/insuficiente, excesivo/no-excesivo, esta gradación jerarquizada puede resultar incómoda.

Tarasti distingue el discurso musical del compositor (musical *utterance*) respecto a la enunciación del intérprete de ese discurso (*the act of uttering*), «el intérprete debe prestar atención a la organización modal [de las modalidades] de la pieza y quizá completar su “escasez” con su propia modelización»<sup>10</sup>. Es así como las intenciones anotadas en la partitura (modalidades) y el intento de persuasión por parte del compositor, pueden confluir o diferir de la lectura e intenciones del intérprete (modalizaciones), estableciéndose un interesante debate en la recepción de la obra. Tarasti afirma a este respecto:

<sup>8</sup> Tarasti explica la modalidad como «expectativas, emociones, certezas e incertidumbres, obligaciones, habilidades, etc. que animan a un hablante en sus expresiones», definiendo la modalización como «el proceso por el que un mensaje inicialmente neutro se vuelve “humano” simplemente a través de las entonaciones del habla» («it denotes the manners whereby a speaker is animated by their speech or utterance thanks to their expectations, emotions, certainties/uncertainties, obligations, abilities, etc. Modalization is thus the process through which an initially neutral message becomes ‘human’ merely by the intonations of speech» [traducción propia], (Tarasti, 2016: 36).

<sup>9</sup> Modalidad que puede asociarse a la teoría de la información y las expectativas, (Meyer, 2005).

<sup>10</sup> «The performer has to pay attention to the modal organization of a piece and perhaps fill its “lack” with her or his own modalizations» [traducción propia], (Tarasti, 1994: 51).

Si por interpretación «fiel» entendemos una interpretación cuyas modalizaciones se aproximen lo más posible a las modalidades internas del texto original, se concluye que la interpretación fiel debe estar basada en el conocimiento detallado del texto musical en sí mismo.<sup>11</sup>

Aplicaré a continuación, a modo de ejemplo, un análisis del verso inicial (ejemplo musical 1) bajo la perspectiva semiótica de los aspectos y estados de la teoría de Tarasti. Cualquiera de las inferencias afectará a la comprensión del pasaje y su interpretación:

1. incipit rítmico reiterado, c. 1, línea ——— (con resonancia de la última percusión)

•Aspectos

- Espacialidad externa: registro medio
- Espacialidad interna: nula
- Temporalidad: estática, pero sincopada
- Actoralidad: elemento rítmico reiterativo

Estado: *ser* → estabilidad

Modalidad: *conocer* y *crecer*

2. lírica arábigo-andaluza (2ª aumentada entre Re b y Mi), cc. 2-3, línea -----

•Aspectos

- Espacialidad externa: registro medio
- Espacialidad interna: modo frigio/andaluz
- Temporalidad: limitada, con subdivisión binaria y ternaria
- Actoralidad: elemento lírico arábigo-andaluz

Estado: *hacer* → acción, consonancia vs disonancia

Modalidades: *querer* (dirección) y *deber* (adscripción al mundo turiniano)

3. resonancia del último semitono en la voz superior, cc. 3-4, línea .....  
.....

•Aspectos

- Espacialidad externa: registro medio
- Espacialidad interna: nula
- Temporalidad: estática
- Actoralidad: elemento resonante

Estado: *ser/parecer* (en función de la futura dirección)

4. gesto Sol - Fa # - Sol # precedido de intervalo de 3ªM, c. 4, línea = = = = =

•Aspectos:

- Espacialidad externa: registro medio
- Espacialidad interna: ruptura modal, diatriba tonal
- Temporalidad: métrica estable
- Actoralidad: gesto marcado por su interválica

Estado: *devenir* (en función del conflicto interválico)

Modalidades: *conocer* (ruptura modal) y *deber* (ruptura tonal)

---

<sup>11</sup> «If by “authentic” interpretation we mean a performance whose modalizations come as close as possible to the inner modalities of the original text, it follows that authentic interpretation must be based on detailed knowledge of the musical utterance itself» [traducción propia], en *ibid.*

La combinación de los elementos de la teoría de Tarasti puede propiciar una comprensión del texto musical enriquecida con la aplicación de las características de cada isotopía y el diálogo estructural entre ellas, más allá de la recepción de este enfoque semiótico a la luz de la intertextualidad entre el mundo de Turina y el homenaje que en esta obra le brinda Homs.

## CONCLUSIONES

El lenguaje de Homs, que se representa de forma paradigmática en esta pieza, es de un alto contenido expresionista, con una concisión en el detalle que lleva a múltiples decisiones interpretativas en el aspecto métrico, articulatorio, dinámico y, en menor medida, agógico. En el uso del dodecafonismo, Homs no aplica los principios seriales de modo estricto, algo que declara de forma inicial al no utilizar los doce sonidos como serie completa y recurrir a la repetición de notas antes de introducir otras nuevas en su completación. Respecto a los aspectos estructurales, no he encontrado un principio de composición que conduzca al serialismo integral, a pesar del distinto tratamiento rítmico, armónico, dinámico y articulatorio en las distintas apariciones de los conjuntos recurrentes.<sup>12</sup> Esos elementos se utilizan con una función expresiva, alejándose de tratamientos convencionales melódicos, armónicos y formales. A través de procesos de vinculación y desvinculación de elementos discursivos del lenguaje, cada «verso» se enmarca en un mundo sonoro diferente y, en ocasiones, ampliamente contrastante.

En cuanto a los elementos compartidos por los dos autores, se encontrarían: la cita del elemento lírico frigio-andaluz, las secciones rítmicas, las resonancias y los elementos rítmicos reiterados (aunque sin un patrón folklorista). Como elementos disruptivos, la desvinculación por parte de Homs del lenguaje tonal y modal, el discurso a través de la secuenciación en versos y el uso de elementos expresionistas (formales, dinámicos y articulatorios).

En el año 1929, escribía Homs en una de sus actividades en el ámbito de la crítica:

El arte es esencialmente aristocrático, pero los valores de la aristocracia no se demuestran rebajando los valores de la multitud, sino alzándolos. Imaginemos perfectamente posible un arte elevado que, lejos de caer en un bajo servilismo, se mantenga un poco fuera del alcance del público para excitarlo al progreso y, a la vez, que sea lo suficientemente intenso y lo suficientemente humano para desvelarle esa inquietud o simpatía, que es el comienzo de un entusiasmo futuro<sup>13</sup>.

Estas palabras, en sus presupuestos poéticos, pueden aplicarse cincuenta y tres años después a la composición y recepción de *In memoriam Turina*. Puede verse, tras el recorrido contextual, analítico e interpretativo que Homs es fiel a su estilo, consolidado desde 1954:

---

<sup>12</sup> En este sentido, coincide con la afirmación de Garrobé Marquí respecto al estudio de la obra de Homs (Garrobé Marquí, 2015: 66).

<sup>13</sup> «L'art és essencialment aristocràtic, però els valors de l'aristocràcia no es demostren rebaixant els valors de la multitud sinó enlairant-los. Imaginem perfectament possible un art elevat que lluny de caure en un baix servilisme, es mantingui una mica fora de l'abast del públic per excitar-lo al progrés, mentre sigui prou intens i prou humà per desvetllar-li aquella inquietud o simpatia que és el començament d'un entusiasme futur» [traducción propia], en el artículo, Arthur Honegger. *La música i el gran públic*, Vibracions, any I, nº 3, Barcelona, Septiembre de 1929, 9-11 (Garrobé Marquí, 2015: 51, n.p. 77).

una utilización personal del dodecafonismo, así como una concreción expresiva a través de un uso seleccionado de recursos.<sup>14</sup> Así, Homs sigue siendo él mismo –con una evolución y conocimiento de los lenguajes del siglo XX–, en su madurez creativa. En su mirada a Turina, la obra de Homs genera un choque estilístico, ideológico (respecto al futuro del lenguaje musical) e histórico (el pintoresquismo vs. la vanguardia).

Dicho lo anterior, el choque estilístico, los gestos musicales y las decisiones discursivas generan una significación de oposición entre el mundo turiniano y la idiosincrasia de Homs. Teniendo en cuenta las pruebas analítica y semióticas, así como el contexto histórico, la posibilidad de una revisión crítica del pasado puede ser argumentada.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARCE, Ramón. «Cinco compositores catalanes contemporáneos. III, Joaquín Homs». *Imagen y sonido*, 1972.
- CHARLES SOLER, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera Editores, 2005.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1970.
- . *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1993.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española del S. XX*. Fundación Juan March. Colección Compendios, Rioduero, 1973.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- GARROBÉ MARQUÍ, Alexandre. «L'univers estètic de Joaquim Homs (1906-2003)». Facultat de Filosofia y Letras, Departamento de Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.
- HOMS FORNESA, Piedad. *Catálogo de obras de Joaquín Homs*. Madrid: Fundación Juan March / Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, 1988.
- . *Joaquim Homs: trayectoria, pensamiento y reflexiones*. Ediciones Autor, 2007.
- KOSTKA, Violeta; DE CASTRO, Paulo F.; Everett, William A. *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*. New York: Routledge, 2021.
- MEYER, Leonard. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- SOPENA, Federico. «Joaquín Turina, comisario de música». *Ritmo*, marzo de 1982.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, 1994.
- . «Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present». *Recherches sémiotiques - Semiotic Inquiry RS-SI*, 2016.
- VILLAR-TABOADA, Carlos. «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». En *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el S. XX*, Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 161-205. Música y musicología 1. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2013.

<sup>14</sup> En cuanto al uso limitado de recursos, podemos ver esta manera de componer en una de las primeras obras de su catálogo, *Nou apunts per a piano, op. 4*, de 1925 (Garrobé Marquí, 2015: 56).

# La obra de Luis Arias: jazz y extrañamiento

Edgardo Rodríguez

(Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina)

En trabajos anteriores hemos planteado la hipótesis de que en el s. XX en Argentina la música de vanguardia tuvo dos etapas distintas y sucesivas de modernidades musicales que se diferenciaron según el modo en cómo sus protagonistas compositores se apropiaron de las técnicas y modelos estéticos originados en los países centrales. La primera modernidad, a la que pertenecieron, entre otros, Alberto Ginastera (1916-1983) y Juan Carlos Paz (1897-1972), se caracterizaría por la traducción no problemática de aquellas. En la tradicional discusión que ambos compositores epitomizaron, entre nacionalismo e internacionalismo musical, lo europeo está presente explícitamente en la estilización del folclore en el primero y en la adopción del dodecafonismo, paradigma de la vanguardia europea, en el segundo. De este modo, aspectos fundamentales de sus horizontes estéticos sólo se pueden comprender y estudiar relacionándolos con los modelos aludidos. La presencia ubicua de éstos no impidió, sin embargo, los desvíos asincrónicos y los resultados complejos: escuelas estéticas que en sus países de origen eran antitéticas en la obra de estos compositores se integran muy originalmente<sup>1</sup>.

Por su parte, la segunda modernidad comenzaría simbólicamente con el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) que, como parte del Instituto Di Tella, se desarrolló a comienzos de los años sesenta. La generación de becarios formada en ese marco institucional, se caracterizaría por la recepción crítica tanto del legado de la primera modernidad (la discusión nacionalismo-internacionalismo, como dijimos) como de las estéticas europeas y norteamericanas que, por obra del Centro y por primera vez en el país, eran conocidas a través de algunos de sus representantes más conspicuos.

El diálogo problemático con el canon de los países centrales tuvo un impacto directo en las obras producidas en los albores de los setenta. En ellas se pueden verificar algunas de las siguientes características: el aspecto técnico de la escritura (considerado como fenómeno externo a la composición misma) deja de ser central; los problemas compositivos se subjetivizan (es decir, cada compositor recrea un particular universo de problemas) y consecuentemente se relativizan los modelos externos; y, por último, la búsqueda de la diferenciación en el lenguaje compositivo se eleva a premisa estética.

---

<sup>1</sup> Es el caso de, por ejemplo, el *Concierto para Violín* (1963) de Ginastera donde se combinan: rasgos nacionalistas, secciones dodecafónicas, cita musical, afinaciones microtonales, etc.. También hallamos esas características en las sucesiones estilísticas de Paz quien abraza el neoclasicismo diatónico después de una etapa franckiana para luego, hacia 1934, sumergirse en el total cromático dodecafónico.

En Argentina, la escena compositiva post-CLAEM tuvo dos protagonistas muy destacados, Gerardo Gandini (1936-2013) y Mariano Etkin (1943-2016). Gandini integró el plantel docente del Centro y posteriormente fue uno de los gestores más relevantes de la música contemporánea en Buenos Aires. Por su parte, Etkin fue becario durante el bienio 1965-66 y luego desarrolló una muy importante labor docente en universidades argentinas, fundamentalmente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata en la que estuvo a cargo de la cátedra de composición por más de treinta años (la misma cátedra que ocupara Gandini poco tiempo antes de su llegada).

Aunque desarrollaron estéticas disímiles, al menos en parte, ambos compartieron la preocupación epocal por la identidad, por la necesidad de producir músicas diferenciadas, localizadas. Las soluciones al problema fueron particulares, en el caso de Gandini consistieron en asumir las posibilidades del «museo sonoro imaginario»<sup>2</sup> y sus ventajas derivadas: el acceso a toda la tradición musical occidental. Esta visión borgeana tenía un correlato técnico, entrever que la invención de los materiales se había terminado y que sólo restaba trabajar en la sintaxis<sup>3</sup>.

Por el contrario Etkin, sobre todo hasta comienzos del s. XXI, elaboró musical y discursivamente una estrategia centrada en la recuperación de lo latinoamericano, abstraído de un pasado precolombino entrevisto a partir de los escritos de R. Kusch<sup>4</sup>, principalmente. Su poética se basó en la búsqueda y concreción musical de una temporalidad espacializada, no causal y en esos términos, opuesta a la europea.

En ese marco general, la obra de Luis Arias (1940-2018) becario del CLAEM en el bienio 1967-1968, se destaca por su particular estilo compositivo y una reflexión estética desvinculada de las preocupaciones por la identidad, al menos en los términos planteados por Gandini y Etkin. Arias fue un compositor que contrariamente al dictum epocal no produjo artículos en torno de su reflexión compositiva, por ello todas sus opiniones citadas en este escrito provienen de charlas y entrevistas grabadas durante el extenso período que se extendió entre el año 2011 y su muerte a finales de 2018.

Arias al momento de acceder al CLAEM era ya un alumno muy avanzado de la carrera de composición de la Universidad Católica Argentina (en la que había sido discípulo de R. Caamaño y del propio G. Gandini) y por ello, estaba al tanto de buena parte de las vanguardias compositivas de la época (conocía en profundidad, por ejemplo, la escuela polaca que influenciaría toda su producción).

Desde muy joven se vinculó con el jazz, género que años más tarde sería crucial para su producción académica, como clarinetista en formaciones tradicionales, participando en una big band y en el sexteto 'Microcosmos' a mediados de los setenta donde tocaba el piano, eventualmente el clarinete bajo, y produjo arreglos jazzísticos de músicas académicas<sup>5</sup> (de *El pájaro de fuego* de Stravinsky y preludios de Chopin, algunos corales de Bach, varios números de la *Suite francesa* de Poulanc, entre otros).

El autor se ha referido a sus primeros pasos compositivos del siguiente modo:

<sup>2</sup> Gandini, 1984..

<sup>3</sup> Camps (1983) Realidad en la creación. Gerardo Gandini. *Realidad musical argentina* 2, p. 12. En Fessel, (2014). <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-35/una-retorica-de-la-inmediatez-los-diarios-de-gerardo-gandini.html>

<sup>4</sup> Etkin cita, al menos, tres obras de Kusch en sus escritos: *El pensamiento indígena y popular en América*. Hachette, Buenos Aires, 1973; *La seducción de la barbarie*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1953; y Anotaciones para una estética de lo americano. *Revista Comentario*, No. 9, Buenos Aires, diciembre 1955.

<sup>5</sup> Con los músicos Guillermo Gregorio en saxo y el clarinete, Carlos Miralles en trompeta, Rubén Isola en guitarra, Hernán Merlo en bajo, Pepi Taveira en batería.

Yo diría que tengo una etapa de estudiante en la que las obras están influenciadas por mis amores de esa época que eran Ravel y el primer Stravinsky; luego en la UCA y el Di Tella las influencias son las de las ideas de la vanguardia evidentemente: la música de bloques, la escuela polaca [...] y la música aleatoria tomada hasta el punto de la aleatoriedad no.

Dos de las obras más relevantes de la fase formativa fueron *Fonosíntesis I* (1966, para dos violines, viola, dos clarinetes, piano, coro femenino, percusión y dos grabadores) y *Adiabasis*<sup>6</sup> (1970, para al menos diez instrumentos y doce voces mixtas).

Ambas se inscriben en la crítica a la tradición de la obra cerrada y autocontenida cuyos exponentes paradigmáticos eran, sobre el final de los años cincuenta, el serialismo integral y la música electroacústica. La hiperdeterminación estructural y la desaparición del intérprete fueron sus características salientes.

Los principios de esa crítica son esbozados por el propio Arias en las páginas introductorias de la partitura de *Adiabasis* que funcionan como un manifiesto estético:

*Adiabasis*... fue concebida originalmente con el fin de experimentar de modo concreto y directo, nuevas maneras de relación entre la creación musical y la interpretación.

... La obra presenta características de apertura que podrían definirse como un aleatorismo controlado...

La estructura formal está determinada por:

- 1) relaciones de duración; las duraciones reales estarán condicionadas al “tempo psicológico” del ejecutante...;
- 2) alturas aproximadas, indicadas mediante referencia al registro del instrumento en el que debe realizarse la improvisación;
- 3) indicación general de la velocidad de ejecución (densidad horizontal de la improvisación);
- 4) la intensidad (dinámica) y el timbre (instrumentación) son los parámetros que están indicados con mayor precisión, aunque la instrumentación de la obra admite varias posibilidades; a) instrumentos “ad libitum”, b) posibilidad de reemplazo de algunos instrumentos por otros de timbre y/o registro similar.

Más adelante, acentúa estas ideas:

... Todas las indicaciones y pautas para la improvisación de la partitura son susceptibles de ser variadas e incluso modificadas por el ejecutante siempre que se mantengan los lineamientos generales de la forma, que determinan los comportamientos de las distintas secciones. Es decir, es más importante obtener “climas” logrados musicalmente, que respetar estrictamente las indicaciones de la partitura.

En la partitura editada, a estas aclaraciones le sigue un mapa formal sumamente detallado que evidentemente busca delimitar el grado de apertura de las posibilidades conformativas<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Proceso termodinámico en el que el sistema no intercambia calor con el entorno.

<sup>7</sup> Los fragmentos de partituras citados en el texto, sus correspondientes audios y las partituras completas están alojadas en la nube, en este caso como Ejemplo 1. [https://drive.google.com/drive/folders/18Ao2k3yVvBclaurD18pjk9gph-zpZ\\_Svr?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/18Ao2k3yVvBclaurD18pjk9gph-zpZ_Svr?usp=sharing).

En él se presenta la sucesión de los segmentos formales equidistantemente (puesto que la obra es abierta no se podría indicar una evolución temporal particular) de los parámetros textura, tensión, densidad, intensidad, altura, densidad horizontal y vertical.

Lo dicho nos permite inferir el marco estético en el que se concebía la composición: campos de posibilidades limitados por los controles a la aleatoriedad. Éstos serán estudiados a continuación en las dos obras propuestas, para ello, se debe tener en cuenta que el planteo *abierto* de la forma es potencial, ya que una vez fijada en la grabación (y ése es el soporte en el que nos basamos para este estudio) la obra es *cerrada* y no hemos considerado otras versiones sobre las cuales poder analizar sus capacidades reconfigurativas.

Los ritmos en ambas piezas están parcialmente indeterminados, en general estableciendo un código que vincula a la distancia espacial en la partitura con las duraciones de la ejecución. Así, en *Adiabasis*<sup>8</sup> un segundo equivale aproximadamente a la distancia gráfica que va desde medio centímetro hasta dos, pero esta equivalencia está condicionada por el «“tempo psicológico” del Director (o del ejecutante, según los casos)»<sup>9</sup>.

El control en *Fonosíntesis I*, por el contrario, es más estricto. Si bien la escritura es también proporcional (es decir que se mantiene cierta equivalencia entre distancia y ritmo) las duraciones están indicadas en segundos o metronómicamente y siempre en un rango. En el comienzo, las redondas de las voces por ejemplo, deben durar entre medio a un segundo y medio, y alternarse irregularmente. Los valores en el piano, por su parte, de uno y medio a dos pero ejecutados regularmente. Otro modo utilizado para ordenar el ritmo es indicando con diversos símbolos la densidad de ataques por unidad de tiempo, por ejemplo, rápido, lento, lo más rápido, etc.

Las alturas en *Adiabasis* están indeterminadas, si bien se deben cumplir ciertos requisitos vinculados al registro, la ejecución y las *scordaturas* de las cuerdas, como se estudiará más adelante. El registro es el aspecto de la altura más estrictamente determinado: en las dos obras se indica con precisión junto con su evolución, ascensos, descensos, glissandos, etc.

Los sonidos individuales se pueden dividir según sean puntuales-tónicos o bandas tímbricas. Dentro de estas últimas, resaltan (y con el tiempo se estabilizarán como parte del lenguaje del compositor) las obtenidas por acciones, y, de entre ellas, las realizadas sobre las cuerdas en la caja resonadora del piano (especialmente en *Fonosíntesis I*): raspado, frotado, tremolado y gissandi de uñas, etc. Similares a éstas son las que en *Adiabasis* realizan los instrumentos de cuerda punteada ejecutados con arco (de manera normal y oblicua) y tubos de vidrio como capotasto.

Dentro de los puntuales, se destacan: los obtenidos preparando el piano, por ejemplo, en *Fonosíntesis I* (desde la página 10) con una plancha de plástico colocada sobre el sector más grave; y los tornillos insertados en las cuerdas del registro medio en *Adiabasis*.

Por su parte, para el control de las alturas el compositor estableció varias *scordaturas*: en *Fonosíntesis I* las cuerdas (violín 1, violín 2 y viola) deben cambiar la afinación tradicional bajando o subiendo un semitono o un tono (determinados en cada caso). La razón probable de estos ajustes es el logro *natural* de los armónicos superiores con los que, en general, se tiende a cubrir el total cromático.

En *Adiabasis*, las cuerdas punteadas (guitarra, charango y cítara) deben afinar con alturas distintas cada una de ellas (incluso las dobles cuerdas). Aquí la resultante es similar

<sup>8</sup> Ejemplo 2 en la nube.

<sup>9</sup> Indicaciones para la ejecución. Partitura Editorial Ricordi Americana, p. 7.

al caso anterior, afinadas de ese modo y al *aire* no repiten alturas (aumentando las chances de cubrir el total escalar).

Por otro lado, las alturas de los *clusters móviles* en *Fonosíntesis I* están prefijadas (por ejemplo, página 2, clarinete, clarinete bajo, violín y viola), mientras que en *Adiabasis* si bien no se las prescribe, como ya dijimos, deben ser construidos por «cuatro o cinco semitonos contiguos».

Estas instrucciones demuestran la preocupación por el control puntual y local de las alturas en un contexto general en el que éstas son secundarias con respecto al registro y la densidad, por ejemplo. Arias parece situarse a medio camino entre su predilección por el estilo «dramático intuitivo» de la escuela polaca de bloques (de Lutoslawski y Penderecki) y el control estricto y «cerebral» de las micropolifonías de Ligeti.

Por su parte, la intensidad y el timbre están claramente determinados; todas las acciones sobre los distintos instrumentos han sido muy finamente descriptas y tabuladas. En *Adiabasis* particularmente, la instrumentación admite cierta variabilidad no estructural, acotada a familias de instrumentos. De ese modo, el clarinete puede ser reemplazado por un saxo, el órgano electrónico por un bandoneón o un acordeón, el charango por otro instrumento de cuerdas dobles, etc.

Los textos (traducidos al castellano) del coro en *Fonosíntesis I* (del poeta rumano Eugen Jebeleanu (1911-1991)) están relacionados con la bomba nuclear arrojada sobre Hiroshima y pertenecen a los poemas *Encuentro con Hiroshima* y *Las voces de los pájaros de Hiroshima*. Son utilizados para generar masas tímbricas acumulativas, cuando el proceso comienza el contenido semántico del texto es inteligible, por ejemplo, con las preguntas «dónde» y «cuándo» (en las páginas 8 y 16).

Como se ha visto, en términos de control, el pasaje de una a otra obra puede caracterizarse por el aumento de los márgenes de indeterminación, y por tanto se podría suponer, un ajuste más exacto entre las necesidades estructurales de la poética y la escritura.

En ambas piezas, las secciones se constituyen en torno de un elemento estable (generalmente un cluster más o menos denso en un plano homofónico) sobre el que se articulan otros menos estables o inestables. Cada sección se define por la oposición sucesiva de esas diversas estabildades que, en general, no recurren salvo en *Fonosíntesis I* que es claramente reexpositiva (los clarinetes reintroducen en la letra L (página 5, Re #-Mi) el material del comienzo en las voces (Mi b-Re b).

La estructuración formal basada en *clusters móviles* (o bloques como prefería llamarlos el compositor) que generalm ente evolucionan como acumulaciones lineales que desembocan en cortes abruptos o transiciones rápidas, fue problemática. La propia índole del material y la aleatoriedad (variable) paramétrica implicaron una apertura formal que, a la postre, no resultó satisfactoria. La naturaleza estadística del control tornó inestable la globalidad a lo que se le sumó una sensación de fin de época de la que el compositor participaba: «La música como que se terminó ¿entendés?... después de todo lo que pasó, de lo que está pasando...» Estas primeras piezas, además, fueron caracterizadas como «músicas de juventud» porque fueron realizadas con criterios todavía permeables a las tendencias en boga en la época, entre las que se contaban, desde luego, las experimentaciones con distintos niveles de aleatoriedad.

Lo antes dicho explicaría el giro copernicano de Arias hacia la adopción del jazz a partir de 1972 y por el resto de su carrera compositiva. El género cumpliría la función de «aglutinar» la forma creando polos de atracción en torno de ciertas alturas y estructuras, y paralelamente, recuperando la linealidad melódica que el cluster negaba. Como estudiaremos

en lo que sigue, desde aquel momento la forma se organizó en torno de la heterofonía de citas del jazz en el contexto de materiales de la música académica de vanguardia. Por medio de sus tópicos característicos, la tonalidad implicada y su contenido referencial, Arias pudo solucionar la tensión entre sus típicas estructuras aditivas controladas estadísticamente y la integración global.

Si bien la transformación es radical los antecedentes son relativamente evidentes. En la primera obra escrita en este nuevo estilo (*Polarizaciones*, analizada debajo) se mixturán, básicamente, el cluster móvil de su producción anterior y las sonoridades jazzísticas para configurar la heterofonía característica de aquí en más. Éstas aparecen típicamente en las melodías e improvisaciones del saxo, un timbre relativamente exótico en la música académica pero que está presente en *Adiabasis*, por ejemplo (en la cifra de ensayo M).

El cambio seguramente estuvo vinculado a su experiencia en el CLAEM cuya impronta modernizante instaló en varios compositores la necesidad de diferenciarse estéticamente. Ese es el proceso que se inicia en la segunda fase compositiva de Arias (uno de los que constituye nuestra hipotética segunda modernidad planteada más arriba), confirmando lo sugerido por G. Paraskevaídís<sup>10</sup>:

Tal vez [en el CLAEM] germinó a futuro que no era necesario deambular por centros metropolitanos nortecéntricos ni para estar informados ni para componer sin tutelajes. Tal vez las a veces encendidas y prolongadas discusiones en los pasillos, en los gabinetes, en el amplio estar, en el laboratorio del CLAEM, no cayeron del todo en el vacío.

## 1. JAZZ Y EXTRAÑAMIENTO

La tesis de nuestro trabajo es que Arias desarrolló un método compositivo basado en el despliegue de poderosas discontinuidades diacrónicas y sincrónicas mediante las cuales extrañó<sup>11</sup> al jazz de sus contextos habituales. La estrategia típica para ello, aunque no la única, consistió en poner en contacto elementos del jazz (materiales tópicos) con elementos musicales de otras tradiciones (generalmente opuestas estructuralmente): lo inesperado de la relación establecida contradice las condiciones perceptivas tradicionales asociadas con el jazz y provoca el extrañamiento.

En los párrafos que siguen analizaremos tres obras de Arias en las que el procedimiento aparece de manera relevante: *Polarizaciones*, *Ricercare's blues* y *Reflexiones 2003 (entre 2 siglos)*.

*Polarizaciones* (del año 1972, para orquesta) fue, como ya dijimos, la primera obra en la que el compositor desarrolló esta estrategia. En ella el jazz aparece superpuesto con sonoridades de clusters de densidad y ancho de banda variables (en términos generales, sonoridades típicas de los años sesenta).

<sup>10</sup> De mitos y leyendas. El CLAEM en el 2011. En: [http://www.gp-magma.net/es\\_editos.html](http://www.gp-magma.net/es_editos.html) (14/2/2022)

<sup>11</sup> La desautomatización perceptiva y extrañamiento son ideas desarrolladas a comienzos del siglo XX por Viktor Shklovski para el análisis del problema de la literariedad en oposición al lenguaje estándar. Lo literario transforma lo conocido en desconocido y automatizado mediante la violación de ciertas reglas lingüísticas. Dicha violación obliga a la percepción a analizar la naturaleza de la construcción lingüística en sí misma, renunciando a los hábitos automáticos de reconocimiento.

La pieza comienza estableciendo bandas de ruido o, los ya mencionados, clusters móviles que evolucionan lentamente, puntuados con golpes graves del tam-tam precedidos, típicamente, por crescendos muy rápidos de los metales (un tipo de linealidad ya detectado en las dos obras anteriores). La forma se articula unos segundos antes de la cifra de ensayo L con la aparición del primer diseño melódico en la flauta al que luego se le incorporará el clarinete. Éste establece dos planos texturales jerárquicos los instrumentos por un lado y, por el otro, el fondo constituido por un bloque relativamente más indiferenciado. La aparición del jazz también es progresiva, las primeras remisiones claras surgen a partir de L (al principio del segundo tercio de la obra, aproximadamente) con el pizzicato del contrabajo, que comienza a sugerir un *walking bass*, y el contrapunto de varios instrumentos (flauta y clarinete primeros, luego trombón, guitarra eléctrica y piano, principalmente). Pero es recién ocho compases antes de la cifra P (negra = 42) cuando el saxo aparece acompañado por una sonoridad de blues en las maderas (en la tonalidad de Si b) con una textura coral sobre el fondo ubicuo de la orquesta que sigue proponiendo, en un segundo plano, ruidos y bandas de registro variable<sup>12</sup>.

Así se establecen los dos polos de la obra (de los que deriva su nombre): el no-tonal, de la primera sección, de las sonoridades de clusters más o menos difusos de la orquesta y el tonal (o emparentado con lo tonal) del jazz que se despliega como una monodía con acompañamiento (dentro de la heterofonía) cada vez que aparece.

Este episodio es interrumpido en la cifra de ensayo Q con la reexposición variada de la primera sección. En un compás luego de la cifra R<sup>13</sup> el saxo (amplificado, desde la cifra de ensayo S) se incorpora a la textura con materiales atonales que deben ser ejecutados, según reza en la partitura, con «fraseo de free-jazz» (esta idea continúa hasta cuatro compases antes de cifra T, a partir de allí se le indica al ejecutante que improvise en el mismo estilo). Como era esperable, estos materiales se integran orgánicamente a la textura compleja de la orquesta lo que suspende el efecto de extrañamiento.

Unos segundos luego de cifra Aa<sup>14</sup> reaparece el jazz y la monodía con acompañamiento: ahora en trombón y los acordes del piano (con la textura de coral en Si b), sobre un estrato heterofónico, en segundo plano, de sonoridades metálicas parcialmente determinadas. Luego, esta alternancia entre secciones no tónicas y secciones con jazz se sucede un par de veces más hasta finalizar la pieza.

En esta obra el poder aglutinador del jazz, aspecto fundamental en la poética de Arias, se recuesta sobre su propia historia, por un lado estableciendo un centro tonal recurrente (incluso, presente veladamente en el final de la pieza) alrededor de la sonoridad del blues que articula la forma claramente. Por el otro, asociándose a las bandas de registro cuando el saxo improvisa atonalmente en el estilo del free jazz. La relevancia del extrañamiento hace que la pieza sea el resultado de la alternancia integración-desintegración del jazz al fondo ubicuo y estable de la orquesta.

En *Ricercare's blues* (1976), una de las obras más relevantes del autor, los procedimientos son más complejos y radicales. Escrita para orquesta y quinteto de jazz concertante (clarinete, saxo alto, trombón, piano y contrabajo), en la partitura se pide que los integrantes de éste tengan experiencia en la ejecución e improvisación jazzísticas, adelantando la naturaleza de la relación que constituirá la obra. En términos generales la pieza, como *Polarizaciones*, consiste en la yuxtaposición, primero sucesiva y luego simultánea, de materiales asociados con el

<sup>12</sup> Ejemplo 3 en la nube

<sup>13</sup> Ejemplo 4 en la nube.

<sup>14</sup> Ejemplo 5 en la nube.

universo del jazz con otros de la tradición académica contemporánea y la tonal. De este modo, las dos fuentes estéticas principales de la música de Arias aparecen nuevamente, por un lado, estructuras de alturas y registración fijas (que regulan buena parte de la pieza) junto con la superposición de bandas de velocidades distintas con contenidos musicales diferentes (que originan la textura heterofónica característica). Por el otro, materiales típicos del jazz (el *swing* rítmico, la *blue note*, el *walking bass*, etc.). Otros tópicos vanguardísticos aparecen de manera menos saliente: sonidos asordinados del piano, glissandos de las cuerdas, escalas articuladas muy rápidamente en las placas, maderas y cuerdas, uso intensivo de la percusión, clusters, etc.

A todo ello se le suman fragmentos del *Primer Ricercare* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, de este modo, sobre la continuidad de las sonoridades vanguardistas en la orquesta son extrañados el jazz y el *Ricercare* (de donde proviene, obviamente, el título de la obra)

Los elementos del jazz están claramente expuestos en el quinteto concertante. El más prominente es la *blue note* (es decir la 3<sup>ra</sup> menor -o 2da. aumentada, dependiendo de cómo se la considere- que «resuelve» en una 3<sup>ra</sup> mayor) presente en la estructura con registración fija o como aproximación cromática a algunos materiales. Otros relevantes son: el orgánico del grupo concertante (GC) y los timbres asociados, ciertas armonías en el piano y las cuerdas, y los ya nombrados *walking bass* en el contrabajo y el *swing* métrico de la ejecución solística (es decir la ternarización del subactus).

Por su parte, la heterofonía textural se establece entre el estrato del quinteto de jazz y el de la orquesta. Se constituye tanto por la diversidad de lo sonante como por la diferenciación de las velocidades de los pulsos particulares de cada estrato<sup>15</sup>. Esta idea proviene, según el propio compositor, de su experiencia en el laboratorio de electroacústica del CLAEM, específicamente del manejo de la consola en donde los canales se superponen y controlan individualmente. El efecto resultante es notable en algunos sectores, como por ejemplo en: (a) el c. 43 donde por primera vez se separan los dos estratos por bandas de velocidad, las cuerdas y la celesta establecen una de negra = 46 mientras que el resto del orgánico permanece en negra = 132<sup>16</sup>; (b) el c. 59 donde el GC se separa con una velocidad de negra = 164<sup>17</sup> contra negra = 132 del resto<sup>18</sup>; y (c) los cc. 95-96 donde conviven varios tempos: las maderas que mantienen la negra = 132 (aunque amétricamente: articulan valores muy cortos y rápidos), el GC la negra = 164, las cuerdas, fagotes y la celesta negra = 46, y los cornos, trompeta, vibrafón, redoblante y bombo a negra = 188<sup>19</sup>.

Por su parte, segmentos significativos de las alturas están derivados de un esquema de registración fija (RF), un procedimiento típico de la música de los años sesenta que consiste en fijar las alturas a un sector del registro, de este modo, cada vez que aparezca una nota determinada o grupo de notas lo hará en ese registro. La RF de esta pieza (Ejemplo 1<sup>20</sup>) fue derivada del acorde mayor/menor con séptima típico del blues (Si b-Do-Mi b-Mi-Sol). A éste se le agregaron hacia el agudo los sonidos necesarios para completar la dominante con novena y séptima mayor (La-Si-Re-Fa #) y, hacia el grave, los propios de la subdominante menor (Fa-La b) y el napolitano (Re b); de este modo los hexacordios resultantes son simétricos.

<sup>15</sup> En la partitura se indica que en ciertos momentos el grupo desfazado debe ser dirigido por el concertino o por algún integrante del grupo concertante.

<sup>16</sup> Ejemplo 6 en la nube.

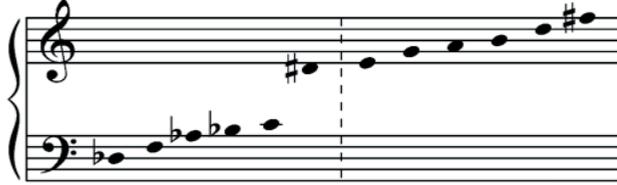
<sup>17</sup> En la partitura está escrito como corchea igual a 82 pulsaciones.

<sup>18</sup> Ejemplo 7 en la nube.

<sup>19</sup> Ejemplo 8 en la nube.

<sup>20</sup> Ejemplo 9 en la nube.

Ricercare's blues  
Registración fija



A handwritten musical score for 'Ricercare's blues'. The score is written on multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Cl. B. (Clarinet Bb), Xilof. (Xylophone), Vibr. (Vibraphone), Saxo. (Saxophone), Piano, Vls. (Violins), Vcllos (Violas), C.B. (Cello/Double Bass), Fl. II (Flute II), Cor. (Cor Anglais), Vibr. (Vibraphone), Saxo. (Saxophone), Piano, Vls. II (Violins II), Vcllos (Violas), and C.B. (Cello/Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (ppp, mp, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions in Italian (e.g., 'molto vibrato', 'legno battuto', 'pizz', 'dejar vibrar'). There are also some handwritten annotations and corrections. A double slash is present at the beginning of the lower section of the score.

Ejemplo 1 Ricercare's blues, RF y detalle de la partitura

Como dijimos, los sonidos de la RF regulan las alturas: exceptuando éstos todos los otros más agudos y más graves son ‘libres’. Ella explica las principales configuraciones melódicas y los acordes más importantes de la mayor parte de la pieza.

Así por ejemplo, en el comienzo mismo de la obra los sonidos graves asordinaos del piano son ‘libres’ puesto que registralmente están ubicados muy por debajo de la RF. Por el contrario, los acordes en el registro medio del piano desde el c. 21 son los obtenidos a partir de ella. El saxo del c. 31 la introduce con una *blue note* característica (mixtura de la RF con el jazz) mientras que en el c. 37 el corno comienza una imitación (Ejemplo 1<sup>21</sup>).

A partir del c. 185 la RF está transpuesta un semitono más grave. Lo que sigue a esta transposición es una larga secuencia de acordes en las cuerdas y las maderas hasta el Do M de c. 233. Sobre ésta se articulan una improvisación libre del saxo acompañada por el resto del GC (el contrabajo mantiene el típico *walking bass*) más los acordes del piano; ambos materiales están hechos con la RF-1. En cambio el trombón (a partir del c. 197<sup>22</sup>) sigue con RF del comienzo (se produce allí una «disonancia estructural», por la superposición de las dos RF a distancia de semitono, que se resolverá en la reexposición). En el c. 235 de la coda reexpositiva, vuelve la RF (en el piano antes ya, en el c. 231) más el pedal asordinado, enmarcado en estructuras diferentes en el grave y el agudo.

Por su parte, el material del comienzo del *Ricercare* de Bach está muy disimulado en la textura. Aparece por primera vez en el oboe del c. 28: es el tema invertido (Fa #-Re #-Si-Si b). En forma original, aunque variado con ‘notas de aproximación’ y jazzeados, por vez primera es expuesto por el trombón del GC en el final del c. 61 del tempo principal (puesto que el GC se desarrolla allí con un tempo diferente de negra = 164). En el esquema de la Ejemplo 2<sup>23</sup> se puede comparar el tema del *Ricercare* con la versión jazzística que aparece en la obra de Arias.

Tema del Primer *Ricercare*



*Ricercare's blues*: trombón cc. 61



Ejemplo 2 *Ricercare's blues* y el *Ricercare* de Bach

A partir del c. 113 el piano (en el *Molto moderato*) realiza nuevamente sonidos asordinaos (que remiten al comienzo de la pieza) con fragmentos transpuestos del tema del *Ricercare* aunque sin citas textuales. Éste vuelve a aparecer, con idéntica altura absoluta, en el trombón a partir de c. 138 (sobre un acorde de Dom en el arpa). Además, se cita un segmento del contrasujeto del *Ricercare* (muy característico por su articulación ternaria) desde el c. 146 (en el vibrafón, que ya lo había insinuado en el c. 126). Este último, imitado por varios instrumentos, protagoniza la gran acumulación prolongada

<sup>21</sup> Ejemplo 10 en la nube.

<sup>22</sup> Ejemplo 11 en la nube.

<sup>23</sup> Ejemplo 12 en la nube.

hasta el c. 164 aproximadamente. Finalmente, en el c. 185<sup>24</sup> las violas tocan el tema aumentado del *Ricercare* sobre la armonización de cuerdas y maderas.

En esta obra, Arias presenta varios de los recursos puestos en juego en *Polarizaciones* aunque de un modo más complejo, como ya fuera dicho. Al universo de citas de tópicos del jazz se le suman los fragmentos de la obra de Bach deshistorizados por el *swing* y los ornamentos jazzísticos, y la cita técnica de la RF que para su detección requiere una audición especializada no así su recurrencia continua. Por su parte, la heterofonía basada en la oposición de materiales de *Polarizaciones* es en *Ricercare's*, además, una investigación sofisticada de la superposición de bandas de velocidades distintas controladas globalmente.

Finalmente, en *Reflexiones 2003 (entre 2 siglos)*, compuesta por las secciones *Efluvios*, *Contrastes*, *Aleaciones* y *Espejismos*, el extrañamiento del jazz se produce en relación con el mismo jazz.

Las dos primeras presentan sonoridades típicas del lenguaje académico «contemporáneo» de raíz, quizás, varesiana. A partir de la tercera sección, que comienza en c. 47, la cita jazzística aparece inequívocamente por medio de algunos materiales tópicos: (a) el ascenso cromático hacia la tónica (o hacia otro sonido claramente polarizado) con el ritmo ternario típico del *swing*, en el registro grave del piano y el clarinete bajo (a partir del *leware* a c. 47); (b) el gran salto descendente (de sexta o séptima) en la trompeta (a partir de c. 71) y, por último, (c) el descenso cromático o diatónico (claramente expresado a partir de c. 83 en trompeta y trombón).

Estos materiales (y algunos otros menos relevantes) desplazan por completo a las sonoridades «vanguardísticas» del cluster móvil típicas de las obras anteriores. La heterofonía característica está construida con los fragmentos de jazz dislocados entre sí rítmica y/o armónicamente. En el comienzo mismo de la sección, por ejemplo, el piano junto con el clarinete bajo sugieren FaM configurando el material (a), al mismo tiempo el sintetizador articula acordes tenidos en el área tonal de Mim. Sobre ese fondo el trombón ejecuta cortos pasajes cuyas alturas son extrañas a ambos contextos tonales (en c. 51, por ejemplo, la nota Sol b mientras suena Mi b M en el sintetizador o la nota Si contra un acorde de Fa M en el piano<sup>25</sup>). Como es típico en el compositor esta sección es una paulatina acumulación que culmina polarizada en dos grandes estratos: uno que reúne a los materiales (b) y (c) transformados en una *passacaglia* y otro al resto del grupo: percusión, piano, sintetizador, etc. La última sección (a partir del c. 127), que es una gran cadencia hacia el final, restablece la sonoridad global de las primeras con citas de algunos de sus materiales, a los que se les agregan varias de las jazzísticas muy disimuladas.

La idea estructural del extrañamiento del jazz continuó siendo la estrategia compositiva característica de Arias. Sin embargo, en su última obra *Motivación o deconstrucción* (versión del año 2012, para dos pianos y contrabajo), además de incluir una serie dodecafónica (estructura prácticamente ausente en su producción) que articula varios materiales, detectamos un plan divergente.

La pieza es también el resultado de la yuxtaposición de materiales disímiles, no tonales y/o con algún grado de indeterminación paramétrica, por un lado, y la cita del jazz, tonal y determinado, por el otro.

<sup>24</sup> Ejemplo 13 en la nube.

<sup>25</sup> Ejemplo 14 en la nube.

El primer tipo de material incluye la ejecución de golpes, glissandos, pizzicatos y asordinamientos de las cuerdas del piano dentro de la caja de resonancia del instrumento, además de los toques típicos. El segundo, asociado con el jazz, está constituido por la armonización usual de melodías, a la manera de un estándar (acordes de 7ma y 9na por ejemplo); el diseño de notas graves asordinadas basado en una serie dodecafónica; y por ciertos giros tópicos del contrabajo, como el *walking bass* (tocado en pizzicato o col legno).

El desarrollo de la pieza es bastante tradicional y simétrico. El sector medio de la obra contiene los momentos de mayor oposición entre materiales, densidad cronométrica y expansión registral, mientras que las secciones extremas son más estables e integradas texturalmente. En ese sentido, la obra avanza desde la estabilidad relativa hacia el mayor conflicto temático para volver al estado inicial.

En el comienzo mismo de la pieza se presentan dos de los materiales más importantes. En primer lugar aparecen las acciones sobre la caja del piano que dejan resonando acordes por terceras que se alternan con esas mismas estructuras asordinadas. Este segmento conduce a la primera aparición del jazz en el c. 12 sobre una melodía de sonidos también asordinados en el registro grave del piano. Ésta se estructura de aquí en más sobre segmentos transpuestos de la serie que aparecerá completa recién en el c. 98, como veremos luego. Las sonoridades jazzísticas del piano se presentan enlazadas libremente (con cierta preeminencia de la progresiones plagales) o descendiendo cromáticamente; acompañando usualmente algún desarrollo melódico (a la manera de un estándar, como ya dijéramos).

En el c. 15 aparecen los ascensos y descensos muy rápidos que pivotean entre los dos materiales característicos, el tonal y el no-tonal, desempeñando generalmente una función articuladora. La estructura de las alturas es variable, pueden simplemente arpeggiar los acordes que suenan por detrás o contradecirlos, pero mantienen siempre una alta densidad de ataques (Ejemplo 3a<sup>26</sup>).

La serie dodecafónica completa aparece por primera vez en el c. 98 del piano II en el registro agudo, con la siguiente estructura: Mi-Fa #-Re-Do #-Mi b-Fa-Do-Si b-Sol-Sol #-Si-La (+ 2-4-1 + 2 + 2-5-2-3 + 1 + 3-2).

Protagoniza el estrato que contradice los enlaces jazzísticos tonales del otro piano y el *walking bass* del contrabajo en una de las secciones más heterofónicas de la pieza (Ejemplo 3b<sup>27</sup>). En el c. 105, por el contrario, es la melodía del estándar armonizado tonalmente. En el compás siguiente, el piano II comienza una imitación (es en realidad, el material de c. 98) en el registro agudo, con el carácter atonal disruptor.

La serie aparece fragmentariamente en varios lugares: en el c. 9 las notas asordinadas en el registro grave del piano, como ya dijéramos, expresan el contenido interválico casi completo (+ 2-4-1 + 2 + 2-5-2-3 + 1) transpuesto una cuarta (Ejemplo 3c<sup>28</sup>); en el c. 23 aparece citado el comienzo (+ 2-4-1). En ocasiones se utilizan las clases interválicas reordenadas (es decir los intervalos independientemente de su dirección) como en: c. 34 (4, 2, 1) o (3, 1); en c.83 (523132).

También es presentada en forma retrógrada e incompleta, por ejemplo: en el c. 53 (Si-Do)La b-Sol-Si b-Do-Fa-Re #-Do #-Re-Fa # y en el c. 62 piano y contrabajo al unísono (Si-Do)La b-Sol-Si b-Do-Fa-Re #-Do #-Re-Fa #-Mi.

<sup>26</sup> Ejemplo 15 en la nube.

<sup>27</sup> Ejemplo 16 en la nube.

<sup>28</sup> Ejemplo 17 en la nube.

La pieza plantea un problema interpretativo interesante. El jazz está tan presente en la estructura que difícilmente podría ser sometido al proceso de extrañamiento y por eso mismo no cumple la función que el compositor le asignó a comienzos de los setenta cuando lo utilizó por primera vez: la de constituir el anclaje para la concreción de la forma en un contexto formal problemático.

Los segmentos asociables con los tópicos de la vanguardia parecen mejor descriptos como yuxtaposiciones, como la adición de uno o varios estratos desintegrados cuya función formal es, finalmente, secundaria (como en los primeros compases donde constituyen una introducción). Así se configura la heterofonía del c. 98: el *walking bass* del contrabajo (a partir del c. 92), más los acordes jazzísticos (c. 96) y luego en el registro agudo la exposición de la serie (c. 98).

Son universos sonoros contrapuestos pero el más característico, el del jazz, es el más continuo. En la reexposición, a partir del c. 119<sup>29</sup>, ocurre algo parecido: al estrato no-tonal de sonidos asordinaos y pizzicatos en las cuerdas del piano I, se le suma el jazz, desde el c. 123, con una melodía armonizada en el piano II al unísono con el contrabajo.

Por su parte, la cita del dodecafonismo, principalmente en el sector grave del piano asordinao, es lo suficientemente inespecífica estructural y sonoramente como para no constituirse en un material tópico susceptible de ser extrañado (algo parecido a lo que ocurría con la cita del *Ricercare* de Bach).

Además, muy significativamente la forma se ordena tonal y temáticamente, es decir, por los aspectos introducidos por el jazz. Por ejemplo: los enlaces cromáticos de acordes tríadas (Mi b m, Re m y Do # m) del comienzo asociados con una melodía en el contrabajo vuelven transpuestos en la coda (c. 174: Do, Si y Si b) de modo de continuar el descenso de los primeros compases. El mismo esquema ocurre en los cc. 149-151 (Fa #7/9, Fa7/9 y Mi7/9) en donde el último acorde funciona como una dominante prolongada del acorde de Lam7M que se articula como un pedal en toda la coda final (a partir del c. 170).

## 2. COMENTARIOS FINALES

Como hemos visto, luego de su etapa formativa enmarcada claramente en las concepciones y técnicas en boga en los años sesenta, Arias desarrolló una estética única en el contexto de la escena musical argentina (y probablemente mundial, aunque no lo podríamos asegurar al momento en que escribimos estas ideas). El extrañamiento del jazz y su despliegue en la obra como yuxtaposición (textural y formal) ocurrió, como vimos, de distintas maneras: por el desfazaje histórico de los materiales con los que se lo sucede o superpone (recursos típicos de la música contemporánea de vanguardia, citas de otras músicas), y por la dislocación de fragmentos tópicos jazzísticos (el jazz se extraña a sí mismo, por así decirlo).

Por su parte, la generalización del jazz en la estructura y su estabilización textural produjeron, en el caso de la última obra analizada, la sustitución del extrañamiento por la, más tradicional y por ello menos significativa, adición de materiales. Con ello el círculo parece cerrarse: las yuxtaposiciones de anchos de banda de los años sesenta vuelven cincuenta años después como estratos lineales superpuestos, enmarcando la estrategia del extrañamiento.

<sup>29</sup> Ejemplo 18 en la nube.

3a

Handwritten musical score for Example 3a, measures 15-20. It features three staves: Piano I (Ph.I), Piano II (Ph.II), and Oboe (Obj). The score includes dynamic markings like 'viva molto' and 'normal', and performance instructions such as 'con ip. piana sostenuta' and 'gliss (deinde vivas)'. A 'Sonda real 8ª' is indicated at the bottom.

Handwritten musical score for Example 3a, measures 93-95. It features three staves: Piano I (Ph.I), Piano II (Ph.II), and Oboe (Obj). The score includes dynamic markings like 'cresc.' and 'poco a poco', and performance instructions like 'sempre cresc.' and 'poco'.

3b

Handwritten musical score for Example 3b, measures 99-105. It features three staves: Piano I (Ph.I), Piano II (Ph.II), and Oboe (Obj). The score includes dynamic markings like 'cresc.' and 'sempre cresc.', and performance instructions like 'poco'.

Handwritten musical score for Example 3b, measures 106-110. It features three staves: Piano I (Ph.I), Piano II (Ph.II), and Oboe (Obj). The score includes dynamic markings like 'poco' and 'sempre cresc.', and performance instructions like 'viva molto' and 'poco'. Chords G5+7/9, D7M, and Am7M are marked in green.

3c

Handwritten musical score for Example 3c, measures 15-20. It features three staves: Piano I (Ph.I), Piano II (Ph.II), and Oboe (Obj). The score includes dynamic markings like 'viva molto' and 'normal', and performance instructions such as 'con ip. piana sostenuta' and 'gliss (deinde vivas)'. A 'Sonda real 8ª' is indicated at the bottom.

Ejemplo 3a, 3b y 3c

En los ejemplos más interesantes, el efecto de éste es poderoso: desmonta los tópicos jazzísticos que entonces afloran resignificados, recuperando de alguna manera el estado previo a la cristalización tópica. Al mismo tiempo, las músicas que lo circundan también se extrañan (aunque el grado de convención perceptual que históricamente cargan es mucho menor): cierta escritura orquestal de los sesenta es reconsiderada cuando aparece descontextualizada por el jazz. Salvando las distancias, algo parecido ocurre con la cita de Bach en *Ricercare*'s, una vez que la mediación analítica nos permite reconocerla.

Al dotar con contenidos históricos evidentes, los tópicos jazzísticos, a uno de los estratos de la heterofonía Arias transformó la tradicional concepción aditiva (textual y formal) en extrañamiento. Esa es la distancia entre su planteo y el de Ch. Ives, por ejemplo. La cita como procedimiento estructural, aunque transformada por las ideas de Arias como venimos sosteniendo, vincula a su producción con la escena europea de los años sesenta del siglo pasado, en general, y en particular, con la poética de L. Berio (1925-2003), uno de sus compositores más sobresalientes. Incluso, el compositor argentino estableció cuál sería la naturaleza de esa relación: «la manera en cómo yo planteo al jazz frente a la música clásica es análoga a cómo Berio plantea la música clásica de los clásicos frente a la música contemporánea»<sup>30</sup>.

¿En qué sentido se daría esa analogía? Recordemos: su tercer movimiento de *Sinfonia* (1968), la obra paradigmática en este estilo, está basado en el 3er. movimiento de la *Segunda Sinfonía* de G. Mahler. Éste es filtrado (se mantienen sucesivamente ciertos sectores básicos) y yuxtapuesto con numerosos fragmentos de múltiples obras y compositores; textos de varios autores cantados y recitados; y fragmentos conectivos compuestos por Berio (todo lo cual, lejos de ser aleatorio, está férreamente controlado según el principio de saturación cromática típico de las poéticas atonales<sup>31</sup>).

La multiplicidad extrema (histórica y técnica) de los fragmentos utilizados en *Sinfonia* no permite establecer relaciones muy significativas con la técnica de Arias. Para que la obra se constituya en tanto construcción de citas, Berio tuvo que suponer, cuestión hartamente improbable, un alto nivel de erudición en los oyentes que debería ser capaz de operar en un contexto heterofónico muy complejo (como quedó descrito más arriba). Desde luego, no fue esa la idea sino la de construir una pieza nueva a partir de fragmentos de otras, desplazando el foco de la composición de los materiales hacia la sintaxis<sup>32</sup>, a la yuxtaposición horizontal y vertical de esos fragmentos ya compuestos<sup>33</sup> (aunque sin que su modelo fuera el del *collage*<sup>34</sup>). El compositor argentino, por el contrario, yuxtapuso tópicos del jazz, un lenguaje masivo, con sonoridades vanguardísticas y así construyó un universo en el que la cita es secundaria frente al poder fascinante y novedoso del extrañamiento de un lenguaje altamente caracterizado. Incluso el fragmento de Bach, cuya inserción es vinculable con

<sup>30</sup> La frase dicha coloquialmente no es exactamente esa, aunque creemos haber captado su sentido fundamental: «... la manera como yo planteo el jazz frente a la música clásica, Berio plantea la música clásica de los clásicos frente a la música contemporánea.»

<sup>31</sup> Losada, 2009: 61.

<sup>32</sup> El vínculo con la poética de Gandini, en ese sentido, es evidente.

<sup>33</sup> Como parece sugerir el mismo Berio (1969): ‘... this section of *Sinfonia* [el 3er. Movimiento] is not so much composed as it is assembled to make possible the mutual transformation of the component parts.’

<sup>34</sup> Dice Berio: I'm not interested in *collages*, and they amuse me only when I'm doing them with my children: then they become an exercise in relativizing and “decontextualizing” images, an elementary exercise whose healthy cynicism won't do anyone any harm (Berio, 1985).

la concepción del italiano, está modificado por el fraseo jazzístico y por tanto su valor referencial es problemático.

La rearticulación de materiales y procedimientos que Arias realizó lo ubica como un heredero notable de la vanguardia musical en la que se formara en los años sesenta. Al igual que Berio, pero por caminos distintos, logró una obra disruptiva que constituye uno de los puntos más altos de la modernidad musical argentina de los últimos años. Como tal, complejiza y enriquece ese panorama al establecer una tercera línea de desarrollo estético y técnico post CLAEM y diferenciada de las otras dos propuestas en este artículo las de Gandini y Etkin.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERIO, Luciano: *Sinfonia (author's note)*. En <http://www.lucianoberio.org/node/1494?1683069894> = 1 (último acceso 18/12/23).
- Berio: *Sinfonia*. [librillo escrito por el compositor, CD]. New York: Columbia, 1969.
- Two Interviews*. With Rossana Dalmonte and Bálint András Varga. New York: Marion Boyars, 1985.
- FLINN, John: *Reconstructive Postmodernism, Quotation, and Musical Analysis: A Methodology with Reference to the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia*. Tesis de doctorado, Graduate School of the University of Cincinnati, 2011. En: [https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10\\_ACCESSION\\_NUM:ucin1307322489](https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ucin1307322489) el 10/2/2013.
- GANDINI, Gerardo: «Estar», *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Córdoba (Argentina), 1984. En <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/gandini/estar.html> (acceso 22/2/2022).
- JAMESON, Fredric: *The Cultural Turn Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London, Verso, 1998.
- LOSADA, Cristina: «Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann», *Music Theory Spectrum*, Vol. 31, No. 1, (2009), 57-100.
- RODRÍGUEZ, Edgardo: «La música de Luis Arias: aspectos estructurales y estéticos de Ricerare's blues (1976)», *Revista Arte e investigación*, No. 11, (2015), 95-99.
- «El CLAEM y la modernidad musical argentina», *Revista Argentina de Musicología*, No.15, (2015), 221-230.
- SHKLOVSKI, Viktor: *Theory of prose*. London: Dalkey Archive Press, 1991.

# Neoexpresionismo y serialismo en el Río de la Plata en los inicios de la segunda mitad del siglo xx<sup>1</sup>

Julio Ogas

(Universidad de Oviedo)

En el inicio de la segunda mitad del siglo XX en el contexto musical de Montevideo y Buenos Aires un grupo de compositores provenientes del neoclasicismo (con o sin referencias folkloristas) comienzan a indagar en las técnicas compositivas relacionadas con el dodecafonismo. Es así como en la producción de algunos de ellos se aprecia la transición de ese neoclasicismo que buscaba una forma de expresión particular en la música regional a un neoexpresionismo que explora las posibilidades que el serialismo les ofrece a la hora de generar una música más actual o moderna. Así, en diferentes obras, estos métodos de composición convergen con las referencias a la música popular, los principios de centralización derivados de la tonalidad extendida y los cánones de la estructuración formal organicista. Resultando evidente que los compositores, con la incorporación del serialismo, buscan desdibujar o desestabilizar algunos fundamentos del discurso precedente, pero en ningún caso pretenden una ruptura o corte absoluto con el pasado.

El caso más significativo es, sin duda, Alberto Ginastera. De hecho, desde los años setenta se habla de su música como neoexpresionista. Sin embargo, son varios los compositores que siguieron un camino similar y en algunos casos mantuvieron un contacto directo con él. Como es el caso de Hector Tosar, quien en Uruguay a través de sus composiciones y su enseñanza indaga en los caminos que el serialismo y los grupos de sonidos ofrecen a la música de su tiempo. Además de estos compositores, son varios los que se suman a esta indagación en torno a la técnica de doce sonidos como una posibilidad de enriquecer o modernizar el formalismo y la expresividad del particular neoclasicismo folklorista que predominaba en ciertos contextos de la música del Río de la Plata. Aquí nos centraremos en este grupo, más allá de que en otras propuestas de la región, como la de la Agrupación Nueva Música, el serialismo se encuentra en una fase más cercana a las ideas surgidas en el entorno de los cursos de Darmstadt.

Con la finalidad de ahondar en algunos de los rasgos que caracterizan la incorporación de los principios dodecafónicos en el neoexpresionismo del contexto compositivo de Buenos

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto *Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y Migraciones (1939-2001)* (PID2019-108642GB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

Aires y Montevideo en las décadas de 1950 y 1960, nos centraremos en algunas obras relacionadas con el contexto de la Asociación argentina de Compositores y del Conservatorio Nacional de Música de Montevideo. Esto permitirá apreciar los puntos relevantes que otorgan a esta tendencia sus particulares rasgos compositivos y su relación con el contexto creativo y cultural de su tiempo. Previamente, entendemos necesario presentar una aproximación a las definiciones que diferentes autores, y con relación a distintos contextos, han realizado del neoexpresionismo.

## 1. APROXIMACIONES AL NEOEXPRESIONISMO COMO CONCEPTO

Al igual que otros términos empleados para definir etapas o tendencias dentro de la historia del arte, el teatro o la música, el alcance del neoexpresionismo puede variar según el ámbito o el enfoque del estudio. Por ello, se entiende oportuno repasar algunas aproximaciones a este término dentro del ámbito musical, con el fin de observar los puntos en común y su posible aplicación a algunas de las obras producidas por compositores argentinos o uruguayos.

Arnold Whittall, al abordar las composiciones de Elliot Carter de los años cuarenta y cincuenta indica que su estética se puede identificar claramente como una tendencia neoexpresionista. Esto lo atribuye al interés del compositor estadounidense por las ideas provenientes de otras ramas de las artes, la ciencia o la filosofía. Este interés hace que, a partir de su *Primer Cuarteto de Cuerda* (1951), Carter realice algún tipo de asociación entre elementos extramusicales y la forma musical. Whittall realiza esta apreciación teniendo en cuenta las manifestaciones del propio compositor, cuando admite que el cambio en su estilo compositivo y estético entre las décadas de 1940 y 1950 está relacionado con su reevaluación de las ideas sobre los impulsos autodestructivos en la teoría de Freud (1977: 82-98).

A una época similar, aunque en un contexto diferente, se refiere Ivana Medic. En su estudio de la música Serbia de la posguerra señala, siguiendo a Melita Milin, que la corriente neoexpresionista es una de las cuatro formas del modernismo moderado de ese país. Indicando que:

la comunidad académica [Serbia] de posguerra favoreció la preservación de las formas tradicionales. Así, la mayoría de los compositores comenzaron llenando las formas clásicas con música libremente atonal y disolviendo gradualmente las fronteras formales. Más tarde, algunos de ellos introdujeron elementos de las técnicas dodecafónicas y seriales, pero nunca de manera consistente, y su modelo a seguir fue Berg en lugar de Webern o los serialistas de Darmstadt<sup>2</sup>.

Monika Karwaszewska, por su parte, relaciona el neoexpresionismo con la música producida en Polonia en la etapa posterior a los acontecimientos de marzo de 1968 de ese país. Así, sitúa al neoexpresionismo en relación y como parte de la transvanguardia, a la que, atendiendo a la propuesta de Krzysztof Szewajger, reconoce como una continuación

---

<sup>2</sup> “the postwar academic community favoured preservation of traditional forms. So, the majority of composers started off by filling classical forms with freely-atonal music and gradually dissolving formal boundaries. Later on some of them introduced elements of twelve-note and serial techniques – but never consistently, and their role-model became Berg rather than Webern or the Darmstadt serialists” [traducción del autor].

específica, no directa, de la vanguardia. De forma que la transvanguardia es definida como “un giro hacia el neoromanticismo, una nueva expresión, un retorno al énfasis en el contenido de la obra, a la función del símbolo en la música, al uso de estructuras formales tradicionales y de los nuevos medios”<sup>3</sup>. En definitiva la característica que definiría a la transvanguardia y, por ende, el neoexpresionismo sería la síntesis de los códigos de la tradición y la modernidad, expresada en aspectos como: combinar funciones expresivas y referenciales, un emocionalismo profundo y extremo, fusionar técnicas y estilos de composición del pasado, y presentarlos en una versión actualizada, una narración musical fluida y no fragmentada, cierta tendencia al empleo de textos intensamente expresivos o basarse en contenidos literarios, entre otros (2016: 83-84).

También Ton De Leeuw parece referirse a una época cercana a la descrita por Karwaszewska cuando habla del neoexpresionismo. Así, a finales de la década de 1980, expresa que el neoexpresionismo es una tendencia que surge como respuesta a la presión que el mercado de la música ejerce sobre el compositor. Ante la imposibilidad de establecer una comunicación duradera con el público, ya que el mercado ve a la nueva música como un producto marginal y poco rentable, los compositores se enfrentan a la necesidad de ofrecer, cada vez, obras espectaculares y originales. Para ello, según el compositor neerlandés, dramatizan exageradamente su discurso musical buscando alcanzar el éxito en la que, muy posiblemente, será la única interpretación en público de su composición. Desde esta perspectiva, reconoce una evidente conexión de estas nuevas propuestas con la retórica del expresionismo, aunque, implícitamente, establece distancia en lo referente a los recursos compositivos empleados (2005: 202-204).

Dentro de esta línea de crítica a la manipulación masiva y a la sociedad de la abundancia, Ligeti en 1985 expresa su rechazo al posmodernismo, ya que los considera un movimiento, en realidad, premoderno que busca la “restauración de elementos y formas históricas” (en Tylor, 1994: 145). Unos años después ahonda en esta idea y declara su “odio” al neoexpresionismo y a sus “afectaciones neomahlerianas y neobergianas” (en Szitha, 1992, 14). También Bayan Northcott (1978) era crítico con los retornos al pasado de Alexander Goher y proponía la *Sinfonía en un movimiento* (1970) como ejemplo del acercamiento al neoexpresionismo por parte del compositor inglés.

En el caso español también se encuentran menciones al neoexpresionismo asociadas a diferentes momentos y compositores. Así, Pliego de Andrés en su libro sobre Claudio Prieto refleja opiniones de los críticos Fernando Ruiz Coca y Carlos Gómez Amat que califican a la *Sinfonía nº 1* (1975) de este compositor como neoexpresionista. Pliego de Andrés relaciona esta consideración con “el duro trazo que Claudio dio entonces a su música para adecuar el discurso (la forma) a sus necesidades expresivas de comunicación” (1994: 125). También cita a Ruiz Coca en lo que sería una explicación de esa adecuación:

[Claudio Prieto] transforma en abstracta obra (es decir, convierte un caos en un mundo) el clamoreo inquietante, dramático, humanístico del coro, como trasunto de una sociedad en crisis que busca, angustiada, sus caminos. Algo así como extraer la música implícita en una manifestación de protesta. La fuerte y directa comunicatividad es indudable (Ruiz Coca en Pliego de Andrés, 1994: 68)

<sup>3</sup> “with the focus on a turn towards neo-romanticism, new expression, a return to emphasising the content of the work, to the function of symbol in music, usage of traditional formal structures and of the new media” [traducción del autor].

Por su parte, Marta Cureses entiende que el acercamiento de Benet Casablanca al serialismo en su primera etapa le abrió “un campo de infinitas posibilidades que ha desarrollado en su producción desde los años ochenta, adoptando una perspectiva tan crítica como personal que le conduce a la concepción de un neoexpresionismo fructífero en diversos géneros y formas (2013: 19). Mientras Tomás Marco incluye dentro de los espacios generados por la llamada Nueva Simplicidad “una serie de movimientos ‘neos’ que van de la neotonalidad al neoimpresionismo, neoexpresionismo e incluso neoimpresioexpresionismo” (2005: 33).

En el ámbito latinoamericano es conocida la definición de la tercera etapa compositiva de Alberto Ginastera como neoexpresionista. Esta clasificación está presente en numerosos trabajos que siguen lo expuesto por Pola Suárez Urtubey en su libro sobre el compositor (1972) y en la introducción a la música latinoamericana de Gerard Behague (1979). Un caso más reciente se encuentra en la descripción o delimitación de un posible neoexpresionismo latinoamericano que realiza Graciela Paraskeavidis al estudiar los *Dos móviles para conjunto de cámara* (1965) de la compositora colombiana Jacqueline Nova. A partir de unas declaraciones realizadas por la compositora donde hablaba de que su música está “comprometida con su época”, Paraskeavidis, intentando explicar el camino seguido por la colombiana entre 1965 y 1975, apunta:

entendemos que su ‘compromiso con la época’ es asumido como opción histórica, como toma de conciencia. Lo detectamos en diversos ámbitos a través de la puesta de día con corrientes estéticas y procedimientos técnicos contemporáneos, fundamentalmente de las vanguardias europeas, pero no de manera epigonal o meramente imitativa, sino tomando lo que consideraba necesario para su música. Me refiero a una estética expresionista (¿un neoexpresionismo latinoamericano?) me refiero a la utilización de un ordenamiento serial manejado con flexibilidad y sin especulaciones dogmáticas, me refiero a la brevedad y no discursivas [...], me refiero a la incorporación de la aleatoriedad -en sí un procedimiento antagónico al pensamiento serial de parcial o total control paramétrico-, me refiero a la relación con la plástica, me refiero al silencio y al timbre como elementos estructurales no decorativos (2002: 58).

Como final de este breve recorrido, mencionar el caso de Chile donde en las décadas de 1960 y 1970 se emplea el concepto de expresionismo en una búsqueda de unir la producción de los años cuarenta y cincuenta con la etapa precedente de los miembros de la Sociedad Bach. Más allá de la pertinencia de seguir hablando de expresionismo en lugar de neoexpresionismo en estos años, se puede apreciar como Samuel Claro Valdés indica que Alfonso Letelier está “especialmente inspirado por Hindemith, transformando su armonía desde el cromatismo wagneriano hasta la politonalidad y atonalidad” en su acercamiento a esta tendencia. A continuación, subraya: “hace casi veinte años Salas Viu consideraba a Alfonso Letelier como ‘el último expresionista chileno’ el título que bien podría repetirse hoy quizás con mayor propiedad que entonces” (1968: 48). Por su parte, Inés Grandela relaciona con el expresionismo centroeuropeo los *Estudios emocionales* (1957) de Roberto Falabella y los *Tres trozos* (1952) de León Schidlowsky. A la obra de Falabella la ubica como cercana a las *Seis pequeñas piezas Op. 19* de Schoenberg y de la de Schidlowsky, además de apuntar su relación subjetiva con pinturas de Ketty Bravo y Van Gogh, destaca el predominio de las microestructuras y del contenido sobre las formas (1971: 40-41).

En nuestro caso, en 2010 señalábamos que en la música argentina se podía apreciar una tendencia neoexpresionista. Definimos la misma como una tendencia compositiva que

busca conciliar el pathos postromántico (en el que los músicos nacidos en las primeras décadas del siglo pasado habían sido formados) con algunas técnicas compositivas propias del siglo XX, como las estructuraciones neoclásicas, la tonalidad extendida, el serialismo e, incluso, algunos rasgos del experimentalismo. Aunque estas técnicas no son empleadas de forma sistemática, sí es posible apreciar su incidencia en la estructura de las composiciones resultantes. En cuanto a temática, en este ámbito conviven obras que aluden a la música popular con otras que no lo hacen (Ogas, 2010a: 141-152). También en trabajos posteriores hicimos extensiva esta apreciación a obras de dos compositores españoles exiliados, Rodolfo Halffter (2010b) y Julián Bautista (2019).

Sin embargo, a partir de la breve revisión del concepto aquí presentada es posible apreciar la existencia de dos etapas dentro del neoexpresionismo del siglo XX. La primera de ella estaría ubicada, especialmente, en los años cincuenta y sesenta, mientras que la segunda se correspondería con las décadas posteriores. Es otras palabras, siguiendo la división de la historia que propone Bauman (2002), es posible decir que el neoexpresionismo aparece tanto en composiciones musicales del final de la modernidad sólida como en las de la modernidad líquida. Al igual que en otras latitudes, y más allá de que no se puedan establecer límites absolutos, en la música latinoamericana es posible apreciar que en la primera etapa prevalece la intención de incorporar recursos de la música atonal y el dodecafonismo al lenguaje neoclásico asociado a la tonalidad extendida que había prevalecido en buena parte de los compositores que asumen este camino. En cierta medida se puede parafrasear a Whittal (1994: 370) cuando dice que las obras de esta etapa buscan poner en crisis o desestabilizar la tonalidad y los géneros establecidos de la composición tonal, pero sin pretender una ruptura o desarticulación de los principios que les sustentan y constituyen. Por su parte, en las composiciones de la segunda etapa se suman y hace más evidente el empleo de aspectos ligados a la música experimental y textural, a la vez que se pone mayor énfasis en las relaciones intertextuales e hipertextuales. En esta etapa posmoderna, de transvanguardia o postvanguardia, al mismo tiempo que los compositores se alejan de los preceptos de la tonalidad extendida se desentienden de los condicionantes formales que estaban presentes en la etapa anterior.

En el caso de la primera etapa del contexto que aquí nos ocupa, Argentina y Uruguay, se puede apreciar una preocupación por unir esa búsqueda en torno al neoexpresionismo con las referencias a fuentes de la música local. Esta tendencia es la más evidente de lo que hemos denominado, adaptando el concepto de Ángel Rama (1982), transculturación compositiva. Rama destaca que no se está frente a artistas que “se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una u otra cultura”, sino que buscan rearticular estructuras que, en principio, son autónomas buscando “nuevas focalizaciones” dentro de la cultura en la que generan su propuesta (2008: 37). Desde esta perspectiva es posible observar la capacidad de selección e inventiva a través de las cuales los compositores argentinos y uruguayos rearticulan en sus obras los signos sonoros provenientes de la tradición local y los de la modernidad internacional que, en este caso, está representada por el neoexpresionismo.

Aunque este sea el caso más evidente de las neoculturaciones provenientes de la transculturación compositiva, también se puede apreciar un proceso similar en otras composiciones que no recurren a lo local de forma explícita. En este sentido, se puede apuntar que existen diferentes obras que adecúan los elementos provenientes de lo que se concibe como modernidad a la sensibilidad o forma de expresión local. Se trata de composiciones que partiendo de materiales temáticos sin referencia a una tradición localizada o con referencias a músicas de otros ámbitos geográficos buscan una conjunción o complementariedad

expresiva entre los elementos provenientes de la música tonal y las estructuras formales ligadas al neoclasicismo, y los principios de la música atonal y dodecafónica. Como señalaba Medic parece que el modelo a seguir, preferentemente, es Alban Berg, ya que su empleo de las técnicas expresionistas parece adecuarse mejor a esas “nuevas focalizaciones” en las que algunos de estos compositores rearticulan lo que se considera moderno dentro de su contexto de acción y la sensibilidad o expectativa de su auditorio.

## 2. LAS COMPOSICIONES Y LOS CAMINOS DEL SERIALISMO

En contexto musical de Buenos Aires y Montevideo resulta de referencia la aproximación al neoexpresionista que realiza Alberto Ginastera. Como se dijo, su biógrafa Pola Suarez Urtubey fue una de las primeras en emplear este término en relación con un compositor de la región. La mayoría de sus composiciones de los años cincuenta y sesenta guardan relación con la música popular argentina a la vez que incluyen elementos provenientes del dodecafonismo. En este sentido, existen numerosos trabajos que apuntan al empleo del dodecafonismo en diferentes obras de este período, como la *Sonata n°1 op. 22* para piano (1952), el *Concierto Op. 30* para violín (1963), la *Cantata para América Mágica Op. 27* (1960) o la *Pampeana n°3 op. 24* (1954). Justamente sobre esta última obra Omar Corrado realiza una descripción del uso serial que, en cierta forma, coincide con algunas de las apreciaciones del neoexpresionismo mencionadas anteriormente. Puntualmente, Corrado apunta:

El pensamiento musical es claramente deductivo y de desarrollo orgánico a partir de un núcleo inicial, del cual se extraerán múltiples consecuencias interválicas y combinatorias a lo largo del movimiento. A diferencia de los postulados de la Escuela de Viena, no hay aquí un principio unificador exclusivo y determinante, sino la superposición de estratos trabajados artesanalmente, cada uno con su propia lógica, circundando de diferente manera a la vez las estructuras terciales y los doce sonidos, vertebrados por la persistencia de un centro que funciona como tónica y por resoluciones cadenciales complejas que parten de o conducen a él (2018: 125-126).

Corrado, además, recuerda la admiración que Ginastera sentía por Alban Berg y compara la disposición instrumental de un pasaje de la pampeana con el final de tercer número de los *Fünf Orchesterlieder op. 4*. También cita un comentario de Malena Kuss sobre la *Pampeana n°3*, en la que la musicóloga ahonda en esa dualidad serie tonal:

el lenguaje de la *Pampeana No. 3* es un magistral ejercicio de interacción de sistemas de organización de alturas, todos atonales, con alturas céntricas referibles al ciclo interválico de quintas, que a su vez se manifiesta en la omnipresente afinación de las cuerdas de la guitarra. Ginastera explora aquí la predeterminación del método de composición con doce sonidos manifestado en una serie básica usada como tema, como canon y verticalizada en acordes, cuyas formas auxiliares (escala diatónica y ciclo interválico de quintas) generan materiales para subvertir la tonalidad funcional (en Corrado, 2018: 126).

Como se puede apreciar, el acercamiento de estos autores a la obra de Ginastera redundará en algunas de las observaciones sobre el neoexpresionismo ya apuntadas. Apuntes como que

Alban Berg es el compositor de la Escuela de Viena tomado como referencia, que el pensamiento deductivo y orgánico guía la estructuración formal o que en las obras se integran principios tonales con recursos seriales o atonales, son algunos de los factores que hacen a ese modernismo moderado del que hablaba Medic. También, los comentarios Corrado y Kuss redundan en aspectos a los que, por ejemplo, hacían referencia Karwaszewska o Ligeti en los textos mencionados anteriormente, como pueden ser: la fusión de técnicas y estilos del pasado y presentarlos en una versión actualizada, una narración musical fluida y no fragmentada, la restauración de elementos y formas históricas o las afectaciones neomahlerianas y neobergianas.

Esta mención a Ginastera es necesaria ya que es uno de los músicos con reconocimiento en el ambiente del Río de la Plata y un interesante receptor y propulsor de premisas compositivas. En otro eje de ideación compositiva se encontraba el grupo de compositores que se reunía en torno a Juan Carlos Paz y la Agrupación Nueva Música. En este ámbito se aprecia una proximidad mayor con los postulados weberianos y, por ende, cierta cercanía a algunas de las tendencias que en ese momento se desarrollaban en Europa. Una muestra de ello son las primeras obras de Mauricio Kagel como el *Sexteto de cuerdas* (1953) o las *Cuatro piezas para piano* (1954), en las que prevalece el principio serial, el uso de formas breves y cierta aproximación al multiserialismo, más allá que la primera de la obra haya sido revisada, y seguramente adaptada, en 1957 cuando el compositor se encontraba en Alemania.

Retomando el ámbito del neoexpresionismo ligado a la combinación de principios seriales con fuentes de la música local, es posible apreciar la cercanía entre Ginastera y el compositor uruguayo Hector Tosar. Además de haber estrenado en Montevideo varias obras del compositor argentino, Tosar y Ginastera coincidieron en 1946 en los cursos del Berkshire Music Center de Tanglewood, donde también estaban Julián Orbón, Alberto Antonio Estévez, Juan Orrego Salas y Roque Cordero, entre otros. En una entrevista que Juan Francisco Sanz le realiza a Tosar en 1985 recuerda a ese grupo como “la primera generación, yo creo, de compositores que fuimos conocidos -o ya lo eran algunos- Ginastera ya lo era [...] Esa época era una época que recordamos como heroica en cierto modo, y con cariño, y además sirvió de mucho (en Buxedas Cerviño, 2010: 80). Por su parte, Roque Cordero hace referencia a que en este entorno se había planteado la posibilidad de que el dodecafónismo pudiera servir “de vehículo para la auténtica expresión de un compositor latinoamericano” (Cordero en Vázquez, 2022: 25). Sin embargo, en 1961 Tosar recuerda la sorpresa que le generó conocer la forma en que Ginastera había implementado esas ideas: “me encontré con el salto que había dado. Con la *Cantata para América mágica* y con el *Concierto para piano*, que fue una sorpresa, porque era otro Ginastera. Ya lo estaba haciendo en ese momento, y yo no tenía conciencia en absoluto” (Tosar en Aharonian, 1991: 101).

En su caso, en el inicio de la última de las *Cuatro piezas* (1963/65) para piano, “Ritmo de tango”, denota un particular acercamiento al serialismo. De tal manera que entre el primer sonido y la primera semicorchea del compás seis se expone tres veces el total cromático, sin repeticiones internas y con el segundo hexacordo siempre en el mismo orden. A continuación, se ejecutan otras dos formas del total cromático que incluyen alguna repetición y modificaciones que influyen en el orden del segundo hexacordo (Fig. 1). Aunque es necesario tener en cuenta que Tosar en su trabajo sobre *Los grupos de sonidos* (1992) no menciona este acercamiento al control serial y pone el énfasis en el empleo del grupo que él denomina trífono V [0,1,6] (Forte 3-5) (1992: 78-79). Como se puede apreciar en los ejemplos, es posible detectar su presencia, con distintas formas encabalgadas entre sí o con notas intercaladas (véase, por ejemplo, en el inicio a la pieza los sonidos primero, segundo y sexto; y los sonidos tercero, cuarto y séptimo).

cc. 1 - 2

cc. 2 - 4

cc. 4 - 6

cc. 6 - 7

cc. 7 - 9

Presentación material serial

cc. 1 - 6

Tempo di tango moderato

cc. 12-18

Figura 1. Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, “Ritmo de Tango”, series y fragmentos indicados<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Formas de la serie elaboración propia. Los ejemplos son una transcripción propia realizada a partir de partitura Asociación de Estudiantes de Música (AEMUS) *Música culta uruguaya 1950-1980 XXX Aniversario* (1981), pp. 143-161.

En la continuidad de esta obra se observa una organización de alturas a partir de una escala de once sonidos (cc. 12-26). Dentro de este ámbito, durante un fragmento de nueve compases (cc. 13 – 22) se contraponen dos grupos de sonido, uno simétrico [8,9,10,2,3,4] (Forte 6-7) y otro por tonos con un sonido agregado [6,8,9,10,0,2] (Forte 6-21). En el primer grupo, los sonidos Re♯-Mi-Re (trífono I) son tratados melódicamente de forma que se pueden asociar con el motivo del segundo compás del conocido tango *La cumparsita* de G. Matos Rodríguez. A esto se suma el salto melódico de séptima que se da entre la última nota del primer grupo (Re) y la más aguda del segundo (Do), que también recuerda el motivo inicial del tango mencionado. Esto se relaciona directamente con las citas que el compositor indica en la partitura con el lema “homenaje a ‘La cumparsita’ de Matos Rodríguez” en el c. 58 y la alusión rítmica y melódica al tango que caracteriza a toda esta pieza. En relación con este cruce entre los grupos de sonidos y las referencias a una de las piezas más populares del Río de la Plata, Tosar manifiesta:

además de utilizar algunos procedimientos que serían luego aplicados a los grupos de sonidos (a pesar de que en esos momentos este concepto recién comenzaba a agestarse en mi mente) este trífono aparece como material armónico principal de todo el fragmento a partir de su introducción lenta: el uso de este trífono proviene, en este caso, de la idea de introducir en la pieza una cita del tango “La Cumparsita”, en cuyo tema este grupo de dos semitonos juega un rol importante (Tosar 1992: 57)

Dentro de este círculo de compositores también se debe contar a Julián Bautista, quien en su *Cuarteto Nº 3 para instrumentos de arco* (1958) recurre a pasajes de control serial que combina con otros principios de organización de alturas y principios de centralización tonal (véase Ogas, 2019, 103-106). Otro de los músicos que se encuentra en este entorno es Roberto Caamaño, quien reconoce su aproximación a los principios seriales. En una entrevista que le realizan María Esther Rey y Alejandra Ponzo en 1981, luego de descartar que hubiera recibido ninguna influencia de la Escuela de Viena, indica que “intiuitivamente” trabajó “con un sentido serial antes de conocer el serialismo” y aclara “serialismo, y no dodecafonismo”. A continuación, señala la *Cinco piezas breves para cuarteto de cuerda* (1955) como la primer obra en la que trabaja con estos principios y desgana otras composiciones que conformarían esta línea compositiva, como el *Quinteto* (1962) para piano y cuarteto de cuerdas, que según él es el más ortodoxo dentro del dodecafonismo, los *Diálogos* (1965) para dos pianos, la *Cantata para la paz* (1966), el *Concierto nº 2 para piano* (1971) o el *Canto a San Martín* (1979), entre otras (en Rey y Ponzo, 2008: 300).

Aunque sería posible mencionar varios compositores y muchas obras más relacionadas con el neoexpresionismo y el empleo de principios de serialización, nos detendremos aquí en dos composiciones que ejemplifican formas diferentes de aproximación a esta tendencia. Hemos elegido el *Cuarteto para saxofones* (1958- rev.1965) de la hispana argentina Montserrat Campmany y la *Sinfonía de cámara* (1965) del uruguayo Antonio Mastrogiovanni. Además de coincidir en el año de revisión de la primera y el de composición de la segunda, ambas obras fueron estrenadas en concierto de la SODRE en Montevideo, aunque la revisión la realizó Campmany para su estreno en Buenos Aires como parte de un programa de la Asociación Argentina de Compositores (Dezilio, 2022: iii). Compositora y compositor representan los extremos del arco generacional que en las décadas de 1950 y 1960 experimentan con la incorporación de aspecto del tratamiento serial dentro de la tendencia neoexpresionista del Río de la Plata. También, mientras Campmany se aproxima al serialismo de una forma casi autodidacta en la madurez de su carrera compositiva, Mastrogiovanni lo incorpora como parte de las técnicas compositivas en las que le introducen sus maestros durante su etapa de formación.

Montserrat Campmany Cortés (Barcelona, 1901 – Buenos Aires, 1995) formó parte de la Sociedad Nacional de Música (luego Asociación Argentina de Compositores), en torno a la que se habían congregado los compositores argentinos que en las primeras décadas del siglo habían recibido el premio Europa de Composición. Sus primeras composiciones, que se hacen conocer en audiciones de la década de 1920 de esta sociedad, tienen una marcada presencia del folclorismo cultivado por los compositores argentinos de la época. En 1928 se traslada a España, donde pasará toda la década de 1930, y su regreso a Argentina retoma la actividad compositiva y, de la mano de Isabel Aretz (Dezilio, 2022: iii), se incorpora al equipo de trabajo que había creado Carlos Vega en el Gabinete de Musicología Indígena (Instituto de Musicología a partir de 1944) (Goyena, 2016: 12-13). En sus curriculum la compositora señala que a “principios de la década del 50 leí un artículo extenso de Carlos Paz sobre dodecafonismo. Recordé que en 1936, poco antes de la guerra, asistí en Barcelona al Congreso de Música Sinfónica Internacional” (en Molina Egea, 2020).

El cuarteto de saxofones cuenta con tres movimientos. El primero, “Allegro Moderato”, está dividido en tres secciones, tanto en la primera (cc. 1- 98) como la última (cc.149 – 204) la organización de alturas se rige por dos series de doce sonidos. Por su parte, en la sección central (“Piu mosso”) aparece una melodía en Reb mayor con la indicación de “Con expresión de ‘Cielito’”; claramente se trata de una cita de una de las piezas más conocidas de este género de la música popular argentina. Aquí es oportuno señalar que Carlos Vega en su libro *Las danzas populares argentinas* ([1952] 2019) reproduce un fragmento de esta pieza indicando que reproduce la frase inicial de cielito que “el tradicionalista Domingo V. Lombardi” oyó “a la Banda del Batallón N° 10 de Infantería de Línea que dirigía el maestro Ríspoli [...] corriente el año 1895, y lo publicó en la revista *Nativa* en 1933” (188). Como se puede ver en el ejemplo (fig. 2) el perfil melódico de la fuente de Vega con la melodía empleada por Campmany coinciden, aunque el cambio en la métrica y las figuraciones rítmicas seguramente está relacionado con las diferentes versiones de esta pieza. En este sentido Carlos Vega comenta que en su transcripción respeta los “notadores” que le precedieron, más allá de reconocer que “no se atrevieron a resolver el problema de la polirritmia”, ya que mantuvieron el canto en 2/4 cuando el acompañamiento estaría en 6/8 (Vega, 2019: 188).

Retomando el desarrollo de la obra y teniendo en cuenta la forma en que se emplean las dos series dodecafónicas la primera sección puede dividirse en tres segmentos:

1. En el primero (cc. 1 al 37) se presentan las dos series y texturalmente predomina el principio imitativo. La primera serie (S1) es presentada por el saxo alto (c.1-4) y la segunda (S2) por el saxo tenor (c.27-29). Antes de que se presente S2 la primera serie se expone en su forma original ( $P_0$ ) y en dos transposiciones ( $P_5$  y  $P_7$ ). A partir del compás veintisiete la S1 se mantiene en el saxo soprano y el barítono (formas  $P_0$  y  $P_7$ ) y alto y tenor exponen la S2 en sus formas  $P_0$ ,  $P_2$  y  $P_7$ . También, puntualmente, se recurre a repeticiones de las alturas iniciales o finales de una de ellas (por ejemplo, cc. 22-25 o 32-34).
2. En el segundo segmento (cc. 38-89) la organización de altura se rige por la S2, más específicamente por sus formas  $R_7$ ,  $I_7$  y  $RI_7$ . Aunque sigue presente el trabajo imitativo, adquiere notabilidad las líneas dobladas a distancia de octava. También es más evidente el empleo de las repeticiones, llegando, en algunos casos, a otorgar relevancia acústica relativa a algunas de las alturas. Esto se puede apreciar muy claramente en el fragmento que va del compás cincuenta y uno al setenta. Primero (cc.51-61), el Si adquiere relevancia por su ubicación registral y métrica, ya que

se escucha constantemente en el instrumento más agudo en las partes fuertes del compás. Posteriormente (cc. 62-70), es el Do el que aparece centralizado ya que el saxo alto y el soprano, alternadamente, lo presentan como nota pedal y como punto de partida y llegada del diseño melódico que realizan. La diferencia entre estos pasajes está en que en el primero solo se escuchan seis alturas de la  $I_7$  (sonidos seis al once) y en el segundo alto y soprano realizan los primeros cinco de la  $RI_7$  (Do, Mi, Re, Mib y Reb) y el tenor realiza  $I_7$  completa.

3. El tercer segmento (cc. 90 -98) es una transición en la que reaparece S1 en sus formas  $P_0$  y  $R_0$  e  $I_6$  y  $RI_6$  expuestas simultáneamente en un pasaje homófono. Aquí las retrogradaciones se exponen de forma directa o alternando el orden de los hexacordos.

Los pasajes con indicios de centralización mencionados constituyen, en cierta forma, una preparación para la sección central con la presencia del cielito. Aunque en ningún momento aparece la tónica en la melodía (incluso se evita el descenso al tercer grado de Re bemol tal como se produce en la pieza popular citada), la sonoridad no deja de responder a la de la tonalidad extendida. La cita de dieciséis compases se escucha completa dos veces y en la tercera aparición solo se la presenta hasta el sexto compás, siendo siempre el saxo alto el que tiene a cargo esta parte (cc. 103-140). También hace una aportación importante a la sonoridad tonal el hecho de que, en la primera exposición de la cita, el saxo tenor y el barítono presentan un material en el que prevalecen las tres primeras alturas de la  $R_7$  de S2 (Lab, Mi, Solb), donde adquiere cierta preponderancia el Lab (coincidiendo con el primer sonido de la cita). En estos instrumentos solo puntualmente (cc. 113-114 y 129-130) aparecen los tres sonidos siguientes de la  $R_7$  (Fa, Sol y Si) y solo una vez el saxo tenor completa la  $R_7$  (cc. 125.126).

Con excepción de ese fragmento donde el saxo tenor completa  $R_7$ , el material rítmico melódico desplegado por los saxos tenor y barítono genera una polimetría no escrita con la melodía de la cita. Ya que esta se desarrolla sobre un compás de 3/4 mientras aquel lo hace sobre uno de 2/4, lo que parece hacer alusión al problema no resuelto por lo “notadores” que menciona Vega. Esta polimetría solo se escribe superponiendo las dos indicaciones de compás en los dos últimos compases con los que se cierra a la cita (139-140). Además de las citas y las repeticiones indicadas, el saxo soprano presenta, a partir de la repetición de la cita (c. 120), las formas  $P_7$ ,  $R_7$  e  $I_7$  de S2. La sección central se cierra con una transición donde se superponen y complementan la exposición directa y retrogradada de la  $I_7$  de S2.

En la sección final continua la preponderancia de las diferentes formas de la S2 transpuesta siete semitonos ( $P_7$ ,  $I_7$ ,  $R_7$  y  $RI_7$ ), con un solo inciso donde el control de alturas se realiza a partir de la  $P_0$  de S1 (c. 168-179). El movimiento se cierra con un crescendo que conduce a un unísono en Lab para luego realizar un remate *fortissimo* y *sforzando* en la quinta aumentada Lab-Mi. En el segundo movimiento la S2 vuelve a tener una presencia preponderante, aunque nuevamente aparecen las repeticiones, el empleo de notas pedal y giros melódicos que tienden a la tonalización de una altura. Por su parte, el tercer movimiento la organización de alturas en la primera parte (cc. 1-75) se basa en una escala hexátona y progresivamente se incorpora el total cromático hasta volver a presentar la  $P_{10}$  de S2 unos compases antes de la cadencia del saxo tenor (c.154 y ss.). Otras formas de S2 aparecen al inicio de esa cadencia y en el pasaje final junto con un tema sobre tres notas a distancia de tono que simultáneamente se presenta en movimiento directo e invertido. Este tema recuerda algún pregon o canción infantil del cancionero argentino.

Sax. alt.  $P_0$  Solo  $f$   $P_0$   $f$   $dim.$   $p$

Sax. ten.  $P_5$   $f$

Exposición Serie 1 (S1), cc. 1-9

Sax. sop.  $S1. P_0$

Sax. alt.

Sax. ten.  $S2. P_0$   $mf$

Sax. bar.  $S1. P_7$   $p$

Exposición Serie 2 (S2), cc. 27-29

Sax. sop.  $p$

Sax. alt.  $p$

Sax. ten.  $p$

cc. 62-70

Íncipit del cielito copiado por C. Vega (1952: 88)

Sax. sop.  $ff$

Sax. alt.  $mf$

Sax. ten.  $p$

Sax. bar.  $p$

cc. 119-126

Figura 2. Montserrat Campmany, *Cuarteto para saxofones*, “Allegro moderato”, fragmentos indicados<sup>5</sup>.

En el caso de Antonio Mastrogiovanni (1936 - 2010) es posible apuntar que estudió composición con Héctor Tosar, fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) 1969-1970 (el jurado de evaluación estuvo compuesto por Tosar, Ginastera y Gustavo Becerra) y en los setenta realiza estudios en el Taller de Composición

<sup>5</sup> Los ejemplos son una transcripción propia realizada a partir de partitura editada por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega (2022), transcripción a cargo de Alejandro Suárez Sánchez. El íncipit del cielito es una elaboración propia a partir de la fuente indicada.

del Conservatorio Nacional de Música en México y en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán. Entre 1974 y 1988 estuvo activo en Venezuela, incluyendo sus años de exilio (1981-1982), donde fundó un taller de composición en el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (García, 2008: 61-62) y estuvo ligado a la Universidad Central de Venezuela.

La Sinfonía de cámara Mastrogiovanni cuenta con instrumentación de flauta, clarinete, trompa, fagot, *wooden blocks*, timbal, celesta, piano y cuerdas. Esta obra presenta un interés por el control de alturas y ritmo, a la vez que realiza un minucioso empleo dinámico, que denota su acercamiento a los principios del serialismo integral. Puntualmente, en el primer movimiento, “Lento”, se aprecia el empleo de la serie derivada y de los ritmos no retrogradables. En el primer caso, la serie responde a una estructura simétrica donde el segundo hexacordo es la retrogradación del primero transportada a seis semitonos. En el segundo, al comienzo del movimiento de observa que los primeros cinco compases de las maderas responden a una estructura rítmica no retrogradable, lo mismo que el ritmo que realizan los *wooden blocks* en el compás seis. Sin embargo, el compositor no duda en emplear elementos que tienden a la centralización de un sonido o giros melódicos con cierto rasgo tonal. Así, los primeros siete compases del primer movimiento se realizan sobre un peda de Fa#, nota inicial de la serie empleada, y en el compás ocho la serie se distribuye de tal manera que el clarinete propone un diseño melódico sobre Do menor (solo falta el séptimo grado). Además, Do es la nota que se ha escuchado antes en el fagot y la flauta, y la que cierra el pasaje del clarinete con una duración considerablemente mayor a las precedentes.

Algo semejante pasa en los dos movimientos restantes. Centrándonos en el segundo, que responde a la estructura A-B-A, señalar que en la serie empleada para el control de alturas el tercer tetracordio es una trasposición del segundo a una distancia de seis semitonos y en el primer tetracordio los sonidos 3 y 4 son una trasposición a seis semitonos de los dos primeros. De esta forma también se da una asimetría por hexacordos, ya que el que está formado los sonidos Si-LA#-Fa#-Sol-La-Sol# es una trasposición del hexacordo restante (Fa-Mi-Do-Reb-Mib-Re). También, a pesar de que predomina un continuo de corcheas en el 6/8, algunos instrumentos presentan ritmos no retrogradables, como la flauta o el contrabajo en los primeros compases. Junto con esta idea de control de diferentes parámetros, nuevamente se encuentran pasajes donde la distribución de las alturas hace que se generen diseños melódicos con trazos tonales.

Esto se aprecia claramente en el “Maestoso” (c.11-16) donde las cuerdas homofónicamente refuerzan algunas de las alturas de la  $I_0$  que realiza el clarinete. Una  $I_0$  que en el clarinete y el fagot se presenta con una disposición simétrica a partir de los dos hexacordos mencionados. Así el clarinete primero presenta los sonidos 1, 2, 5, 6, 7 y 8 de  $I_0$  (Fa-Solb-Sib-La-Sol-Lab) y luego la retrogradación del hexacordo restante; mientras el fagot presenta el hexacordo formado por los sonidos 3, 4, 9, 10, 11 y 12; y a continuación el otro hexacordo retrogradado (véase figura 3). La disposición de la serie en el clarinete junto con el refuerzo de las cuerdas genera trazos que parecen fluctuar entre diferentes centralizaciones e incluso se puede decir que sugiere un tema de doce sonidos en Fa, especialmente por ser este el sonido del que parten ambas partes y el que cierra la del clarinete luego de un diseño melódico que desciende desde el Mib/Re# (c.14) al Fa. En los compases siguientes la altura Fa vuelve a adquirir un carácter demarcativo, tanto en el pasaje de la celesta que sigue al “Maestoso” como en la siguiente sucesión de corcheas que entrelazan maderas y cuerdas. En este último caso se repite un motivo formado por la

retrogradación de los sonidos siete al diez de la  $P_{10}$  con imitaciones a distancia de cuatro semitonos, de forma que, por ser el inicio de cada imitación y por ubicación métrica, destacan los sonidos Fa, Reb y La. A su vez, todo el pasaje termina en un unísono en Fa (cc.27-33).

Resulta evidente que la coexistencia de principios de la tonalidad ampliada y de organización serial responden a la búsqueda de una nueva forma de expresividad. También, aunque la extensión y concreción puedan diferir, el apego a estructuras formales ligadas a los principios desarrollados en el neoclasicismo permite la configuración de desarrollos expresivos que contrarían una búsqueda objetivista o constructivista. Revisando la estructuración de los movimientos de las obras de Campmany y de Mastrogiovanni se puede apreciar una notable diferencia en la elaboración de los puntos de clímax o desarrollos expresivos. Sin embargo, en ambos casos, como en el resto de las obras mencionadas, la idea de una estructuración formal que tenga en cuenta la idea de un crecimiento orgánico está presente.

Así, el primer movimiento de la obra de la compositora hispana argentina es un buen ejemplo de su apego a los principios de estructuración ligados a la forma sonata. Donde hay una primera parte que presenta las dos series dodecafónicas, una evolución que progresivamente acerca una sonoridad neotonal y un pasaje homofónico nuevamente serial que crea expectativa antes de la aparición de la cita. Todo este crecimiento orgánico y la reiteración de la cita, como espacio de énfasis del contenido del movimiento, se resuelve con un retorno a las sonoridades iniciales y un decaimiento que lleva al cierre. Por su parte, retomando la estructura ternaria del segundo movimiento de la obra de Mastrogiovanni, se puede apreciar que recurre a la estructura de exposición, parte contrastante y reexposición. Aquí, a la presentación del material temático basado en la serie y su  $R_6$  le sigue un, relativamente, rápido crecimiento orgánico. Posteriormente aparece un pasaje calmo indicado en la partitura como “Lento” y en el final de este (c.59) reaparece el material inicial. Esta reexposición fraseológicamente es muy semejante a la parte inicial y concluye en un cierre brillante que, como el de la primera sección, conduce a un unísono en Fa de todo los instrumentos.

Aunque aquí nos hemos centrado en momentos puntuales de las obras tratadas, los aspectos de organización de alturas como los estructurales indicados se extienden al conjunto de obras y compositores mencionados previamente. Con estos ejemplos solo se ha buscado mostrar, como se dijo antes, los que se podrían considerarse como los extremos más alejados del arco en el que se ubica el neoexpresionismo del Río de la Plata y la forma en que se introducen los principios seriales en este ámbito compositivo. Un espacio que atiende al avance del dodecafonismo en la región, al giro al serialismo de Stravinsky y a las preocupaciones de Darmstadt, aunque también presta atención a algunas de las tradiciones locales. Unas tradiciones que pueden asociarse tanto a la música popular latinoamericana como a la continuidad de una concepción ligada al organicismo musical. Quizás se puede hablar de modernismo moderado, aunque creemos oportuno también tener en cuenta el concepto de transculturación. En este sentido, hay que recordar que Ángel Rama toma de Lanternari la idea de “plasticidad cultural” para incidir en que los criterios de selectividad e invención son una manifestación de “la energía y la creatividad de una comunidad cultural”; la que “cumplirá esa selectividad sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un ‘ars combinatorio’ adecuado a la autonomía del propio sistema cultural” (Rama, 2008: 45-46).

The image displays three sections of a musical score for Antonio Mastrogianni's *Sinfonia de cámara*.  
 1. **Serie primer mov. "Lento"**: A single melodic line with two blue arrows pointing in opposite directions above it. Below it is a score for woodwinds (Red. viento), strings (Red. cuerdas), and Chinese box (Caja china). The woodwind part includes markings for *pp*, *mp*, *pp*, *p*, and *pp* *zorzolo*. The tempo markings are *Lento*  $\dot{=} 56$ , *Poco più mosso*  $\dot{=} 66$ , and *tempo primo*  $\dot{=} 56$ .  
 2. **"Moderato e con grazia" cc. 1-9**: A melodic line with blue circles around specific notes and arrows indicating movement. Below it is a score for woodwinds and strings. The woodwind part is marked *Mestoso* and *f*.  
 3. **"Moderato e con grazia" cc. 27-33**: A score for woodwinds and strings. The woodwind part is marked *f* and *pp*. The string part includes a *pizz.* marking.

Figura 3. Antonio Mastrogianni, *Sinfonia de cámara*, movimientos y fragmentos indicados<sup>6</sup>.

En este sentido, en el caso aquí tratado, es posible entender que el neoexpresionismo compositivo resulta una propuesta adecuada a la autonomía del sistema músico-cultural del Río de la Plata. Propuesta que no busca la adopción de los postulados de la vanguardia radical ni de los que proponen una conservación intacta de las tradiciones locales o internacionales,

<sup>6</sup> Formas de la serie elaboración propia. Los ejemplos son una transcripción propia realizada a partir del manuscrito depositado en la Biblioteca de la Universidad de la República. Facultad de Artes - Música, Reg. 367110

pero que no es ajena a ninguna de estas preocupaciones. En este sentido es importante resaltar que su autonomía de ninguna manera puede ser considerada como un asilamiento. Al contrario, hemos apreciado como comparte preocupaciones y procesos semejantes a los que se dan en otras latitudes. Sin embargo, todo ello se particulariza en propuestas cuyos perfiles hacen a esas neoculturaciones de las que habla Rama, en cuanto las composiciones resultantes se presentan como un espacio de cohesión o articulación de los discursos culturales circundantes o como dice el autor uruguayo: constituyen “una construcción nueva que asume los desgarramientos y problemas de la colisión cultural” (Rama, 1982: 133).

## CONCLUSIONES

Luego de la revisión de los alcances del término neoexpresionismo en música resulta evidente que al referirnos a composiciones de los años cincuenta y sesenta en el Río de la Plata nos estamos centrando en la primera etapa o conformación de esta tendencia. En ella la persistencia de principios ligados a la tonalidad extendida y, especialmente, a la centralización o referencialidad acústica de una altura siguen presentes. Al mismo tiempo se incorporan al lenguaje compositivo mecanismos derivados del serialismo, apareciendo tanto aspectos dodecafónicos como del trabajo sobre grupos de sonidos. También, especialmente a partir de los años sesenta, se aprecia una cierta preocupación por el control de otros parámetros sonoros. Todo ello dispuesto en una concepción estructural que permanece asentada en el organicismo. La conjunción de estos recursos constituye la base de una expresividad que más que buscar el resurgimiento del expresionismo de principios de siglo, lo que pretender es adecuar el lenguaje compositivo local a los avances creativos del siglo XX.

Dentro de este mapa general se ha querido mostrar, aunque de forma acotada debido a la extensión de este trabajo, las dos grandes vertientes del neoexpresionismo en el Río de la Plata: la que incorpora elementos relacionados con la música popular y aquella que no recurre a este material. En los ejemplos de la primera se ha podido apreciar la diferente perspectiva desde la que se realiza el acercamiento a la música popular. Por una parte, apreciamos que la pieza para piano de Tosar resulta un ejemplo de la cita muy acotada, que aparece en un pasaje muy puntual, pero que da lugar a una serie de asociaciones interválicas y rítmicas que sin ser literales ni evidentes impregnan la composición de cierta referencia al género popular elegido. Por otra parte, la cita al cielito de Campmany no solo es más extensa, sino que ocupa el lugar central o climático del movimiento. Además, aunque existe cierta preparación acústica a la aparición de la melodía tonal citada, el contraste entre la sección central y las extremas es bastante evidente. Sin embargo, no hay que dejar de lado que la compositora, al igual que Tosar, busca en las repeticiones internas de la serie que acompaña a la cita establecer asociaciones interválicas que interrelacionen ambos materiales (serie y cita).

Como se ha podido apreciar, en las obras de Tosar y Campmany, como en otras mencionadas aquí, resulta evidente la conjunción de la modernidad internacional y la tradición local que hemos denominado transculturación compositiva. También, aunque no resulte tan notorio, se puede hablar de transculturación compositiva en el caso de aquellas obras, como la de Mastrogiovanni, en que el neoexpresionismo no recurre a la cita o alusión a la música popular de la región. Ya que el esfuerzo por compaginar las técnicas compositivas más avanzadas con principios de centralización que acústicamente ofrezcan al auditorio cierta referencia a la música tonal del pasado, no deja de ser una adecuación a la autonomía del propio sistema cultural. Aquí, frente a otras escenas de la música académica de la región que optaron por

la traslación directa de las técnicas y estéticas de la modernidad europea, se produce una traducción más significativa de las propuestas de la modernidad del momento. En esta traducción el compositor actúa como mediador entre la cultura emisora de la modernidad que se busca adoptar y la propia o a la que está destinada su producción musical. En definitiva, actúa como catalizador de esa colisión cultural a la que hace referencia Ángel Rama.

Aunque en el plano de la modernidad internacional de referencia parece ser Alban Berg la brújula de la expresividad buscada, los ejemplos abordados o mencionados demuestran que el interés y conocimiento de estos compositores abarcaba a otras propuestas de la Segunda Escuela de Viena y a algunas de compositores o movimientos posteriores. Por ello, hablar de un único factor/compositor guía o de referencia resulta reduccionista, más teniendo en cuenta el fuerte intercambio entre los compositores americanos que se dio en el período de postguerra. En este sentido, no solo se deben tener en cuenta los esfuerzos de la cultura norteamericana por promover una renovación ordenada de las artes, sino también prestar atención al importante y asiduo intercambio entre los compositores, literatos y artistas latinoamericanos que constantemente indagaban en los derroteros de la cultura europea y mundial. Por ello, aunque aquí nos centramos en Argentina y Uruguay, no caben dudas de que las escenas chilena, brasilera o mexicana, solo por nombrar algunas, incluyen una tendencia semejante, aunque siempre adecuadas a la autonomía del propio sistema cultural. El reto sigue siendo poder abarcar estas propuestas latinoamericanas para determinar si es posible la existencia de un neoexpresionismo latinoamericano. Al mismo tiempo que es necesario ahondar en la lectura transculturadora de las vanguardias europeas que realiza este espacio compositivo y su aportación al contexto músico-cultural de la segunda mitad del siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA

- AHARONIÁN, Coriún: *Héctor Tosar: compositor uruguayo*, Montevideo: Trilce, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BEHAGUE, Gerard: *La música en América Latina. Una introducción*, Caracas Venezuela: Monte Ávila, 1983.
- BUXEDAS CERVIÑO, Jimena. *Tosar por la crítica, Tosar por Tosar: dos miradas desde las fuentes periodísticas*, Montevideo: Universidad de la República, 2010.
- CLARO VALDÉS, Samuel: «La música vocal de Alfonso Letelier», *Revista Musical Chilena*, Tomo 23, n. 109, (Oct-Dec 1968): 47-63.
- CORRADO, Omar: «Sonografía de la pampa: las Pampeanas (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo», *Revista Argentina de Musicología*, 19, (2018), 105-141.
- CURESES, Marta: «Aula de (Re)estrenos 87: La guitarra de hoy, mayo 2013», Notas al programa, Fundación Juan March, Madrid: 2013.
- DE LEEUW, Ton: *Music of the Twentieth Century. A Study of its Elements and Structure*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- DEZILIO, Romina. «Montserrat Campmany (1901-1995)». En Dezilio, R. (ed.) *Montserrat Campmany. Cuarteto para saxofones*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2021.
- GARCÍA, Zaira: «La enseñanza de la composición musical en Venezuela (antes, durante y después de Vicente Emilio Sojo)», *Akadosmos*, vol. 10, n. 2, (2008), 49-66.
- GRANDELA DEL RÍO, Inés: «Música chilena para piano de la generación joven (1925)»

- GOYENA, Héctor Luis: «Coloquio iberoamericano sobre investigación musical: pasado y presente de la investigación musical en argentina». En Yael Bitrán Goren y Cynthia Rodríguez Leija (coord.). *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en iberoamericana*. Buenos Aires/México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ CENIDIM, 2016.
- KARWASZEWSKA, Monika: «From Research on the Musical “Trans-avant-garde”: A Contribution to the Discussion on the Terminology Concerning the Historiography of 20th Century Polish Music», *AVANT*, Vol. VII, n. 1, (2016), 75-88.
- MARCO ARAGÓN, Tomás: «Modernidad, postmodernidad, intertextualidad», *Paradigma: revista universitaria de cultura*, n. 1, (2005), 32-35.
- MEDIC, Ivana: «The ideology of moderated modernism in serbian music and musicology», *Muzikologija*, Vol. 7, (2007), 279-294.
- MOLINA EGEA, Montserrat: «25 años de la última partida de Montserrat Campmany», *Sonograma Magazine. Revista de pensamiento musical y difusión cultural en VO*, 2020. Disponible en [https://sonograma.org/2020/10/25-anys-de-la-darrera-partenca-de-montserrat-campmany/#\\_ednref20](https://sonograma.org/2020/10/25-anys-de-la-darrera-partenca-de-montserrat-campmany/#_ednref20)
- NORTHCOTT, Bayan: «Alexander Goehr: The Recent Music (II)», *Tempo*, 125, (1978), 12-18.
- OGAS, Julio: *La música para piano en Argentina (1939-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid: ICCMU, 2010a.
- \_\_\_\_\_: «Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter», *Revista de musicología*, Vol. 33, n. 1-2, (2010b), 329-342,
- \_\_\_\_\_: «La música de Julián Bautista durante su exilio en Argentina. Confluencias en la modernidad hispanoamericana», *Revista Musical Chilena*, 73(232), (2019), 90-114.
- PARASKEAVIDIS, Graciela: «Aproximación analítica a los *Doce móviles para conjunto de cámara* de Jacqueline Nova (seminario dictado en la universidad de los Andes, Bogotá, el martes 13 de junio de 2000)», *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, n.12, (2002), 58-63.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *Claudio Prieto: música, belleza y comunicación*, Madrid, ICCMU, 1994.
- RAMA, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El andariego, [1982] 2008. *Revista Musical Chilena*, Tomo 25, n. 113, (Jan-Jun 1971), 35-54.
- REY, María Esther y PONZO, Alejandra: «Voces del pasado: dos entrevistas conservadas en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXII, n. 22, (2008), 295-310.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola: *Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Lerú, 1972.
- SZITHA, Tünde: «A Conversation with György Ligeti», *Hungarian Music Quarterly*, Vol. 3-1, (1992), 13-17.
- TAYLOR, Stephen: *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti’s Late Style*, Tesis de Doctorado, Cornell University, 1994.
- TOSAR, Héctor: *Los grupos de sonidos*, Montevideo: Universidad de la República [edición facsímil], 1992.
- VÁZQUEZ, Hernán. «Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966», *Resonancias*, Vol. 26, n. 50, (2022), 15-43.
- VEGA, Carlos: *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2019.
- WHITTALL, Arnold. «Elliott Carter». En: Department of Music University of Keele (ed.). *First American Music Conference [held at] Keele University, England, Friday April 18-21, 1975*. Keele: University of Keele, 1977, 82-98.
- WHITTALL, Arnold: *Music since the First World War*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 1994.

SEGUNDA SECCIÓN

**Analizar las músicas  
populares urbanas**



# Estrategias de análisis de la canción multiautoral de fines del siglo XX

Juan Pablo González  
(Universidad Alberto Hurtado)

Los dos pilares de la musicología tal como la hemos concebido hasta fines del siglo XX: la historia y el análisis, constituyen al mismo tiempo dos pasiones centrales del musicólogo. Se trata de una historia enfocada en los *grandes* compositores y un análisis surgido del estudio de sus *grandes* obras. Esto, dentro del marco provisto por el conservatorio, concebido más para formar músicos que musicólogos. La pasión por el análisis que desarrollé en mis años de estudiante y luego profesor en el conservatorio de la Universidad de Chile desde mediados de los años setenta tenía que ver justamente con eso: la sensación de apropiarnos de una música *excelsa* desde su estudio analítico. En el conservatorio, la audición estructural de la que hablaba Adorno era la única forma respetable de escuchar música, y de este modo concebirla y hacerla nuestra.

El acercamiento histórico y analítico a los *grandes* compositores y sus *grandes* obras coincidía en mi caso con la dictadura militar chilena (1973-1989), de modo que, vetado gran parte del mundo exterior sólo restaba sumergirse en la profundidad de las obras maestras del pasado y su infinidad de coherencias, pues si para algo sirve el análisis es para demostrarnos lo bien hecha que está una obra. Es decir, para reafirmar el canon. Maravillados al reconocer en la sección conclusiva de una sonata la inversión del motivo del puente, por ejemplo, y preguntándonos si su ilustre compositor lo había calculado o no, nuestro maestro de composición, de fuga y de análisis Cirilo Vila (1937-2015), solía decirnos con el aura de sabiduría que lo caracterizaba: «el corazón piensa». Nada que agregar.

Sin embargo, cuando comencé a operar como musicólogo desde la periferia, donde no abundan los *grandes* compositores y mucha música puede resultar un epígono de esas obras maestras, entró en crisis mi pasión por el análisis y la necesidad de apropiarme de obra alguna. Esto se acrecentaría al enfocar mi estudio en la canción popular grabada. Tardé cuarenta años en llegar a una conclusión de qué y cómo seguir analizando. Comencé, naturalmente, con las partituras de una hoja *-sheet-music-*, que proliferaron en el mundo durante dos siglos. Continué con el montaje de ese repertorio formando la Compañía Del Salón al Cabaret, con la que desarrollamos el concepto de «conciertos teatrales», tomado de los montajes de los grupos de música antigua, pero aplicado a danzas y canciones del siglo XX temprano. Esto me permitió sumar aspectos performativos al análisis, para llegar finalmente al que debió ser mi punto de partida: el estudio del registro sonoro y que el propio Gerard Behague (1937-2005) me lo advirtió en una visita a Chile a mediados de los años ochenta.

El problema era que los dos pilares fundantes de la musicología, no solo no me preparaban para todo esto, sino que de cierta forma me lo impedían. ¿De qué me servía haber analizado el *Tristán* si ahora enfrentaba una canción de tres minutos y tres acordes? Eso era como matar una mosca con un cañón. Es así que me puse a buscar nuevas complejidades o puntos de interés analítico en la canción popular grabada y, luego de pasar por distintas alternativas, sucumbir a diferentes modas y tomar prestado de distintas disciplinas, llegué al concepto de *intermedia de la canción*, dándome cuenta de que tenía que aprenderlo todo de nuevo.

Si letra y música son las dos medialidades que definen tradicionalmente una canción y sus autorías, no cabe duda de que se trata de letras performadas, que se manifiestan a través de la vocalidad microfoneada de un cantante. Son voces construidas por el artista, pero con la ayuda del ingeniero de grabación, incluso el propio productor puede tener injerencia en ellas al actuar como *coach* del cantante. Además, esas letras son performadas desde un arreglo musical, que conjuga expresión personal con género y estilo. Finalmente son canciones dispuestas en discos de larga duración o compactos que poseen fotografías y diseños de arte de carátula, con discos sencillos y videos de promoción que anuncian la obra mayor. Todo eso forma parte del universo medial de una canción, surgido de la labor de letristas, compositores, arreglistas, cantantes e instrumentistas, ingenieros de sonido, productores, realizadores audiovisuales y diseñadores gráficos. Una canción multiautoral que, con todas sus medialidades funcionando y absorbida por la industria, empezaba a revelarnos nuevas complejidades y facetas para su análisis

Una canción con múltiples autores que se expresan de manera personal, pero con conciencia de lo que se ha hecho y ha sido absorbido por dichos autores como influencia y/o como escuela. Es a partir de esa conciencia de la historicidad del material que un autor puede dar el salto a lo nuevo. Sobre todo, un autor es creador de discursividad, como afirma Foucault, algo que es central en su legado. De todos modos, los múltiples autores de la canción popular deben desenvolverse bajo marcos de estilo impuestos por los propios géneros a los que tributan y las industrias que los sustentan. Si bien muchas veces los autores se mantienen dentro de esos marcos, otras veces los rompen, combinándolos, expandiéndolos o creando nuevos. En esto se parece la historia de la música clásica a la historia de la música popular.

Buscando desarrollar el análisis de la canción multiautoral he debido recurrir a múltiples profesionales para aprenderlo todo de nuevo. Los hallazgos compartidos en torno a un repertorio de canciones me han permitido construir esta propuesta de análisis intermedial, tal como se ejemplifica en la segunda parte del capítulo. Se trata de profesionales de la literatura, del canto y de la música, junto a ingenieros de sonido, realizadores audiovisuales y diseñadores gráficos, con la musicología actuando como interfaz entre ellos. Es así como podríamos abordar el estudio de una canción que ya no tiene dos autores solamente –letra y música–, sino que media docena –letra, música, performance, sonido, visualidad y discurso–.

Es aquí donde resulta útil el concepto de intermedia, introducido en 1966 por el artista múltiple norteamericano Dick Higgins (1938-1998) para referirse a nuevas expresiones surgidas de cruces de prácticas o medios distintos; como la poesía y el dibujo, el collage y la fotografía, la pintura y el teatro, y así sucesivamente. Si bien Higgins ubicaba la intermedia dentro de la esfera del arte, en el momento en que acuñaba su concepto se publicaban discos fundamentales del pop-rock intermedial anglo, como *Revolver* y *Sgt. Peper's* de The Beatles; *Blonde on Blonde* de Bob Dylan; *Are You Experienced?* de Jimi Hendrix; y los primeros LPs de The Velvet Underground y The Doors. Se trata de producciones donde el arreglo, el

sonido, la performatividad de las letras, y el arte de carátula se entrelazan, produciendo un resultado mayor que la simple suma de sus partes. Veamos, entonces, algunos de los componentes de la intermedia multiautorral para luego hacerlos dialogar en dos casos de estudio de fines del siglo veinte<sup>1</sup>.

## 1. LETRA CANTADA

Sin duda que la letra de una canción es su componente más evidente y el que está más a mano para ser aprendida y estudiada, y para dilucidar su significado. Es por eso que los estudios en música popular comenzaron más bien en la historia, la sociología y los estudios culturales, disciplinas que contaban con muchas letras impresas como fuentes discursivas de época. A estos recursos, se agregarían también las abundantes partituras de una hoja que circulaban en el mundo desde fines del siglo XVIII.

Con todo, es necesario recordar que las letras poseen varias capas de significado, pues son enunciadas por un narrador de la canción que es creado por el autor al escribirlas como acto performativo de la escritura, a veces intercambiando su propio género, como entre los poetas y libretistas de la copla, por ejemplo. Se trata de un yo poético que emana de la ficción de toda letra, por más vivencial que parezca. Naturalmente, las voces del autor y del narrador se retroalimentan, pero son voces distintas, algo que muchas veces el auditor suele pasar por alto. Estas voces narrativas pueden identificarse con lo que relatan –como ocurre con los cantautores–, pero también tomar distancia emocional de sus relatos –como en Los Beatles–, o revelar matices y complejidades del sujeto enunciante, especialmente de género, como en el pop anglo de los ochenta. Sin embargo, como se trata de letras cantadas, ese yo poético estará incompleto hasta que se consuma el acto performativo del canto.

Es así como el yo de la letra será moldeado por el yo del canto, surgiendo una voz narrativa cantada o *persona musical* de una canción, citando a Auslander (2006). La persona musical también se relaciona de distinta manera con lo que relata, según marcos del género de la canción, la expresión personal y la ampliación de fronteras buscada por la *autorralidad*. En géneros como el tango, el bolero o la nueva canción, la persona musical se identifica completamente con el relato. Sin embargo, en el pop-rock puede tomar una distancia casi brechtiana de lo que relata, como ocurre en varias de las grabaciones de Los Beatles, por ejemplo. A partir del pop de los ochenta, pero también en algunos casos del bolero o incluso de la canción escénica del siglo XIX, se empezaron a revelar complejidades de género humano desde la persona musical.

Entonces, en las letras cantadas hay dos autores en juego que a su vez crean dos personas artísticas: el yo poético y el yo cantante, unidas en una sola. Además, desde ambos se pueden construir personajes para el canto, lo que complejiza aún más este entretejido autorral. Sin embargo, para efectos de la recepción de la canción, el auditor se enfocará solamente en el yo cantante, a quien le suele adscribir una completa autoría de la canción, sea o no sea el autor de su letra, música y/o arreglo. Es así como las partituras de cuplé y de copla eran ofrecidas como “creación de” la artista que los había popularizado. Además, el auditor no suele diferenciar persona real de persona musical –yo cantante–, ni muchas veces de personaje.

<sup>1</sup> Más detalles sobre esta propuesta de análisis intermedial en González (2023).

Los matices de la voz cantada son acrecentados mediante la amplificación propia de la música popular. Se trata de un canto emitido a través de un micrófono que permite captar los sonidos de la voz hablada –susurro, soplo, gemido–, usar registros graves que poseen menor volumen, y combinar el canto natural con un acompañamiento de mucha intensidad gracias a la mezcla y la masterización. Con el grano vocal amplificado como marca de personalidad y estilo, estas voces han sido descritas de múltiples maneras por las audiencias, relacionando naturaleza y cultura según el concepto de vocalidad<sup>2</sup>. Cada género musical construye sus propias vocalidades –dureza en el punk, dulzura en el pop, seriedad en la cantautoría, alegría en el funk–, con matices en su interior debido al carácter único o autoral del canto popular y las mezclas a las que está expuesto.

## 2. CANTO GRABADO

Las grabaciones sonoras se concibieron primero como registros limitados de la realidad y luego como registros fieles de esa realidad con el concepto de «alta fidelidad» de los años cincuenta. Sin embargo, fue a partir de discos producidos justamente en la época en que Higgins formulaba su teoría de la intermedia, que la grabación en estudio comenzó a ser considerada una práctica que correspondía a la realidad, pues la creaba. Es así como en la segunda mitad de los años sesenta, la canción comenzaba a ser un producto estético que se terminaba de plasmar en un estudio a través de procesos de grabación, mezcla y masterización, sumándose ingenieros y productores a músicos y letristas en esta obra colectiva que entendemos por canción popular autoral.

Una forma de adentrarnos en la conformación de esta canción desde el sonido grabado es prestar atención a sus procesos productivos, que involucran procedimientos administrativos, técnicos y estéticos. En música clásica, estos aspectos se pueden observar en el montaje o en la comisión de una obra, o inferirlos del resultado compositivo propiamente tal. En música popular, en cambio, nuestro foco analítico también se expande a los procedimientos autorales desarrollados al interior del estudio de grabación.

En la reproducción de un disco ya se toman decisiones que afectarán el resultado sonoro, como la elección de los micrófonos, el uso de filtros y efectos, o la combinación de micrófonos con tomas por línea. Además, se define la disposición de la banda en el estudio, aislando acústicamente algunos instrumentos o no y se decide si grabar todos los músicos juntos o por separado. Todo esto según marcos estéticos propios del género y del estilo de la banda. Es en la etapa de producción cuando el grupo entra al estudio. Con las bandas no sólo grabando, sino que creando y experimentando en el estudio a partir de Los Beatles, aumentaron las operaciones técnicas, musicales y estéticas en la etapa de producción, prolongándose el trabajo musical y de arreglo con el proceso de mezcla en la consola de grabación.

La mezcla consiste en balancear dentro del *soundbox* o cubo sonoro según Moore (2012), los registros tomados por micrófono y por líneas, la acústica de la sala, y el propio arreglo. En este proceso, cada pista, grupo o totalidad sonora pueden ser sometidas a tres tipos de procesamientos: de frecuencia, de amplitud y de tiempo. Los procesamientos de frecuencia afectan el color del sonido al modificar selectivamente el volumen de una o varias de sus

<sup>2</sup> Las cualidades de la vocalidad, o el *vestuario de la voz* según Tagg (2013), impregnan las letras de sentidos predefinidos, posibilitando la práctica de la versión como un mismo yo poético moldeado por distintos yos cantantes.

bandas de frecuencias mediante filtros y ecualizadores. Los procesamientos de amplitud de la señal permiten controlar la dinámica o variaciones de volumen de un sonido mediante compresores, limitadores y compuertas de ruido. Finalmente, están los procesamientos de tiempo –reverberación, delay– y modulación –chorus, flanger–<sup>3</sup>.

En la posproducción se ordenan las canciones, creando una narrativa del disco, y se masteriza la mezcla, buscando el mismo tratamiento en volumen, compresión y estereofonía para la totalidad de las pistas. Todos estos factores –arreglo, performance y control de dinámica aplicado durante la grabación, mezcla y/o masterización– son responsables de la sonoridad o loudness resultante del fonograma<sup>4</sup>. A continuación, revisemos dos casos distintos de canción autoral de fines del siglo XX. El primero de Quilapayún y el segundo de Los Prisioneros, extendiendo el concepto de intermedialidad multiautorral desde la nueva-canción al pop-rock de los noventa<sup>5</sup>.

### 3. ENTRE LA NUEVA CANCIÓN Y EL FUNK

Es probable que Quilapayún (1965) sea el grupo chileno más autoral de todos. A lo largo de su extensa carrera artística no solo ha montado obras de cinco compositores chilenos de formación académica: Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas y Patricio Wang, sino que ha llevado reiteradamente la poesía hacia la canción, y la puesta en escena teatral hacia la performance musical. Luego de permanecer exilados en París desde septiembre de 1973, el grupo regresó temporalmente a Chile en los días previos al plebiscito de octubre de 1988 por la continuidad del régimen de Augusto Pinochet, participando de la campaña que le dio el triunfo a la opción del No. Luego de eso, una parte de sus miembros regresó a Francia y otra permaneció en Chile, dividiendo el grupo en dos mitades opuestas.

Antes de que se dividieran en dos, Quilapayún publicó el disco *Al horizonte* (Warner Music 1999) que, junto al cancionero de la tradición hispana y latinoamericana, incluye obras de Gustavo Becerra y Sergio Ortega, junto a canciones de Víctor Jara y de Serge Gainsbourg. La mayor parte del disco fue grabado y mezclado en Studios Harryson de París por Pierre Braner y Jacques Savall, y masterizado por Joaquín García en estudios Clio de Santiago. Fue lanzado en el Estadio Chile en Octubre de 1999 –rebautizado Víctor Jara en 2003– ante un público mayoritariamente juvenil que se encontraba por primera vez con el grupo<sup>6</sup>.

«En este disco confirmamos que queríamos seguir contribuyendo al repertorio chileno con renovación y audacia, sin pretender hacer con esto un “disco-programa” –señala Rodolfo Parada–. Hay un conjunto de obras que renuevan y amplían nuestros focos de interés hacia temas que no habíamos tocado antes». Este es el caso de la versión de «A los niños con suerte», de Gainsbourg, referida al uso de drogas en la juventud; «Alharaca», sobre racismo y clasismo –en la que centraremos nuestro análisis–; «El hombre de hoy», sobre el sinsentido de la carrera del hombre moderno; y «El hombre natural», acerca

<sup>3</sup> Jones en Shepherd (2003).

<sup>4</sup> El loudness es una medida subjetiva del volumen percibido no reducible a propiedades físicas del sonido y es determinada de manera más compleja por la amplitud, el contenido espectral del sonido y sus variaciones en el tiempo.

<sup>5</sup> Las canciones abordadas son “Alharaca” del CD *Al horizonte* (Santiago: Warner Music 1999) de Quilapayún y “Estrechez de corazón” del LP *Corazones* de Los Prisioneros (Santiago: EMI 1990). En González (2022) incluyo más antecedentes históricos de estos discos, de sus músicos, públicos e industrias. Ambas canciones se encuentran con facilidad en YouTube y en Spotify.

<sup>6</sup> Ver crítica del lanzamiento en *Las Últimas Noticias*, 17/10/1999.

del ser humano en el universo. Todas estas temáticas se complementan con obras como «Temporía», «El pimientito», de Víctor Jara o «Suite Movie», que completan el sentido general del disco y «subrayan nuestras exigencias autorales dentro del espíritu crítico y propositivo de Quilapayún», afirma Parada<sup>7</sup>.

En su constante preocupación por el arreglo vocal, Quilapayún había tomado nuevas decisiones sobre la manera de grabar las voces en este disco, lo que afectaba el sonido histórico del grupo, señala Patricio Wang. «Todo apuntaba a un resultado de una gran coherencia sonora y creativa, mejor pensado que el disco anterior» afirma<sup>8</sup>. La dificultad consistía en hacer llegar a los integrantes al estudio, porque la situación individual era compleja, señala Wang, ya que no todos vivían en París. «Pese a todo, logramos crear un sonido grupal consistente, porque el concepto lo teníamos más claro y teníamos al técnico indicado para acompañarnos en eso»<sup>9</sup>.

El disco tiene una sonoridad homogénea, concentrada en las frecuencias medias apoyadas por frecuencias bajas, mientras que las altas tienen menor volumen. Esto lo hace tener una textura cálida –sonido *glue*– bien amalgamada, con un resultado sonoro cohesionado<sup>10</sup>. Es así como las voces se escuchan en un bloque compacto, cohesionado y estable, con una mezcla y masterización que, que si bien se acerca a los niveles de compresión usados en el pop-rock, preserva los matices de intensidad propios del arreglo y de la ejecución de Quilapayún. Esto se aprecia en el crescendo de la estrofa D de «Alharaca» (1:48 a 2:23); en el clímax de su recapitulación de la estrofa B (3:15) –*como dijera Violeta*–; y en los máximos en la sonoridad de corto plazo durante la última aparición del coro, consecuencia de la interacción de todos los elementos del arreglo (3:16 a 4:15). El siguiente gráfico muestra las variaciones de sonoridad de «Alharaca», que se aprecian controladas, con un procesamiento más cercano al pop-rock que a la nueva-canción. El volumen percibido general o loudness integrado es muy alto para el género, en torno a -9 LUFs. Sin embargo, en el contexto de otros géneros presentes en esta canción como el pop-rock y el funk, -9 LUFs corresponde a un valor de sonoridad medio (ver figura 1).

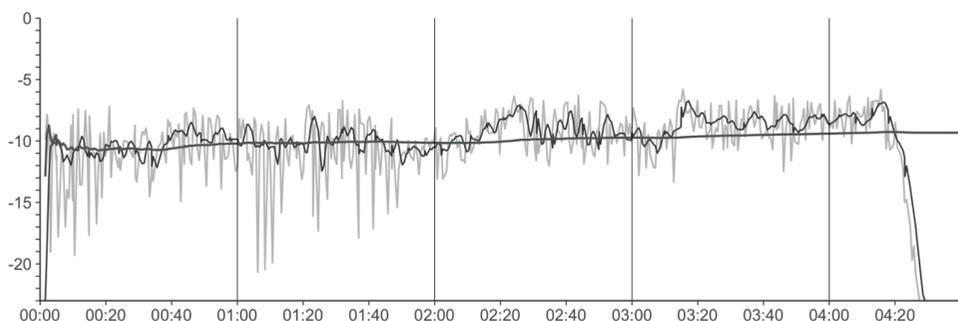


Figura 1: gráfico de sonoridad de «Alharaca» de Quilapayún.

<sup>7</sup> Rodolfo Parada, comunicación personal 17/ 6/2020.

<sup>8</sup> Se trata de *Latitudes*, grabado en París a fines de 1991 y publicado en Santiago por Alerce en 1992.

<sup>9</sup> Patricio Wang, comunicación personal 9/ 3/2020.

<sup>10</sup> Miguel Bahamonde, comunicación personal 30/ 5/2020.

«Alharaca» es una canción paradójica como muchas; posee un texto brutal de denuncia, pero el arreglo la embellece. Esa paradoja se acentúa con el tono carnavalesco de la letra, que subvierte y parodia el orden de las relaciones de clase, predominando la antítesis y el contraste de clase y étnico, develando el lado «oscuro» de la sociedad, y subvirtiendo la visión blanqueadora hegemónica latinoamericana. Esta finalidad carnavalizante y subversiva se aprecia claramente en el último párrafo: *Habrá que invertir las normas / del cielo y la economía*. Es así como la inversión normativa propuesta no es solo musical o festiva, sino que también cósmica, económica, ecológica y política.

Se trata de una canción en décimas con estribillo, estructura poético-musical presente en la tonada chilena, pero que en este caso comienza con el estribillo, es decir, ocupando el lugar del coro de la canción anglosajona, subvirtiendo así la propia tradición a la que tributa. Musicalmente tiene forma de rondó, con un coro que además comienza y termina con la palabra gancho que titula la canción. Las sucesivas estrofas musicalizan las décimas de distinta manera, pero mantienen rasgos armónicos y melódicos comunes. Cada décima tiene dos frases musicales, la segunda de doble consecuente. La letra escrita por Rodolfo Parada y las frases musicales de Patricio Wang son las siguientes:

A (4/4)	<i>iAlharaca!</i>
a-	<i>del nuevo rico</i>
	<i>que mira en menos</i>
b	<i>al siempre pobre.</i>
	<i>iAlharaca!</i>
a-	<i>del blanco hechizo</i>
	<i>que mira en menos</i>
b'	<i>al indio y al mestizo.</i>
	<i>iAlharaca!</i>
B	Tanto que andar por el mundo
c-	para entrar y darse cuenta
	de lo inmenso de la afrenta
d	con la que se trata al vulgo.
	El dolor es muy profundo
e-	delante' tanta arrogancia
	sin sentido ni sustancia
e'	y con total desenfado.
	¡Ya se verá el resultado
f	si aumenta la discordancia!
A	<i>iAlharaca!...</i>
C	Aquí por nada se acreditan
g-	la soberbia y el descaró
	cuando un hombre sin amparo
g'	una mano solícita.
h-	De un tirón su honor marchita
	un nuevo rico cumplido
i	que moderno y presumido
	lo arrumba muy satisfecho.
j	¡Vaya el tremendo el derecho
	de ser un tipo metido!
A	<i>iAlharaca!...</i>

D (6/8)	La tierra es grande y compuesta
l-	de nativos muy diversos
l'	y aunque a veces muy dispersos
l''-	su armonía manifiesta.
l'''	Por eso aquí la protesta
l''''	que en mi país de mestizos
l'''''	todo aquel que es más cobrizo
l''''''	se encuentra en un casillero
l'''''''	¡Cuando el portazo es primero,
l''''''''	en contra me movilizo!
A	¡Alharaca!...
B (4/4)	Habrá que invertir las normas
c-	del cielo y la economía,
d	hacer verde apología
e-	del poema y las reformas,
e'	inventar cien plataformas
f	y tocar diez panderetas.
A	Pero no hay mejor receta
	para apurar la conciencia:
	“¡Sólo el amor con su ciencia”
	como dijera Violeta!
	¡Alharaca!... <sup>11</sup>

La canción está en Si bemol mayor, pero sin cadencias perfectas que definan claramente la tonalidad. La armonía es más bien plagal –de subdominantes– y rica en acordes de séptima, novena y/o cuarta suspendida –en reemplazo de la tercera– y sextas agregadas. Impera la subdominante Eb<sup>7</sup> +, la tónica paralela Dm<sup>9</sup>, y los desplazamientos al sexto grado menor y mayor. El arreglo es para las voces masculinas del grupo, piano, sintetizador, cuerdas, bronce sampleados, guitarra eléctrica, bajo y batería, una agrupación instrumental poco habitual en la nueva-canción y que produce las variaciones de sonoridad ligadas al pop-rock, como hemos visto. Las voces están divididas en dos grupos: al unísono en el coro y a cuatro y cinco partes en las estrofas C y D, respectivamente. Están ubicada en un primer plano sonoro y levemente abiertas respecto al eje central del estéreo, lo que les permite funcionar como bloque, pero al mismo tiempo distinguirse con una perfecta inteligibilidad de las palabras. La voz solista, a cargo de Patricio Wang, ocupa el registro completo de tenor, con pasajes vocalmente exigentes y de rasgos instrumentales, como el del quinto verso de la primera estrofa (ver figura 2).



Figura 2: quinto verso de la primera estrofa de «Alharaca» de Quilapayún.

<sup>11</sup> <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/3701/alharaca-quilapayun>

El canto de Wang es claro, simple, afinado y sin pretensiones. Nos hace sentir que cualquiera podría cantar o ser como el que canta, haciendo que la denuncia expresada en la letra sea un asunto de todos. Las voces grupales están a medio camino entre la expresión desafiante en bloque y al unísono característica de la discografía histórica del grupo y los arreglos a varias voces derivados del pop de los ochenta. Como suele ocurrir en los arreglos de la nueva-canción, los recursos instrumentales se van desplegando paulatinamente, aumentando la sorpresa y el interés sonoro de la canción. La primera aparición del coro es preminentemente vocal, acompañado por largos acordes en el sintetizador o *pads*. En la primera estrofa, B, se suma el piano y el bajo y, en la segunda aparición del coro, se agrega la guitarra con distorsión, duplicando al bajo que se hace más sincopado, con un groove muy dinámico y sonoro (ver figura 3).

Figure 3 shows the musical score for the second appearance of the chorus of «Alharaca» by Quilapayún. The score is in 4/4 time with a tempo of 105. It features five staves: Voces (Vocals), Synth. (Synthesizer), Pf. (Piano), Guit. (Guitar), and Bajo (Bass). The lyrics are "Al-ha-raca del nue-vo rico que mi-ra en menos al siem-pre pobre". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chord progression is Ebmaj7, Ebmaj7(13), Cm9, Bbm9(13), Dm7(11), and Gm7(11).

Figura 3: segunda aparición del coro de «Alharaca» de Quilapayún.

La entrada del hit-hat de la batería y la guitarra eléctrica con efecto wah-wah en la segunda estrofa, C, sumado al dinámico bajo, crea un ambiente funk de discoteca que refresca la canción. En este momento, el sencillo abandona el formato *worldbeat* que caracterizaba a Quilapayún en la industria discográfica de los noventa, para hacerle un guiño al pop-rock que parecía invadirlo todo. La tercera aparición del coro es similar a la segunda, pero omitiendo el gancho del final de (b') para dar paso directamente a la tercera estrofa, D, con una modulación métrica de 4/4 a 6/8. La batería marca un ritmo de cueca lenta –baile nacional de Chile y Bolivia, también presente en Argentina y Perú–, en que se mantiene el tempo subdividido de las corcheas. Las cuatro voces aumentan el volumen desde un piano

a un forte, que culmina con los determinantes versos: *cuando el portazo es primero / en contra me movilizo*, armonizados con la dominante de Sib sin resolver en la tónica, dejando latente la advertencia expresada en la letra. La cuarta aparición del coro –que suma un contracanto de la guitarra y el sintetizador levemente a la izquierda del estéreo– mantiene el 6/8, produciendo cierta distensión al alargarse las frases con el metro ternario. El retorno al 4/4 en la cuarta estrofa –similar a B– y la entrada de los bronces sampleados en fugaces contratiempos, restituye los resabios del funk, que se proyecta a las cuatro apariciones del coro final, que posee un esbozo de canon vocal.

Esta cuarta y última estrofa termina enlazando una frase de «Volver a los diecisiete» de Violeta Parra con otra de «Manifiesto» de Víctor Jara: *iSólo el amor con su ciencia / como dijera Violeta!* Uniendo simbólicamente a los dos fundadores de la nueva-canción chilena e inspiradores de Quilapayún. Armónica, melódica y sonoramente este es el clímax de la canción, con el uso del tenso acorde de dominante con cuarta suspendida y séptima; la llegada de la voz solista a su nota más alta, Sol3, reforzada por duplicación; y el punto de sonoridad más alta con -7LUFS. En el coro final los bronces aumentan su protagonismo, haciendo de la canción una denuncia festiva, que invierte las normas de la nueva-canción. Esa denuncia parece prolongarse por siempre ya que no reposa luego del sexto grado mayor con séptima, mientras que el uso de fade out parece dejar los problemas que expone «Alharaca» en un bucle infinito.

#### 4. POP-ROCK PARA EL MUNDO HISPANO

La banda chilena icónica de los ochenta, Los Prisioneros (1984), se prolongaría en los noventa como las carreras individuales de sus integrantes en la creación, interpretación, producción y/o acción pública. De hecho, su líder, Jorge González terminó grabando solo en Los Ángeles, California, *Corazones* (1990), el único disco no compilatorio de Los Prisioneros de los noventa<sup>12</sup>. En todo caso, el propio González se encargaría de aclarar que *Corazones* aunque fuera más individual que los otros, no fue un disco solista, ya que todavía estaba el trío presente<sup>13</sup>. En la preproducción del álbum, Jorge González había trabajado sus canciones por su cuenta, mientras los otros dos integrantes del trío, Claudio Narea y Miguel Tapia, trabajaban juntos las de ellos. Sin embargo, finalmente quedaron sólo canciones de González, pero montadas por la banda para ser tocadas para la promoción del disco tanto en Chile como en exitosas giras por América Latina<sup>14</sup>.

El problema fue que las canciones de *Corazones* no sonaban políticas ni sociales, como estaban acostumbrados los seguidores de la banda, sino que se ocupaban del (des)amor. Es así como este cuarto álbum de Los Prisioneros habría decepcionado a sus seguidores históricos y más politizados desde los años ochenta. Sin embargo, el nuevo público de los noventa, más joven y desprejuiciado, situó a *Corazones* como el disco insignia del nuevo pop chileno, transformándolo en el mejor trabajo solista de González por su sonido y sus letras universales, que no necesitaban explicación de contexto<sup>15</sup>. En el extranjero, el giro temático y sonoro del disco –reemplazando guitarras por teclados– no habría sido algo tan

<sup>12</sup> *Rock & Pop* 26, 7/1996: 8; *Wikén*, 5/ 2/1993: 10.

<sup>13</sup> *El Carrete* 33(8), 3/1993: 15-18.

<sup>14</sup> *Rock & Pop* 26, 7/1996: 8.

<sup>15</sup> [www.nacionrock.com/los-mejores-51-discos-de-rock-chileno-del-20-al-11/](http://www.nacionrock.com/los-mejores-51-discos-de-rock-chileno-del-20-al-11/) [2/20]

polémico. «El rock en español se entendía como un movimiento dinámico, Soda Stereo hizo discos muy distintos entre sí, esa elasticidad no era un problema para los seguidores de estas bandas en el resto del continente», afirma Cristóbal González. De este modo, fuera de Chile Los Prisioneros seguían siendo los mismos, sólo que con un disco que sonaba mucho mejor, concluye<sup>16</sup>.

El álbum fue grabado a comienzos de 1990 en Los Ángeles por Don Tittle en Entourage y Mad Dog Studios y mezclado por Tony Peluso –productor y ex guitarrista de The Carpenters– en The Enterprise Studios. La masterización estuvo a cargo de Mike Rees en A&M Studios, también en Los Ángeles. El proceso duró ochenta días, lo que manifiesta un trabajo detallado y complejo, probando alternativas musicales y sonoras en el propio estudio<sup>17</sup>. Fue publicado por EMI en Chile y en Estados Unidos, asociado a Capitol, ese mismo año.

Con tal despliegue de tiempo, de ingenieros y de estudios, el disco logró una alta calidad en cuanto a grabación, mezcla y masterización, sin los excesos técnicos característicos de la época, logrando de esta manera un sonido más perdurable en el tiempo. Los arreglos y la producción son del argentino Gustavo Santaolalla, el principal productor/arreglador para la música latina de los noventa. Santaolalla demostró lo que Los Prisioneros y Jorge González podían hacer con un mayor soporte de producción, además es un disco ligado a la masificación del CD en América Latina, por lo que la gente lo escuchó de mejor manera en ese formato<sup>18</sup>. Los tres sencillos del disco; «Tren al sur», «Estrechez de corazón» y «Corazones rojos», tienen videoclips de factura cinematográfica y buen presupuesto a cargo del realizador chileno Cristian Galaz.

De estos tres sencillos, hemos escogido el que se ubica en la primera pista del lado B: «Estrechez de corazón», para voz solista, guitarra y sintetizadores –bajo con arpegiador, cuerdas, pads, teclados, batería electrónica, bongó y efectos–. El bajo y la batería están situados en un primer plano de la mezcla lo que permite impulsar el baile, mientras que la voz, con una sonoridad clara y brillante por la preeminencia de sus frecuencias agudas en la equalización, se posiciona por sobre el total sonoro. La tendencia general de la mezcla es a ubicar el sonido completo al centro, con esporádicos usos de los campos izquierdo y derecho del estéreo. La voz posee una reverberación de corta duración y dos *delay*, uno de los cuales es un *spread delay* que le permite abarcar el panorama estéreo completo, manteniendo la inteligibilidad de la letra<sup>19</sup>.

El loudness o sonoridad integrada de «Estrechez de corazón» muestra un continuo crescendo como producto del arreglo, que incorpora elementos a medida que la canción se desenvuelve. Así el volumen percibido marca un mínimo general de -25 LUFS en la introducción o *intro*, y alcanza un máximo de -13 LUFS al final de la primera coda u *outro* (3:40). En el puente instrumental (3:41 a 4:02), en cambio, la sonoridad decae abruptamente, lo que constituye una excepción en toda la canción, que vuelve a comenzar. La sonoridad continúa ascendente en la reaparición de la estrofa para alcanzar, nuevamente, valores máximos durante el segundo *outro*. Las variaciones del loudness, considerablemente amplias dentro del contexto general, son acotadas en la medición momentánea y de corto plazo, probablemente debido al uso de ritmos programados y sonidos sintetizados, así

<sup>16</sup> [www.rockaxis.com/rock/entrevista/25078/cuentame-una-historia-original---corazones--en-cuatro-voces-autorizadas/](http://www.rockaxis.com/rock/entrevista/25078/cuentame-una-historia-original---corazones--en-cuatro-voces-autorizadas/) [5/20]

<sup>17</sup> *La Época*, 23/ 5/1990: 35. Más antecedentes sobre la grabación de *Corazones* en Maira (2016: 39-46).

<sup>18</sup> [www.nacionrock.com/los-mejores-51-discos-de-rock-chileno-del-20-al-11/](http://www.nacionrock.com/los-mejores-51-discos-de-rock-chileno-del-20-al-11/) [2/20] También se editó como LP y casete.

<sup>19</sup> Miguel Bahamonde, comunicación personal 20/ 9/2020.

como a un eficiente control de la dinámica durante la grabación y mezcla, ya sea a través de procesadores, como también mediante una minuciosa automatización de niveles<sup>20</sup>. Al compararse con el pop-rock de los noventa, el volumen percibido general es medio, cercano a -15 LUFS (ver figura 4).

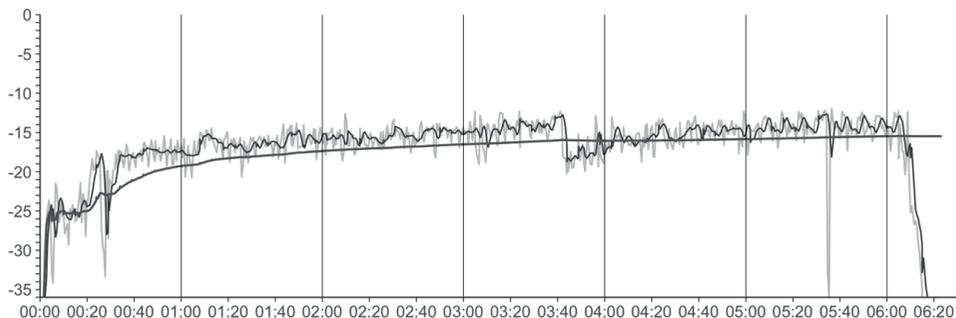


Figura 4: gráfico de sonoridad de «Estrechez de corazón» de Los Prisoneros.

Si bien la letra parece abordar problemas de entrega y compromiso dentro de una relación amorosa, ha habido mucho debate entre los fanáticos sobre su contenido. Se ha discutido en YouTube sobre a quién podría estar dedicada, cuál puede ser su significado y cuáles serían las intenciones de González al escribirla. «Es la canción que destruyó a Los Prisoneros», señala uno, en una relación causa/efecto que bien podría ser a la inversa. Todo esto parece potenciar el valor del sencillo, haciéndolo más *auténtico* al vincularlo a la vida de sus autores. Pocos son los fanáticos que liberan o desvinculan la canción de esa situación biográfica, queriendo apropiarse del artista inmiscuyéndose en su vida personal. Lo interesante es que el cúmulo de versiones de lo ocurrido abre cierto debate moral, donde siempre queda absuelto el personaje protagonista encarnado por el cantante.

La mayor parte de las estrofas de «Estrechez de corazón» comienzan con el adverbio de negación, conformando una acumulación de restricciones de orden afectivo: *No te pares frente a mí... No vuelvas a hablar así... No destruyas porque sí... No te pido nada más*. Es así como la canción se articula a partir de la idea de poner límites en una relación personal en un momento en que se ponían límites al régimen militar chileno luego del triunfo de la opción No en el plebiscito de octubre de 1988. Entonces, una vez terminado el problema de las relaciones políticas se pasaría al problema de las relaciones humanas, exigiéndose grandiosidad, lealtad y altruismo. Jorge González parece estar consciente de cómo reconstruir el estado afectivo de Chile y es a través de esta trama que raya la cancha, exigiendo respeto desde una interpelación que tiene una capa amorosa, pero que podría extenderse a lo social.

Consecuentemente, la voz se mantiene en un registro público más que íntimo o privado, desde donde interpela al otro ante la presencia de todos. Lo hace con una emisión vocal clara y articulada –destacada por la mezcla–, lo que contribuía a internacionalizar a la banda en el mercado hispano. En la primera estrofa, se despliega toda la personalidad vocal de Jorge González: la suavidad de las primeras líneas –con una mixtura de voz de cabeza en *frente a mí, con esa mirada*– y un remate de rock autoritario y crudo, incluso dejando

<sup>20</sup> Joaquín García, comunicación personal 17/12/2021.

entrever el quiebre de la voz. La zona aguda la canta con arrojo rockero, y parece orgulloso del esfuerzo en *Oh, oh, oh, oh... tu corazón*, como si a cada nota aguda le arrancaran el corazón un poco más del pecho. De acuerdo con su tendencia al crossover, también ensucia y desgarrar la voz, resaltando el drama sentimental en: *por perdonar a nadie excepto a ti*, como un bohemio moderno<sup>21</sup>.

La canción puede ubicarse dentro del llamado synth-pop, género derivado de las vertientes alternativas del post-punk de los años ochenta tempranos, dominadas por la new-wave. Sin embargo, dentro del amplio crossover practicado por González, la densidad de su letra lo desplaza hacia la balada romántica, generando una nueva mezcla. El propio músico afirma que sus inspiraciones para hacer *Corazones* fueron «la balada latina, todo de Camilo Sesto y el house, que me gusta porque no tiene caras, eso es liberador»<sup>22</sup>. «En Chile se da algo que yo no he visto en ninguna otra parte del mundo –continúa–. Una combinación entre Salvatore Adamo y Los Rolling Stones, una mezcla entre Julio Iglesias y Los Beatles que es única»<sup>23</sup>. Consecuentemente, «Estrechez de corazón» está llena de mezclas, comenzando con el *four-to-the-floor* de la música house, con el bombo de la batería electrónica marcando los cuatro tiempos del 4/4 con igual acentuación. Esta es la base para el desarrollo de un groove con un bajo sincopado de mucho movimiento, como en la música disco y el funk (ver figura 5)<sup>24</sup>.

The image shows a musical score for three instruments: Synth, Bajo (Bass), and Batería (Drums). The score is in 4/4 time and G major (one sharp). The tempo is marked as J=132. The Synth part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The Bajo part has a syncopated bass line with a mix of eighth and sixteenth notes. The Batería part consists of a steady four-beat drum pattern, likely a four-to-the-floor beat.

Figura 5: groove de «Estrechez de corazón» de Los Prisioneros.

Todo esto, junto a una guitarra española rasgueada y una orquesta de cuerdas sintetizada que evocan la sonoridad de la balada romántica, reforzada por la referencia a «El amor de mi vida» (1978) de Camilo Sesto. Jorge González reconoce que los cuatro primeros compases le salieron iguales a esa canción, pero fue algo inconsciente, afirma, un bonito homenaje al artista español<sup>25</sup>.

Este es un sencillo de más de seis minutos de duración, el doble de lo que suele durar una canción, pero que, en este caso, está mezclado para la pista de baile según la impronta synth-pop que posee. Esta duración prolongada se logra agregándole una introducción y repitiendo la canción desde la tercera aparición de la estrofa –como hemos visto al abordar sus variaciones de sonoridad– más el estribillo y el outro. La introducción funciona como una pequeña obertura, que anuncia cómo será el sencillo y permite familiarizarnos con sus

<sup>21</sup> Gonzalo Cuadra, comunicación personal 2/ 3/2021.

<sup>22</sup> [www.eldesconcierto.cl/babel/entrevistas/jorge-gonzalez-a-30-anos-de-corazones-ese-disco-lo-impuso-el-pueblo/?-fbclid=IwAR0g7nE70gtRSGo4I05Eg05s\\_b9HuxzksxJrfqmrGlVcUw0hzquPm-eKb41](http://www.eldesconcierto.cl/babel/entrevistas/jorge-gonzalez-a-30-anos-de-corazones-ese-disco-lo-impuso-el-pueblo/?-fbclid=IwAR0g7nE70gtRSGo4I05Eg05s_b9HuxzksxJrfqmrGlVcUw0hzquPm-eKb41) [5/20]

<sup>23</sup> *Wikén*, 5/ 2/1993: 10-11.

<sup>24</sup> Esto se suma a la referencia del bajo en el *outro* al riff de semicorcheas continuas que domina «I Feel Love» (1977) de Donna Summer y Giorgio Moroder.

<sup>25</sup> *La Época*, 8/ 2/1991: 16. La similitud se produce en el antecedente de las frases-estrofas de ambas canciones.

temas. La intro también anuncia la frase gancho del final del estribillo (c) –que le da el nombre al sencillo–. Todo esto sin el acompañamiento rítmico-electrónico que va a imperar, solo con *pads* de acordes sintetizados que sostienen la armonía. Un violento golpe del acorde de C# es el que da inicio a las estrofas, que están en Do# menor. Además, la canción concluirá con la oscilación menor/mayor de este acorde. La introducción, entonces, ofrece una perfecta síntesis de todo el sencillo<sup>26</sup>.

«Estrechez de corazón» posee un constante movimiento hacia el modo frigio descendente sobre Sol#, con los acordes C#m / B / A (F#m) / G#. En el estribillo, la relación cadencial frigia A / G# se instala como enlace predominante, junto a ornamentos españolizantes del teclado en la segunda aparición del estribillo –B–, y coreografías de aire flamenco de la tecladista Cecilia Aguayo, más castañuelas, palmas y un vestido rojo en el videoclip. La presencia de una guitarra española rasgueada se articula muy bien con las referencias cuasi flamencas de la armonía y el video, imágenes que podían resultar más universales para el mercado hispanohablante, al cual aspiraba *Corazones*<sup>27</sup>. El esquema formal de «Estrechez de corazón» puede resumirse de la siguiente manera:

Intro A (a-b) + (c) [electrónica + guitarra] / A (a-b) A / B (d-d) (e-c) / A A' / B (d-d) (e'-c) /  
 Outro = puente [+ electrónica] / A A' / B (d-d') (e-c) / Outro (c)

El disco fue lanzado en el Estadio Chile en agosto de 1990, para luego ser presentado por la banda en una gira nacional. A fines de ese año, habría vendido 180 mil copias, obteniendo Triple Disco de Platino en pocos meses, con ventas que superaron a las de los tres primeros álbumes de Los Prisioneros juntos<sup>28</sup>. Luego de ese impacto, el grupo llegó en gloria y majestad al Festival de Viña del Mar de febrero de 1991, pero ocho meses más tarde anunciaron su disolución, despidiéndose con dos conciertos en el Estadio Chile en diciembre de 1991. «Pudimos ser dioses en España, Argentina y todo el mercado latino, pero el sello no nos supo manejar» sentenciaba Jorge González en una conferencia de prensa en el céntrico Hotel Carrera de Santiago. Sin embargo, la historia de Los Prisioneros no terminaría allí, y un sorpresivo retorno de la banda a fines de 2001 llenaría dos veces el Estadio Nacional, y en tiempos de crisis de las industrias del disco y del directo<sup>29</sup>.

El base a lo expuesto, podemos concluir que el estudio de la canción popular de fines del siglo XX nos enfrenta a una intermedialidad multiautoral que requiere de nuevas competencias analíticas, donde la partitura pierde protagonismo en virtud de lo sonoro y lo performativo. La centralidad que fue adquiriendo lo sonoro en el siglo XX, se expresó no solo en el énfasis en el timbre de Anton Webern y de la música concreta y electrónica, sino en la pasión por el sonido original del movimiento de música antigua, y en el verdadero asalto al estudio de grabación de las bandas de rock. Es así como algunos de los procedimientos de producción sonora pueden aparecer en una partitura de música contemporánea, como la disposición de un ensamble sobre el escenario, equivalente al concepto de *soundbox*, y

<sup>26</sup> Este golpe orquestal, conocido como *sample orchestra hit*, es habitual en el hip-hop temprano y sus géneros afines, como ocurre en «Planet Rock» (1982) de Afrika Bambaataa (Benjamín Griffiths, comunicación personal 30/ 4/2021).

<sup>27</sup> Esta construcción españolizante ocurre sin abandonar el espíritu de barrio de Los Prisioneros, pues esa guitarra también remite a la de «El baile de los que sobran» (1986), por ejemplo, tocada en cualquier barrio latino.

<sup>28</sup> *La Época*, 16/ 8/1990: 29; Maira 2016: 44; [www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2019/05/20/a-29-anos-de-corazones-el-alabado-disco-de-los-prisioneros/](http://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2019/05/20/a-29-anos-de-corazones-el-alabado-disco-de-los-prisioneros/) [4/ 20]

<sup>29</sup> *A Tablero Vuelto*, 25/10/1991: 6; Montecinos y Calderón 2021: 180-185.

las modificaciones tímbricas de los instrumentos mediante el uso de técnicas extendidas, equivalentes a los procesamientos sonoros en el estudio de grabación. Además, en una partitura clásica, están indicadas las variaciones de dinámica, y las formas de atacar y de sostener una nota, lo que también forma parte de la sonoridad resultante.

Sin embargo, en música popular, donde el acto creativo es colectivo y se suele prescindir de la partitura, hay que derivar todo esto de la escucha disco, en una operación analítica compartida, donde los hallazgos de unos dialogan con los de los otros. Atrás quedaría entonces el análisis del *Tristán*, como un magnífico elefante dentro de una cristalería. El desafío ahora es el análisis intermedial que requiere aportes colectivos que solo pueden enriquecer la formación musicológica de base y nuestra propia concepción de la música y de sus formas de estudiarla.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSLANDER, Philip. "Musical Personae", *The Drama Review*, 2006, 50/1: 100-119.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*, Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Música popular autoral de fines del siglo XX, Estudios intermediales*. Madrid: ICCMU / Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023.
- MAIRA, Manuel. *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica*, Santiago: Ediciones B, 2015.
- MONTECINOS, Claudia y Javiera CALDERÓN. *Arriba del escenario. La historia de los megaconciertos en Chile*, Santiago: RIL editores, 2021.
- MOORE, Allan. *Songs Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Aldershot: Ashgate, 2012.
- SHEPHERD, John et al. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Londres: Continuum, 2003.
- TAGG, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.



# Voces de cambio: Visión de la mujer española en los primeros años 70 a través de *Yo no soy esa*, *Soy rebelde*, *Dama, dama* y *La soltera*

Rosalía Castro  
(Universidad de Oviedo)

## INTRODUCCIÓN

Aunque en el primer lustro de los años setenta España seguía bajo la dictadura franquista, la apertura que había traído consigo el desarrollismo permitía vislumbrar otras realidades y apreciar más de cerca la diferencia entre lo que pasaba en el país y lo que sucedía fuera. Esto se tradujo en una mayor conciencia feminista en las mujeres españolas, así como en más oportunidades de acceso a la universidad y al trabajo asalariado. De igual modo, las expresiones culturales se convirtieron en otra de las vías que contribuyeron a generar conocimiento y fomentar el diálogo sobre la realidad que las rodeaba.

Y va a ser precisamente la música *mainstream*, como elemento de mediación cultural, una vía a través de la cual se van a absorber y propagar visiones diferentes sobre las mujeres de aquel entonces. Aquí, a través del estudio de cuatro canciones de éxito *Yo no soy esa*<sup>1</sup>, *Soy rebelde*<sup>2</sup>, *Dama, dama*<sup>3</sup> y *La soltera*<sup>4</sup>, se mostrará cómo las mujeres jóvenes de la primera mitad de los setenta dan voz a personajes que critican las normas patriarcales y de convivencia social del momento y, al mismo tiempo, proponen nuevos modelos de ser mujer.

En esta acción de mediación, estas canciones son muestra de cómo la reiteración de actitudes que desencadenan en la normalización y perpetuación de discursos de la que habla Butler (1990) actúa en diferentes capas y niveles culturales, incluso en la música

---

<sup>1</sup> *Yo no soy esa* alcanzó el número 1 en la clasificación nacional la semana del 3 al 9 de abril de 1972, según indica el diario ABC el 9 de abril de 1972 (S.F., 1972: 113)

<sup>2</sup> Logró el primer puesto en las listas musicales españolas, según informó la revista *Billboard* el 5 de febrero de 1972 (S.F., 1972: 53)

<sup>3</sup> *Dama, dama* alcanza la décima posición en las canciones más escuchadas en la semana del 25 de septiembre al 1 de octubre, según el diario ABC el día 1 de octubre de 1972 (S.F. 1972: 123).

<sup>4</sup> En este caso no logra entrar en las listas de las más escuchadas, dado que de todas es la artista menos *mainstream*. Con todo, es una de sus canciones más conocidas.

*mainstream*. Este estudio plantea analizar cómo las voces de estos personajes reflejan el proceso de búsqueda de una nueva imagen tanto personal como social por parte de las chicas jóvenes de la primera mitad de la década de los setenta.

## 1. LA VOZ COMO GENERADORA DE DISCURSO

La voz constituye una de las herramientas fundamentales de comunicación. Las modulaciones vocales expresan emociones, producen intimidad o distanciamiento con el interlocutor, consenso o conflicto con la audiencia, y permiten comunicar argumentos y narrativas generando discursos. Al hablar de la voz cantada, Frith la define como la «identidad estilística del compositor» (2014:325), en cuanto a la música académica se refiere. Si hablamos de música popular, este autor señala la necesidad de abordar la voz desde cuatro ángulos: instrumento musical, cuerpo, persona y personaje (1996). Esta propuesta ha sido desarrollada posteriormente por Philip Auslander (2009), quien distingue entre «persona real» (el *performer* como ser humano), la «persona de la *performance*» (el *performer* como ser social) y el «personaje» (el *performer* como protagonista de la canción). En toda *performance* están coexistiendo estos tres aspectos de identidad y representación, por lo que hacer un estudio de la voz implica no solo un análisis del lenguaje, sino también de «todas las manifestaciones de la voz revestidas de significados sociales que no están totalmente determinadas por el contenido lingüístico», lo que Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994: 1-2) definen como vocalidad. Esto, a su vez, tiene relación con lo que Barthes denomina «grano» de la voz. Dado que este estudio se centra en el caso de mujeres cantantes, a la hora de ahondar en el estudio de la vocalidad podemos especificar y hablar de vocalidad femenina, puesto que así afirmamos la centralidad de género en la configuración de esa construcción. En este supuesto entra también en consideración, siguiendo a Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994), el término *embodied*, entendido como el vínculo que supone la voz entre el interior y el exterior, el yo y el otro.

Así, se llevará a cabo un análisis de la corporeidad vocal, entendida como la voz que «significa, retrata y comunica el estado de quién la emite» (Machuca y Blas, 2020: 5), donde se incluye el estudio de la vocalidad, y el *vocal setting*, lo que siguiendo a Lacasse (2000: 5) se refiere a «la configuración específica de la puesta en escena vocal cuyas características se describen en términos de sonoridad, calidad tímbrica y configuración espacial y temporal». De este modo, observaremos cómo la manera en la que transmiten los contenidos expresivos y emocionales de su interpretación, determinan el resultado final de la *performance*, donde los personajes están condicionados por la corporeidad intrínseca de la voz de su intérprete, puesto que dinamiza y transforma la entidad de la canción.

En un plano general se toman como referencias la propuesta de análisis de la canción grabada de Allan Moore (2012), las definiciones ligadas a los parámetros vocales que proponen Guzmán (2006 y 2010), Saad (2021) y Sundberg (1987) y la aproximación a los procesos de significación en la canción de Luiz Tatiz (2003) complementado con el estudio del «espacio verbal» de la mano de Griffiths (2003). También, de cara a una visión más precisa de algunos de los parámetros vocales analizados, se ha utilizado como herramienta el programa Sonic Visualiser, así como también se ha tenido en cuenta el tipo de análisis que propone, apoyándose en esta herramienta, Lori Burns (2023) para el estudio de la voz femenina.

## 1.1 *Yo no soy esa* de Mari Trini

### YO NO SOY ESA

Yo no soy esa que tú te imaginas  
Una señorita tranquila y sencilla  
Que un día abandonas y siempre perdona  
Esa niña sí, no  
Esa no soy yo

Yo no soy esa que tú te creías  
La paloma blanca que te baila el agua  
Que ríe por nada diciendo sí a todo  
Esa niña sí, no  
Esa no soy yo

No podrás presumir jamás  
De haber jugado  
Con la verdad, con el amor  
De los demás

Si en verdad me quieres, yo ya no soy esa  
Que se acobarda frente a una borrasca  
Luchando entre olas encuentra la playa  
Esa niña sí, no  
Esa no soy yo

Pero si buscas tan sólo aventuras  
Amigo, pon guardia a toda tu casa  
Yo no soy esa que pierde esperanzas  
Piénsalo, ya no  
[...]

Fig. 1.: Letra de *Yo no soy esa* de Mari Trini  
(HH (S) 11-209)

temas del amor, rompiendo con la idea aceptada por la sociedad española de la época en la que se promulgaba la sumisión de ellas frente al hombre. Así, adquiere un papel activo y deja constancia de que ella no acepta los preceptos de una señorita que simplemente calla y acata lo que el hombre le dice. Un primer recurso al que apela la canción es el empleo del pronombre demostrativo «esa», un índice con el que interpela al estereotipo de mujer creado por la moral de la época. Tampoco hay que olvidar que este demostrativo coloquialmente es empleado con un sentido despectivo. A partir de este recurso, la *performer* describe, a través de sucesivas negaciones, a «esas» mujeres que se adaptan al rol asignado por la sociedad, haciéndolas ver como «una señorita tranquila y sencilla»,

La primera de las canciones analizadas es *Yo no soy esa*, perteneciente al segundo álbum de Mari Trini que, con el nombre de “Escúchame” (HH (S) 11-209<sup>5</sup>), fue lanzado al mercado en el año 1971. Se trata de una adaptación al español de *Ce n’est pas moi*, grabado por la cantante en Francia en 1965. En la versión en francés, aparecen como letristas Mari Trini y Franck Gérald, autor que desaparece en la versión en español, aunque en esta última se señala a Miguel Ramos como responsable del arreglo y la dirección de orquesta. Con todo, cabe mencionar ciertas diferencias entre ambas versiones, ya que, aunque el mensaje de la canción se preserva y el título de esta ya lo encontramos en la francesa, observamos en la primera versión grabada una voz más añiada y con menos brillo<sup>6</sup>, lo que la acerca a la estética de las cantantes francesas del momento.

Retomando la grabación de 1971, es posible apreciar que el personaje de esta canción es una mujer que tiene personalidad y sabe lo que quiere en

<sup>5</sup> El presente análisis se ha llevado a cabo tomando como referencia el disco con el número de catálogo que se indica en el texto.

<sup>6</sup> Estas características sonoras se pueden apreciar particularmente en canciones del repertorio ye-yé francés como la interpretación de Sheila en *Le sifflet des copains* (1963), de Silvie Vartan (colaboración con Frankie Jordan) en *Panne d’essence* (1961) y, en menor medida, en la de Françoise Hardy en *Il est tout pour moi* (1962) o de France Gall en *Laisse tomber les filles* (1964). Se observa aquí cómo las cantantes optan por la predominancia del registro de cabeza, lo que acompañado a su dicción, resulta en una sonoridad vocal que las acerca a una voz más añiada. En el caso particular de Mari Trini, observamos también cierta similitud con la francesa Édith Piaf. Salvando las distancias y sin el característico vibrato que define a la francesa, Mari Trini comparte con ella una impostación que pone como punto focal la cavidad vocal, aportándoles unos graves redondos que suenan sin constricción, así como un menor brillo que el que encontramos en las artistas anteriormente mencionadas.

«que siempre perdona», «que ríe por nada diciendo sí a todo», «que te baila el agua», etc., como se puede ver en la letra (Fig. 1). De esta forma, el personaje está estableciendo sus límites y rechazando los estereotipos de género impuestos, dejando claro que no se conformará con cumplir esas expectativas<sup>7</sup>.

La voz de Mari Trini le otorga a la sucesión de negaciones un carácter de advertencia e imperativo; negativas que encontramos a lo largo de toda la canción. El desarrollo dramático que presenta el personaje se despliega dentro de una estructura musical AABACA de forma que en las estrofas (A) expone su objeción a ser considerada como una señorita que acepta y responde al estereotipo de mujer que el hombre de la época espera. En el pre-estribillo (B) advierte al receptor del mensaje que ella no es solo una diversión y con el retorno de A y la aparición de C deja sentada su postura frente a los temas del amor y señala que es capaz de pelear por él sin perder la esperanza.

Partiendo del concepto de “espacio verbal” (“verbal space”) propuesto por Griffiths (2003) para referirse a la función del fraseo musical en las canciones pop, en las estrofas se aprecia, en el plano agógico, una tendencia a arrastrar ciertas vocales para exagerar la síncope que contiene el motivo principal «yo no soy esa» (♪♪♪♪). Este remarcar el acento en palabras llanas como «esa», «imagina», «señorita» o «sencilla» configura el primer rasgo del personaje de esta canción, la sensualidad, manifestada en la fluctuación acentual que produce la síncope. Del mismo modo, si analizamos cada estrofa como conjunto observamos también un segundo rasgo, un cierto cariz de sarcasmo. Así, en el primer verso se produce un acercamiento del canto al registro hablado, lo que se traduce en un mayor hincapié en el significado de la letra («yo no soy esa»). Esto cambia a partir de que se hace referencia al «tú», con el que alude a un hombre por el tono y el contexto de la canción, dónde el personaje empieza a narrarnos la imagen que el destinatario tiene de ella (Fig. 2)<sup>8</sup>.

En esta parte se produce un ascenso y extensión de los valores, por lo que la percepción (del hombre) se plantea como interrogante, produciéndose un crecimiento melódico que no se resuelve hasta el «esa no soy yo» final. Así, las estrofas comienzan y terminan con un «yo» protagonista que asciende mostrando incertidumbre e indeterminación frente a la opinión que el hombre tiene de ella, pero finalmente se afirma en la idea de que no es la imagen que han construido de sí misma. Ese cariz sarcástico se evidencia también particularmente en el juego que hace sobre el «sí» y el «no» del verso «Esa niña sí, no», que se presentan exactamente igual, generando incertidumbre en el receptor, hasta que se resuelve finalmente en el grave con el verso siguiente «Esa no soy yo», enfatizando su posición y dejando claro su negativa a cumplir con las expectativas creadas por el personaje modelo masculino (Fig. 3).

<sup>7</sup> En la versión francesa (1965) el cariz más añado de la voz de Mari Trini tiene correlación con lo que señala la letra. Aquí se muestra un personaje más indeciso que sale a relucir en el verso “puede que un buen día te arrepientas”, modificado en la versión española por un contundente “no podrás presumir jamás”. También vemos otros cambios como el «señorita» de la versión española que aparece como «*demoiselle*: dama» o la alusión a la gastronomía francesa señalando que «(yo no soy esa que tú te imaginas) el pequeño ganso blanco que servimos los domingos», que puede entenderse como una figura frágil y vulnerable, por lo que de nuevo busca desafiar o cuestionar esas percepciones al igual que en la versión posterior.

<sup>8</sup> La representación analítica de las canciones ha sido realizada tomando como modelo los esquemas utilizados en el modelo de análisis propuesto por Tatiz. Cada línea horizontal representa un semitono, correspondiéndose las coloreadas en azul con las teclas negras del piano.

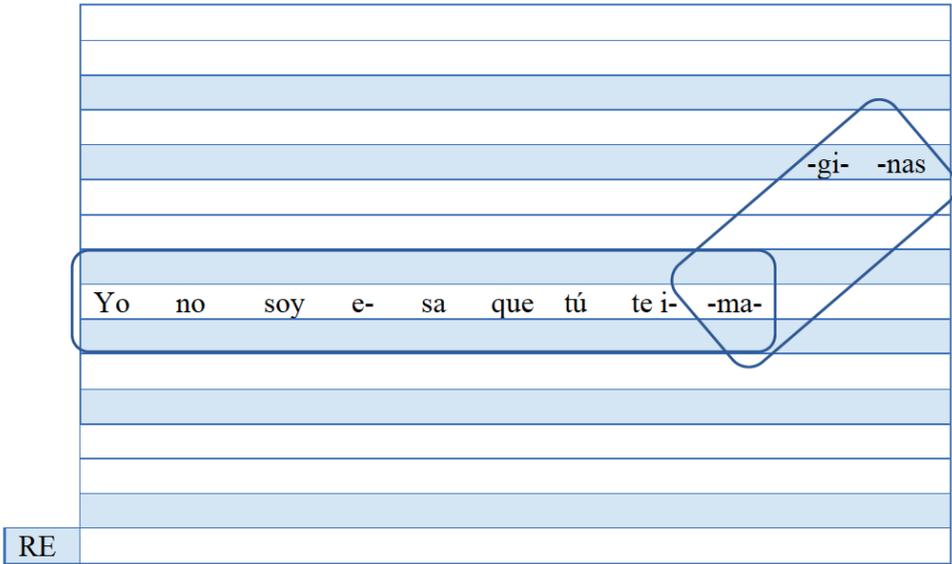


Fig. 2: Fragmento de la estrofa de *Yo no soy esa* (Verso uno)

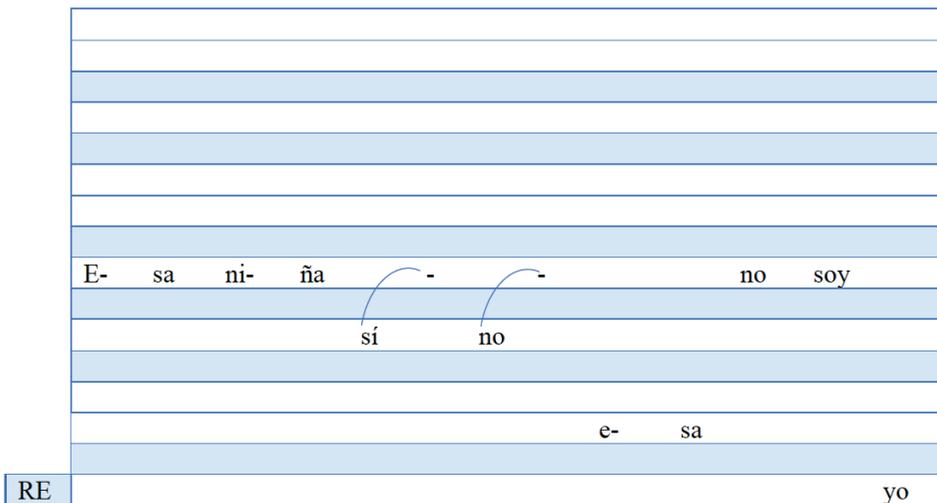


Fig. 3: Fragmento de la estrofa de *Yo no soy esa* (Versos tres y cuatro)

En las partes del pre-estribillo y del estribillo aumenta el volumen sonoro y observamos un mayor brillo en los agudos. Brillo que, como se puede apreciar en los gráficos obtenidos de las cuatro cantantes a partir del programa *Sonic Visualizer* (Fig. 4), resulta ser el más relevante del de las cantantes aquí estudiadas. Todo ello le sirve para remarcar el que se erige como significado central de la canción, como son «no podrás presumir jamás», en el pre-estribillo, y «ya no soy esa que pierde esperanza/piénsalo ya, no/ esa no soy yo», del estribillo, dónde se producen los puntos más álgidos de la canción, siendo el clímax sobre el «ya no» del estribillo. Lo que denota la intención de una negación de continuidad respecto a los preceptos que le dicta la moral de la época y una apuesta por seguir sus propios principios.

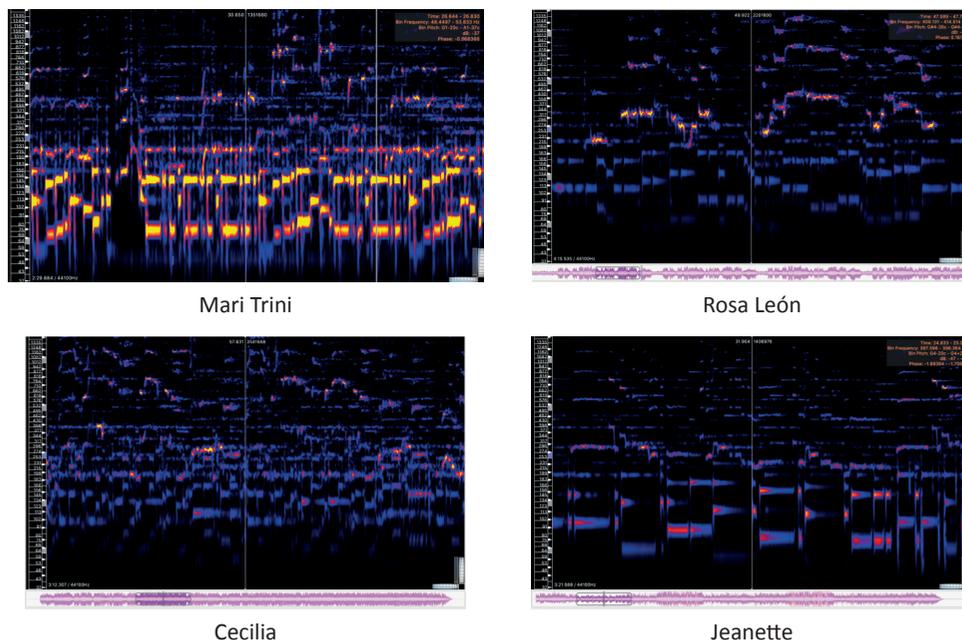


Fig. 4: Cuadro comparativo del brillo de las voces de las cantantes analizadas con el programa Sonic Visualiser. Se corresponde con los inicios de los estribillos de cada una de las canciones.

En términos del *vocal setting*, vemos como al tono sensual e irónico que encontramos ya desde las estrofas, Mari Trini le agrega un carácter imperativo a partir de la remarcada articulación en la dicción y las características sonoras propias de su ámbito de contralto, su registro y su timbre. Encontramos así un registro en el que predomina el empleo de la voz de pecho, que solo asciende a la voz de cabeza en los agudos y evita el *passaggio*<sup>9</sup>. Su timbre, apagado y seco, se apoya en los resonadores bajos, sobre todo en el buco-faríngeo, lo que le aporta armónicos graves, o dicho de otra forma, su voz tiene cuerpo y profundidad. A pesar de esto, su acento vocal directo le otorga presencia y bastante claridad en lo que a la corporeidad vocal se refiere, a la vez que le permite a la intérprete un rango dinámico amplio que pone al servicio de la caracterización del personaje.

Se aprecia, asimismo, cómo la voz constituye el punto focal de la grabación, creando la sensación de gran proximidad con el oyente por la manera central en la que está grabada, y relegando a un segundo plano a los instrumentos que la acompañan; bajo, batería, cuerdas y un sintetizador con sonoridad de piano en algunas ocasiones y de *glockenspiel* en otras. Este colchón sonoro, conduce hacia el estribillo, donde las cuerdas adquieren protagonismo ya desde el pre-estribillo, aportando a la densidad textural de la canción y llevándola a la zona proxémica social cuando la voz que llega finalmente al clímax. Con ello, la construcción melódica refuerza la idea de una mujer decidida y segura de sí misma cuando se trata de asuntos amorosos, al poner el acento en sus intereses y no en los del hombre.

<sup>9</sup> Entendido como el área de transición entre dos registros vocales como, por ejemplo, en este caso la voz de pecho y la voz de cabeza.

Todos estos recursos permiten vislumbrar en esta canción a un personaje directo y firme en sus convicciones, al que da vida la artista aportando presencia y autoridad con su voz de contralto. Su dicción y brillo le ayudan a mostrar que, como dice el personaje, «aquí está ella» y los rasgos agógicos empleados exponen con un tono despectivo el arquetipo que el hombre del momento construye sobre las mujeres y que Mari Trini compila en «esa» como alguien genérico. Esa mujer sumisa y adaptada a lo que el hombre le impone con la que rompe a través de los reiterativos noes con los que se refiere a «esa otra» diferente al personaje que canta.

## 1.2 *Soy rebelde* interpretada por Jeanette

**SOY REBELDE**  
 Yo soy rebelde  
 porque el mundo me ha hecho así  
 porque nadie me ha tratado con amor  
 porque nadie me ha querido nunca oír

Yo soy rebelde  
 porque siempre sin razón  
 me negaron todo aquello que pedí  
 y me dieron solamente incomprensión

y quisiera ser como el niño aquel  
 como el hombre aquel que es feliz  
 y quisiera dar lo que hay en mí  
 todo a cambio de una amistad

y soñar, y vivir  
 y olvidar el rencor  
 y cantar, y reír  
 y sentir solo amor  
 [...]

Fig. 5: Letra de *Soy rebelde* de la versión de Jeanette (HHS 11-241). A continuación, se repite íntegra excepto la segunda estrofa.

*Soy rebelde* constituye el debut en solitario de Jeanette, aparece en 1971 en un sencillo junto a *Oye mamá, oye papá*. Posteriormente se incluye en el LP «Palabras, promesas...» (HHS 11-241) de 1973, así como en otros álbumes en francés, inglés y japonés. La canción fue compuesta por Manuel Alejandro quién pensó en la artista después de que ese mismo año la grabara la cantante mexicana Sola sin demasiado éxito. A pesar de las reticencias iniciales de Jeanette<sup>10</sup>, al final aceptó, constituyendo el inicio de su carrera en solitario. La producción es de Hispavox y está dirigida por Rafael Trabucchelli.

Centrándonos en la versión de 1973, el personaje al que se da forma en esta canción es el de una joven incomprendida y solitaria que se reprocha su existencia y se compara con el género masculino («quisiera ser como el niño aquel/como el hombre aquel que es feliz» [Fig. 5]) al que el mundo sí escucha, mientras que a ella «nadie la ha querido nunca oír». Así, el

empleo de la voz femenina da al ansia de felicidad, de poder entregarse a una amistad y de poder «soñar, y vivir, y olvidar el rencor, y cantar y reír» que expresa el personaje en la letra un sentido que también puede entenderse como la reacción ante ese sesgo discriminatorio por el que las mujeres no son escuchadas o no lo son en la misma medida que los hombres.

<sup>10</sup> En una entrevista concedida en el año 2016 para el diario El correo, ante la pregunta de ¿Y es verdad que te resistías a grabar ese tema? Jeanette contesta que «“Soy rebelde” no me gustaba, los de la disquera me decían que era un buen tema y yo les contradecía. Discutí con ellos tres o cuatro semanas hasta que me cansé. Además, a mis 20 años recién empezaba y me di cuenta de que, si no aceptaba, me echarían a la calle. Finalmente lo grabé y al escucharlo me gustó mucho; el tema se convirtió en número uno». (<https://diariocorreo.pe/espectaculos/jeanette-las-canciones-de-hoy-no-lograran-trascender-707877/>)

Estas dos posturas se observan de una manera muy clara en la estructura formal de la canción AABAB. Así, por un lado, en las estrofas (A) observamos esa comparativa con el género masculino y el uso del presente perfecto compuesto («ha tratado», «ha hecho», «ha querido») para referirse a aquellas experiencias negativas que ha vivido en el pasado y que tienen una repercusión en el presente, justificando así su «Soy rebelde» actual. Por otra parte, en el estribillo (B), vemos la expresión de sus deseos con el uso del pretérito imperfecto del subjuntivo («quisiera») para presentar sus anhelos de vivir en un espacio en igualdad de condiciones que los hombres. Un mundo en el que podría «soñar», «vivir», «olvidar el rencor», «cantar», «reír» y «sentir», verbos todos ellos que le confieren un cariz positivo a la canción, ya que son acciones que se presuponen aportan felicidad en quién las realiza. Pero no hay que olvidar que son acciones que presenta como hipotéticas en un futuro o en otra vida en la que sí sea escuchada. Ello se refuerza por la reducción del número de sílabas respecto a las estrofas anteriores, lo que según Griffiths se denomina vaciado del “espacio verbal”. Cabe señalar que es posible dividir a su vez el estribillo en dos partes (pudiendo hablar así de b y b’) que, aunque diferenciadas, quedan unidas en la letra por el continuo empleo de la anáfora sobre la “y”.

por-
na-
die me ha
que que- -ri-
-do nun- ír
ca o-
FA#

Fig. : 6 Final primera estrofa de *Soy rebelde*

Las estrofas presentan una melodía formada por tonemas con sentido descendente en las argumentaciones al «Soy rebelde», excepto en los tonemas finales en los que se produce un ascenso de segunda (Fig. 6), que puede interpretarse como una interrogación musical<sup>11</sup>, lo que conlleva que las diferentes afirmaciones no sean contundentes, sino que, más bien, generan inseguridad en el personaje. Esto, unido a su tono de voz suave (sin resonancias ni articulaciones pronunciadas) y a la emisión vocal levemente soplada, hace que la corporeidad vocal resultante hable de un personaje frágil y, en cierta medida, resignado.

<sup>11</sup> Recordemos que la *interrogatio* barroca se caracteriza por un ascenso de la nota final de la frase, normalmente una segunda mayor.

Esto se modifica, sin embargo, en el estribillo, cuando muestra sus anhelos en esa comparativa con los hombres. Así, por ejemplo, se produce un salto de sexta menor hacia el agudo cuando señala que «quisiera ser como el hombre aquel», llegando al clímax y confiriéndole así un carácter de expectativa y aspiración (Fig. 7).

The image shows a musical score for the beginning of the chorus of 'Soy rebelde'. The notation is on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'co- mo el ni- ño a- quel ra ser qui- sie- y'. A blue box highlights the words 'co-' and 'ser'.

Fig. : 7 Inicio del estribillo de *Soy rebelde*

Se observa también una preferencia por alargar aquellas palabras que muestran los anhelos del personaje como «soñar», «vivir», «olvidar», «cantar», «reír» y «sentir», produciéndose en esas sílabas finales un leve decaimiento de la afinación. Aunque es una tendencia generalizada en toda la canción, se hace más evidente sobre estas palabras, lo que de nuevo refuerza al personaje inseguro y frágil que la cantante crea.

De igual forma es necesario apreciar como factores de construcción del personaje, aspectos comunes en toda la canción. Es el caso del acento vocal poco marcado, que incluso podría definirse como tímido, que refuerza la introversión e inocencia que la artista y el productor buscan dar al personaje. Por su parte el timbre vocal de Jeanette y su voz ligeramente soplada resulta expresiva y emocional, ayudando a conformar el rasgo soñador de la protagonista de la canción. En cuanto al registro, se observa cómo esta cantante tampoco utiliza el área del *passaggio*, pudiendo, incluso, hablar aquí de un registro desconectado (*crack/flip*<sup>12</sup>), dando como resultado una voz más débil y aflautada. Esto, que ayuda a la idea de un personaje candoroso, es manipulado por Trabuchelli doblando la voz (aparentemente sobregabaciones) en los agudos y en algunas ocasiones también en los pasajes graves (muy evidente sobre «olvidar» y «sentir», las palabras más graves de la canción), situándola en un primer plano y modificando así el *vocal setting*. A nivel proxémico, la instrumentación va aumentando desde la guitarra, bajo, flauta y batería iniciales, que conforman una zona

<sup>12</sup> Este término hace referencia a una voz que no tiene un sonido lleno en todo su registro sonoro. Lo que suele ocurrir es que sí presenta un buen cuerpo de voz en los graves, pero su potencia vocal pierde cuerpo y se debilita en los agudos.

proxémica íntima, hasta la incorporación de las cuerdas en el estribillo, donde alcanza la zona social, volviendo a una zona más personal en la segunda parte del estribillo.

Todo ello da como resultado la producción de una incongruencia perceptible a la hora de la construcción del personaje en esta canción. La melodía cándida unida a su voz de soprano airosa le da cierta ingenuidad y sensualidad que choca con el significado de la letra. Así, la artista presenta aquí a un personaje incomprendido y soñador, de rebeldía comedida, de segundas lecturas. Al corporizarse en la vocalidad femenina, la canción de Manuel Alejandro convierte esos anhelos por ser como el «niño aquel» o «el hombre aquel» en un reclamo o una exigencia de la mujer de ese momento, más cuando es remarcado por los saltos hacia el agudo de la melodía y mayor presencia de la parte instrumental. Pero la voz un tanto añorada, con poco volumen y brillo (Fig. 4), hace que ese reclamo aparezca como fruto de una cierta ingenuidad, la que es propia de la construcción de la mujer sumisa realizada por el androcentrismo. Por ello, la riqueza de la canción analizada con la perspectiva de los años está en la polivalente relación entre los hombres como generador y controlador del mensaje desde la posición de autor y productor, y la de la mujer como voz que da sentido y carga de nuevos significados a ese mensaje.

### 1.3 Dama, dama de Cecilia

*DAMA, DAMA*  
 Puntual cumplidora del tercer mandamiento  
 Algún deslíz inconexo  
 Buena madre y esposa de educación religiosa  
 Y si no fuera por miedo  
 Sería la novia en la boda  
 El niño en el bautizo  
 El muerto en el entierro con tal de dejar su sello  
 Dama dama  
 De alta cuna, de baja cama  
 Señora de su señor  
 Amante de un vividor  
 Dama dama  
 Que hace lo que le viene en gana  
 Esposa de su señor  
 Mujer por un vividor  
 [...]

*Dama, dama* forma parte del primer disco «Cecilia», de la cantante, publicado con el sello CBS (S 65019) en el año 1972. Dado que fue una de las canciones que obtuvo un mayor éxito, también se publicó como *single* en dos ocasiones ese mismo año, acompañada de «Fui» y «Llora» respectivamente, ambos publicados con CBS. Es, además, la única canción del LP que cuenta con videoclip. En esta canción, a diferencia de las anteriores, la voz que canta es la de una narradora extradiagética, que describe, a manera de denuncia, la doble moral de las damas de la alta sociedad. Así, se presenta un retrato de la mujer de clase alta en el que contrastan sus aparentes virtudes, como «buena madre y esposa» o «señora de su señor», con sus deseos más

Fig. 8: Letra *Dama, dama* de Cecilia (S 65019). Se recoge las dos primeras estrofas y el estribillo.

íntimos o inconfesables, como su afán de ser el centro de atención «con tal de dejar su sello» o ser la «amante de un vividor» (Fig. 8). En este bosquejo del arquetipo de mujer de clase alta no faltan las menciones a su religiosidad, su interés en la beneficencia, su gusto por el arte y la literatura decadente o su amor por las pieles y los rumores. En definitiva, estamos delante de una sátira, con su función ridiculizadora y finalidad correctiva (Hutcheon 1978, 184), o una caricatura, que evidencia los vicios humanos y toma como hipotextos elementos de la realidad (Genette 1989, 128).

La estructura formal de la canción es AAB que se repite dos veces, siguiendo la idea de estrofas y estribillo. En las estrofas, la voz de Cecilia como narradora comienza a hacer el retrato de las supuestas bondades de la protagonista para en el estribillo descubrir la sorna de esa descripción al mostrar la dual vida de esta «dama». Estos indicios del carácter satírico o caricaturesco de la canción que se muestra en la letra también se evidencian en los aspectos propios de la voz de la artista. Es el caso del sutil *twang* oral<sup>13</sup>, que se hace más evidente en las vocales largas, o cierta exageración del sonido «s»<sup>14</sup>, con los que parece reforzar la idea de poner en evidencia a esas señoras «de alta cuna, de baja cama» que describe la letra. Por ejemplo, estos aspectos se hacen presentes cuando en la primera estrofa menciona «algún desliz inconexo» y «de \_ducazió<sup>15</sup>n religiosa». Del mismo modo, llama la atención como la nota más aguda de la canción, un La<sub>5</sub> se produce sobre los inicios de los últimos versos de las estrofas (Fig. 9), generando tensión expresiva en los versos previos a la aparición de la nueva estrofa o del estribillo, donde apunta el carácter altivo, la vida opulenta y la educación según la moral de la época de esa dama. De esta forma, el diseño melódico de las estrofas es ascendente hasta ese La<sub>5</sub> y desciende abruptamente en el último verso (ámbito de séptima) para reafirmar la base de esas supuestas virtudes que se han mencionado en los versos precedentes, bases que no son otras que la educación religiosa, el afán de protagonismo o la ostentación.

De e-	-du-	
	-ca-	
	-ción	
	re-	
	-li-	-gio-
		-sa
SOL		

Fig. : 9 Final de la primera estrofa de *Dama, dama*.

Con ello llega al estribillo, donde la artista se detiene y repite el nombre de «dama», evidenciando quién es la protagonista y siguiéndolo de un ascenso melódico de cuarta sobre

<sup>13</sup> Lo que se traduce en una modificación sutil del timbre, otorgándole una cualidad similar al sonido del «cua» de un pato y dándole personalidad a la voz.

<sup>14</sup> Posiblemente fruto de la manera en qué ha sido grabada la voz

<sup>15</sup> Entendido el guion bajo ( ) como un alargamiento intencionado de la vocal que se indica en cada caso. Asimismo, la letra «z» representa el uso del sonido «sz» en lugar de una «z», esto es, Cecilia lo pronuncia como una consonante fricativa sorda, similar al sonido «s» en español, pero con un poco más de aire. La «xs» de «inconexo» pretende subrayar la prolongación de la «x» que hace la artista, dando lugar a una resonancia final similar a una «s».

«de alta cuna» (Fig. 10), lo que recuerda a la anátesis barroca<sup>16</sup> ya que, aunque no se trata de una línea melódica, sí vemos ese sentido ascendente sobre «alta». También es reseñable el juego melódico que hace sobre «señora de su señor» y «amante de un vividor», donde se produce un salto de tercera hacia el agudo sobre «señora» y un descenso de segunda sobre «amante». Con ello refuerza el contenido de la canción; la afirmación de la doble moral de las damas de la alta sociedad; diferenciando la personalidad pública de la «señora» frente a la privada, con la confirmación de la existencia de un «amante».

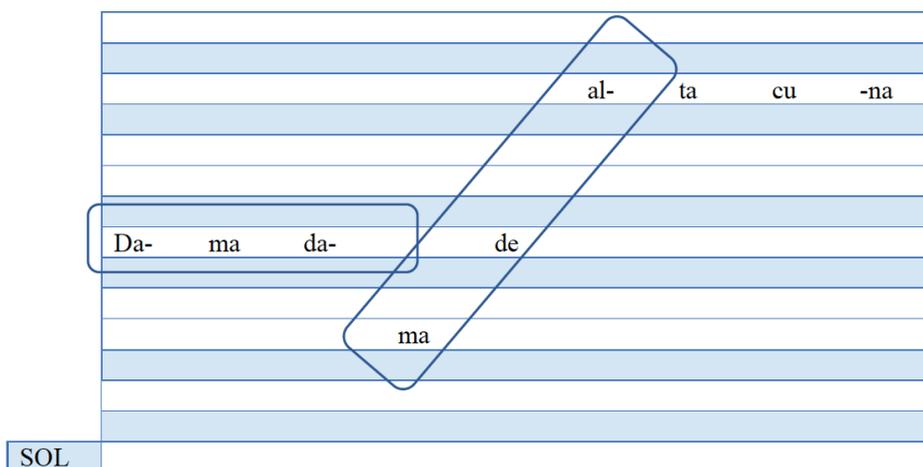


Fig. 10: Inicio del estribillo de *Dama, dama*

La voz de Cecilia, con su claridad en el timbre, su brillo vocal cálido y estable (Fig. 4) y su ataque vocal isocrónico<sup>17</sup> aporta un tono contenido al carácter satírico o caricaturesco de la canción. A nivel instrumental, el grupo que la acompaña también le ayuda a poner el foco en la protagonista, al hacer un uso puntual de las cuerdas. Mientras en toda la canción el conjunto formado por teclado, guitarra, bajo, trompeta, oboe y batería constituye un bloque casi constante, en la introducción instrumental (0:00-0:16) y en el estribillo (B) son las cuerdas las que aparecen y toman protagonismo. En el último caso resulta de especial importancia para la estructura de la canción, ya que las cuerdas aparecen cuando se nombra a la protagonista (dama, dama...) y, con ello, se alcanza la zona proxémica social. Así, el clímax vocal que se produce en los últimos versos que preceden al estribillo tiene su respuesta a nivel instrumental con esa aparición de las cuerdas. Resulta bastante evidente que la presencia de las cuerdas en la introducción y en el estribillo busca conferir a la canción un carácter cortés, algo que también se aprecia en el videoclip.

Dado que este caso es el único de los analizados en los que contamos con vídeo musical, me gustaría reparar brevemente en el análisis de la intermedia externa, siguiendo a Higgins (1966), puesto que el vídeo también realza la ironía con la que la artista aborda el personaje de la dama. Así, la artista se desdobra en dos. Siguiendo los términos empleados por Auslander

<sup>16</sup> Cabe recordar que la anátesis barroca se incluye dentro de las figuras de *hypotiposis* y consiste en una línea melódica ascendente con la que, siguiendo a López Cano (2000:152) «se expresan “exaltación, ascenso, o cosas semejantes”».

<sup>17</sup> Según Guzmán (2006), el ataque vocal isocrónico se produce cuando «hay una coincidencia de la fase respiratoria con el inicio de la emisión. No hay pérdida de aire ni exceso de tensión. Se trata de un ataque suave, directo».

(2009) es posible afirmar que se ve a una Cecilia que representa a «la persona de la *performance*», cuando se muestra vestida con ropa *casual*, y otra Cecilia que encarna el «personaje» objeto de la canción, cuando aparece vestida de dama. En este último caso, la pomposidad de las vestimentas y su postura altiva refuerzan el carácter frívolo del que habla la letra y que Cecilia justificaba ya con su vocalidad. Esta suntuosa vestimenta le ayuda también a poner distancia temporal, a retratarla como si de otra época se tratase, huyendo de la represión del momento. Sin embargo, en realidad, esta elección estilística no deja de ser un reflejo consciente de la opinión que la autora tiene de la moral del momento, la contradicción entre las apariencias y normas impuestas públicamente y la realidad de una sociedad reprimida en la que se limitaba la expresión personal y se censuraban determinados temas.

Todo ello se traduce en la creación de un personaje que relata su visión sobre la realidad de la alta sociedad de la época a través de la descripción de esa «dama», donde según refleja la canción, la falsedad es un rasgo que la define. Su claridad vocal, su acento directo, su buena dicción y la repetición de estructuras melódico-rítmicas le ayudan en la creación de un personaje que representa la imagen de una mujer de clase en otra época que no puede escapar de la realidad en la que está inmersa y tiene que contentarse con soñar con lo que realmente le gustaría hacer.

#### 1.4 *La soltera* de Rosa León

##### LETRA *LA SOLTERA*

Me enseñaron a coser  
Y a rezar avemarías  
Y a querer de boca para dentro  
A aguantar y a ser muy fría  
Y así, sin darme cuenta,  
Y así, sin darme cuenta,  
He cumplido los cuarenta  
He cumplido los cuarenta (Estrib.)

Me enseñaron a beber  
Limonadas y sangrías  
A ayunar en tiempo de cuaresma  
Y a ponerme la mantilla

(Estrib.)

Me dijeron que el amor  
Lo encontraba cualquier día  
Y aquí estoy  
Cansada de esperar  
Y esperando todavía

(Estrib.)

Me enseñaron a coser  
Y a rezar avemarías  
Y a querer de boca para dentro  
A aguantar y a ser muy fría  
(Estrib.)

*La soltera* forma parte del primer disco en solitario de la artista, «De alguna manera» (1 J 062-21.044), lanzado con la discográfica EMI en 1973. Aparecen como autores de la canción la propia Rosa León y su marido, el cineasta y productor, José Luis García Sánchez.

El personaje de esta canción muestra una crítica a la sociedad patriarcal del momento, exponiendo lo que se suponía que una «buena» mujer tenía que saber hacer. Al mencionar que tiene cuarenta años pone sobre la mesa el tema de la «solterona», del que no se solía hablar y sobre el que en esa época aún se asociaba con una serie de comportamientos y connotaciones peyorativas, claramente ligado a la idea imperante en la sociedad de que la finalidad de la mujer era casarse y tener descendencia. Presenta además una serie de «requisitos» que se suponía que las mujeres de buena moral de la época debían seguir. Habla así de habilidades domésticas como saber coser, algo que ya se enseñaba en las escuelas como parte de la formación para ser amas de casa; querer de boca para dentro, con lo que puede referirse a aguardar a que el hombre tome la iniciativa en temas del amor; o a aguantar, pudiendo aludir a la privación de la capacidad de protesta de las mujeres casadas, puesto que la Ley

Fig. 11: Letra *La soltera* de Rosa León (1 J 062-21.044).



En el estribillo, observamos también un salto de quinta al inicio (Fig. 13) sobre «y así, sin darme cuenta». Aquí la voz asciende a la voz de cabeza.

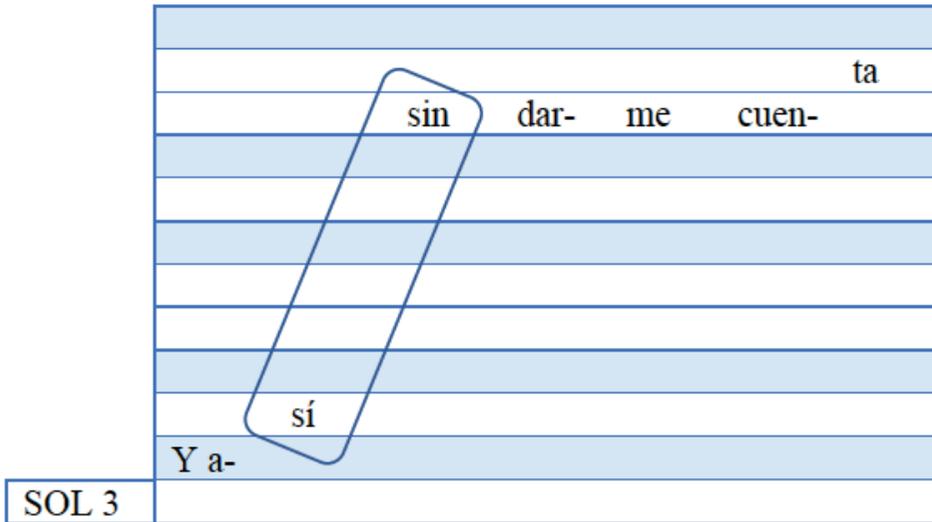


Fig. 13: Inicio del estribillo de *La soltera*

Este salto puede ser considerado una *exclamatio*<sup>18</sup> según la retórica barroca y entendido como la representación del *tempus fugit* que desencadena en el clímax de la canción, los «cuarenta» años, edad que tiene el personaje y germen de todos los pensamientos desarrollados en la letra. Asimismo, es ahí, al inicio del estribillo cuando la cantante se detiene sobre «así», con lo que refuerza la idea de la espera. Lo hace también sobre los «cuarenta» donde le dedica seis pulsos la primera vez que aparece con sentido descendente y cinco la segunda vez con sentido ascendente. Estos ascensos y descensos constantes a lo largo de la canción funcionan como un tono de *claim* o reclamo, que se puede asociar con la necesidad de encajar en lo que la sociedad consideraba aceptable y bien visto.

El timbre redondo y dulce<sup>19</sup> de Rosa León, su calidad vocal y su registro le van a permitir aportar el carácter necesario para personificar a una persona de mayor edad y le van a conferir personalidad y tacto al tema que trata. La prudencia, ligada a la represión emocional que caracteriza al personaje, se observa en el acento vocal, donde encontramos un ataque aspirado. También se aprecia en la dinámica<sup>20</sup>, ya que la artista apenas se mueve entre *mp* y *mf*, y se refuerza con la instrumentación, tan sólo dos guitarras y un bajo conforman el acompañamiento instrumental inicial. Esta base instrumental le confiere una sonoridad que retrotrae a la música barroca al realizar una progresión descendente que emula el modo de composición barroco (A-C#/<sub>G#</sub>-F#m-E) y recuerda al sonido de un clave<sup>21</sup>. A estos se le

<sup>18</sup> Entendida como un salto melódico inesperado, ascendente o descendente y superior a una tercera.

<sup>19</sup> Predominando el apoyo en los resonadores laríngeo y laríngeo nasal. Observamos así, el empleo de una postura cómoda en los graves y una tensión en boca y mandíbula en los agudos, produciendo una resonancia mixta.

<sup>20</sup> A este respecto, es conveniente señalar, según señala Saad (2021: 3) que un cambio en la potencia vocal puede cambiar el significado expresivo del sonido, aunque el tono vocal permanezca inalterado. Aquí, esas variaciones en la potencia vocal ayudan a la personificación del personaje, puesto que concuerdan con su carácter y dan continuidad a la canción.

<sup>21</sup> Esta solución sonora era habitual en la época, como se puede ver en algunos de los arreglos realizados por Waldo de los Ríos, ya que con ello se buscaba hacer referencia a un imaginario sonoro ligado a la historia musical española y europea.

suman en las siguientes estrofas un oboe, cuerdas y un *shaker* que, aunque su presencia se resalta en los comentarios instrumentales, es la voz la que sigue ocupando siempre una posición centrada y al frente, no alcanzando las cuerdas el carácter de los ejemplos vistos anteriormente. Con ello, la *performer* confiere estabilidad y uniformidad al discurso y refuerza el carácter cohibido y encorsetado de la protagonista. Su brillo vocal (Fig. 4) apagado, pero con gran número de armónicos también le aportan expresividad y matices al personaje.

Así, Rosa León asume la primera persona de un personaje («me enseñaron a coser») que no es el suyo. Con tan solo veintidós años estaba encarnando el papel de una mujer que ya había cumplido los cuarenta. A su voz, que ya de por sí presenta un tono dulce y redondo, le añade *rubati*, con los que aporta rasgos de canción romántica, triste, melancólica; con tinte de poesía antigua en consonancia con el mensaje implícito de la canción. Igualmente, su brillo vocal le ayuda para semejarse a la declamación de una persona más mayor, así como los saltos del estribillo que representan el *tempus fugit*. Por todo ello, *La soltera* constituye un retrato interesante de la sociedad y la moral de aquella época. Se asemeja a lo que Mari Trini menciona en *Yo no soy esa*, pero en este caso, el personaje ha aceptado e internalizado esas expectativas impuestas por la sociedad.

## CONCLUSIONES

*Yo no soy esa*, *Soy rebelde*, *Dama, dama* y *La soltera* son el ejemplo de cuatro canciones de éxito que reflejan y propagan nuevos modelos de ser mujer a través de los personajes protagonistas descritos en ellas, en el contexto de la España del primer lustro de los años setenta. Se ha podido comprobar cómo todas las canciones responden a una forma y a una sonoridad características de la época, pudiendo destacar el empleo de cuerdas en la instrumentación, que bien para reforzar (Mari Trini o Cecilia) o realzar (Jeanette) la voz, o para enriquecer la melodía (Rosa León) eran un recurso habitual en la música *mainstream* del momento.

A pesar de estas similitudes, también presentan ciertas diferencias. En lo tocante a las artistas, son cuatro los perfiles diferenciados lo que se presentan. Frente a una Jeanette intérprete, las demás entran en la categoría de cantautoras, pero observando modelos distintos. Mari Trini se acerca a la idea de una cantautora melódica con una sonoridad más ligada a las canciones de amor romántico. Esto se observa en el empleo de una gran amplitud en las cuerdas en la conducción hacia el clímax de la canción y se refuerza con el brillo vocal de la artista, que permite que su voz no quede opacada tras ellas. Cecilia juega a la teatralidad con las impostaciones exageradas, la puesta en escena y una ambientación sonora que busca representar a esas damas de alta sociedad con un tinte irónico, aunque no deja de tener también cierto aire de canción juvenil pop, pronta de su repertorio. Por otra parte, Rosa León se acerca a la escena de lo que sería el cantautor de cierto compromiso, al presentar una textura más diáfana, con más espacio entre los instrumentos, lo que resulta en líneas más claras y definidas. Esta idea sonora concuerda con un guiño al pasado bucólico y pastoril, recurrente en el género con el empleo de instrumentos viento.

Atendiendo al plano vocal, la forma en que las cantantes corporizan las letras, cómo expresan su gestualidad vocal, el *vocal setting* que las caracteriza y la manera en la que transmiten los contenidos expresivos de las letras, determina el carácter del personaje al que dan vida y la entidad de la canción como performance. Encontramos así, con cuatro

personajes que deconstruyen la figura de la mujer española desde diferentes enfoques. Por una parte, Mari Trini responde a la personificación de una mujer de claras convicciones en temas del amor, mostrando una negativa de continuidad respecto a los preceptos que le dicta la moral de la época. Su voz precisa, clara y grave le ayuda en la creación de ese modelo. Jeanette encarna a un personaje ingenuo y soñador, cuya voz aniñada, con poco volumen y brillo aportan a la letra un significado de rebeldía comedida, reflejo de una sociedad limitada en sus libertades. Cecilia adopta el rol de una narradora que describe a un personaje frívolo, buscando poner en evidencia la realidad de la alta sociedad con claridad vocal y dicción precisa, a través de la figura de la «dama» y Rosa León encarna a un personaje que se lamenta de haber malgastado su vida siendo fiel a lo que la sociedad le dicta sin que eso le haya aportado resultados satisfactorios. Su voz redonda y dulce le ayuda a encarnar a un personaje tintado de melancolía con el arreglo musical que la acompaña.

En conjunto, el análisis de las cuatro canciones proporciona un retrato significativo de la mujer de la época. A través de los personajes presentes en este repertorio, se observan nuevas formas de autopercepción y búsqueda de ser mujer a comienzos de los setenta, al mismo tiempo que se critica el rol tradicional como «buenas madres y esposas» o simplemente como mujeres que «te bailan el agua», «que dicen sí a todo», «que siempre perdonan», que «aguantan», «esperan», «cosen» y «rezan». Ello refleja el despertar de una nueva generación que reivindica el papel protagónico de esta parte de la población en la sociedad y busca su actuación en libertad, transformación que, aunque no se materializó de inmediato, sentó las bases para un proceso de transición.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSLANDER, P: «Musical Persona: the Physical Performance of popular music», *The Drama Review*, 50, 1, (2009), 100-119.
- BARTHES, Roland: *The grain of the voice: Interviews 1962-1980*. Illinois: Northwestern University Press, 1981.
- BURNS, Lori: «Framing the Female Voice in Doom Metal: Compositional and Sonic Elements in The Gathering's "Strange Machines" (Mandylicon, 1995)», *Analyzing Recorded Music*: Oxon: Routledge, 2023, 323-338.
- CANNAM, Chris, LANDONE, Christian y SANDLER, Mark. Sonic Visualiser (4.4.) [Software]. Disponible en: <https://www.sonicvisualiser.org/>
- DUNN, Leslie C. y JONES, Nancy A. (ed): *Embodied voices: Representing female vocality in Western culture*, Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1994.
- FRITH, Simon: *Performing rites. On the value of popular music*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- FRAILE, María Eugenia: «Historia de las mujeres en España: historia de una conquista», *La aljaba*, 12 (2008), 11-20.
- FURMAN, Nelly: «Opera, or the Staging of the Voice», *Cambridge Opera Journal*, 3, 3 (1991), 303-306.
- GENETTE, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- GRIFFITHS, Dai: «From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song», *Analyzing popular music*: Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 39-59.
- GUZMÁN, Marco: «Evaluación funcional de la voz», *www.vozprofesional.cl.*, (2006), 1-10.

- «La voz del cantante. Una integración de ciencia y arte», *Revista Chilena de Fonoaudiología*, 7, 2 (2006), 75-100.
- HIGGINS, Dick: «Intermedia», *The something else Newsletter*, 1, 1, (1966), 1-4.
- HUTCHEON, Linda: «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática», *Poétique*, 48, 1981.
- LACASSE, Sergei: «Listen to my voice»: *The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*. [Tesis doctoral] University of Liverpool, 2000.
- MCELHINNY, Bonie: «Genealogies of gender theory: Practice theory and feminism in sociocultural and linguistic anthropology», *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, 42, 4, (1998), 164-189.
- MOORE, Allan: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular*, Burlington: Ashgate, 2012.
- RUIZ, ROSARIO: «Las mujeres juristas y las últimas reformas legales del Franquismo (1966-1975)», comunicación presentada al *XIII Coloquio Internacional de la AEIHM: La Historia de las mujeres. Perspectivas actuales*, (2006). Edición CD-Rom.
- SAAD, Salim: «The human voice as a genius instrument to be trained», *Culture and arts in the context of cultural heritage*, 3, 3, (2021), 7-44.
- SUNDBERG, Johan: *The science of the singing voice*. Dekalb: Northern Illinois Press, 1989.
- TATIT, Luiz: «Elementos para a análise da canção popular», *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1, 2, (2003), 7-24.

## REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- S.F.: «Clasificación nacional», *ABC*, (1 de octubre de 1972), 1-184.
- S.F.: «El disco gira. Estrella de la semana. Clasificación nacional», *ABC*, (9 de abril de 1972), 1-184.
- S.F.: «Hits of the world. Spain», *Billboard*, (5 de febrero de 1972), 1-64.

# Cosmopolitismo e hibridación en la música popular barcelonesa: la *ona laietana* (1973-1979)

Iván Iglesias

(Universidad de Valladolid)

Jazz-rock sinfónico dignamente enraizado en corrientes autóctonas, serenos aires provincianos de burguesía culta y dominguera.

Una revolución musical francamente importante, en la que rock, blues, jazz, folclore catalán, elementos de la música clásica y ritmos latinos empezaban a fundirse en un maravilloso poliacorde trazado por [...] una lista interminable de músicos eclécticos que, aunque residentes en Barcelona, nunca quisieron saber nada de fronteras ni de pasaportes.

Difícilmente se pueden concebir dos definiciones más distintas de un mismo fenómeno musical<sup>1</sup>. Ambas se refieren a la *ona laietana*, surgida en Barcelona en torno a un local de música en directo llamado Zeleste, que Víctor Jou y Pepe Aponte abrieron en la calle Platería (hoy Argentería) en mayo de 1973, al sello discográfico homónimo, subsidiario de la compañía Edigsa, y a las tres primeras ediciones del festival Canet Rock, celebradas entre 1975 y 1977. El entramado de Zeleste albergó a grupos eclécticos y diversos como la Orquesta Mirasol, Companyia Elèctrica Dharma, Slo-Blo, Bueyes Madereros, Secta Sònica, Barcelona Traction, Iceberg, Blay Tritono, Esqueixada Sniff, Orquesta Platería, La Rondalla de la Costa, Música Urbana, Tropopausa, Sardineta o Jazzom, y figuras como Gato Pérez, Pau Riba, Jaume Sisa, Oriol Tramvia, Albert y Jordi Batiste, Toti Soler o Jordi Sabatés. Aunque la sala continuó activa intermitentemente y en distintos emplazamientos hasta el año 2000, los músicos concuerdan en que la música layetana comenzó su declive en la segunda mitad de 1978, después de que algunos artistas y el productor Rafael Moll abandonaran el proyecto de Zeleste, para disgregarse al año siguiente en fenómenos nuevos, ya difícilmente entendibles desde un colectivo e iniciativa comunes.

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en las actividades del proyecto I+D+i *Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales* (Referencia: PID2021-128307OB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

La definición de la *ona laietana* que abre este artículo es quizá la más reproducida en libros, artículos y blogs, y es obra del colectivo Corazones Automáticos, es decir, el germen de Radio Futura, liderado por Santiago Auserón (Calpena, Martí Font y Corazones Automáticos, 1978: 21). La publicaron en la revista *Disco Exprés* en septiembre de 1978 a propósito del último Canet Rock, aquel que, paradójicamente, ya no había organizado Zeleste. El desdén implícito en esta primera cita contrasta con el elogio manifiesto de la segunda, perteneciente a la extensa sección que Salvador Domínguez dedicó a la *ona laietana* en su libro sobre el pop-rock durante la transición y los primeros años de la democracia (Domínguez, 2002: 87). Si ambas definiciones enfatizan la importancia de la hibridación en Zeleste, lo hacen con fines sustancialmente divergentes: para resaltar su provincianismo y obsolescencia, en el caso de Auserón, y su cosmopolitismo y vanguardismo, en el de Domínguez.

El objetivo de este capítulo no es estudiar el colectivo de Zeleste<sup>2</sup>, sino analizar la música layetana desde los puntos de vista sonoro y escénico, sus dimensiones más desconocidas hasta la actualidad, en relación tanto con los discursos estéticos de la transición como con los estudios recientes sobre el cosmopolitismo y la hibridación. Su objetivo es arrojar algo de luz sobre un fenómeno tan controvertido en su momento como olvidado después, sobre todo fuera de Cataluña, que se ha definido como vanguardia pero también como retaguardia artística, y cuyas apropiaciones, tímidas y contradictorias, muestran su complicado encaje en las historias de la música popular en España. Al mismo tiempo, estas páginas aspiran a problematizar una idea convencional de la hibridación musical, entendida como un proceso creativo que consiste en la combinación de elementos formales o prácticas de músicas consideradas independientes para generar estructuras, prácticas y significados musicales nuevos (García Canclini, 1992; Steingress, 2007). La primera sección pondera la pertinencia de analizar la *ona laietana* desde una visión convencional de los géneros y de los estilos musicales o de su sincretismo. La segunda atiende a las dinámicas de los músicos de Zeleste en sus actuaciones en directo, para cuestionar la conceptualización del fenómeno layetano desde sus grabaciones sonoras.

## 1. MÁS ALLÁ DE LOS GÉNEROS Y LOS ESTILOS: LOS SONIDOS DE LA ONA LAIETANA

Han sido la crítica y la historiografía del rock las que se han ocupado de la música layetana, entendiéndola siempre como una forma de música progresiva. Esta vinculación al rock se forjó ya en la primera época de Zeleste, de maneras diversas: si críticos como Claudi Montañá, Jordi Sierra i Fabra o Carlos Carrero catalogaron la música layetana como *rock català*, Jesús Ordovás, Diego A. Manrique, Juan José Abad u Oriol Llopis la consideraron el canto del cisne del progresivo en Barcelona y la criticaron como una manifestación malograda y ajena a nuevos estilos más sencillos y directos que empezaban a desarrollarse en Madrid tomando como modelo el garaje y el punk. Esta etiqueta ha predominado no solo en las revistas y en las historias de la música popular en España (Ordovás, 1987: 183-184; Domínguez, 2002: 86-180), sino también en los documentales (Turtós, 2011) y en la radio hasta la actualidad<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> De esta labor se han ocupado en detalle las cartografías de Salvador Domínguez (2002) y Álex Gómez-Font (2011), centradas en sus gestores y músicos. Para una revisión que analiza también el papel crucial de la crítica en el auge y decadencia de Zeleste y de la *ona laietana*, véase Iglesias (en prensa).

<sup>3</sup> Véanse los diversos programas dedicados a la onda layetana en espacios de Radio Nacional de España como *Discópolis*, de Catalunya Ràdio como *En guardia* o de Betevé como *Va passar aquí*.

Las apreciaciones y polémicas de estos críticos se basaron, en todo caso, en los debates coetáneos sobre el rock y no deben ocultar la escasa pertinencia de explicar lo layetano desde un único género musical, o al menos de abordarlo desde una visión convencional. Lo advertía Marcelo Covián a propósito del primer festival organizado por Zeleste en Canet, cuando señalaba que «la palabra “rock” tiene una magia indefinible para el iniciado. Quienes sólo la ven como etiqueta para un cierto tipo de música tienen una versión muy parcial de todas sus implicaciones» (Covián, 1975: 54). Esta idea del rock como una actitud contracultural, más que como un género musical con características sonoras definidas, era compartida no solo por la crítica y los principales responsables de Zeleste, Víctor Jou y Rafael Moll, sino también por músicos como Jaume Sisa o Pau Riba, quienes la contraponían al *ethos* de la *Nova Cançó* como demasiado «didáctico en el primer caso» (Montañá, 1975: 11) y «carca e incluso reaccionario» en el segundo (Carrero, 1977: 21).

Es evidente que el progresivo fue fundamental en la hibridación que dio lugar a la *música laietana*, particularmente en figuras como Pau Riba o grupos como Iceberg, pero el rock no puede ser el género que la explique por sí solo a partir de un desarrollo endógeno o de una «asimilación» de otras músicas. De hecho, abunda en las entrevistas y las críticas de esta época la idea de un agotamiento de las formas y el sonido del rock, muy claro en figuras centrales de la escena barcelonesa como Jaume Sisa, Gato Pérez, Toti Soler, Jordi Sabatés, Carles Benavent, Joan Albert Amargós o incluso el propio Riba, cuyas trayectorias estuvieron definidas por la búsqueda de un lenguaje propio.

Si en algo coincidían todos los músicos layetanos era en su intento de integrar elementos autóctonos para eludir la mera copia de modelos anglosajones. No obstante, como ha señalado Motti Regev (2013), esta actitud ha sido frecuente en cualquier cosmopolitismo estético en el pop-rock, y por tanto resulta insuficiente para conceptualizar la música de Zeleste como «provinciana» o «nacionalista». Ciertamente, el folklore catalán es una de las fuentes más citadas cuando se establece un nexo retrospectivo entre los grupos layetanos. El conjunto que suele identificarse con este acercamiento a lo mediterráneo es la Companyia Elèctrica Dharma, integrada por los tres hermanos Fortuny, Joan al saxofón soprano, Esteve a las guitarras y Josep a la batería, además de Jordi Soley a los teclados y Carles Vidal al bajo eléctrico. Grupo más exitoso de Zeleste y único que continúa en activo, la Dharma ha explorado en sus discos la tradición oral catalana y se ha erigido en un emblema identitario vinculado a la causa independentista<sup>4</sup>. En la única monografía dedicada al quinteto, el periodista Xevi Planas defiende que el inconfundible «sonido Dharma» remite «a la tradició musical autòctona i que ahora és una de les propostes artístiques més modernes i exportables dels Països Catalans» y que «l'únic rock català que hi ha de veritat, per llei natural, és el seu. L'altre que es fa expressant-se en la llengua propia del país és, en tot cas, rock en català» (Planas, 1994: 9).

No obstante, esta idea sobre la Dharma es inseparable de las políticas y reivindicaciones lingüísticas en Cataluña desde finales de los años setenta y, por tanto, posterior a la *ona laietana*. En 1975, sus integrantes declaraban que «nuestros maestros son gente como Chick Corea, Miles Davis, Joe Zawinul, Wayne Shorter, John McLaughlin, Miroslav Vitouš» (Montañá, 1975: 22-23). En efecto, salvo quizá el peculiar sonido abierto y brillante del saxofón soprano de Joan Fortuny, que se asemeja a una tenora, nada remite al folklore catalán en el primer álbum de la Dharma, *Diumenge*, grabado en los estudios Gema-2 el 4

<sup>4</sup> En 1986, ya fuera del ámbito de Zeleste, publicaron el álbum *No volem ser*, grabado en vivo en el Mercat de les Flors de Barcelona, con una canción homónima que combinaba la palabra «independència» con la melodía de un antiguo tema suyo, «Ball llunàtic-toc», perteneciente al disco *L'oucomballa* (1976). Véase también: Solé Inglà (2019).

y 5 de febrero de 1975, en el que se entrecruzan elementos del rock progresivo, del jazz y del flamenco. Los siguientes y últimos discos grabados con Zeleste/Edigsa, *L'oucomballa* (1976) y *Tramuntana* (1977), beben de las mismas fuentes pero sí presentan vínculos claros con la tradición musical catalana. No obstante, estas referencias no tenían una voluntad reivindicativa. En 1976, en una entrevista con su productor, Rafael Moll, los integrantes de la Dharma huían de los intentos por etiquetarlos como adalides de la hibridación catalanista: «esto de la sardana roc, de la sardana laietana, o de la sardana rag, es mentira. Es lo típico que se inventan los críticos para escribir algo sin decir nada» (Moll, 1976: 52). A finales de aquella década, aún insistían en que «eso de 'enraizado' es un cuento, nuestra música pretende ser auténtica, transmitirnos unos sentimientos, pero no somos folkloristas» (Bonet, 1978: 15) porque «nosotros nunca fuimos, como se dijo y se repitió hasta la saciedad, investigadores de la cultura musical popular catalana» (Pérez, 1979: 11).

Como puede apreciarse en la música de la Companyia Elèctrica Dharma, un elemento fundamental para entender la *ona laietana* fue el jazz, que entonces contaba en Cataluña con numerosos seguidores y una oferta considerable. José Carlos Sánchez, «Charly», señalaba en marzo de 1973 que el jazz atravesaba en la Barcelona de entonces, tras «el más injusto de los olvidos», «la más eufórica de las proliferaciones» (Charly, 1973: 32). Aquel año, los aficionados pudieron escuchar regularmente jazz en locales como el Mix, el Nilo o la Cova del Drac. A finales de marzo, Tete Montoliu, entonces ya considerado uno de los referentes del jazz europeo, regresó a Barcelona para impartir un conferencia teórico-práctica para profesores y alumnos en el Conservatorio Municipal de Música (Carrero, 1973: 27), y en noviembre el VII Festival Internacional de Barcelona, celebrado en el Palau de la Música, contó con figuras como Count Basie, Duke Ellington, Sara Vaughan y Miles Davis. Por otra parte, entre 1974 y 1975 actuaron en la Ciudad Condal figuras como Chick Corea, Herbie Hancock, Billy Cobham o Jimmy Smith, y grupos como Weather Report o la Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin. Además, la propia Edigsa fue quien distribuyó en España las grabaciones del sello alemán ECM, que entonces contaba con un catálogo poblado por pioneros de la fusión.

El jazz aportó a la *ona laietana* elementos como la improvisación, secuencias y sustituciones armónicas, formas en *choruses*, instrumentaciones y arreglos. La centralidad del género está clara en grupos como Jazzom, integrado por Pep Bonet al saxofón tenor, Lluís Rambla al piano, Manel Ortega al contrabajo y Pau Bombardó a la batería. Su única grabación, *Jazzomology* (1979), es un LP constituido por *standards* habituales en el jazz moderno, como «Crazeology», «Confirmation», «Dexterity» y «Donna Lee», de Charlie Parker, «Search for Peace» de McCoy Tyner o «St. Thomas» de Sonny Rollins, además de dos temas propios basados en el blues, «Jazzomology» y «Bluesom». En todo el álbum, las improvisaciones gravitan sobre los *licks* típicos del *bebop* y, en menor medida, del *hard bop* (Arribas García, 2015: 63-69). Algo similar ocurre con Tropopausa, un quinteto singular en el que participaron Enric Cervera y Eduard Altaba a los contrabajos, Jordi Nico al saxofón alto, Ramón Solé a la guitarra española y Oriol Peruchó a la percusión. También grabó su único disco para Zeleste/Edigsa, *Tropopausa*, en enero de 1979, en este caso basado en el jazz de vanguardia y en la improvisación libre (Arribas García, 2015: 87-90).

No obstante, sería igualmente equivocado sustituir en la *ona laietana* la preeminencia del rock por la del jazz. Una parte importante de los grupos de Zeleste se inclinaron hacia la fusión, o lo que comúnmente se ha llamado «jazz-rock» (Nicholson, 1998), una denominación hoy en entredicho porque invisibiliza otros géneros fundamentales para entender su sonido. Kevin Fellezs ha reivindicado que un género medular de esta hibridación fue el funk, hasta hace poco relegado en las explicaciones sobre el sonido de la fusión (Fellezs, 2011). El olvido

no es extraño, ya que el funk no era considerado entonces un arte para escuchar, sino un entretenimiento para bailar, y por tanto resultaba una referencia incómoda para la crítica de rock y de jazz. Este aspecto ya se percibe en quienes escribían sobre rock en aquella época, como Diego Manrique, quien en una crítica de los conciertos de Weather Report y Herbie Hancock en el Club Juventud de Badalona desdeñó aquel «funk-jazz convencional, diseñado para los pies más que para la cabeza» (Manrique, 1976: 55).

La importancia de la fusión se refleja bien en varias grabaciones emblemáticas de la música layetana. Tras la inauguración de la discográfica Zeleste/Edigsa con *El senyor dels anells* de Jordi Sabatés, registrado en la primavera de 1974, el segundo disco publicado por el sello fue un álbum de la Orquesta Mirasol titulado *Salsa Catalana* y grabado entre junio y julio de 1974. El grupo estaba integrado entonces por Víctor Ammann a los teclados, Xavier Batllés al bajo, Ricard Roda a los saxos, el batería Miquel Lizandra y el percusionista de origen cubano Pedrito Díaz. Por tanto, en cuanto a instrumentos, la formación era deudora de Weather Report y Return to Forever. El primer corte, «To de “re” per a mandolina i clarinet» es una composición de Batllés y Roda. Debe su nombre a una melodía en Re mixolidio llevada por el infrecuente dúo de instrumentos solistas, que a su vez se desarrolla sobre un *riff* sincopado del piano en cuartas paralelas sobre la pentatónica menor de Re. El segundo tema del álbum, «Reprise», comienza con el mismo *riff*, pero trasladado al Fender Rhodes en una sonoridad que ya alude claramente a Weather Report. También remite a la fusión el tema «Hancock», compuesto por Batllés en homenaje al célebre teclista estadounidense.

El sonido de los grupos de Miles Davis, Joe Zawinul, John McLaughlin y, sobre todo, Chick Corea resulta patente también en otros conjuntos layetanos de esta primera época: Barcelona Traction y Secta Sònica. El primero, antiguo New Jazz Trio, estuvo integrado por Jordi Clúa (contrabajo y bajo eléctrico), Francis Rabassa (batería) y su líder, Joaquín «Lucky» Guri (piano y teclados). Cambiaron de nombre tras actuar en el IX Festival Internacional de Jazz de Barcelona, celebrado en el Palau de la Música en noviembre de 1974. Entonces, el crítico Albert Mallofré lo consideraba el grupo catalán de jazz más popular entre la juventud, por su lenguaje cercano a «la estética del rock» (Mallofré, 1974: 61). Ya como Barcelona Traction, publicaron en 1975 un álbum homónimo que se caracterizaba por una formación deudora de los principales grupos estadounidenses de fusión; en él, al trío se le sumaron los percusionistas Pedrito Díaz, de la Orquesta Mirasol, y Manuel Joseph, de la Orquesta Plateria (Barcelona Traction, 1975). Por su parte, Secta Sònica fue un singular grupo liderado por Xavier «Gato» Pérez al bajo y compuesto por tres guitarras (Jordi Bonell, Víctor Cortina y Rafael Zaragoza) y Jordi Vilella a la batería. En sus dos álbumes, *Fred Pedralbes* (1976) y *Astrofèria* (1977), ambos publicados por Zeleste/Edigsa, hibridaron el rock sureño con el jazz y el funk.

Por tanto, no sería desacertado encuadrar la primera etapa de la *ona laietana* en la fusión. Ahora bien, entender esta última desde la tríada jazz-rock-funk resulta tan justo y pertinente como etnocéntrico, en tanto obvia que buena parte de los elementos de la fusión procedía de diversas tradiciones populares, entre las que merecen especial mención las músicas latinoamericanas de baile, incluso en Estados Unidos. En los comentarios sobre el sonido de Zeleste, la samba, la rumba, el bolero, el mambo, la salsa y otros bailes son mencionados solo como aderezo. Sin embargo, cumplieron un papel destacado en el sonido layetano, y aportaron melodías, motivos, instrumentos de percusión, ritmos, estructuras y tópicos. Barcelona Traction solía usar ritmos de *bossa nova* como base para la improvisación, a la manera de Return to Forever en sus primeros discos, y el sonido de Secta Sònica es inseparable tanto de las percusiones latinas de Noel Mújica y Krupa Quinteros, en el caso

de *Fred Pedralbes*, como de los tumbaos y ritmos caribeños, en *Astrofèria*, poco antes de que su líder, Gato Pérez, se convirtiera en el gran valedor de la rumba catalana. Pero el mejor ejemplo es la Orquesta Plateria, formada el día de nochevieja de 1974 a partir de una actuación en Zeleste, cuya idea inicial era interpretar música de Antonio Machín, Bonet de San Pedro, Dámaso Perez Prado, Los Teen Tops y Los Sírex, y que pronto se convertiría en la introductora de la salsa en Barcelona (Llano Camacho, 2018: 71-72).

De hecho, gran parte de la música de Zeleste se entiende desde un deliberado y manifiesto eclecticismo de géneros y estilos. La propia Companyia Elèctrica Dharma aclaraba en un breve dossier de autopresentación que «podemos hablar de jazz, de rock, de free, elementos presentes en nuestra música, pero todo ello sería tan sólo aproximación, sin dar una imagen real de su contenido» (Montañá, 1975: 22-23). En el citado álbum *Salsa catalana*, de la Orquesta Mirasol, algunos temas se alejan de la instrumentación eléctrica predominante en la fusión: en «Cançó de non entendre res» participan dos flautas, un fagot, un clarinete, un oboe y una lira, además del piano eléctrico y las congas; y en «Circ de l'Espai», una versión de «Space Circus» de Chick Corea, las flautas y la lira aparecen de nuevo y se les suman viola, violonchelo y contrabajo. A ellos habría que sumar la omnipresencia en la música layetana de instrumentos de diversas tradiciones latinoamericanas y mediterráneas como la bandurria, la mandolina, la marimba o el buzuki griego. Este último fue interpretado en álbumes de Secta Sònica, Jordi Sabatés y Toti Soler por Xavier Batllés, a su vez principal artífice de un álbum inclasificable como *Records de València* (1976), de La Rondalla de la Costa, en el que se combinaron todo tipo de géneros musicales europeos, como la *chanson*, el flamenco, la jota, el fandango o la muiñeira, con cantos tradicionales valencianos y catalanes, formas jazzísticas, ritmos latinos, sonoridades árabes e indias, todo ello desde un variado catálogo de sintetizadores, instrumentos de percusión y de cuerda.

Pese a que Toti Soler había sido uno de los referentes de la guitarra eléctrica en la España de finales de los sesenta, su música siempre estuvo marcada por su formación clásica. En 1972 añadió a su ya heterodoxa trayectoria la fascinación por el flamenco, hasta el punto de trasladarse unos meses a Morón de la Frontera para estudiar con el guitarrista Diego del Gastor. A su vuelta, Soler fue uno de los artistas pioneros y más reconocibles de Zeleste, a pesar de que grabó la mayoría de sus temas de esta época a la guitarra española y sin acompañamiento o solo con percusión. Tras publicar en 1973 un complejo experimento de *Third Stream* con el pianista Jordi Sabatés, el flamenco fue el género dominante en sus dos discos siguientes, *Toti Soler* (1973)<sup>5</sup> y *El cant monjo* (1975). Dominante, pero ni mucho menos exclusivo, porque no hay que dejarse guiar por sus títulos: muy poco de tradiciones peninsulares se encontrará en «Sardana flamenca», el tema que abre *Toti Soler* y que a menudo se invoca para definir el supuesto sonido distintivamente mediterráneo de la *ona laietana*, pero discurre sobre un ritmo de habanera e incorpora elementos melódicos y armónicos del blues. La etapa layetana de Soler se cerraba con *Desdesig* (1977), grabado en directo en Zeleste e integrado por cuatro temas con largas improvisaciones que mezclaban ritmos y sonidos de la música flamenca, catalana, caribeña, brasileña, árabe e india con elementos del jazz y la fusión.

Pianista de formación clásica, Jordi Sabatés fue el primero en grabar con Zeleste/Edigsa, en la primavera de 1974, y quizá el mayor virtuoso de la música layetana, así como un buen ejemplo del eclecticismo que reinó en Zeleste desde el principio. Junto a Soler, formó

<sup>5</sup> Este álbum se publicó en 1973 como LP con la discográfica Edigsa, pero al año siguiente también como casete ya bajo el sello Zeleste/Edigsa.

parte primero de Pic-Nic, grupo que acompañaba a la cantante Jeanette, y más tarde fundó una agrupación de rock progresivo, OM, en el que la improvisación era particularmente importante. Ya en solitario creó Jarka, un proyecto muy singular en el que volvió norma el desafío a la ortodoxia tanto del rock como del jazz (Gómez-Font 2011, 77-78). Se integró muy pronto en la red de Zeleste y publicó tres de los primeros álbumes de la discográfica. En *El senyor dels anells* (1974), *Ocells del més enllà* (1975) y *Tot l'enyor de demà* (1976), marcados ya por la preferencia de Sabatés por el piano frente a los teclados eléctricos, se mezclan la influencia del *stride* y del *boogie* con el blues-rock, el bolero, la samba, la *cançó*, el flamenco (bajo el influjo de Soler), texturas impresionistas de Debussy y Ravel, temas de Federico Mompou y Manuel de Falla, *voicings* de sus admirados Tete Montoliu y Chick Corea, o la evocación del universo literario de J. R. Tolkien a través de sonoridades modales.

Otro grupo que encarnó el deliberado eclecticismo de Zeleste fue Blay Tritono, fundado por el bajista Eduard Altaba tras su paso por el grupo Bueyes Madereros e integrado además por Joan Josep Blay (saxofón alto y tenora), Néstor Munt (trompeta y fliscorno), Vicenç «Morgan» Calvo (trombón), Joan Saura (teclados) y Quino Béjar (batería). En su único álbum, *Clot 20* (1976), Víctor Ammann sustituyó a Saura, quien se encontraba cumpliendo el servicio militar (Gómez-Font 2011, 134). El LP contiene siete temas en los que convergen el jazz modal y el free, el rock progresivo, la fusión, la música académica y la música tradicional de la península ibérica. Destacan en él los sofisticados arreglos, las polirritmias y la improvisación modal (con algunas incursiones *free*).

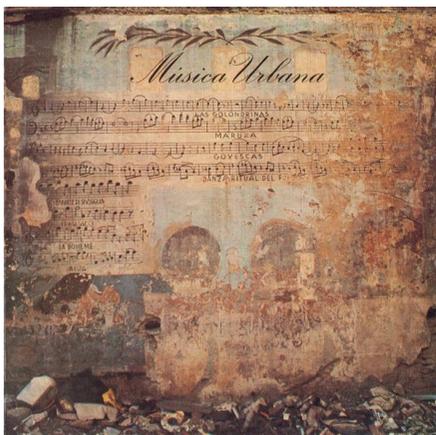
El disco se abre con «Danza de procesión», una melodía tradicional segoviana adaptada por Eduard Altaba a la tenora, aerófono de la familia de las chirimías que es típico de la cobla. La danza original se había publicado aquel mismo año 1976, con Agapito Marazuela a la dulzaina y Joaquín González al tamboril, en un álbum emblemático para la música castellana de tradición oral, titulado *Segovia Viva* (VV.AA, 1976). Altaba unía así folklore catalán y castellano sobre un repetitivo acompañamiento de bajo eléctrico y percusión, algo que parecía atentar contra las convenciones tanto del rock como del jazz, como le reprochó Juan José Abad en su crítica al exitoso concierto que los grupos layetanos ofrecieron en abril de 1976 en el Teatro Monumental de Madrid (Abad, 1976: 53). Saura I es un tema de progresivo con una forma aditiva en tres secciones: una primera presidida por las variaciones rítmicas y sonoras de un tema inicial sobre un *riff* sincopado del bajo, a la que sigue una larga improvisación de Víctor Ammann a los teclados en formato de trío, y una tercera parte en la que saxofón alto y Fender Rhodes establecen un diálogo que se inicia con una sencilla improvisación modal y va derivando hacia texturas cercanas al *free*, para regresar luego al minimalismo y desvanecerse paulatinamente. Esta misma calma se escucha engañosamente al principio de «La Ceba», que a los pocos segundos se anima para desplegar una breve pero virtuosa improvisación de la trompeta en el modo frigio que remite a lo que entonces se había codificado ya como «jazz-flamenco»<sup>6</sup>.

«Saura II» vuelve a la agrupación ternaria para desplegar una forma simétrica ABA en la que una sección politonal influida por la *Third Stream* enmarca la parte central. Esta comienza con un *riff* del bajo eléctrico en un poco habitual 9/4 y va derivando hacia un ejemplo de fusión más convencional, en el que sobre el acompañamiento *funky* de Altaba,

<sup>6</sup> Las aproximaciones al flamenco desde el jazz contaban ya con una larga historia, pero se habían sistematizado desde finales de los años sesenta con los experimentos del saxofonista navarro Pedro Iturralde (Iglesias 2005 y 2017; Zagalaz, 2018). En la década siguiente, grupos españoles de jazz, rock y fusión generalizaron los préstamos de elementos del flamenco para crear una identidad propia y diferenciada del *mainstream* anglosajón (García Peinazo, 2017).

Ammann y Béjar se van sumando las improvisaciones de la trompeta, que nunca pierde su preeminencia, y del trombón. En «Clot 20», un peculiar blues modal compuesto por Néstor Munt, si las reminiscencias de Charles Mingus son claras en la presentación de la armonía por el contrabajo de Altaba, la sombra de Miles Davis es alargada en las improvisaciones de Munt al fliscorno y de Calvo al trombón. «Montblanquet», de Victor Ammann, es una breve pieza en compás ternario que se inicia con referencias al pianismo académico español de la *belle époque*, sigue con una melodía de jota de la tenora acompañada por la banda al completo y termina con un melancólico vals. En «Nocturn», una idea de «Morgan» Calvo completada por las aportaciones de varios miembros, queda clara la influencia de los primeros experimentos eléctricos de Miles Davis, sobre todo de *In a Silent Way* (1969). El álbum se cierra con «Marroquí», una composición de Eduard Altaba en la que se mezclan elementos de la música tradicional peninsular con sonidos y armonías del rock progresivo para configurar un tema festivo y muy bailable.

Los arreglos más complejos de Zeleste se debieron a Música Urbana, una suerte de supergrupo fundado y liderado por el compositor y arreglista Joan Albert Amargós y por el bajista Carles Benavent. Contaron con antiguos integrantes de grupos emblemáticos del rock progresivo barcelonés como Máquina! y Crac: Salvador Font a la batería, Emili Baleriola a la guitarra y Enric Herrera como teclista. Estos dos últimos no llegaron a actuar y fueron sustituidos respectivamente por Luigi Cabanach (también ex-miembro de Máquina!) y Lucky Guri (de Barcelona Traction). Amargós, nieto del célebre compositor Joan Altisent, tenía una sólida formación musical clásica y reconocía sentirse «más un “músico español” que un “músico catalán”» (Uriach, 1979: 43). Ya en 1976 publicaron el LP *Música Urbana*, en el que presentaban una hibridación difícil de categorizar en la mezclaban jazz, rock, funk y música española tanto popular como académica. La portada del álbum, diseñada como era habitual por Claret Serrahima, representa deliberadamente esta amalgama inclasificable como un fresco en una desconchada pared en la que, a modo de palimpsesto, se van superponiendo fragmentos de pinturas y partituras (figura 1). Con una formación distinta, en la que se mantuvieron Amargós, Benavent y Font y se sumaron el guitarrista Jordi Bonell, el flautista Jaume Cortadellas, el trompetista Matthew Simon y Aurora Amargós a las castañuelas, grabaron *Iberia* (1978), su segundo y último trabajo discográfico (figura 2).



Figuras 1 y 2. Portadas de *Música Urbana* (Zeleste/Edigsa UM 2033, 1976) e *Iberia* (RCA Victor PL 35177, 1978).

Si bien ambos álbumes presentan conexiones evidentes, también contienen notables diferencias. En el primero domina la influencia de la fusión, principalmente de Chick Corea, aunque con numerosos préstamos de la música académica española del primer cuarto del siglo XX y con referencias al pasodoble. En *Iberia*, en cambio, la instrumentación eléctrica se restringe prácticamente al Moog y el bajo eléctrico, y la influencia del progresivo y de la fusión decaen en favor de figuras de la música académica de la primera mitad del siglo XX, como Béla Bartók, Paul Hindemith o Igor Stravinsky, que exploraron ampliaciones de la composición tonal, un homenaje plasmado incluso en los subtítulos. No obstante, ese legado nunca es evidente, sino que se subvierte de formas diversas, siempre con un cierto sentido de juego e irreverencia. Las secciones breves y contrastantes, el apego a centros tonales más que a una armonía funcional, el predominio de texturas contrapuntísticas, los frecuentes cambios de compás y la preferencia por los instrumentos acústicos se combinan constantemente con improvisaciones, ritmos y giros de la música española.

«Invitation au xiulet» es un homenaje a Hindemith en el que suceden episodios que evocan diversas tradiciones populares de la península ibérica con otros que remiten directamente a la *Kammermusik*, a la vez con claros giros bartokianos. El tema dedicado a Stravinsky es un breve «Pasacalle de nit» dominado por la percusión, la mandolina, las flautas y el clarinete bajo, escrito en una combinación de 3/4 y 2/4. Amargós dedica a Falla un «Pasodoble balear», en un 3/4 en diferentes *tempi* que contrasta con el habitual compás binario del género y en el que ecos del compositor granadino se ensamblian tanto con fórmulas típicas del pasodoble de concierto como con el jazz-flamenco<sup>7</sup>. El último corte, «Vacances Perdudes», escrito en homenaje al guitarrista y compositor Jaume Rius, es un extenso y virtuoso ejercicio en el que creación contrapuntística e improvisación se dan la mano en un viaje de intensidad creciente.

## 2. MÁS ALLÁ DE LAS GRABACIONES: LA MÚSICA LAYETANA EN DIRECTO

Que la *ona laietana* se haya pensado fundamentalmente desde el rock tiene una consecuencia crucial: en este género, las grabaciones se conciben como el «texto primario» (Moore, 1993). Es más, Rebee Garofalo (1992), Theodore Gracyk (1996) y Lawrence Grossberg (2002) han defendido que el rock se diferencia de otras músicas en que su ontología está ligada a la grabación sonora. El problema es que los discos componen un panorama sustancialmente pobre de la música layetana, que vuelve inexplicable su relevancia social. Por un lado, varios grupos habituales en Zeleste nunca grabaron, como Slo-Blo y Bueyes Madereros, o publicaron sus álbumes muy tarde y tras una larga trayectoria en directo, como la Orquestra Plateria o Esqueixada Sniff. Por otro, la mayor parte de trabajos de Zeleste-Edigsa, salvo *Qualsevol nit pot sortir el sol* (1975) de Jaume Sisa y algunos discos de la Companyia Elèctrica Dharma, tuvieron una tirada inicial de mil copias y fueron fracasos de ventas. Finalmente, parámetros fundamentales de la música layetana como la improvisación y la dimensión escénica difícilmente se aprecian en las grabaciones de estudio. La creación y la experiencia de aquella música fueron indisolubles del directo.

<sup>7</sup> La publicación de *Iberia* coincidió con los primeros acercamientos sistemáticos al jazz desde el flamenco, obra de músicos como Paco de Lucía y Jorge Pardo (Zagalaz, 2012 y 2013), a los que muy pronto acompañaría el propio Carles Benavent como integrante del Paco de Lucía Sextet.

Uno de los recursos clave en la música layetana era la improvisación. De hecho, la propia existencia y dinámica de la Orquesta Mirasol dependían de ella: ensayar era complicado porque tres de sus cinco integrantes formaban parte de otras agrupaciones barcelonesas (el saxofonista y clarinetista Ricard Roda, el batería Miquel Lizandra y el percusionista Pedrito Díaz), mientras que los más jóvenes, el bajista Xavier Batllés y el teclista Víctor Ammann, no eran profesionales en un principio. Batllés se lo explicaba a Claudi Montañá un año después de la presentación de la Mirasol, con motivo de una exitosa actuación en el Teatro Monumental de Madrid que supuso el fin de la formación inicial: «Verás, la forma más fácil de que unos músicos de nuestra educación puedan tocar con el menor ensayo posible (en realidad, casi sin ensayo), consiste en valerse de la estructura jazzística clásica; es decir, tema + improvisación + tema» (Montañá, 1974: 43). Lo mismo ocurre con la mayor parte de las grabaciones de Toti Soler y Jordi Sabatés en su época layetana, contruidos como largas improvisaciones sobre temas o progresiones armónicas. Por su parte, Josep Fortuny, batería y percusionista de la Companyia Elèctrica Dharma, destacaba en una entrevista para el espacio musical televisivo *PopGrama* que para el grupo «toda premeditación y alevosía está penada musicalmente» (Àngel Casas, 1977: min. 1:30-3:15).

La importancia de la improvisación, dentro de un marco formal prefijado, también era clave en Música Urbana. Lo advertía el flautista Jaume Cortadellas en una entrevista a Salvador Domínguez: «En *Iberia* se da la síntesis musical del directo y de las grabaciones de estudio de Música Urbana. Sin embargo, nuestro directo era mucho más abierto, la improvisación llegaba a sitios insospechados» (Domínguez, 2002:179). Efectivamente, se aprecia bien si comparamos las grabaciones de estudio con las actuaciones en directo. El primer corte de *Iberia*, «En buenas manos», dedicado por Amargós al propio Benavent, tiene dos secciones, en forma ABA. La primera se construye sobre un largo y virtuoso *riff* del bajo de ocho compases, acompañado únicamente por la percusión, al que progresivamente se van sumando la guitarra, el piano eléctrico, la flauta, el saxofón soprano y la trompeta; finalmente, aparece una melodía llevada por los vientos. La sección B, en cambio, opta por un *tempo* moderado, es mucho más abierta y se basa en otro *riff*, breve y sincopado, que facilita las improvisaciones. Para terminar, vuelve la primera parte, pero esta vez en espejo, de tal modo que se reexpone primero la melodía de los vientos sobre el *riff* y el bajo va quedándose progresivamente solo con la percusión hasta el final. La sección B, que en el disco es muy breve y formularia, variaba en los directos y se alargaba para cobijar las improvisaciones de diversos miembros del grupo. De hecho, en la actuación de Música Urbana en el programa *Musical Express* de Televisión Española dedicado a Zeleste, en 1978, esta segunda parte hilvana una larga sucesión de improvisaciones, muy diferentes a las del álbum, en las que se prescinde incluso del *riff*.

La improvisación no es la única actividad que muestra la relevancia del directo en la música layetana. Otra cara indisociable del fenómeno fue la provocación política y moral. Desde 1973, en Barcelona proliferaron las críticas a la *gauche divine*, la izquierda catalanista, intelectual y burguesa agrupada en torno a Bocaccio (discoteca, revista, discográfica y productora cinematográfica a la vez), considerada elitista y pagada de sí misma. La música predilecta de la *gauche divine* era la *Nova Cançó*, un movimiento de canción protesta creado en 1961 partiendo tanto del folk reivindicativo estadounidense como de cantautores franceses comprometidos. Sus principales figuras, como Raimon, Francesc Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Joan Manuel Serrat o Lluís Llach, se posicionaron contra la dictadura de Franco y sus políticas culturales y de uniformización lingüística. Una parte de la bibliografía sobre la *Nova Cançó* ha convenido en que su elemento definitorio fue el uso del catalán

en las letras, lo cual ha generado una visión demasiado comprehensiva y uniformizadora del movimiento, también palmaria en las recopilaciones discográficas posteriores (García-Soler, 1976 y 1996; Meseguer, 1997 y 2018). Como ha señalado Juan Guijarro Ferreiro, este criterio laxo proporciona mayor peso y cohesión al fenómeno, pero a la vez oculta los conflictos y estrategias de legitimación que se sucedieron en el campo de la música popular en Cataluña, particularmente desde 1968<sup>8</sup>. Es aquí donde cabe situar la trayectoria divergente de figuras del Grup de Folk y luego de la *ona laietana* como Albert Batiste, Pau Riba, Jaume Sisa y Oriol Tramvía, que criticaron abiertamente la *Nova Cançó* y se apartaron de ella muy pronto. Conviene entenderlos no tanto como continuidad, sino más bien como alternativa a la canción protesta de los años sesenta (Ayats y Salicrú-Maltas, 2013: 37).

En este sentido, la *ona laietana* fue no solo antifranquista sino también anti-franquista, ya que rechazó los códigos y gustos propios dominantes hasta entonces en la izquierda catalanista barcelonesa para ligarse a una contracultura más preocupada por el cooperativismo y el anticapitalismo. Frente al «ambiente claro de catalanidad» con el que Lluís Crous condensaba el colectivo que acudía a las *Sis Hores de Cançó* (Crous, 1977: 32), las banderas anarquistas fueron claramente predominantes en el Canet Roc<sup>9</sup>. El propio Víctor Jou defendía en 1977 que «Canet Roc fue la primera fiesta libertaria que se realizó en España» (Callis, 1977: 24). Por otra parte, su música fue principalmente instrumental, ya que, incluso cuando grupos como la Companyia Elèctrica Dharma o la Orquesta Mirasol utilizaron la voz, fue más como vehículo textural que semántico. Esto facilitó que sus discos eludieran la censura. No obstante, la *ona laietana* continuó manteniendo algunos vínculos con la *Nova Cançó*, particularmente porque muchos de sus protagonistas fueron músicos de estudio de cantautores. Mención aparte merece la dilatada y prolífica colaboración entre Toti Soler y Ovidi Montllor, no exenta de subversión política: *El cant monjo* (1975) de Soler, publicado con Franco aún vivo, era íntegramente instrumental, pero su funda interior incorporaba un poema de Montllor dedicado «als bons amics Cuca i Toti, per peteneres», del que cabe destacar dos estrofas:

[...]  
 Passa el temps, passen les coses,  
 i passa el trist passat,  
 i no arriba el temps novell.  
 Mentre tant vaig fent-me vell.  
 Mentre tant vaig fent-me vell.  
 I no arriba el temps novell.  
 [...]  
 I un cop s'acabe la rifa  
 que la vida m'ha donat,  
 si és possible sota terra

<sup>8</sup> Estas desavenencias en el seno de la *Nova Cançó* ya eran evidentes en las entrevistas que Manuel Vázquez Montalbán publicó en su *Antología de la Nova Cançó catalana* (1968: 29-59), en las que «para varios cantautores como Enric Barbat, Guillermina Motta o Pau Riba domina la idea de que la *Nova Cançó* fue un movimiento en torno al que la burguesía intentó articular, bajo la apariencia de movimiento político, sus propios intereses económicos y simbólicos» (Guijarro Ferreiro, 2013: 39).

<sup>9</sup> Según Ernest Callis, en la primera edición del Canet Rock «las banderas políticas eran pocas, tan sólo algunas ácratas» y al año siguiente había «una bandera republicana, bastantes catalanas y muchas anarquistas» (Callis, 1976: 20; Callis, 1977: 24).

faré crits de llibertat.  
 Entre cucs i terra i fusta  
 faré crits de llibertat.  
 La mort no m'esborrarà! (Toti Soler, 1975)<sup>10</sup>

En Zeleste también germinó una particular preocupación por el espectáculo, en paralelo al desarrollo de nuevas expresiones escénicas que crecieron en Barcelona gracias a nuevas compañías y el renovado Institut del Teatre. La colaboración más notoria en este sentido fue la de Companyia Elèctrica Dharma con Els Comediants, forjada en una convivencia de ambas agrupaciones en una masía y en sesiones improvisadas por las calles de Canet de Mar. Por otra parte, algunos músicos de la *ona laitana* como Pau Riba, Jaume Sisa y Oriol Tramvia, además de grupos como la Orquestra Plateria, explotaron especialmente el humor, la frivolidad y la provocación en escena, hasta el punto de que los medios los calificaron como artistas *camp* (Coll, 1976: 9). La idea de que «live music involves the state –and thus politics– much more directly than recorded music» (Frith et al. 2016, ix) no es operativa para dictaduras como la de Franco, en la que la producción de discos, a pesar de su arbitrariedad e incoherencia (Torres Blanco 2010; Valiño 2012), estaba más regulada que las actuaciones en directo. De hecho, muchos de los mayores desafíos a los preceptos tanto políticos como morales del régimen en la Barcelona de los años setenta, que en muchos sentidos anticiparon los desafíos de la Movida, tuvieron lugar en conciertos en vivo.

La figura más transgresora de la *ona laitana* fue Pau Riba. Nieto de los célebres poetas Carles Riba y Clementina Arderiu, había comenzado su carrera ligado al Grup de Folk y regresó a la actualidad musical en 1975, tras cuatro años retirado en una comuna en Formentera. Más allá de un estilo musical que entremezclaba folk-rock, psicodelia y progresivo con algunos elementos de la fusión, Riba se caracterizó por tomar elementos sonoros y visuales del café teatro y del music-hall, así como del glam rock, de Frank Zappa y de Alice Cooper. En directo no solía reproducir sus grabaciones, sino que se entregaba a una suerte de cabaret que parodiaba la figura del cantautor. Sus intervenciones en las dos primeras ediciones del Canet Rock deben entenderse como *happenings* vanguardistas, más que como actuaciones musicales al uso, y fueron tan polémicas en su momento como ignoradas o calificadas únicamente de «superficiales» posteriormente. Cuando la discográfica RCA reunió grabaciones sonoras de algunas actuaciones del Canet Rock 1977 en un álbum doble, producido por Rafael Moll en uno de sus últimos trabajos para Zeleste, no se contó con ningún tema de la improvisada y protestada «ópera free» de Riba con el trío experimental Peruchó's (Canet Rock, 1977).

El único que pudo disputarle a Riba el trono de lo inclasificable fue Jaume Sisa. También integrante inicial del Grup de Folk y alejado temporalmente de los escenarios en 1972, a su regreso optó por actuaciones oníricas y surrealistas, en un género emparentado con la psicodelia pero muy personal que él mismo denominaba «cabaret galáctico». Al ser preguntado por Ernest Callis sobre si se concebía a sí mismo más ligado a la *Nova Cançó* o al folk rock con el que había iniciado su carrera, Sisa advertía que más bien se consideraba «un músico de varietés» porque «aquí con lo de la “cançó” nos hemos olvidado de la ‘varieté’, con lo que no me refiero solo al cabaret, sino también al ‘music hall’, teatro y todo lo que sea el espectáculo» (Callis, 1976: 22). Incluso sus discos de la etapa layetana no están grabados

<sup>10</sup> El grupo folk valenciano El Diluvi musicó el poema recientemente en su álbum autoeditado *Motius* (2014).

convencionalmente. Moll, también productor del álbum doble *La Catedral* (1977), señalaba que el disco agrupaba «dos trabajos a la par diferentes y complementarios»:

El primer disco está grabado en estudio, en magnetófono de 16 pistas, de forma digamos convencional. Quizás el único dato técnico a señalar es que Sisa grabó la voz en directo, al mismo tiempo que las bases, en lugar de utilizar la conocida técnica del ‘recording’. En cuanto al segundo disco, difiere totalmente del anterior: está grabado en un magnetófono de dos pistas, o sea, grabado y mezclado directamente. Los lugares de grabación de este segundo disco son: el granero de una masía, el aire libre de la masía, el despacho de Zeleste, y el cuarto trasero de dicho local (Moll, 1977: 58).

La *ona laietana* constituyó también el entorno adecuado para el éxito de otro miembro del *Grup de Folk*, Oriol Pons, más conocido como Oriol Tramvia, que en 1976 grabó en directo su disco *Bèstia!* en la sala Zeleste (Oriol Tramvia, 1977). Se trata de un larga duración de diez temas difícilmente apreciable desde la mera escucha, ya que abundan las bromas y gestos a los que el público responde con risas y exhortaciones. Oriol Tramvia también participó en el Canet Rock en 1975 y 1976, y se convirtió en uno de los grandes triunfadores del festival, a pesar de que no figuraba inicialmente en el cartel y actuó en un pequeño escenario situado en medio de los tenderetes. Así lo describió el periodista Juan José Abad en *Vibraciones*:

Algo insólito de verdad. Allá hacia las tres de la madrugada, en el ‘descanso’ oficial, un grupo llamado Oriol Tramvia, en una barraca montada al efecto, promocionaron su música ofreciendo quizá la única muestra cuyas connotaciones se pueden asimilar con cierta rotundidad a una postura ‘under’: como es de suponer, claro está, filtrada por las características de lo español. Que en este caso significó la consciente decisión de utilizar la tradición esperpéntica, ofreciendo una sesión de excelente música interpretada con la rotunda discreción que lo haría cualquier músico de verbenas (¿a quién le interesa la etiqueta «rock-verbenas»?) (Abad, 1975: 60).

Precisamente, este interés de los músicos layetanos por lo escénico y por el barrio y el pueblo como comunidad los llevó en numerosas ocasiones a actuar en la calle y en verbenas. Uno de los arquitectos del Canet Rock, Pere Riera, justificaba las peculiaridades espaciales del festival en que «el entorno cultural o ideológico de cada uno de los músicos» de Zeleste «mayoritariamente pasa por la fiesta popular de pueblos y barrios» (Callis, 1976: 26). Efectivamente, Sisa reivindicaba ya en 1975 que la música que más le había marcado era «la de la radio, los entoldados, las fiestas mayores con orquestinas de barrio» (Montañá, 1975: 11). Incluso los miembros de Iceberg, acaso el grupo layetano más encuadrable dentro del rock, se identificaban con las verbenas de pueblo y recordaban los pasodobles, las marchas, las jotas y el swing como las músicas que poblaron su infancia<sup>11</sup>. El crítico madrileño Antonio de Miguel oponía la riqueza musical de las calles de Barcelona a Madrid, donde «las verbenas populares no existen, pero la gente sí tiene en cambio miles de discotecas en las que sudar sus frustraciones» (De Miguel, 1979: 29). La Companyia Elèctrica Dharma fue uno de los primeros grupos que utilizó reiteradamente los espacios públicos de Barcelona y

<sup>11</sup> El padre del guitarrista, Max Sunyer, y el del batería, Jordi Colomer, fueron músicos de orquesta popular (Uriach, 1979: 40-43).

Canet en pasacalles y actuaciones. Esta «matriz verbenera» llamó mucho la atención de la crítica en la primera actuación del grupo en el Teatro Monumental de Madrid, en abril de 1976, que «comenzó con una entrada por parte de atrás de la sala de tres de ellos en plan charanga, interpretando una tonadilla rural» (Abad, 1976: 53).

Otro grupo que frecuentaba las fiestas populares de Cataluña fue la Orquesta Mirasol, sobre todo una vez escindida en 1976 en dos grupos: Mirasol Colores y La Rondalla de la Costa. El propio grupo Música Urbana actuó en las verbenas populares bajo el nombre de la Orquesta del Maestro Bellido (seudónimo de Joan Albert Amargós), con un repertorio de rumbas, mambos, boleros, pasodobles y cha-cha-chás (Uriach, 1979: 42-45). También grabó un disco con el cantante Jordi Farrás, más conocido como Trópico o La Voss del Trópico, con composiciones y arreglos de Benavent y Amargós (La Voss del Trópico, 1977). No obstante, el mejor ejemplo de este acercamiento a la calle y la verbena fue la Orquesta Plateria, creada por Sisa, Gato Pérez y Albert Batiste para actuar en Zeleste el día de nochevieja de 1974 (Montaña, 1975: 10). Se trataba de un grupo de once personas sin líderes. Su repertorio inicial era música de Antonio Machín, Bonet de San Pedro, Dámaso Perez Prado, Los Teen Tops y Los Sírex. El impacto de aquella actuación navideña generó una gran demanda de actuaciones en las fiestas populares, que fue su principal cometido durante años. Pere Riera comentaba cómo había sido el proceso:

Se fue cogiendo gente interesada en un tipo de música tipo mambo y demás estilos que, si bien estaban muy olvidados, han sido directos influenciadores de toda una generación. [...] Lo repetimos en Reyes y en Carnaval. Así fue como nos fuimos consolidando, y al poco tiempo nos sumamos a las verbenas. Esto era algo que nos interesaba mucho. tuvimos mucho interés en las verbenas de Sant Pere y Sant Joan. Estuvimos en Sants y lo preparamos muy concienzudamente. Meses antes íbamos con los vecinos a organizar con ellos la verbena. En este momento nos interesa mucho esta actividad (Callis, 1976: 26).

De hecho, la Orquesta Plateria no grabó su primer LP hasta 1978. Y no es una grabación al uso, sino que representa una actuación de verbena popular, como queda claro tanto a nivel paratextual, en el título y la portada (figura 3), como en el listado de temas: «Corazón loco» o «Camarera de mi amor», popularizados por Antonio Machín, «Bajo el cielo de Palma» de Bonet de San Pedro, «Bailando el twist» del Dúo Dinámico, «El tren de la costa» de Los Sírex, «Me voy pa'l pueblo» de Los Panchos o la célebre canción llanera «Moliendo café», popularizada por Hugo Blanco. El álbum termina con «Los bosques de Viena» de Johann Strauss, en la línea de la tradicional hibridación entre lo culto y lo popular, de convertir la música clásica en bailable. Con todo ello,



Figura 3. Portada de *Orquesta Plateria* (Cabra/Edigsa UM2047, 1978).

Zelesté contribuía a disolver la clásica y arraigada dicotomía entre lo rural y lo urbano, no sin consecuencias frustrantes: en las memorias de los músicos layetanos abundan anécdotas sobre la incompreensión con la que algunos de los grupos más vanguardistas se encontraron en los pueblos (Gómez-Font 2011: 99).

Este acercamiento a las verbenas populares generó también un claro interés por el baile. De hecho, el mayor éxito de los dos primeros Canet Roc fue el espacio del entoldado, donde estaba situada la pista de baile. La memorable aparición final de la Orquesta Plateria en el Canet Rock 1975 es representativa de la euforia que la verbena y el baile popular eran capaces de despertar, en un evento a menudo leído como una mera imitación española de los festivales contraculturales estadounidenses:

La gente estalló; todas las tensiones se canalizaron en una sola dirección; el agotamiento desapareció como por arte de magia. Y se hizo la mañana y la gente bailaba. Y bailó sin cesar al conjunto de esa música, para algunos de nuestra infancia, para otros, los más jóvenes, casi desconocida. [...] A algunos se les escapaban las lágrimas, otros reían felices; los más, bailaban como condenados. Y fue el desmadre, el desmadre bonito, la culminación de lo que había sucedido a lo largo de la noche: la participación de todos en el rito antiguo y eterno de una celebración vital y multitudinaria. Los músicos de Plateria y las voces de Trópico y Manel hicieron posible ese final explosivo (Covián, 1975: 56).

## CONCLUSIÓN

La visión de la *ona laietana* como un fenómeno nacionalista y alejado de la vanguardia, aún predominante en la actualidad, es inseparable de los procesos que afloraron en las postrimerías de la transición y en los primeros años de democracia en España. Particularmente, confluyeron entonces tensiones entre generaciones, entre conceptos distintos de la modernidad musical, entre el centro de Barcelona y su periferia, entre el discurso centralista y el catalanista, este último ya institucionalmente restaurado. En esta coyuntura, la *ona laietana* fue concebida como alteridad por quienes dispusieron de tribunas desde las que inventar un tiempo nuevo, el del punk, la Nueva Ola y la Movida, que borraron cualquier continuidad con la música popular anterior para alumbrar una revolución. Ese era el objetivo de definiciones de la música layetana como la que abre este artículo, y tantas otras de críticos como Jesús Ordovás, Diego Manrique, Carlos Carrero, Juan José Abad, Oriol Llopis o Ignacio Juliá, que se establecieron como canónicas por el dominio de los medios sobre música popular y el merecido prestigio de quienes las escribieron. Sin embargo, la insistencia de la Nueva Ola y de la Movida en construir una música popular moderna pero autóctona, que superara el mero mimetismo de lo anglosajón (Fouce, 2006: 143; Del Val, 2017: 445), en realidad no estaba alejada de los objetivos de Zelesté. Por otra parte, la integración de la música layetana en la genealogía del *rock catalá*, iniciada por críticos como Claudi Montañá o Jordi Sierra i Fabra y generalizada desde los años ochenta, tenía fines completamente opuestos, pero obvió las tensiones de Zelesté con el nacionalismo. Contribuyó así a reducirla a un mero eco catalanista del rock progresivo y, con ello, a borrar tanto su singular cosmopolitismo como sus particularidades sonoras y escénicas.

Suele pensarse la hibridación desde la síntesis, naturalizando una intención de crear un idioma musical nuevo, en lugar de desde la problematización de lo mezclado, de un interés por

reconceptualizar categorías y prácticas anteriores. De hecho, los estudios sobre la hibridación musical han dependido demasiado de un afán taxonómico que asume implícitamente el híbrido como último estadio de una evolución positiva (Holzinger, 2002; Steingress, 2002; Manuel, 2016), en lugar de atender a las circunstancias complejas en las que se desarrolló su proceso de creación y de escucha. En este sentido, pueden naturalizar la teleología, eclipsar tanto la hegemonía como las resistencias y reproducir el discurso de la crítica musical que ha celebrado la hibridación como ortodoxia o autenticidad<sup>12</sup>. La atención a los sonidos y prácticas de la *ona laietana* cuestiona las perspectivas de lo híbrido como síntesis o convergencia, plasmada en las grabaciones, para enfatizarlo como una estética de la inestabilidad, la contradicción, el eclecticismo, la heterodoxia y la liminalidad, vehiculada a través de los directos, la improvisación, la corporalidad y el baile. Más que buscar una identidad, como bien señaló Salvador Domínguez en una de las citas que abren este artículo, los experimentos de la *ona laietana* parecieron afanarse en disiparla<sup>13</sup>. Los músicos layetanos problematizaron los géneros y los estilos musicales al situarse deliberadamente a medio camino entre ellos, sin generar uno nuevo. La hibridación de la *ona laietana* no se construyó con los géneros, sino contra ellos, o a partir de negar sus expectativas. Y esto desafió las conceptualizaciones del jazz y del rock como artes contemplativos, e incluso tensó las convenciones de lo que entendemos por «música popular», por no hablar de la pertinencia del adjetivo «urbana».

Frente a los modelos que priman las ontologías únicas desde la globalización o la uniformización transnacional, repensar la hibridación desde la tensión, y no desde la convergencia, permite conectarla con historias que generan lo que James Clifford llamó «cosmopolitismos discrepantes», ejemplos creativos que no se ajustan a tipos ideales ni a modelos hegemónicos. En este sentido, la *ona laietana* también urge a repensar las vanguardias, como señala George Yúdice, no como un estadio del modernismo, su homólogo, su contrario o su superación, sino como un proceso que desencadena la heterogeneidad, se desarrolla fuera tanto del *mainstream* como de los circuitos académicos y de patronazgo coetáneos, y que se caracteriza por una fluidez transnacional que subvierte tanto las fronteras como la relación centro-periferia (Yúdice, 2015). El análisis de lo layetano, de sus referentes, sus vías de expresión y su capacidad emancipatoria, pone a prueba las dificultades de los estudios de música popular tanto para lidiar con la heterogeneidad como para repensar sus ontologías más allá de la grabación sonora.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Juan José: «Canet Rock con mesetarios ojos», *Vibraciones*, nº 12, septiembre de 1975, p. 60-61.
- ABAD, Juan José: «De Madrid al Zielo», *Vibraciones*, nº 20, mayo de 1976, pp. 52-53 y 55.
- AYATS, Jaume y SALICRÚ-MALTAS, Maria: «Singing Against the Dictatorship (1959-1975)». En: Martínez, S. y Fouce, H. (eds), *Made in Spain: Studies in Popular Music*, New York: Routledge, 2013, pp. 28-41.

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, cómo la hibridación como autenticidad en el rock andaluz afectó a la heterodoxa trayectoria del grupo The Storm, analizada por Diego García Peinazo (2017: 299-322).

<sup>13</sup> En un documental de 1976 sobre la *Nova Cançó*, Pau Riba lo expresó radicalmente. A una pregunta del periodista Àngel Casas sobre si creía que ayudaba a la cultura catalana, respondió: «Sí [...] Destruyéndola» (Bellmunt, 1976: min. 1:12:54).

- BONET, Magda: «La Dharma. Más neurótica que folklórica», *Popular 1*, nº 57, enero de 1978, pp. 14-16.
- CALLIS, Ernest: «Sisa, un vendedor de inutilidades», *Tele/Exprés*, 4 de agosto de 1976, p. 22.
- CALLIS, Ernest: «Orquesta Platería y el recinto de Canet Roc 76, fruto de unas peculiaridades catalanas», *Tele/eXprés*, 6 de agosto de 1976, p. 26.
- CALLIS, Ernest: «La feria del roc», *Tele/Expres*, 9 de agosto de 1976, p. 20.
- CALLIS, Ernest: «Canet, 3 veces roc junto al mar», *Tele/Expres*, 30 de julio de 1977, p. 24.
- CALPENA, Luis, MARTÍ FONT, José María y CORAZONES AUTOMÁTICOS: «Canet Rock: El festival de los locos», *Disco Exprés*, nº 487, 1978, pp. 20-28.
- CARRERO, Carlos: «Se cumplió una ilusión: Tete Montoliu dio una conferencia teórico-práctica sobre jazz en el Conservatorio Municipal de Música», *Tele/eXprés*, 31 de marzo de 1973, p. 27.
- CARRERO, Carlos: «Pau Riba: cósmico en el cosmos, héroe del rock and roll, acuario después de piscis», *Vibraciones*, número extraordinario, mayo de 1977, pp. 20-23.
- CHARLY [Sánchez, José Carlos]. «Nocturno de jazz», *Tele/eXprés*, 15 de marzo de 1973, p. 32.
- COLL, Pep: «Canet-Rock: Dotze Hores de Música i Follia», *Tele/eXprés*, 24 de junio de 1976, p. 9.
- COVIÁN, Marcelo: «Canet Rock: 25.000 sueños de una noche de verano», *Vibraciones*, nº 12, septiembre de 1975, pp. 54-56.
- CROUS, Lluís. «30.000 en Canet al aire libre-libre», *Vibraciones*, nº 31, abril de 1977, pp. 32-33.
- DE MIGUEL, Antonio: «Rock madrileño», *Vibraciones* 56 (mayo de 1979), pp. 29-36.
- DEL VAL RIPOLLÉS, Fernán: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: Un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*, Madrid: SGAE, 2017.
- DOMÍNGUEZ, Salvador: *Los hijos del rock: los grupos hispanos (1975-1989)*, Madrid: SGAE, 2002.
- FOUCE, Héctor: *El futuro ya está aquí: Música pop y cambio cultural*, Madrid: Velecio, 2006.
- FRITH, Simon et al.: *The History of Live Music in Britain, Volume I: 1950–1967. From Dance Hall to the 100 Club*, London: Routledge, 2016.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- GARCÍA PEINAZO, Diego: *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*, Madrid: SEdeM, 2017.
- GARCÍA-SOLER, Jordi: *La Nova Cançó*, Barcelona: Edicions 62, 1976.
- GARCÍA-SOLER, Jordi: *Crònica apasionada de la Nova Cançó*, Barcelona: Flor del Vent, 1996.
- GAROFALO, Rebee: «Understanding Mega-Events: If We Are the World, Then How Do We Change It?». En: Garofalo, R. (ed), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Boston: South End, 1992, pp. 15-36.
- GRACYK, Theodore: *An Aesthetics of Rock*, Durham: Duke University Press, 1996.
- GROSSBERG, Lawrence: «Reflections of a Disappointed Popular Music Scholar». En: Beebe, R., Fulbrook, D. y Saunders, B. (eds), *Rock over the Edge: Transformations in Popular Music Culture*, Durham: Duke University Press, 2002, pp. 25–59.
- GÓMEZ-FONT, Àlex: *Barcelona, del rock progresivo a la música laietana*, Lleida: Milenio, 2011.
- GUIJARRO FERREIRO, Juan: «Los orígenes de la Nova Cançó en el segundo franquismo: Crítica historiográfica y perspectivas de estudio», Trabajo Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2013.
- HOLZINGER, Wolfgang: «Towards a Typology of Hybrid Forms». En: Steingress, G. (ed.), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster, Hamburg & London: Lit, 2002, pp. 255-296.

- IGLESIAS, Iván: «La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco», *Revista de Musicología*, vol. 28, nº 1, 2005, pp. 826-838.
- IGLESIAS, Iván: *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*, Madrid: CSIC, 2017.
- IGLESIAS, Iván: «La transición velada: Zeleste y la *ona laietana* (Barcelona, 1973-1978)». En: Gan Quesada, G. y Vega Pichaco, B., *Sonidos políticos. Nuevas perspectivas musicales y coreográficas sobre el segundo franquismo y la transición democrática*, Granada: Comares, en prensa.
- LLANO CAMACHO, Isabel: *La salsa en Barcelona. De la onda layetana a las ondas latinas, del estilo cubano a la salsa en línea*, Lleida: Milenio, 2018.
- MALLOFRÉ, Albert: «Jazz del país en el IX Festival Internacional de Barcelona», *La Vanguardia Española*, 20 de noviembre de 1974, p. 61.
- MANRIQUE Diego A.: «Fusiones y ficciones», *Triunfo*, 7 de agosto de 1976, p. 55.
- MANUEL, Peter: «Flamenco Jazz: An Analytical Study», *Journal of Jazz Studies* vol. 11, no. 2 (2016), pp. 29-77.
- MESEGUER, Lluís: «La Nova Cançó i l'escriptura lírica», *Caplletra*, nº 22, 1997, pp. 169-184.
- MESEGUER, Lluís: *La Nova Cançó: Estudis de literatura i música*, Barcelona: PAM, 2018.
- MOLL, Rafael: «Fiestas nocturnas: Companyia Elèctrica Dharma», *Vibraciones*, nº 27, diciembre de 1976, p. 52.
- MOLL, Rafael: «Sisa: Conversación en la Catedral», *Vibraciones*, nº 37, octubre de 1977, pp. 57-59.
- MONTAÑÁ, Claudi: «Salsa Catalana en Madrid: Orquesta Mirasol», *Vibraciones*, nº 3, diciembre de 1974, pp. 40-43.
- MONTAÑÁ, Claudi: «Nochevieja Zelestial», *Vibraciones*, nº 5, febrero de 1975, p. 10.
- MONTAÑÁ, Claudi: «Dharma: comuna de rock», *Vibraciones*, nº 7, abril de 1975, pp. 22-23.
- MONTAÑÁ, Claudi: «Sisa: en busca de las ilusiones perdidas», *Vibraciones*, nº 10, julio de 1975, pp. 9 y 11.
- MOORE, Allan F.: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Farnham: Ashgate, 1993.
- NICHOLSON, Stuart: *Jazz Rock: A History*, New York: Schirmer, 1998.
- ORDOVÁS, Jesús: *Historia de la música pop española*, Madrid: Alianza, 1987.
- PÉREZ, Adolfo: «Barna Dharma», *Vibraciones*, nº 56, mayo de 1979, p. 11.
- PLANAS, Xevi: *Companyia Elèctrica Dharma: El toc llunàtic*, Barcelona: Edicions de la Magrana, 1994.
- REGEV, Motti: *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Cambridge: Polity, 2013.
- SOLÉ INGLA, Alba: «Dharma: “Siempre hemos creído en la independencia. En los 80 ya la reivindicábamos”», *ElNacional.cat*, 30 de marzo de 2019, [https://www.elnacional.cat/es/cultura/electrica-dharma-independencia\\_368734\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/cultura/electrica-dharma-independencia_368734_102.html)
- STEINGRESS, Gerhard: «What Is Hybrid Music?: An Epilogue». En: Steingress, G. (ed.), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster, Hamburg & London: Lit, 2002, pp. 297-325.
- TORRES BLANCO, Roberto: *La oposición musical al franquismo: Canción protesta y censura discográfica en España*, Erandio: Brian's Records, 2010.

- URIACH, Jaume: «Joan Albert Amargós: Músico español, música urbana», *Vibraciones*, nº 54, marzo de 1979, pp. 42-45.
- URIACH, Jaume: «Iceberg: On the Rocks», *Vibraciones*, nº 56, mayo de 1979, pp. 40-43.
- VALIÑO, Xavier: *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida: Milenio, 2012.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Antología de la Nova Cançó catalana*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968, pp. 29-59.
- YÚDICE, George: «Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery». En: Geist, A. L. y Monleón, J. B. (eds.), *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, New York: Routledge, 2015, pp. 52-80.
- ZAGALAZ, Juan: «Flamenco-Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo, 1978–1981». En: Díaz Báñez, J. M., Escobar Borrego, F. J., y Ventura Molina, I., *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, pp. 39-50.
- ZAGALAZ, Juan: «El impacto del jazz en la renovación del flamenco: una perspectiva analítica a través de la obra de Paco de Lucía entre 1978 y 1981». En: Marín López, J. et al. (eds.), *Musicología global, musicología local*, Madrid: SEdeM, 2013, pp. 863-879.
- ZAGALAZ, Juan: «Contactos tempranos entre jazz y flamenco en España. Una perspectiva analítica de la serie *Jazz-Flamenco* de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967-1968)», *Jazz-hitz*, nº 1, 2018, pp. 125-142.

## DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

- BARCELONA TRACTION. *Barcelona Traction*. Òliba/Edigsa OL-09, LP, 1975.
- BELLMUNT, Francesc: *La Nova Cançó*, Profilmes, 1976.
- BLAY TRITONO: *Clot 20*. Zeleste/Edigsa UM 2029, LP, 1976.
- CANET ROCK. RCA Victor PL 35151, 1977, 2 vinilos.
- CASAS, Àngel: entrevista a la Companyia Elèctrica Dharma, *PopGrama*, 1977, Radiotelevisión Española, <https://www.youtube.com/watch?v=Bdf0AwO-gkE>
- COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA. *Diumenge*, Zeleste/Edigsa UM 2018, LP, 1975.
- COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA. *L'Oucomballa*, Zeleste/Edigsa UM 2026, LP, 1976.
- COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA. *Tramuntana*, Zeleste/Edigsa UM 2039, LP, 1977.
- COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA. *No volem ser*. PDI E-30.942. 1986. LP.
- EL DILUVI. *Motius*, autoeditado, LP, 2014.
- JAZZOM: *Jazzomology*, Zeleste/Edigsa UM 2061, LP, 1979.
- JAUME SISA: *Qualsevol nit pot sortir el sol*, Zeleste/Edigsa UM 2021, LP, 1975.
- JAUME SISA: *La Catedral*, Zeleste/Edigsa UM 2035/6, 2 LP, 1977.
- JORDI SABATÉS: *El senyor dels anells*, Zeleste/Edigsa UM 2016, LP, 1974.
- JORDI SABATÉS: *Ocells del més enllà*, Zeleste/Edigsa UM 2024, LP, 1975.
- JORDI SABATÉS: *Tot l'enyor de demà*, Zeleste/Edigsa UM 2028, LP, 1976
- JORDI SABATÉS y TOTI SOLER: *Jordi Sabatés i Toti Soler*, Edigsa UM 2015, LP, 1973.
- LA RONDALLA DE LA COSTA: *Records de València*, Zeleste/Edigsa UM 2030, LP, 1976.
- LA VOSSS DEL TRÓPICO. *La Voss Por La G. De Dios*. Belter Ocre BOL-001. LP 1977.
- MÚSICA URBANA: *Música Urbana*, Zeleste/Edigsa UM 2033, LP, 1976.
- MÚSICA URBANA: *Iberia*, Zeleste/RCA Victor PL 35177, LP, 1978.
- ORIOI TRAMVIA. *Bèstia!* Zeleste/Edigsa UM 2034. LP. 1977.

- ORQUESTRA MIRASOL: *Salsa Catalana*, Zeleste/Edigsa UM 2017, LP, 1974.
- ORQUESTRA PLATERIA: *Orquestra Plateria*, Cabra/Edigsa UM 2047, LP, 1978.
- PAU RIBA y PERUCHO'S. *Astarot Universdherba*. G3G G3PR1, CD, 1998.
- SECTA SÒNICA: *Fred Pedralbes*, Zeleste/Edigsa UM 2027, LP, 1976.
- SECTA SÒNICA: *Astrofèria*, Zeleste/Edigsa UM 2040, LP, 1977.
- TOTI SOLER: *Toti Soler*, Edigsa UM 2014, LP, 1973.
- TOTI SOLER: *El cant monjo*, Zeleste/Edigsa UM 2022, LP, 1975.
- TOTI SOLER: *Desdesig*, Zeleste/Edigsa UM 2038, LP, 1978.
- TROPOPAUSA: *Tropopausa*, Zeleste/Edigsa UM 2056, LP, 1979.
- TURTÓS, Jordi: *To de «re» per a mandolina i clarinet*, Televisió de Catalunya, 2011,  
[https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/sputnik/to-de-re-per-a-mandolina-i-clarinet/  
video/3798930/](https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/sputnik/to-de-re-per-a-mandolina-i-clarinet/video/3798930/).
- VV.AA. *Segovia Viva*. RCA Victor SPL1-2501. 1976. LP.

# Fantasías intertextuales: los *tracks* introductorios de las bandas de metal épico y sinfónico en los albores del siglo XXI

Diego García-Peinazo  
(Universidad de Córdoba)

## 1. INTRODUCCIÓN

En su estudio pionero sobre el metal en España, la musicóloga Sílvia Martínez (2005) definía a este género como un “monstruo de lo híbrido”. Dentro de esa marcada tendencia a la hibridez, los intercambios se producen en una multiplicidad de textos de diferente naturaleza. Este trabajo analiza la forma en que los *tracks* introductorios incluidos en discos de bandas de power metal conforman espacios musicales para la significación intertextual de lo épico y lo fantástico<sup>1</sup>. En estas piezas introductorias se produce una hibridación entre diferentes géneros musicales, jugando un importante papel los intercambios con el ámbito literario y cinematográfico. Entre las estrategias musicales empleadas en bandas españolas, destacan los elementos tímbricos y texturales vinculados al imaginario sonoro orquestal, estructuras melódicas, armónicas y rítmicas que aluden a tópicos del repertorio sinfónico y operístico canonizado, el sampleo de fragmentos fílmicos o el uso del narrador, todo ello, para reforzar la exaltación de la fantasía épica, habitual en la retórica del metal. Estas piezas iniciales implican un contraste estilístico con respecto al resto de *tracks* de un disco conceptual, marcados por la instrumentación propia de la música metal. A pesar de ello, dichas “intros” están conectadas al resto de *tracks*: por una parte, suelen presentar temas musicales que serán desarrollados en el resto del álbum; por otra parte, delimitan un espacio sonoro de significación que condiciona la escucha del resto del álbum.

El metal alberga en su seno numerosos subgéneros que se aproximan, de una u otra forma, al componente épico y heroico y a las narraciones históricas, fantásticas y mitológicas. Esto es especialmente visible en el power metal, sobre todo, en sus vertientes de symphonic power metal, epic metal y folk metal (sobre los diferentes subgéneros del metal, véase Hillier, 2020). Al igual que abundan en las portadas de los discos dragones que escupen

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto *Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y Migraciones (1939-2001)* (PID2019-108642GB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

fuego o jinetes a caballo, las canciones de los discos temáticos suelen estar presentadas por un tema inicial que nos invita a un universo épico y fantástico.

Las referencias literarias e históricas son una constante en la historia del género del metal, pues permiten, mediante las letras de las canciones, dar unidad y coherencia a los álbumes temáticos. Para los fans de estas músicas, fue toda una celebración que una voz autorizada de la intelectualidad como Arturo Pérez-Reverte mostrase su interés por las bandas de metal: “si uno acerca la oreja entre la maraña de voces confusas y guitarras atronadoras, a veces se tropieza con letras que abundan en referencias literarias, históricas, mitológicas y cinematográficas. Confieso que acabo de descubrir, asombrado, entre ese caos al que llamamos música metal, a grupos que han visto buen cine y leído buenos libros con pasión desahogada” (2007: sp). El interés para la musicología está precisamente en entender esa maraña a la que Reverte hace referencia, esto es, el hecho sonoro y su relación con las referencias intertextuales aludidas.

El estudio del componente musical de estos repertorios está cada vez más presente en las investigaciones. A los trabajos ya clásicos como el libro *Running with the devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* de Robert Walser (2013) (primera edición en 1993) habría que añadir importantes contribuciones al respecto desde el análisis y la teoría musical, como las de Lilja (2009), Moore (2010), Biamonte (2012), Hannan (2021) o Jordan (2021), centrándose autores como Mynett (2016), Herbst (2019 y 2020) o Herbst y Mynett (2023) en el componente de la producción musical. De la misma forma, destacan los estudios sobre las interacciones entre las tradiciones discursivas y sonoras del metal y de la música académica occidental, fundamentalmente con la música barroca y clásico-romántica (Brizard, 2006; Walser, 2013; Hillier, 2018; Julliot, 2018). Se han trazado, asimismo, las analogías entre el metal sinfónico y el ámbito cinematográfico, caso del trabajo de Jason Julliot (2017).

La presencia del componente épico, mitológico, histórico y fantástico en el metal ha sido abordada especialmente por autores como Robert McParland (2018) y Karl Spracklen (2020). Desde el ámbito de los Estudios Culturales, este último autor establece una conexión en diversas bandas de metal europeas entre aspectos como la heroicidad y el refuerzo de las narraciones hegemónicas de las masculinidades blancas heteronormativas (véase, asimismo, Spracklen, Lucas y Deeks, 2012). Por otra parte, conectando aspectos vinculados a lo mitológico, lo histórico y lo épico en el metal con el análisis musical, el trabajo de García-Peinazo (2019) examina las narraciones sobre héroes y nación en el metal español desde la perspectiva del uso del modo frigio.

A pesar de lo anterior, no se ha atendido a los *tracks* introductorios como unidades culturales que dotan de significación a los álbumes conceptuales de metal vinculados a lo épico y lo fantástico, por lo que el presente capítulo acomete este estudio, estructurándose en tres partes: en primer lugar, detallamos algunas de las características musicales más habituales de estas intros; tras ello, atendemos a las dinámicas intertextuales presentes en ellas; por último, reflexionamos en torno a la importancia sonora de estos tracks para la construcción del ambiente persónico del vocalista en discos de power metal y metal épico. Centramos nuestro estudio en ejemplos significativos de bandas nacionales e internacionales desde finales del siglo XX, coincidiendo el cambio de siglo con el auge mundial del power metal épico y sinfónico. A este respecto, la elección, para fundamentar nuestro estudio sobre los tracks introductorios en el metal, de grupos tanto españoles como extranjeros, pretende profundizar en la importancia que tiene, desde los estudios sobre música popular emprendidos en nuestro país escritos en “la lengua de Cervantes”, observar las dinámicas

entre lo local y lo global superando las inercias del canon anglo americano, tanto desde la perspectiva de repertorios de música popular como en relación con la atención que desde el ámbito académico nacional podemos dedicar a bandas internacionales. Así, seguimos a Iván Iglesias, quien subraya la importancia de repensar las historias de la música popular desde la perspectiva de una descentralización de la dicotomía global-local, valorando que en geografías periféricas al canon del rock –y en este caso, del metal– no siempre se replican dinámicas internacionales, y sugiriendo la importancia que las narraciones locales para repensar las escenas globales (Iglesias, 2021).

## 2. EL *TRACK* INTRODUCTORIO EN EL METAL: CARACTERÍSTICAS MUSICALES

Como punto de partida, cabe destacar que estas intros se configuran en torno a lo que Philip Tagg concibe como sinédoques de género musical, esto es, “estructuras musicales importadas a un estilo musical propio que hacen referencia a otro estilo musical (diferente, ‘foráneo’, ‘alien’) citando uno o más elementos que se consideran típicos de ese ‘otro estilo’ cuando es escuchado en el contexto de un estilo ‘propio’” (Tagg, 2013: 524). En el caso que nos ocupa, los *tracks* introductorios funcionan como “el otro estilo”, generalmente asociado a las músicas académicas, dentro de un álbum de metal.

Se trata de *tracks* relativamente breves, de entre 1 y 2 minutos de duración, que tienen una doble función: de naturaleza grabada, pues sirven de introducción a discos temáticos; vinculado a la música en directo, en tanto se emplean como intro grabada previa al comienzo de la interpretación musical. En las interpretaciones en vivo de las bandas de metal, las intros, generalmente grabadas mientras la banda sale progresivamente al escenario, sirven como ritual de preparación para un concierto que transporta a las audiencias a un mundo fantástico. A este respecto, hay que tener en cuenta que en el metal también es habitual recurrir a música grabada sinfónica preexistente, aspecto que evidencia la pretenciosidad del metal<sup>2</sup>.

Estas piezas podrían ser enmarcadas como una suerte de “obertura”, entendiendo esta, en analogía con el ámbito académico, como una pieza introductoria de una ópera u otra obra dramática, con todas las comillas y siendo conscientes de la variabilidad como género musical a lo largo de la historia de la música académica occidental. Por ejemplo, las intros de metal incluyen, en ocasiones, temas musicales presentes en el resto del disco, al igual que determinadas oberturas durante el Romanticismo pueden introducir temas musicales presentes en las óperas. En cualquier caso, cabe destacar que las intros de discos de metal épico y power metal suelen emplear también secciones corales, por lo que a menudo se configuran como piezas vocales e instrumentales. La instrumentación habitual de estas intros es la de una orquesta sinfónica, ya sea mediante el uso de los propios instrumentos de la plantilla orquestal o mediante otros recursos para recrear estas sonoridades como, por ejemplo, a través de los sintetizadores. Se incluyen, por tanto, secciones de cuerda, de viento madera, de viento metal-, así como idiófonos y membranófonos.

Para conceptualizar los recursos musicales empleados en las intros de metal épico, tomamos en consideración el estudio de Elferen sobre la idea de la “música fantástica”, pues muchas de sus características musicales son coincidentes. Así, en su trabajo sobre los componentes

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, la intro empleada por el grupo Gamma Ray en su espectáculo en directo *Lust for Live* (1994). En Plataforma YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=dp8IkPhG9GE> [Consulta: 14/5/2023].

sonoros de la “música fantástica”, esta autora vincula esta etiqueta a las bandas sonoras con sonoridad orquestal de tipo épico: “the epic soundtrack often accompanies classical fantasy genres of high fantasy, heroic fantasy, and sword-and-scourcery (...) The ‘epic’ soundtrack idiom is based on the recognizable idiom of classic orchestral film scoring” (2013: 6). Entre sus características musicales, vinculadas al lenguaje musical wagneriano de finales del siglo XIX pero evitando estructuras armónicas complejas, destaca la variedad de colores de la paleta orquestal, los contrastes, el uso de canto coral percusivo similar a la cantata *Carmina Burana* de Carl Orff (estrenada en 1937), que evoca batallas épicas o la prominencia para la evocación de lo fantástico de instrumentos como el arpa (Elferen, 2013: 6-12). Veremos cómo estos elementos aparecen, de una u otra forma, en las intros de metal.

Es habitual encontrar intervenciones corales en estos tracks introductorios de metal, en los que a menudo se recurre a textos en latín. Al igual que acontece con la plantilla orquestal, diferentes bandas recurren, bien al empleo de coros profesionales o *amateurs*, bien al uso de samples sintetizados como EWQL Symphonic Choirs o Storm Choir Ultimate Strezov Sampling CHOIR Collection<sup>3</sup>. El uso de coros en las introducciones de metal puede escucharse, por ejemplo, en la “Obertura MDXX” del disco *Gaia* de Mägo de Oz (2003), en “Al otro lado del espejo” de Opera Magna (álbum *El último caballero*, 2006), en “Horizontes de Hielo” de la banda Arenia (álbum *El atardecer de los sueños*, 2017), en “Fuego y Cenizas” del grupo Phoenix Rising (álbum *Versus*, 2014) o en “Nova Aurora” de Evermore (álbum *In Memoriam*, 2023). La referencialidad sonora del coro en estas introducciones está marcada por la canonización de obras emblemáticas como el “O fortuna” perteneciente a la citada obra *Carmina Burana* de Orff, quizás gracias a la popularización alcanzada al ser empleada por películas como *Excalibur* (1981, dirigida por John Boorman). A este respecto, cabe destacar que artistas consagrados del metal a nivel internacional, como Ozzy Osbourne (ex cantante de Black Sabbath), han empleado, como introducción para sus conciertos, esta emblemática obra de música académica<sup>4</sup>. El impacto de esta obra de Orff es tan importante que es común encontrar covers de esta pieza arregladas en el marco de la producción tímbrica del metal<sup>5</sup>.

Por otra parte, la presencia de los timbales orquestales, así como cajas o redoblantes, es una constante en las introducciones de estas bandas. Desde el punto de vista rítmico, es habitual la evocación del cabalgar de los jinetes y caballos listos para librar la batalla, empleando figuras rítmicas sencillas mediante el *ostinato* (véase ejemplo 1), que conforman un tópico musical reiterado para la caracterización de lo militar, tal y como apunta Raymond Monelle (2006: 114).



Ejemplo 1. Figuración rítmica asociada a lo militar y la batalla en el metal (transcripción del autor con fines exclusivamente investigadores).

<sup>3</sup> Este tipo de *samples* son profusamente empleados en el ámbito cinematográfico. Véase <https://www.strezov-sampling.com/testimonials/> [Consulta: 22/4/2023].

<sup>4</sup> Véase Ozzy Osbourne - Opening, O Fortuna and Bark at the Moon: <https://www.youtube.com/watch?v=UZSkH4TRvXQ> [Consulta: 3/4/2023].

<sup>5</sup> Véase Gregorian and Amelia Brightman - O Fortuna (2011 Live): <https://www.youtube.com/watch?v=dVzuE-8T9A8I> [Consulta: 3/4/2023]. Véase, asimismo, el mashup “O Fortuna Meets Metal” en <https://www.youtube.com/watch?v=yiw42n557pM> [Consulta: 3/4/2023].



En otros casos, estos tracks introductorios incluyen instrumentación eléctrica vinculada al combo de metal, esto es, guitarras eléctricas con distorsión, batería, bajo, etc., elementos que dialogan con los recursos anteriormente explicados. Estos recursos pueden escucharse en “Insomnia” de Medina Azahara (álbum *Tierra de libertad*, 2001), en “Induction” de Gamma Ray (álbum *No World Order!*, 2001), en “Volaverunt Opus 666” de Mägo de Oz (álbum *Gaia II: La voz dormida*, 2005) o en “Némesis” de Adventus (álbum *Morir y renacer*, 2021).

### 3. INTROS E INTERTEXTUALIDAD EN EL METAL

El metal, como tantos otros géneros de la música popular urbana, puede entenderse como una red de textos en la cual pueden atisbarse discursos y prácticas culturales diversos. En el caso de los *tracks* introductorios, esta intertextualidad puede rastrearse, entre otros, en relación con otros referentes canonizados del metal, con las músicas académicas, con el ámbito cinematográfico o con la propia parodia de las introducciones como marcador estilístico del metal.

Las introducciones han ido asentándose progresivamente como elementos recurrentes en discos conceptuales de power metal y metal épico. En este sentido, es notoria la importancia de bandas canonizadas del género, en tanto determinados recursos estilístico-musicales de grupos canonizados son imitados por otras bandas. Tal es el caso de la banda italiana Rhapsody (posteriormente Rhapsody of Fire), que sentaron las bases del epic metal, y cuyos recursos estilístico-musicales son imitados por otras bandas del subgénero que han seguido su estela. A este respecto, pueden observarse las similitudes entre la introducción “Epicus Furor” de Rhapsody (álbum *Symphony of Enchanted Lands*, 1998) y la introducción “The Ceremony” del grupo español Dark Moor (álbum *The Hall of the Olden Dreams*, 2000), fundamentalmente, por el uso de marcaciones mecánicas en la cuerda frotada, el empleo de campanas y la prominencia de la sección coral.

De igual forma, en las introducciones de metal se produce una intertextualidad con otros referentes de las músicas académicas, fundamentalmente, del ámbito operístico y, concretamente, wagneriano. A este respecto, el disco *Tierras de Leyenda*, publicado por el grupo Tierra Santa, incorpora una introducción titulada “La tormenta” (2000). En este caso, se inserta un fragmento de la ópera Lohengrin de R. Wagner a la manera de un *sample*. Así, si bien las estrategias compositivas de Wagner han influido decididamente en la música cinematográfica (Collier, 1988; Gilman y Joe, 2010), en este caso, se recurre al *sample*, junto con recursos sonoros como la tormenta o los caballos, para recrear la idea de la batalla y preparar al oyente para un disco cargado de historias de héroes, leyendas y batallas.

En las intros de metal en España encontramos, asimismo, redes intertextuales con el ámbito cinematográfico. En este caso, no nos referimos tan solo a las estrategias compositivas que, como se ha mencionado, permeabilizan todo el estilo, sino también al uso del *sample* de fragmentos fílmicos emblemáticos. Un ejemplo a este respecto es el del track introductorio “En un lugar...” (álbum *La Leyenda de la Mancha*, 1998), vinculado al álbum conceptual que la banda madrileña dedicó al Quijote. En ella se escucha, al inicio, un fragmento sonoro de una de las batallas que aparecen en la película *Braveheart*<sup>8</sup>, que da paso al motivo melódico principal de este *track* presentado por la flauta de pico. De igual

<sup>8</sup> Véase dicho fragmento en la Plataforma *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=oXz612JAx4Y> [Consulta: 3/5/2023].

forma, las alusiones a la música cinematográfica están presentes también desde parámetros de expresión musical como la melodía, como evidencia el motivo melódico principal del track introductorio “La isla de las siete calaveras”, perteneciente al disco *Bandera negra* (2021) de Mägo de Oz, de temática pirata, con una clara alusión melódica al tema principal de la banda sonora de la película *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra* (2003, dirigida por G. Verbinski, música original de Klaus Badelt), alusión presente también en el hook de la canción “Bandera negra” del mismo álbum (véase ejemplo 3). Esta introducción es, a su vez, una alusión intertextual del citado track introductorio “En un lugar...”, por su conformación textural y de producción musical.

Ejemplo 3. Hook y power chords de Mägo de Oz, álbum *Bandera Negra*, canción “Bandera negra” (transcripción del autor con fines exclusivamente investigadores).

Encontramos, también, casos en los cuales se realizan parodias intertextuales de estas introducciones de metal. “Típica intro”, track introductorio del grupo de metal humorístico Reno Renardo (álbum *Babuinos del Metal*, 2013), es un ejemplo de parodia de un género canonizado en el metal como son las introducciones. Toda parodia implica que existen unas convenciones, y estereotipos sonoros y culturales en torno a los mismos, los cuales son presentados en esta pista. Así, mientras la sección coral canta “Típica intro, épica intro, mítica intro, hípica intro”, no faltan relinches de caballos, timbales, prominencia de la cuerda frotada, etc., todo ello, con un tratamiento caricaturesco con estas piezas introductorias en las bandas de metal. En este sentido, esta banda es asidua, en sus discos, a parodiar el género del power/symphonic/epic metal, no solo en tracks introductorios, sino en canciones centrales de los fonogramas como, por ejemplo, “La navaja del trueno inmortal” (álbum *El Improperio Contraataca*, 2010), una alusión intertextual de la canción “Holy Thunderforce” (álbum *Dawn of Victory*, 2000) de Rhapsody.

#### 4. PRELUDIO AL AMBIENTE PERSÓNICO DE UN HÉROE

La canción popular grabada puede ser entendida como un acto comunicativo con el oyente, aspecto en el que el análisis musical se erige como herramienta clave para la interpretación cultural de la música. En sus trabajos sobre análisis musical, Allan F. Moore propone el paso del análisis de la música popular al análisis de la canción popular grabada, por la centralidad expresiva y comunicativa en torno al vocalista en su posible triple dimensión como intérprete, como persona y como protagonista. Moore concibe el “ambiente persónico” (personic environment) como el espacio sonoro de acompañamiento en el que se enmarca el vocalista y que interactúa en dicho proceso de expresión y comunicación:

The environment within which (or against which) that persona operates is represented by the music which accompanies her/him, and which therefore includes three distinct elements: the textural matters normally considered under the heading “accompaniment”; the harmonic setting, including the modal/tonal vocabulary; the formal setting or narrative structure, i.e. the order in which its events take place, and the patterns of repetition within this order. Because of its manifestation in sound, we might properly identify this as the personic environment (Moore, 2005: sp).

Al igual que ocurre en muchas otras expresiones de la música popular, en los discos de power metal épico la figura del vocalista centra el acto expresivo y comunicativo en el cual las historias sobre dragones, batallas épicas y héroes míticos son representadas en términos melódicos, rítmicos y de producción musical, entre otras. En este sentido, el ambiente persónico característico está formado, a nivel tímbrico, por guitarras eléctricas, bajo y batería, y a nivel textural por medio de procedimientos característicos de este estilo musical. Estos elementos refuerzan, a través de la distorsión o el doble bombo en *tempi* veloces, entre otros, aspectos de poder y fuerza en el metal conectados con lecturas de masculinidades, tal y como apuntaba Robert Walser.

Sin embargo, también se incorporan, de manera habitual, determinados complementos a la expresión del vocalista de metal que se encuadran dentro de las características musicales presentadas en los *tracks* introductorios (esto es, uso de secciones corales, arreglos de sonoridad sinfónica, etc.). A este respecto, el papel del ambiente persónico en un *track* puede ser el de soporte y refuerzo de las ideas articuladas por la voz con respecto a lo que se canta y cómo se canta (Moore, 2012: 191). A continuación, exponemos estas ideas a partir de dos ejemplos de *tracks* de bandas de power metal.

“Pelayo” es el título de una canción recogida en el segundo álbum de estudio de la banda asturiana de power metal Avalanch (álbum *Llanto de un héroe*, 1999). Aunque el disco no puede considerarse, *stricto sensu*, como un álbum conceptual, la mayoría de sus canciones guardan relación con componentes épicos que exaltan el componente épico y heroico en clave histórica, como “Por mi libertad”, “Cid”, “¿Días de Gloria?”, “No pidas que crea en ti”, “Cambaral” o la citada canción dedicada al “héroe” asturiano Don Pelayo. El refuerzo de la evocación épica se evidencia en la portada del disco, en la cual aparece “Tizona”, la espada del Cid Campeador, mostrándose también el rostro de este personaje histórico entre nubes, junto con un séquito de jinetes montados a caballo que parecen marchar a la batalla. El tema en cuestión, “Pelayo”, presenta una introducción en la que un sintetizador que emula la cuerda frotada y una guitarra acústica en arpeggio arropan el primer verso del por entonces vocalista de la banda, Víctor García: “Veo amanecer siento el mal invadiendo mi cuerpo” (0:00-0:27). Con la aparición del segundo verso –“Lejos puedo ver entre nieblas soldados y acero” (0:28-0:48)–, se aumenta algo la densidad tímbrica sumando, a estos instrumentos, el uso de teclados con sonoridad de viento madera (flauta y oboe). Tras un breve cese de la interpretación, un redoble de batería anticipa la entrada de la sonoridad asociada al metal (doble bombo, distorsión de guitarra con *power chords*) que acompaña el siguiente verso: “No intentes huir, no muestres perdón, tu sangre darás con valor” (0:49-0:55). Las estructuras musicales del metal acompañarán casi la totalidad de la pieza, salvo en el *outro* (6:39-7:16), en el que una súbita interrupción sonora da entrada, de nuevo, a la misma idea musical presentada en la introducción pero, esta vez, en lugar de cantarse un verso con palabras, el vocalista recita el dibujo melódico inicial desde la lejanía de las montañas, que el oyente puede percibir por la ubicación proxémica de la voz al fondo de la

mezcla y por el uso de la reverberación en la producción musical. En esta sección final se intensifican los arreglos orquestales, apareciendo glosas a la línea melódica de la voz por parte de la cuerda frotada.

En la construcción del héroe en este *track*, esa primera sección introductoria descrita se narra en primera persona, identificando al héroe con el vocalista. Tras ello, las siguientes estrofas, así como su estribillo (“Las montañas y el cielo tu fe moverán/ Santa tierra por ella hoy debes luchar”, etc.), se plantean en tercera persona. En el *outro*, el citado canto sin palabras del vocalista devuelve a la primera persona la percepción del héroe en la pieza. Las notables diferencias entre la vocalidad, por una parte, de la sección introductoria y sección final (en primera persona), y del resto de la pieza (en tercera persona) evidencian estos diferentes planos de significación. Además de lo anterior, la escucha de este *track* está mediada por el resto de temas del disco, incluido el *track* introductorio del álbum (titulado “Intro”), que ubica al oyente en el imaginario sonoro de lo épico, así como la pista de cierre (en este caso, también instrumental), titulada “Llanto de un héroe”.

Por su parte, el *track* “Down of victory” es uno de los temas más icónicos de la banda italiana de power metal épico Rhapsody (álbum *Down of Victory*, 2000). En este caso, el tema comienza con un veloz *riff* de guitarra eléctrica, característico del género, marcado por acentuaciones rítmicas del resto de instrumentos de la banda (0:00-0:09), para desembocar en la repetición de dicho *riff*, esta vez acompañado de un dibujo melódico por parte de la sección de viento metal (a través de los teclados) que realiza un contrapunto a dicha melodía y el inicio de la marcación del doble bombo en rápidas semicorcheas reforzado por la misma figuración en guitarra eléctrica (0:10-0:30). Tras ello, disminuye la densidad rítmica y se incorpora la intervención del violín, arropado por una guitarra eléctrica en *palm mutting* (0:31-0:41). Esta sección introductoria da paso a la primera de las estrofas del vocalista, cuyos versos pares son acompañados de un prominente coro (0:42-0:56). Se producen, por tanto, constantes evocaciones al componente sonoro épico habitual en los *tracks* introductorios de metal. El estribillo, que reza “For Ancelot the ancient cross of war/ for the holy town of gods/ Gloria, gloria perpetua in this down of victory”, es cantado por el vocalista y el coro (1:11-1:38), situando al primero al frente de la mezcla, mientras se escuchan continuas glosas en los arreglos orquestales, tanto contrapuntos en la cuerda frotada a la melodía del estribillo (1:16-1:18), como marcaciones rítmicas por parte del viento metal a la manera de llamadas a la batalla (1:33-1:38)<sup>9</sup>. Las palabras cantadas “Gloria, gloria perpetua” (1:24-1:30) son remarcadas por la estructura homorrítmica en la cual los diferentes instrumentos del combo reproducen la célula rítmica anteriormente mencionada como habitual para iconizar la batalla en el metal (véase ejemplo 1), presentando, por tanto, elementos habituales en los *tracks* introductorios de metal, como son el uso de esta figura rítmica y de la evocación (exacta o aproximada) de textos en latín cantados por el coro.

Al igual que en el caso de *Avalanch*, la portada del disco de Rhapsody en el que se incluye esta canción se asocia al componente épico y heroico, al que se suma la presencia destacada de lo fantástico en el caso de la banda italiana. En la misma, aparecen dragones y montañas, así como una serie de criaturas similares a orcos y una suerte de caballero con el pelo largo y aspecto no humano empuñando una espada y un hacha atacando a dichas

<sup>9</sup> Dietrich Helms, en su estudio sobre la aplicación de las funciones del lenguaje de Jakobson -a saber, conativa, fática, referencial, emotiva, poética y metalingüística- al análisis de *tracks* de música popular, indica que la función fática en música pretende captar la atención para asegurar el inicio y cierre de la comunicación, articulándose fundamentalmente a través de “llamadas” musicales (Helms, 2015: 266-267).

criaturas. La asociación de la persona con el héroe, en el caso de Rhapsody, es evidente, además, por las imágenes interiores del libreto del disco, en el que todos los músicos aparecen con vestimentas que recuerdan a atuendos de la Edad Media, así como empuñando espadas y sentados en tronos. Esta canción, segundo *track* del disco, está precedida por la pieza introductoria, titulada “Lux Triumphans”, en el que aparecen muchos de los códigos descritos que caracterizan estas piezas, apreciándose, además, las alusiones intertextuales a “O fortuna” y a “Fortune plango vulnera” de la obra Carmina Burana de Carl Orff.

En síntesis, puede evidenciarse cómo las piezas introductorias en el metal funcionan como preludio de otros *tracks* de un álbum en los cuales el vocalista, presentado habitualmente como héroe protagonista de la historia que se narra, aparece arropado por un ambiente persónico en el que conviven diferentes mundos de significación musical. La centralidad y profusión del *track* introductorio como “obertura” de discos asociados a subgéneros como el power metal épico y sinfónico hace que, desde el surgimiento de estas manifestaciones musicales populares, se hayan venido sedimentando una serie de convenciones y tópicos asociados a diferentes parámetros de expresión musical, todos ellos al servicio de la construcción simbólica de las narraciones de lo heroico, lo mítico y lo épico.

## BIBLIOGRAFÍA

- BIAMONTE, Nicole: «Les fonctions modales dans le rock et la musique metal». En Ayari, M., Bardez, J. M. y Hascher, X. (eds.): *L'analyse musicale aujourd'hui*. Strasbourg, University of Strasbourg, 2012.
- BRIZARD, Cyril. «La Fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées», *Volume!*, 5/2 (2006), pp. 115-135.
- COLLIER, Jo Leslie: *From Wagner to Murnau: The Transposition of Romanticism from stage to screen*. UMI Research Press, 1988.
- ELFEREN, Isabella van: «Fantasy Music: Epic Soundtracks, Magical Instruments, Musical Metaphysics», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 24/1 (2013), pp. 4-24.
- Elferen, Isabella van: *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. University of Wales Press, 2012.
- GARCÍA PEINAZO, Diego: «Héroes fríos, nación y distorsión. La batalla por la supertónica descendida como signo musical en el metal español», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 137-157.
- GILMAN, Sander L. y JOE, Jeongwon: *Wagner & Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- HANNAN, Calder: «Ghostly longing: Tonality as grieving in Bell Witch's Mirror Reaper», *Metal Music Studies*, 7/2 (2021), pp. 277-297.
- HELMS, Dietrich: «'If a Song Could Get Me You: Analysis and the (Pop) Listener's Perspective», *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction* (ed. Gianmario Borio). Surrey: Ashgate, 2015, pp. 253-274.
- HERBST, Jan-Peter y MYNETT, Mark: «Toward a Systematic Understanding of 'Heaviness' in Metal Music Production». *Rock Music Studies*, 10/1 (2023), pp. 16-37.
- HERBST, Jan-Peter: «German Metal Attack: Power Metal in and from Germany». En *Made in Germany. Studies in Popular Music* (ed. Por Seibt, Oliver, Ringsmut, Martin y Wicjström, David-Emil). New York: Routledge, 2020, pp. 81-89.
- HERBST, Jan-Peter: «The formation of the West German power metal scene and the question of a 'Teutonic' sound», *Metal Music Studies*, 5/2 (2019), pp. 201-223.

- HERBST, Jan-Peter. «Sonic Signatures in Metal Music Production. Teutonic vs British vs American Sound». *Samples*, 18 (2020), pp. 1-26.
- HERBST, Jan-Peter. 2020. «Sonic signatures in metal music production: Teutonic VS British VS American Sound», *Samples*, 18 /2020), pp. 1-26.
- HILLIER, Benjamin: «Considering Genre in Metal Music», *Metal Music Studies*, 6/1 (2020), pp. 5-26.
- HILLIER, Benjamin: «Cover Songs and Tradition: A Case Study of Symphonic Metal», *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 11/1 (2018), pp. 59-74.
- IGLESIAS, Iván: «Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock», *El Oído Pensante*, 9/1 (2021), pp. 233-265.
- JORDAN, James Boddington (2021) *Harmonic Structures of 21st Century Heavy Metal*. Masters thesis, University of Huddersfield.
- JORDAN, Jamie Boddington y HERBST, Jan-Peter: «Harmonic structures in twenty-first-century metal music: A harmonic analysis of five major metal genres». *Metal Music Studies*, 9/1 (2023), pp. 27-58.
- JULLIOT, Jason: «Le cas du metal symphonique, entre dégénérescence d'un art de l'extrême et exaltation du culte de la puissance», *Criminocorpus, Rock et violences en Europe, Metal et Violence*, 2018 <https://journals.openedition.org/criminocorpus/4127> [Consulta: 3/5/2023].
- JULLIOT, Jason: *L'influence de la musique de film dans le metal symphonique: l'exemple de Nightwish*. Memoria de Máster, 2017.
- LILJA, Esa: *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, Helsinki, IALM Finland, 2009.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia: «Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido», *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 21/1 (2005), pp. 31-45.
- MCPARLAND, Robert: *Myth and magic in heavy metal music*, Jefferson: McFarland & Company, 2018.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- MOORE, Allan F.: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Surrey and Burlington: Ashgate, 2012.
- MOORE, Allan F.: «The Persona-Environment Relation in Recorded Song», *Music Theory Online*, 11/4 (2005), <https://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html> [Consulta: 28/4/2023].
- MOORE, Sarah: «Dissonance and Dissidents: The Flattened Supertonic Within and Without of Heavy Metal Music». En Hill, Rosemary y Spracklen, Karl (eds.): *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 127-141.
- MYNETT, Mark. 2016. "The Distortion Paradox: Analyzing Contemporary Metal Production", *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, Andy R. Brown, Karl Spracklen, Keith Kahn-Harris, Niall W. R. Scott (eds.), Nueva York, Routledge, 2016.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo: «Corsés góticos y cascos de walkiria», *Patente de Corso, XL Semanal*, 16 de diciembre de 2007 (<http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/177/corses-goticos-y-cascos-de-walkiria/>, consulta 3/4/2021).
- RONE, Vicent: «Scoring the Familiar and Unfamiliar in Howard Shore's The Lord of the Rings», *Music and the Moving Image*, 11/2 (2018), pp. 37-66.
- SPRACKLEN, Karl, LUCAS, Caroline y DEEKS, Mark: «The Construction of Heavy Metal Identity through Heritage Narratives: A Case Study of Extreme Metal Bands in the North of England», *Popular Music and Society*, 37/1 (2012), pp. 48-64.

- SPRACKLEN, Karl. *Metal Music and the Re-Imagining of Masculinity, Place, Race and Nation*, Bingley: Emerald Publishing Limited.
- TAGG, Philip: *Music's Meanings. A Modern Musicology for non-Musos*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- WALSER, Robert: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013.
- WALSER, Robert: «Heavy Metal and the Highbrow/Lowbrow Divide», *The Rock History Reader* (ed. Theo Cateforis): New York: Routledge, 2007, pp. 235-245.

# Análisis paramétrico de música popular urbana mediante software de mezcla para DJ

Joaquín Posac Hernández  
(Universidad de Valladolid)

## 1. INTRODUCCIÓN

Observar las interfaces de programas como *Traktor*, *Virtual DJ* o *Serato* es contemplar la evolución de las herramientas al servicio de la mezcla musical. Curiosamente, el concepto *deejing*, con todas las implicaciones que conlleva en relación al tratamiento del sonido, se originó desde el ámbito analógico de forma espontánea y artesanal. Los primeros *disc-jockeys* que se aventuraron a mezclar música grabada lo hacían al servicio de la voz de los MC, que necesitaban un espacio sonoro diáfano para desarrollar sus recitaciones. Estos virtuosos del tocadiscos reproducían de forma alterna dos copias del mismo disco para extender el discurso musical de la grabación (Relats, 2018: 170). La habilidad que tenían para encajar el fraseo de los puntos de *break* de los *singles* actuó como detonante de todo lo que vino después en relación al “arte de poner música”. A su vez, las posibilidades que ofrecía la función *pitch*<sup>1</sup> implementada en algunos de los tocadiscos más avanzados de la época provocó que algunos DJ comenzasen a experimentar y crear discursos homogéneos a través de la sincronización del tempo de las canciones.

Sin embargo, el salto exponencial que experimentó la instrumentación electrónica durante la década de los ochenta, con la llegada de la tecnología digital, no alcanzó de la misma forma al ámbito de la mezcla. Durante esta década, y buena parte de la posterior, en la mayoría de los clubes de baile y discotecas los *disc-jockeys* seguían utilizando los tocadiscos analógicos como su principal herramienta de trabajo. En las salas más importantes, algunas cabinas parecían verdaderos estudios de grabación, ya que instalaron equipamientos de sonido con módulos de efectos para que el DJ pudiera desarrollar otro tipo de recursos expresivos en sus sesiones. Por otro lado, mientras los DJ seguían portando pesadas maletas con vinilos, el formato CD se había asentado en el ámbito doméstico. En este sentido, hubo

---

<sup>1</sup> Regulador de la velocidad de reproducción del disco. Por lo común, permiten variar el tempo de la grabación con un rango de +/-8%.

empresas que intentaron instaurar este soporte de audio en el ámbito de la mezcla<sup>2</sup>, pero no acababa de convencer a los profesionales. En 1994, tras un intento fallido con su primer reproductor de CD profesional<sup>3</sup>, la compañía Pioneer lanzó un segundo prototipo que supuso el primer punto de inflexión para el desarrollo de la mezcla digital, el reproductor CDJ-500. De dimensiones similares a los platos de vinilo, a diferencia de éstos, su *display* mostraba el tiempo exacto de reproducción de la música. Esta era una información que los tocadiscos analógicos no podían aportar. La única forma para obtener una estimación aproximada del tiempo restante de las canciones era mediante la observación de los surcos del disco con una fuente de luz sobre el vinilo<sup>4</sup>. Otras ventajas que presentaba este reproductor y que supusieron un avance para las formas de mezclar música hasta ese momento fueron: memorización del punto de inicio de reproducción, función *looping* para reproducir en bucle una parte concreta de la grabación y, lógicamente, el salto cualitativo que representaba el audio digital. Aunque obtuvo una tímida aceptación entre los profesionales, con este dispositivo se inició un cambio de paradigma en este terreno, ya que hasta ese momento la técnica había dependido siempre del oído y de la intuición musical del intérprete. Simultáneamente, la compañía estaba desarrollando, para este tipo de reproductores, mesas de mezclas cada vez más profesionales, con efectos incorporados y *displays* que indicaban los *bpm* de la música que estaba siendo reproducida a través de sus canales, algo que, en conjunto con el indicador de rango de *pitch* del CDJ facilitaba notablemente la ardua tarea de sincronizar las canciones de oído. De esta forma, se proyectó un nuevo entorno de trabajo que también tenía en cuenta la observación visual de los parámetros de la música, lo que condicionó el desarrollo de los programas digitales que surgieron con posterioridad.

No obstante, el trasvase digital al ámbito de la mezcla seguía estando lejos. Muchos de los DJ se resistieron a este cambio y surgieron tecnologías que aunaban en su concepto las técnicas tradicionales con nuevos estándares de audio como el incipiente mp3, es decir, se produjo una digitalización de los medios analógicos. En 2002, la compañía N2IT comercializó el primer sistema digital para la mezcla con control de vinilo, *Final Scratch*. Se trataba de una consola de audio que comunicaba los tocadiscos y las mesas de mezclas con el espacio virtual del ordenador. A través de la codificación digital, la música era reproducida desde la computadora para ser controlada con unos discos de código de tiempo que presentaban las mismas características que los de vinilo. A pesar de lo ventajoso que podía parecer este concepto, su funcionalidad resultó ser un inconveniente, ya que muchos locales habían retirado sus antiguos equipamientos analógicos para sustituirlos por equipos cada vez más reducidos. Esta inercia en el diseño de las nuevas tecnologías y el abaratamiento de los costes se alejaban cada vez más del tamaño y del precio de los complejos sistemas de mezcla del pasado. Por otro lado, la figura del DJ residente había quedado atrás, los *disc-jockeys* comenzaron a girar por diferentes salas, locales y festivales, por lo que era necesaria una adecuación de sus herramientas de trabajo para poder trasladarlas de forma viable. De esta manera surgieron las controladoras MIDI, diseñadas para ser utilizadas con los programas que continuaron con el desarrollo iniciado por *Final Scratch*. Estos dispositivos se caracterizan por incluir los reproductores y la mesa de mezclas en un mismo módulo o unidad para

<sup>2</sup> Como los modelos SL-P50 y SL-P1200 que el popular fabricante de tocadiscos Technics comercializó durante la década de los ochenta.

<sup>3</sup> Pioneer CDJ-300.

<sup>4</sup> Esta es una práctica muy común entre los DJ que trabajan con discos de vinilo. También permite identificar las partes de mayor o menor carga instrumental en función de las diferentes intensidades cromáticas que presenta el soporte.

controlar el *software* instalado en el ordenador. Por lo general, cada modelo está optimizado para el tipo de programa al que se adscribe la marca, aunque pueden ser adaptados a través del mapeo de sus parámetros internos. Las controladoras MIDI se establecieron como la opción más adecuada para el DJ que tiene que desplazarse con frecuencia dentro de su área de trabajo, pero, paradójicamente, en los últimos años las herramientas de mezcla digital han experimentado un reciente aumento de sus dimensiones para recuperar la configuración clásica modular con reproductores y mezcladores autónomos<sup>5</sup>.

En todo caso, el legado de *Final Scratch* significó un cambio definitivo para el concepto de la mezcla creativa, ya que su entorno digital cambió por completo la forma de trabajar del *disc-jockey*. Actualmente, la imagen del DJ que observa la pantalla del ordenador o de su dispositivo de mezcla mientras realiza diferentes ajustes sobre la música está plenamente normalizada. Esta representación viene producida por toda la información visual que muestran los programas que emplean, la cual se ha vuelto esencial para desarrollar las diferentes posibilidades creativas que ofrecen estos medios. La implementación de recursos propios de la producción electrónica en el *software* para DJ, *samples*, *stems*, *cues*, efectos, etc., ha provocado que compartan algunas de las características de las estaciones de trabajo de audio digital. Por lo tanto, algunas de las funciones que presentan estos programas ofrecen una valiosa información de las grabaciones que procesan, algo que puede ser aprovechado para observar parámetros que son fundamentales en las mismas.

## 2. ENFOQUES METODOLÓGICOS PREVIOS EN EL ANÁLISIS DE MÚSICA POPULAR URBANA

El estudio de la música popular urbana puede suponer un reto para los distintos encuadres teóricos de la musicología. Hasta la entrada del nuevo milenio, estos se habían centrado casi por completo en la composición, la interpretación y la recepción cultural y contextual (Bennett, 2018: 1). Sin embargo, en las últimas décadas, la producción musical ha ido adquiriendo cada vez más relevancia en las formas de composición y consumo de esta categoría. Su notable avance en el último cuarto del siglo XX y la posterior repercusión que ha adquirido dentro de la música popular urbana han alcanzado formas inauditas de entender y escuchar la música (Calvi y Fouce 2017: 1). En este sentido, algunos autores han puesto el foco en la música grabada para observar cómo se relaciona la tecnología con los diferentes significados musicales (Moore, 2012) o de qué forma son distribuidos los instrumentos en el espacio sonoro de la grabación para establecer diferentes tipos de taxonomías a partir del análisis auditivo y gráfico (Dockwray y Moore, 2010). Otros, como Simon Zagorski-Thomas, examinan los procesos de producción musical desde diferentes perspectivas psico-sociales con el fin de determinar un marco de estudio que muestre la influencia de estos en la percepción y significación del oyente (Zagorski-Thomas, 2014). Por su lado, Aden Evens se centra en el sonido como experiencia musical común desde la visión de la fenomenología. Para este autor, los diferentes soportes de registro sonoro influyen en la experiencia musical del oyente (Evens, 2005: 14).

En otro orden de cosas, se encuentra el problema de la hibridación en la música popular urbana (Steingress, 2002). Precisamente, dentro del ámbito donde se circunscribe

<sup>5</sup> Como es el caso del entorno de trabajo creado por Pioneer a través de Rekordbox, un software de gestión de música desarrollado para los diferentes reproductores y controladores autónomos que comercializa la marca.

este tipo de *software*, la música electrónica de baile, existe una fuerte inercia hacia la hibridación tanto de géneros, como de patrones rítmicos. Tal y como señala Mark Butler, la ambigüedad métrica que presentan algunas de estas formas musicales puede ser problemática a la hora de abordar el análisis métrico (Butler, 2001). En cuanto a las numerosas subdivisiones de géneros y estilos surgidas en las últimas décadas, estas ya fueron abordadas en monográficos como los de Javier Blázquez, de 2018, o estudiadas en consonancia con su instrumentación (Reveillac, 2019). La mezcla de géneros y estilos que se ha producido dentro de esta categoría musical ha construido una serie de discursos que han de ser observados desde la intertextualidad para ser entendidos (Lacasse, 2000). Muchas de las grabaciones de música popular urbana son palimpsestos de múltiples caras conformados a través de la hibridación y el préstamo (Burns y Lacasse, 2018: 1). Este tipo de manifestaciones compositivas pueden observarse favorablemente con los medios que se proponen en el presente capítulo, ya que muchas de ellas, como la *sampled* o el fenómeno  *mashup*, surgen de procesos similares a los desarrollados por estas herramientas. Por lo tanto, el *software* de mezcla digital también puede ser útil a la hora de replicar los procedimientos llevados a cabo en el objeto de estudio para entender cómo se ha creado su discurso sonoro (Posac, 2020: 51).

En cuanto a la cultura generada alrededor del DJ y su praxis, existen diferentes publicaciones dentro del ámbito de la divulgación. Algunas, suponen una relación de las distintas herramientas al servicio del *disc-jockey* y del productor de música electrónica (Amo, 2017). Otras, se focalizan en la historia y el entorno musical en el que se emplaza (Brewster y Broughton, 2014). En algunos textos académicos, la figura del DJ ha planteado un debate en torno a su legitimación como músico (Cepeda Cédere, Dalponte, y Eckmeyer, 2016), así como el tipo de interacción corpórea que establece con los medios que emplea y su relación con el sonido (De Souza, 2017, 31). En cualquier caso, resulta difícil localizar textos que especifiquen, de forma analítica, cómo los DJ modelan el discurso musical a través de la mezcla de diferentes fuentes sonoras.

Retomando la cuestión metodológica, el análisis paramétrico de las grabaciones de la música popular urbana ha sido uno de los enfoques más recurridos en este campo. Existen una serie de rasgos estilísticos y correlaciones en el repertorio que pueden servir para unificar los géneros en un conjunto identitario (Drott, 2013). Son una serie de elementos compartidos que arrojan diferentes significados en función del contexto sociocultural (Martínez y Fouce, 2013), la identidad política (Hawkins, 2002) y de género (Burns, 2002), su relación con el cine (Smith, 1998) y los medios audiovisuales (Cock, 1998), el rol del intérprete (Anache, 2013), rasgos iconográficos (Machin, 2010) o incluso la influencia que tienen las tecnologías digitales en la configuración y recepción de las obras (Danielsen, 2010).

### 3. ANÁLISIS

En el siguiente análisis, se han identificado algunos de los principales parámetros musicales establecidos en las metodologías de estudio de dicha categoría, como la de Philip Tagg (2012). Para poder interpretar estos parámetros, se ha usado un *software* de mezcla para DJ específico, *Traktor Pro*. No obstante, podría haberse empleado cualquiera de los existentes en el mercado, ya que, en mayor medida, todos ofrecen las mismas prestaciones y características contempladas en este análisis. Como objeto de estudio, se ha utilizado el tema “Highway to Hell”, publicado en 1979 en el álbum homónimo de la banda de

hard rock australiana AC/DC. La elección de esta canción se justifica por dos razones fundamentales. En primer lugar, por el interés que puede suscitar el análisis de música popular urbana anterior al cambio de milenio desde la mirada actual (Bennett, 2018). En segundo lugar, por las particularidades del género musical y las que se derivan de la tecnología de su tiempo. Esto es interesante, ya que este tipo de programas, concebidos para la sincronización de música electrónica digital, pueden detectar anomalías ocasionadas por los procesos de grabación analógicos, así como los que puedan haber sido provocados por el factor humano en la interpretación. Para ello es importante que la grabación provenga de la publicación original y tenga la mayor calidad posible, ya que una muestra remasterizada o muy comprimida puede arrojar datos erróneos sobre alguno de los parámetros. En este caso se ha utilizado una muestra digital de la edición original de 1979 de Atlantic Records. Es una grabación en mp3 con una velocidad de 320.000 *kilobytes* por segundo, que es la calidad máxima a la que se puede procesar este formato de audio para no tener pérdidas derivadas de la compresión.

Antes de iniciar el análisis, cabe señalar la necesidad de configurar previamente las preferencias del programa para que los elementos que permiten interpretar la información paramétrica estén visibles en la interfaz. En este sentido, y en función de los recursos que presenta el programa, se identifican los siguientes subtipos en la recogida de datos. En primer lugar, por la información directa que muestra el *display* de los reproductores (tempo y tonalidad). En segundo lugar, por los rasgos formales que se observan en la onda de audio en conjunto con los ajustes que se pueden realizar en la misma (timbre, textura, dinámica y secciones). En tercer lugar, por el procesamiento del sonido a través de la mesa de mezclas y los módulos de efectos (instrumentación, distribución espacial y función expresiva de los elementos de la composición).

### 3.1 Tempo y tonalidad

El grueso de la interfaz de *Traktor* está compuesto por una mesa de mezclas y dos reproductores virtuales a sendos lados de la misma<sup>6</sup>. Al importar el archivo de audio en el reproductor, el programa realiza por defecto un análisis de la grabación para recoger datos de la misma y almacenarlos en su memoria de cara a futuras reproducciones. Este procesamiento resulta bastante práctico, ya que, a su vez, cualquier intervención que se haga sobre la muestra se guarda automáticamente. Una vez integrado el audio, el *display* situado encima de la forma de onda muestra la siguiente información<sup>7</sup>: título de la canción, autor/es, tiempo de reproducción, tiempo restante de la reproducción, duración total de la canción, tonalidad, tempo de reproducción en pulsos por minuto y tanto por ciento del *pitch* aplicado a la velocidad original de la canción. En base a esto, la versión original de “Highway to Hell” tiene una duración de 3’28’’ minutos y un tempo de 115.76 *bpm*.

En cuanto a la armonía, *Traktor* dispone de un indicador para interpretar la tonalidad de las grabaciones basado en el sistema de mezcla armónica ideado por Merck Davis para el

<sup>6</sup> Tanto los reproductores como la mesa de mezclas se pueden duplicar accediendo a las preferencias del programa. Dicho esto, obsérvese la utilidad que representa esta doble disposición para contrastar diferentes ediciones de una misma referencia musical.

<sup>7</sup> La información que se indica está dispuesta de arriba a abajo y de izquierda a derecha.

*software Mixed in Key*<sup>8</sup>, la Rueda de Camelot<sup>9</sup>. Es un método inspirado en el círculo de quintas que, mediante una serie de relaciones alfanuméricas que transcurren del uno al doce con la signatura “d” para las tonalidades mayores y “m” para las menores según corresponda, permite al DJ reconocer fácilmente qué tonalidades son compatibles entre sí. De esta forma, una vez importada la grabación y analizada por *Traktor*, el programa indica que, “Highway to Hell”, está en “4d”, código que se que corresponde con la tonalidad de La mayor. En todo caso, aunque estos sistemas digitales de análisis armónico tienen una alta fiabilidad en sus resultados, es aconsejable contrastar la información por otros medios, ya que, en este caso, se procesó la misma grabación a través de *Mixed in Key* con un resultado de Fa sostenido menor, el relativo de La mayor. No obstante, si se presta atención a su sonoridad y a los acordes mayores de la canción, la tonalidad indicada por el sistema de *Traktor* es la más correcta.

### 3.2 Timbre, textura, dinámica y secciones

Como ya se ha señalado, debajo del *display* de los reproductores se encuentra la forma de onda del audio de la canción. Aparece duplicada, ya que muestra dos puntos de vista diferentes. La primera se corresponde con la línea de tiempo y en ella se puede observar el recorrido de la onda de audio durante la reproducción, es decir, en qué punto concreto se encuentra durante el desarrollo de la música. La segunda, debajo de la anterior, es una vista general del audio completo con otra línea de tiempo que marca el recorrido por toda la onda. Tanto una como la otra, ofrecen información importante sobre cómo se comporta el sonido de la grabación.

Para interpretar qué tipo de timbres predominan en la canción, antes que nada, hay que acceder a las propiedades del programa para configurar el modo de color de la onda y activar *spectrum*<sup>10</sup>. Lo que va a permitir esta opción es visualizar la onda de audio a través de una gama de color RGB que indica dónde se encuentran las frecuencias graves, agudas e intermedias. De esta forma, y en líneas generales, se puede observar cómo las zonas donde predominan los colores cálidos contienen las frecuencias más graves, las azuladas corresponden a las agudas y las que presentan tonalidades verdosas, las de espectro intermedio. En este caso, se puede comprobar en la vista ampliada cómo, en la sección de introducción, con la entrada de la batería, el pulso del bombo aparece con una tonalidad rosácea, mientras que la de la caja es prácticamente azul. Por otro lado, atendiendo a la vista general de la pista, en “Highway to Hell” predominan los tonos azules y verdes. Esta indicación se corresponde con el timbre de los instrumentos recurridos en el género del hard rock. También, se puede interpretar que existe un ascenso del registro en las zonas más azules. Con esta comprobación se puede concluir que, a grandes rasgos, la canción se caracteriza por un registro tímbrico intermedio en ascenso.

En la vista general, también se puede observar cómo existen zonas con mayor y menor densidad a lo largo de la forma de onda. Esto se puede relacionar con la textura producida por la cantidad de instrumentación que se ha empleado en cada sección. En el caso de

<sup>8</sup> *Software* de análisis armónico diseñado para facilitar al DJ la identificación de tonalidades durante la mezcla.

<sup>9</sup> Información extraída de la *web* del programa *Mixed in Key* a través del siguiente enlace: <https://mixedinkey.com/book/how-to-use-harmonic-mixing/interview-with-mark-davis/>.

<sup>10</sup> Para acceder a esta configuración hay que seguir la siguiente ruta en el programa: *preferences/ decks layout / miscellaneous / color mode*.

“Highway to Hell”, la vista ampliada de la línea de tiempo muestra cómo la onda está mucho más definida durante las secciones de introducción y estrofa. Sin embargo, al situarse en el resto de secciones la onda se vuelve más difusa, llegando incluso a perderse la perspectiva visual del pulso en las zonas de mayor densidad. Por lo tanto, se puede resolver que, esta canción presenta una textura donde se alternan partes de mayor y menor densidad en función de las secciones.

En cuanto a la dinámica, tanto en la vista general como en la línea de tiempo, se observa que existe espacio entre la forma de onda y la delimitación del rango dinámico. Incluso en las secciones con mayor instrumentación, como los estribillos, la forma de onda, se mantiene a cierta distancia del umbral. Esto indica que los procesos de compresión aplicados en la grabación no han afectado a las frecuencias de la misma y mantiene una buena dinámica a través de las diferentes secciones que desarrolla. Por otro lado, también puede ser indicativo de que la grabación analizada se corresponde con la época de su publicación y no ha sido sometida a ningún tipo de remasterización posterior, ya que, durante las últimas décadas, dentro de la música popular urbana se ha producido una inercia hacia la sobrecompresión del sonido a favor del volumen que en este caso no se aprecia (Zagorski-Thomas, 2014: 218).

Como se ha podido observar, los parámetros que hasta ahora han sido analizados a través de los visualizadores de onda han aportado una idea aproximada sobre cómo está estructurada esta canción. En este sentido, la vista general puede servir como orientación para delimitar las sesiones de la misma. Por otro lado, en la parte inferior del reproductor, se encuentran una serie de ajustes destinados al control de las siguientes funciones: activación y avance de la pista, línea de *loop* (reproducción en bucle), *move* (salto de compás), *cue* (memorización de puntos de inicio) y *grid* (ajustes de sincronización). De todos ellos, el control *cue* es el que va a ser más útil a la hora de delimitar las principales secciones de la canción en la onda. Además, ofrece la particularidad de poder acceder a cualquiera de ellas directamente desde los ocho puntos de inicio que permite establecer. Así, una vez identificadas las secciones de “Highway to Hell”, los puntos *cue* sirven para marcarlas y, a su vez, obtener el tiempo preciso en el que suceden los cambios<sup>11</sup>. En base a esto, la siguiente imagen muestra la macroforma de la canción, ya que cada intersección delimita las partes más importantes que se encuentran en la misma.

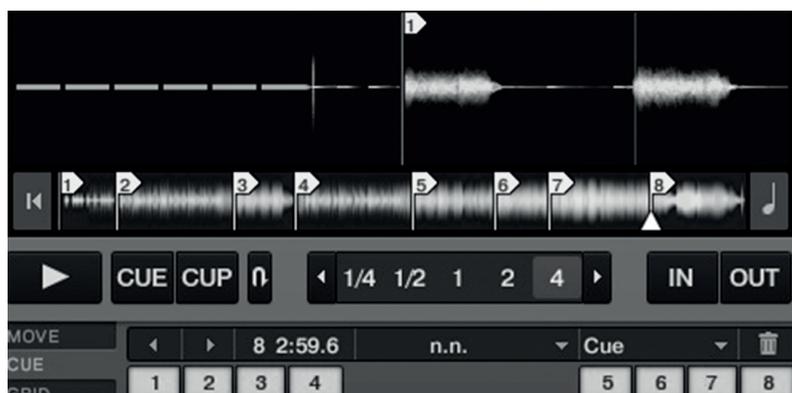


Figura 1. Macroforma de “Highway to Hell” a través de puntos *cue* con *Traktor Pro*.

Fuente: elaboración propia

<sup>11</sup> La memorización de puntos *cue* se puede realizar directamente mientras la pista se está reproduciendo, lo cual es muy útil para identificar las secciones de oído.

De esta forma, la macro estructura de “Highway to Hell” se desarrolla de la siguiente manera: 1. Introducción - 2. Primera estrofa - 3. Primer estribillo - 4. Segunda estrofa - 5. Segundo estribillo - 6. Solo de guitarra - 7. Tercer estribillo - 8. Coda. Una vez aisladas estas secciones, el siguiente paso es encontrar las correspondientes subdivisiones para desarrollar un análisis estructural más completo. Para este propósito, la función *loop* va a ser de gran ayuda, ya que con ella se pueden delimitar las zonas internas por el número de compases que correspondan. En este caso, después de escuchar cómo se comportan los elementos musicales en cada una de las intersecciones, el resultado final del análisis con estas herramientas ha sido el siguiente.

TIEMPO	CUE	SECCIÓN	ELEMENTOS SONOROS	Nºcc
00'00''	1	Introducción parte 1	<i>Riff</i> de guitarra	4
00'10''	1'	Introducción parte 2	<i>Riff</i> de guitarra + percusión	4
00'18''	2	Estrofa 1, parte 1 (primer verso)	Vocales + instrumentos	8
00'35''	2	Estrofa 1, parte 2 (segundo verso)	Vocales + instrumentos	8
00'49''	2'	Puente hacia el estribillo	Redoble de tambores	2
00'53''	3	Estribillo 1	Vocales + instrumentos	8
01'08''	3'	Transición hacia la estrofa 2	Guitarra + platillos	2
01'12''	4	Estrofa 2, parte 1 (primer verso)	Vocales + instrumentos	8
01'29''	4	Estrofa 2, parte 2 (segundo verso)	Vocales + instrumentos	8
01'43''	4'	Puente hacia el estribillo	Redoble de tambores	2
01'47''	5	Estribillo 2	Vocales + instrumentos	8
02'02''	5'	Transición hacia el solo	Vocales + instrumentos	4
02'12''	6	Solo	Guitarra + instrumentos	8
02'28''	7	Estribillo 3 (dos vueltas)	Vocales + instrumentos	16
03'01''	8	Coda	Vocales + instrumentos	12

Figura 2. Análisis estructural interno de “Highway to Hell”.

Obtenido con los datos aportados por *Traktor Pro*. Fuente: elaboración propia

Antes de continuar con los últimos parámetros del análisis, es interesante observar otra característica que ofrece la línea de tiempo de la onda en relación con el pulso de la grabación. En la época en la que se grabó “Highway to Hell”, por lo general, la música era registrada en soporte analógico mediante grabadoras de cinta magnetofónica. Debido a leves alteraciones

en los rodamientos mecánicos del magnetófono, este procedimiento en ocasiones producía pequeños desajustes en el tiempo de la grabación que, si bien son prácticamente inapreciables para el oído, si son identificados por la rejilla de sincronización de este programa. La siguiente imagen muestra dos puntos de la grabación con una distancia de más de un minuto entre ambos. La imagen de la parte superior se corresponde con la entrada de la percusión durante la introducción, mientras que la inferior pertenece a la segunda estrofa. En la superior, las dos barras centrales señalan el pulso exacto establecido por la rejilla del programa en base a la velocidad media de la canción, 115.76 *bpm*. En la primera barra se puede apreciar cómo el *riff* de guitarra se ajusta a la misma, mientras que el bombo presenta un importante desfase en cuanto a la segunda barra. Que esto se produzca en ese instante es bastante significativo, ya que si se tratase de alguna anomalía producida por el sistema de grabación el desajuste no sería tan acusado. De hecho, en la onda de la parte inferior se puede ver cómo, en ese punto posterior, el pulso de la batería se recupera y acaba ajustándose a la rejilla.



Figura 3. Descompensación en el pulso de "Highway to Hell". Comparativa entre dos puntos concretos de la línea de tiempo. Fuente: elaboración propia

Probablemente, estas oscilaciones en el tiempo están ocasionadas por la interpretación de los músicos en el momento de la grabación, ya que se evidencian más en los momentos que son introducidos los elementos rítmicos. Por otro lado, y aunque estos desequilibrios del fraseo no influyen especialmente en la escucha, es conveniente tenerlos en consideración para determinar cómo puede ser percibido el sonido global de la grabación, si resulta orgánico, como es el caso, o, por lo contrario, más ajustado y mecánico. Por ello, este tipo de información aportada por el *software* puede suponer un valor añadido para el análisis.

### 3.3 Instrumentación, distribución espacial y función expresiva de los elementos de la composición

Antes de continuar con el último apartado del análisis, cabe indicar que los siguientes parámetros también pueden ser comprobados mediante mezcladores de audio que lleven integrados los siguientes controles de ajuste: balance, ecualizador y filtros de frecuencia de paso alto y bajo. Por lo que, en este caso, el análisis no depende exclusivamente de la información visual aportada por el programa como se ha visto hasta ahora, sino de la manipulación del sonido a través de los ajustes mencionados.

El control panorámico o de balance de pista permite tener un conocimiento aproximado de la distribución espacial de los elementos de la grabación. En función de la posición de la perilla del controlador, izquierda o derecha, se puede comprobar cómo están situados los instrumentos entre los dos canales del estéreo. Antes que nada, merece la pena señalar la utilidad de la consola de *loop* para este tipo de comprobaciones, ya que permite seleccionar zonas concretas de la instrumentación para escucharlas repetidamente sin tener que desplazarse continuamente por la línea de tiempo. Asimismo, es recomendable usar auriculares para percibir la localización sonora mediante una escucha más precisa. De este modo, una vez creado el bucle en la introducción de “Highway to Hell”, se puede apreciar como la guitarra eléctrica del *riff* suena, aproximadamente, al doble de volumen en el canal derecho en contraste con el izquierdo. Incluso, a simple vista, se puede observar como el *vúmetro*<sup>12</sup> de la pista indica un nivel de sonido diferente entre ambos canales. Tras varias escuchas para comprobar si son dos guitarras diferentes, la conclusión es que se trata de la misma, ya que en ambos canales se escuchan los mismos ruidos producidos por la ejecución del intérprete. Sin embargo, se localiza una reverberación en el canal derecho no existente en el izquierdo. Probablemente, este efecto se haya empleado para compensar la diferencia dinámica entre ambos canales y producir una mayor presencia de la guitarra en el conjunto espacial de la grabación. Respecto a la percusión, el bombo y la caja están situados en el centro y los platillos ligeramente hacia la derecha, mientras que, los tambores han sido colocados claramente en el canal izquierdo, al igual que la segunda guitarra que entra en el mismo punto, minuto 00’50’’, con el bajo. También, se percibe una pequeña cantidad de reverberación y una compresión en la batería que provoca que el sonido de la percusión esté proyectado desde un plano más elevado que el de la guitarra. Este tratamiento sonoro se encuentra a su vez en la voz del solista, la cual tiene un ligero mayor peso en el canal izquierdo para equilibrarse con los coros del estribillo, que lo hacen a la inversa. En cuanto al bajo, es difícil constatar su posición espacial, ya que actúa en los momentos de mayor instrumentación. En todo caso, y después de emplear el filtro de paso bajo que incorpora el programa para atenuar las frecuencias agudas, todo parece indicar que acompaña a la batería en el eje sonoro de la grabación. Por lo tanto, y en base a estas comprobaciones, “Highway to Hell” está compuesto por los siguientes instrumentos distribuidos en el espacio sonoro de la siguiente forma: dos guitarras eléctricas diferenciadas de izquierda a derecha, batería y bajo en el centro, voz solista ligeramente desplazada a la izquierda y un coro de más de dos voces que dobla la voz del cantante en sentido opuesto.

En otro aspecto, tanto el ecualizador como los filtros de paso alto y bajo de las pistas de la mesa de mezclas sirven para matizar las frecuencias audibles de la grabación y encontrar

<sup>12</sup> Indicador visual de la cantidad de sonido que sale por la pista medida en decibelios.

rasgos expresivos en los elementos que conforman la canción. En relación con las secciones vocales, un recurso muy empleado es el de anular los controles de agudos y graves del ecualizador para potenciar las frecuencias intermedias dentro del espectro de la onda, que es donde se recoge la voz humana. Con esta comprobación se distingue que Bon Scott, solista de la banda en esta grabación, efectúa un estilo gritado con una acusada resonancia nasal en su ejecución. Contiene rasgados pero son fluidos, no entran en conflicto con el tono de la música. Tampoco se aprecia ningún tipo de efecto o distorsión aplicado, por lo que se trata de una voz rota pero natural. En cuanto a los coros, doblan al vocalista con un registro más alto durante los estribillos. Se estiman más de dos voces y empastan perfectamente tanto con la voz solista, como entre sí. La función principal del coro es la de proporcionar mayor peso y expresividad a la sección vocal en el refrán.

Con este último apartado del análisis se ha podido corroborar que “Highway to Hell” cumple el estándar de las producciones musicales del género al que pertenece. Las conclusiones a las que se ha llegado tras procesar el sonido a través de la mesa de mezclas y los efectos de *Traktor* indican que esta canción presenta la configuración clásica de instrumentos de las bandas de hard rock de su época, ya que se distinguen los siguientes elementos: sección rítmica compuesta por batería y bajo, dos guitarras eléctricas, voz principal rota en registro agudo y coro de acompañamiento durante los estribillos.

## CONCLUSIONES

Mediante el análisis efectuado con el *software* para mezcla digital de DJ *Traktor Pro* se ha podido tener acceso inmediato a parámetros que son fundamentales para el análisis de grabaciones de música popular urbana. En este aspecto, esta herramienta ha facilitado a través de su interfaz datos objetivos que, de otro modo, requieren de un importante entrenamiento auditivo para ser diferenciados. Al estar integrados en un mismo registro sonoro, parámetros como la tonalidad, el timbre, la textura, la dinámica, la espacialidad y la expresividad de los instrumentos pueden ser complejos a la hora de ser localizados únicamente a través de la audición. Por ello, la posibilidad de configurar la onda de audio para extraer conclusiones a través de la observación visual del archivo representa un aliciente para este tipo de análisis. A su vez, este programa ha aportado información concreta sobre cómo pudieron ser los procesos de producción musical llevados a cabo en el momento en el que fue publicada la grabación, así como sus relaciones con el tipo de género al que corresponde. Con este conocimiento se ha constatado que, las particularidades sonoras que presenta la canción propuesta para el análisis están en sintonía con el movimiento musical y cultural al que pertenece. En cuanto al sonido y a los procesos de producción que contiene, los recursos del programa utilizados han actuado a modo de descodificador para entender qué tipo de decisiones se tomaron, como en el caso de la distribución espacial de los instrumentos. Por otro lado, se ha demostrado que este tipo de herramientas son de gran utilidad para formalizar análisis estructurales sobre el propio registro sonoro. La posibilidad de diseccionar la forma de onda de la grabación para tener acceso directo a los puntos estratégicos de la música y poderlos reproducir en bucle, resulta una ventaja a la hora de focalizar el análisis en un segmento determinado.

Como se ha podido comprobar, este tipo de *software* funciona como herramienta favorable para el estudio de las grabaciones de sonido. Por ello, debería ser considerada y

estar en consonancia con otras tecnologías para el análisis musical que ya han demostrado su inestimable practicidad, como es el caso del *software Sonic Visualizer*. En cuanto al análisis paramétrico de música popular urbana, con este tipo de *software* se podrían establecer metodologías con las que dinamizar el estudio dentro del marco docente. Por otro lado, estos programas comparten procesos similares a los desarrollados por las estaciones de trabajo de audio digital, y unas herramientas musicales cuya potencialidad aún no ha sido explorada lo suficiente y que, junto a las posibilidades que ofrece la inteligencia artificial, podrían suponer un cambio de paradigma para las futuras investigaciones dentro de esta categoría musical.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMO, David: *Yo DJ Productor*, Barcelona: Merak Media, 2017.
- ANACHE, Damián: *El rol del intérprete en la música electrónica: estado de la cuestión*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina; Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 2013.
- BENNETT, Samantha: *Modern Records, Maverick Methods. Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*, New York: Bloomsbury Academic, 2018.
- BLÁNQUEZ, Javier: *Loops 2. Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*. Barcelona: Reservoir Books, 2018.
- BLÁNQUEZ, Javier y LEÓN, Omar, ed. : *Loops 1. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Barcelona: Reservoir Books, 2018.
- BREWSTER, Bill y BROUGHTON, Frank: 2014. *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*, New York: Atlantic Monthly Press, 2014.
- BURNS, Lori: «Close Readings of Popular Song: Intersections among Sociocultural, Musical, and Lyrical Meanings», *Disruptive Divas Feminism, Identity and Popular Music*, New York: Routledge, 2002.
- BURNS, Lori y LACASSE, Serge: *The Pop Palimpsest. Intertextuality in Recorded Popular Music*, Michigan: university Michigan Press, 2018.
- BUTLER, Mark: «Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music». *Music Theory Online*, 7, 2001, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.6/mto.01.7.6.butler.html>.
- CALVI, Juan Carlos y FOUCE, Héctor: «El futuro digital de la música», *Telos*, 106, Madrid: Fundación Telefónica, 2017, 1-5.
- CEPEDA CÉDERE, Andrés, DALPONTE, Guido y ECKMEYER, Martín: *Los DJs en la música electrónica bañable: profesión o legitimación*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- COOK, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*, Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- DANIELSEN, Anne: *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Surrey and Burlington: Ashgate, 2010.
- DE SOUZA, Jonathan: *Music at Hand. Instruments, Bodies, and Cognition*, New York: Oxford University Press, 2017.
- DROTT, Eric: «The End(s) of Genre», *Journal of Music Theory*, 57, n.º 1, 2013, 1-45.
- DOCKWRAY, Ruth y MOORE, Allan: «Configuring the sound-box 1965–1972». *Popular Music*, 29, 2010, 181-197.
- EVENS, Aden: *Sound ideas. Music, Machines, and Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

- HAWKINS, Stan: *Settling the Pop Score: Pop Texts and Identity Politics I*, Aldeshot: Ashgate, 2002.
- LACASSE, Serge: «Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music», *The Musical Work: Reality or Invention?*, ed. Michael Talbot, Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 35-58.
- MACHIN, David: *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*, London: SAGE, 2010.
- MARTÍNEZ, Sílvia y FOUCE, Héctor: *Made in Spain: Studies in Popular Music*, New York: Routledge, 2013.
- MOORE, Allan. F: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham: Ashgate, 2012.
- POSAC, Joaquín: *Descifrando Enigma: La hibridación en la música electrónica de baile a través del álbum MCMXC a.D.* Trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid, 2020.
- RELATS, Dani, BLÁNQUEZ, Javier y LEÓN, Omar, ed. : «Miedo a un planeta negro: la vieja escuela del Hip Hop», *Loops 1. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Barcelona: Reservoir Books, 2018.
- RÉVEILLAC, Jean-Michel: *Electronic Music Machines. The New Musical Instruments*, London: ISTE Ltd y Hoboken: John Wiley & Sons, Inc, 2019.
- SMITH, Jeff: *Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, New York: Columbia University Press, 1998.
- STEINGRESS, Gerhard: «What Is Hybrid Music?: And Epilogue», *Songs of the Minotaur - Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*, ed. Gerhard Steingress, Münster: Münster Lit, 2002, 297-325.
- TAGG, Philip: *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, New York: The mass media Music Scholars' Press, 2012.
- ZAGORSKI-THOMAS, Simon: *The Musicology of Records Production*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.



TERCERA SECCIÓN

Sonido, performance  
e  
interdisciplinarietà



# Analizar el arte sonoro: una panorámica sobre retos y perspectivas metodológicas

Marina Hervás Muñoz  
(Universidad de Granada)

La cópula ‘arte sonoro’ es aún un término en disputa, tanto es español como en sus traducciones. Hay específicamente un debate abierto entre el inglés *sound art* –a veces también ampliado a *sonic art*– y el alemán *Klangkunst*<sup>1</sup> (Engström y Stjerna, 2009). El *sound art* parte de las propuestas que, desde principios de siglo, ponían tanto en duda los límites del concepto de música como buena parte de los elementos que lo sustentaban, como la partitura, el material musical (con la entrada en el universo musical del ruido trabajado, por así decir, con plena dignidad) o el espacio de escucha (centrado, por ejemplo, en la duda sobre la validez del concierto). La *Klangkunst*, sin embargo, pone el énfasis en la hibridación fundamental y determinante en las artes (Czolbe, 2014) a partir, especialmente, de la década de 1960. Así, para la *Klangkunst* es central la escultura sonora y, en general, propuestas que obliguen al cruce entre lo visual y lo sonoro (de la Motte Haber, 1996: 16). Ambas líneas, que finalmente convergen en muchos aspectos, tienen su arranque en una serie de exposiciones pioneras: *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Enviroment*, (Akademie der Künste de Berlín y Berliner Festspiele, DAAD, 1980), *Sonambiente* (Akademie der Künste, Berlín, 1996), *Sonic Boom: The Art of Sound* (Hayward Gallery de Londres, 2000) y *Volume A Bed of Sound* (OS1, Nueva York, 2000), entre otras. La centralidad de las exposiciones frente al concierto sustenta en buena medida el distanciamiento del arte sonoro con respecto a nociones tradicionales de música y lo que condiciona los diálogos con otras derivas artísticas.

Aunque, en general, el arte sonoro tiene al sonido como núcleo de las propuestas artísticas que se engloban bajo ese epígrafe, el cruce de lenguajes hace que, en muchos casos, el sonido pueda ser tratado como un material más de trabajo, abriendo también la posibilidad de que no se escuche en absoluto (como en las partituras verbales, más cercanas al arte conceptual y de la que saldría una de las líneas teóricas para entender el desarrollo de la *Klangkunst*) o que el trabajo con el sonido sea subsidiario, secundario o mediador (como en la exposición *Art by telephone* del Museo de Chicago de 1969, que editó los resultados de la exposición en un LP). En cualquier caso, como señalan Krogh y Schulze, parecería que una característica fundamental es que, en el arte sonoro, el

---

<sup>1</sup> En la medida en que, en alemán, *Klangkunst* es femenino, hemos decidido no forzar la variación hacia el masculino de arte.

sonido se convierte en «medio», pero ya no en «metáfora» (2020: 4). Tal metáfora se refería a la identificación del sonido con un elemento conceptual (como la nota o un entramado melódico) al que se le terminaba dando un *sentido* específico dentro de un discurso trascendente al despliegue sonoro (Ibidem).

De este modo, como mostraremos a continuación, el arte sonoro destaca por su carácter «relacional» (Glandien, 2016: 266), en la medida en que, como ya planteaba de manera casi programática Douglas Kahn, «la mayoría de los artistas que usan el sonido usan muchos otros materiales, fenómenos, así como también modos conceptuales y sensoriales [*conceptual and sensory modes*]» (cit. En Andueza. 2014: 186). Esto hace que la primacía de la escucha no siempre se encuentre justificada y, más bien, se ponga en juego la capacidad sensitiva completa (Glandien, 2016: 267). Estos cruces, así como los debates abiertos sobre su acotación terminológica, son los que, en última instancia, parece que complejizan los objetivos del análisis, que trascienden la comprensión de la estructura y forma de la propuesta artística. Lo que propone Glandien, es que el análisis del arte sonoro pasa, necesariamente, por la consideración del rol de lo «no-sonoro» [*not-sounding*] para la comprensión de las propuestas de arte sonoro. A continuación, mostraremos algunas de las complejidades de estos elementos «no-sonoros» así como tentativas de análisis.

Este capítulo propone, por tanto, articular una panorámica sobre las dificultades que abre el arte sonoro para su análisis. El amplio ámbito que abarca se debe a dos motivos: por un lado, dado el estado aún emergente de los estudios sonoros en lengua hispana, aún lejos de emular al ámbito anglosajón y germano. De este modo, se busca traer a quien lee algunos de los debates y posturas principales al respecto. Esto obliga, además, a pensar si se puede y se deben desarrollar categorías propias acotadas a cada contexto de emergencia de las propuestas artísticas, en la medida en que muchas de las piezas parten de la experiencia situada y atravesada de quien las crea, así como calibrar el grado de influencia de los postulados teóricos previos separados de su contexto de desarrollo (es decir, ver cómo, por ejemplo, planteamientos anglosajones tienen incidencia efectiva en la comprensión del arte sonoro en distintas latitudes). Por otro lado, porque la cuestión del análisis, quizá junto al problema del archivo, es aún un tema poco trabajado en los estudios sonoros de manera pormenorizada. Su relación es central porque, como veremos, la percepción y desarrollo de piezas de arte sonoro implican experiencias y escuchas específicas que son difícilmente reproducibles en los sistemas de almacenamiento y catálogo habitual.

El análisis de arte sonoro, en muchas ocasiones se basa en préstamos: la atención al sonido frente a otros parámetros como la «nota» –con todo lo que de ella, en el ámbito musical, se desprende– exige tener en consideración trabajos pioneros en la comprensión del sonido desde un ámbito físico y/o tecnológico. Por eso, algunas de las referencias que se aplican al arte sonoro nacen, en realidad, del terreno de la psicoacústica y la electroacústica; que, por otro lado, de un tiempo a esta parte ha confluído parcialmente con las propuestas que se engloban dentro de la categoría de arte sonoro. Aún no existe, que conozcamos, un conjunto de propuestas metodológicas que nos permitan entender la práctica analítica del arte sonoro como un corpus. Más bien, encontramos una suma de aproximaciones que, paulatinamente, van permitiendo articular principios analíticos, que son los que trataremos de iluminar en este texto.

## 1. ESPACIO

La composición en sentido tradicional no ha sido ajena al interés del espacio y el lugar. De hecho, encontraríamos numerosos ejemplos relevantes de trabajos que atienden específicamente a este aspecto, desde los *cori spezzati* o los músicos fuera de escena en música escénica. No obstante, el espacio adquiere un rol significativo en el arte sonoro para la configuración de su presentación, ya sea como paisaje sonoro, instalación o escultura sonora, entre otras articulaciones sonoras relevantes. En este sentido, el espacio no se entiende como marco para la composición, sino que el espacio es parte indisoluble de la propuesta, pues parte de su desarrollo implica *estar* de una forma específica *en* el espacio y *con* la pieza. Este rol central del espacio hace que, paulatinamente, se amplíe el museo o la galería como lugar para obras «cerradas» (Glandien, 2016: 268) –que no debe entenderse aquí como acabadas sino como acotadas a un sitio– hacia el espacio exterior y, en especial, el público.

En el contexto de las galerías y museos, de hecho, es patente el auge cada vez más significativo del sonido, no necesariamente vinculado a propuestas que podrían encajar más o menos problemáticamente dentro de la categoría de arte sonoro: desde las guías de escucha auditivas hasta las propuestas intermedia que utilizan televisores o proyecciones (Kelly 2017: 2-3). El desplazamiento que las galerías o museos generan con respecto al concierto implica, aparte de un espacio que, en general, articula relaciones sincrónicas o diacrónicas con otros géneros o lenguajes artísticos, disposiciones *sui generis* y, además, invita a la recepción en una temporalidad que, en principio puede ser elegida por la audiencia (2017: 3). El lugar de *exhibición* marca las posibilidades de activación continua o discontinua y despliegue de la propuesta, algo que será fundamental para el análisis de la misma.

El trabajo en el espacio exterior tiene, al menos, dos derivas importantes: por un lado, el *field recording* o grabación de campo y, por otro lado, la «artistización» de la naturaleza. Por su parte, la grabación de campo consiste en una serie de técnicas que «prestan atención a los sonidos mundanos, las vibraciones de la multiplicidad de seres, materiales y fuerzas que confluyen para formar entornos», algo que contrasta con la habitual atención a «la música, el habla humana y determinados efectos sonoros» (Gallagher, 2015: 562). Una de las posturas para el análisis de la grabación de campo en todas su facetas es su consideración como «representativa» de un espacio, es decir, el resultado como una suerte de duplicación acotada del lugar de captación –y, por lo tanto, trabajar los límites de esta posibilidad– o, como sugiere Gallagher, si cabría un componente performativo, que parece más adecuado si se entiende que el sonido no se puede «capturar» meramente (2015: 569), sino que toda grabación implica ya algún tipo de disposición concreta de los elementos captados. En esta línea, habría que tener en cuenta la tensión con respecto a la noción de documentación que se puede esconder detrás de la grabación de campo (y que se sustenta a partir de numerosos proyectos de preservación de sonidos, como mapas digitales colaborativos). Artistas como Francisco López, sin embargo, huyen programáticamente de la noción de documentación, en la medida en que ello exige un proceso de «reconocimiento y diferenciación» (López, 2008: 83), así como de confirmación o refutación del prejuicio que se podía tener sobre los ambientes sujetos a grabación (por ejemplo, la percepción «bucólica» o «salvaje» de la naturaleza) (Ibidem: 86). Por ello, él, de manera muy influyente, considera que el *field recording* puede potenciar la «inmersión en el interior de la materia sonora» (Ibidem: 87) más allá de la búsqueda de parámetros musicales, ampliando la capacidad de escucha a partir de las múltiples capas que genera una grabación de paisajes tan ricos sonoramente

como los que ofrece López en *La Selva*, que no pretende ser una «representación de La Selva (la reserva de Costa Rica)» (Ibidem: 82).

Con respecto a la artistización de la naturaleza, nos interesa destacar la *musealización* de espacios naturales a partir de su intervención –en este caso– sonora. Hay, por lo tanto, un doble juego espacial: por un lado, la consideración del antes de la intervención, que no necesariamente implica un componente nostálgico, así como el tipo de experiencia y propuesta que propicia el sonido en cada caso. Así sucede, por ejemplo, con los *Earth Tones* (1992) de Bill Fontana, que consiste –según especifica la web del proyecto<sup>2</sup>– en:

Seis grandes altavoces de baja frecuencia [...] están enterrados alrededor de un lago en el paisaje natural [de la Fundación Oliver Ranch]. Sonidos de baja frecuencia procedentes de cinco puntos del mundo se envían al emplazamiento, donde los Wave Canons acoplan el sonido grave a la tierra, haciendo que todo el paisaje se active con el sonido.

Otras propuestas, como la *Composed Nature* (2012) del parque sonoro belga Klankenbos, propone la activación de los elementos del medio directamente: aquí, los árboles están motorizados, de tal modo que, si se encienden, generan una vibración artificial de los árboles que implica forzar la sonoridad del espacio.

De cara al análisis, Andueza plantea atender al carácter social que la relación espacio-propuesta genera (2010: 283 y ss.), así como atender a lo arquitectónico, «como proceso de rehabilitación del entramado urbano» o, en su caso, recuperar «lo meditativo» o «reflejar lo natural como un proceso vivo dentro de la ciudad sellada por el hormigón y el asfalto» (2010: 359). Es decir, a Andueza le interesa destacar la alteración (sociopolítica) del espacio (público) mediante el sonido. Por tanto, toda intervención es un *posicionamiento* con respecto a la ocupación de tal espacio público. Tal posicionamiento puede analizarse también en términos de cómo el sonido se emite: por ejemplo, si implica un espacio dentro de otro espacio –como *nah-fern* (2014) de Stefan Rummel–, si exige una escucha distraída o incapaz de atención (plena o parcial) – como en *Time Square* (1977) de Max Neuhaus–, si es multidireccional o con una dirección indeterminada –como *schwingungen – schwebungen* de Erwin van der Heide (2015)–, entre otros.

En cualquier caso, uno de los problemas clave es el componente *site-specific* de las propuestas, esto es, la atención al contexto de estreno o de emisión original de las piezas, que a veces se conservan en los lugares para los que fueron pensados, pero en la mayoría de los casos o bien el lugar a desaparecido, como el histórico Pabellón Philips de 1958; o bien las piezas pertenecían a una propuesta de carácter temporal (como las propuestas anuales de los artistas invitados al festival alemán *bonn hoeren*) o efímero (como la pieza *Sound of Ice Melting* (1970) de Paul Kos). Esto implicaría articular el análisis teniendo en consideración el elemento del espacio que se busca explorar mediante el sonido: «el carácter sónico distintivo» o «identidad natural o cultural significativa» (Glandien, 2016: 269) o, quizá más relevante aún, si la pieza o propuesta implica una intervención de ese espacio –como podríamos rastrear en la mayoría de los casos– lo que hace que, por lo tanto, sea indisoluble la pieza del espacio.

A partir de una propuesta ya devenida canónica del arte sonoro en su modalidad de paseo sonoro, los *Electrical Walks* de Christina Kubisch –que consisten en la aplicación

<sup>2</sup> <https://oliverranchfoundation.org/artists/bill-fontana/> [Consultado el 23 de mayo de 2023].

al uso público de sus investigaciones sobre traducción electromagnética a sonido que llevaba desarrollando desde la década de 1970 (Kubisch, s. f.)– nos encontramos ante el problema de la reconstrucción del objeto analizado, pues depende no solo de cada oyente, sino del tiempo de escucha y del espacio donde se lleve a cabo la escucha (que ella ha llevado a más de 75 ciudades de todo el mundo). Ambos elementos podrían ser comunes a cualquier paseo sonoro, pero en su propuesta destacan, al menos, dos aspectos: por un lado, la coincidencia de algunos sonidos independientemente de su lugar. La traducción electromagnética a sonido de barras de seguridad en centros comerciales o bibliotecas, por ejemplo, es similar en todos los lugares donde se ubican, por lo que el tipo de sonido que producen terminan pareciéndose. Por otro lado, precisamente por esta traducción, varía significativamente la escucha del espacio con y sin los auriculares que la permiten, por lo que obliga a replantearse la limitación de otra noción fundamental para el arte sonoro como es el paisaje sonoro y su construcción a partir de la escucha cotidiana más o menos atenta y/o profunda. De este modo, aquellas personas que se ponen los auriculares de Kubisch

cambian su rol de ciudadanos por otro de exploradores cuando se colocan los cascos, el dispositivo les empuja a rastrear el entorno en la busca y captura de esos sonidos escondidos; en ese momento el participante se sabe distinto del ciudadano (Andueza, 2010: 282).

El trabajo de Kubisch ha sido integrado dentro de una categoría aún significativamente novedosa en el arte sonoro, las «máquinas que escuchan» [*listening machines*] (Vandsø, 2016). Tal perspectiva obligaría a pensar el dispositivo como otro modelo de escucha con respecto al que escucha el ser humano, pues captaría información vibracional que luego transforma. Para Vandsø, así, habría que considerar la «agencia» de las máquinas en el proceso de escucha (2019: 48). De este modo, el análisis consistiría en entender cómo y si se da un proceso de escucha maquina, entendido como captación de vibración y proceso de transformación.

El problema del *site-specific* no necesariamente se agota en el espacio físico, sino que también se ha venido desarrollando en marcos virtuales, inicialmente en la radio y hoy en día, cada vez más a menudo, en internet. La propia Kubisch, por ejemplo, ya virtualizó sus *Electrical Walks* en 2019, desarrollando la práctica con pre-grabaciones electromagnéticas y con registro visual en Oslo<sup>3</sup> y Tbilisi<sup>4</sup>. En general, el problema que encontramos en las propuestas virtuales es, por un lado, la exigencia de comparar con su homólogo no virtual, si lo hubiera; por otro, el problema –transversal a todo ejercicio sonoro– de la documentación, en la medida en que nuestra relación con los medios digitales es fundamentalmente visual o, al menos, no articulado para la primacía sonora; y, por último, y quizá más importante para el análisis, cabría complejizar la mediación del contexto digital, que obliga a ciertas pautas más o menos preestablecidas de comportamiento estético y epistemológico. Por ejemplo, podríamos encontrar un importante trasunto de espacialidad virtual en el ámbito de las redes sociales. Atendiendo, por ejemplo, al *hashtag* #soundart en Instagram, encontramos, fundamentalmente, cuatro categorías:

<sup>3</sup> <https://electricalwalks.org/virtual-walk-oslo/> [Consultado el 23 de mayo de 2023].

<sup>4</sup> <https://electricalwalks.org/virtual-walk-tbilisi/> [Consultado el 23 de mayo de 2023].

1. Microsesiones de electrónica, *noise* o tratamiento experimental del sonido<sup>5</sup>.
2. Muestra de nuevas instrumentaciones (que entraría dentro de la luthería DiY)<sup>6</sup>.
3. Fragmento privilegiado de una exposición o de un concierto<sup>7</sup>.
4. Sesión de escucha de piezas pensadas específicamente para la red social<sup>8</sup>.

Como vemos, la espacialidad digital presenta, por tanto, su propia genealogía y formas de distribución que complejiza la noción de «espacio», especialmente «espacio público» que venimos manejando; así como el desarrollo de '*musical personae*', en términos de Auslander (2006), específicos articulados desde las redes sociales.

Algunas propuestas de arte sonoro buscan generar consciencia sobre las *experiencias* específicas que se tienen de un espacio por nuestra forma de habitarlo, más allá de la influencia del propio espacio en su configuración. Un ejemplo importante se da en las caminatas sonoras que desarrolla, por ejemplo, Amanda Gutiérrez, en trabajos como *Flanêuse > la caminanta* (2018), que consiste en la grabación en 360 grados y grabación binaural de la experiencia de seis mujeres en seis ciudades distintas para mostrar que no hay ocupación del espacio público neutral, y, en concreto, que la experiencia en él está articulada por el género, la clase y la racialización:

Mi práctica de paseo sonoro se acerca a la psicogeografía para encarnar las relaciones subjetivas que surgen en el medio público, [...] reconozco el legado del *flâneur* como una construcción occidental. de un individuo que ejerce el acto de caminar como una forma estética. En esta contextualización, soy consciente del privilegio que conlleva el concepto de *flâneur*: un varón blanco burgués que puede deambular por las calles en cualquier momento, teniendo acceso ilimitado a la mayoría de los lugares, con un tiempo infinito para la exploración urbana. (Gutiérrez, 2022, 378)

De este modo, la caminata sonora es un intento de generar una cartografía subjetiva, que se haga cargo de cómo el paisaje sonoro está constituido desde la persona que anda en un contexto muy concreto y politizado.

## 2. EXPERIENCIAS INDIVIDUALES

Tal y como se desprende del trabajo de Kubisch y de Gutiérrez, la escucha, en cada caso, responde a una experiencia individual no fácilmente compartible. En el caso de Kubisch, cada individuo, como apuntábamos, tendría una escucha renovada de un espacio más o menos habitual donde ciertas sonoridades no son audibles. Gutiérrez, por su parte, comparte una *documentación* de una experiencia, pero no la posibilidad de que la audiencia reproduzca lo experimentado, pues ello exigiría que cada oyente estuviese atravesado por los mismos condicionantes. Se podría argumentar que, en general, la recepción en las artes implica tanto un trabajo sobre el individuo como sobre su contexto sociocultural. Sin embargo, en

---

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo, @ooramusic o @emimelis. [Consultado el 7 de enero de 2024].

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, al usuario @moon\_armada, que construye instrumentos a partir de bebés de juguete o @simonasnekrosius. [Consultado el 7 de enero de 2024].

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo, @toruizumida o @studiozimoun. [Consultado el 7 de enero de 2024].

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, @roldvdillewijn, @barbe\_generative\_diary, o @alidasun. [Consultado el 7 de enero de 2024].

la música, en general, se suele partir del análisis de una obra más o menos consistente que es recibida a partir de una expectativa de recepción, ya sea por capital escolar, cultural o simbólico. Es decir, se asume, de manera más o menos tácita, un oyente ideal para las obras, lo que cristaliza finalmente en orientaciones concretas del análisis (eso explica las variaciones en el análisis a partir de las críticas a la escucha estructural, por ejemplo). Esto se vuelve problemático en el arte sonoro con algunas propuestas que radicalizan la individuación como los *Kopfräume*<sup>9</sup> de Bernhard Leitner o los *Headphonics* de Rioji Ikeda (veáse el disco +/-, de 1996), en la medida en que las piezas están pensadas para su escucha con auriculares desde una perspectiva bien distinta. Los *Kopfräume* entienden la cabeza como una especie de espacio vacío que el sonido viene a llenar. Por eso, buena parte de su trabajo consiste en la creación de distintas experiencias espaciales como si sucedieran dentro de la cabeza. Esto es posible a partir de un detallado proceso de especialización y grabación binaural.

La primacía de la experiencia individual y, sobre todo, su no transferibilidad, hace que una propuesta extendida en el análisis de arte sonoro sea la aproximación fenomenológica, en la que destaca el modelo de Salomé Voegelin. Aunque «la experiencia es global» (Ihde, 2007: 204) —es decir, no percibimos en principio nada de manera separada— la fenomenología se encarga de articular cómo se da, de manera pormenorizada, el mundo para el que percibe en cada caso. El conflicto teórico (y práctico) que surge en ese ejercicio de reducir la percepción es que «el foco direccional del sujeto, que es un rasgo general de la conciencia, podría oscurecer el fenómeno del propio campo» (perceptivo) (Ibidem: 206). Es decir, que cuando nos fijamos mucho en un aspecto concreto de la percepción, la globalidad de la que surge se difumina y, por lo tanto, es difícil captar la relación entre el todo y las partes. Las complejidades de esta cuestión son las que caracterizan a la pregunta, desde la perspectiva fenomenológica, a la definición de escucha y sonido. Lo visual se presenta como «aparentemente estable» y frente al sujeto, mientras que el sonido implica una «invisibilidad efímera» y una experiencia inmersiva (Voegelin, 2010: xi). La escucha, pues, se concentra, para ella, en la «naturaleza dinámica del objeto». De este modo, para Voegelin, la escucha está «plena de duda», pero no solo hacia lo escuchado, sino también hacia el que escucha: «La escucha», dice, «no ofrece una metaposición, no hay un lugar en el que no [se] sea simultáneamente con la escucha» (Ibidem: xii). Esto lo explica mediante una experiencia táctil y gustativa: la textura pegajosa de la miel comparte con el sonido la exigencia de estar-con la miel, en este caso, para entender exactamente esa pegajosidad. Una de las claves de su pensamiento, por tanto, es que el sonido exige el estar-siendo a la vez con el objeto —que suena—. De este modo, la escucha exige la participación en el desenvolvimiento del sonido. Asimismo, el sonido es incapaz de dar una forma completa ni de generar un orden: el sonido, más bien, «conecta, reconecta, desconecta retales en el espacio tiempo» (Voegelin, 2014: 72), pero siempre como algo provisional e inestable. Renuncia, así, a toda forma posible de ontología del sonido en sentido fuerte. No habría «entidades fijas». El sonido genera cada vez la «presencia de la materialidad» de las cosas, que no es única, sino múltiple y variable.

La fenomenología pensada desde el sonido —como rápidamente hemos tratado de esbozar— implica una comprensión crítica, a nivel ontológico y epistemológico, de la relación

<sup>9</sup> Es un término de difícil traducción, pues su versión en inglés no remite exactamente a lo mismo que en alemán. Mientras que *Kopfräume* se refiere, literalmente, a «espacios de cabeza», en inglés, el término *Headscape* nos remitiría al «paisaje de cabeza». Valgan ambos intentos de traducción para acotar su significado.

sujeto-objeto. Por lo tanto, no se trata de considerar la mera descripción del/de la oyente como material suficiente para el análisis, sino que cabría pensar de qué forma se desenvuelve y constituye la subjetividad a partir de la materialidad «múltiple y variable» que el sonido transmite del objeto que suena así como del sonido en relación con otros elementos de la experiencia.

### 3. OBJETO

La cuestión de la materialidad en el arte sonoro –más allá de la del sonido– no es un problema menor, como vemos. Mientras que la música, a lo largo del tiempo, ha destacado precisamente por su afinidad con lo espiritual (Bourdieu, 1988), al no tener una extensión física, el arte sonoro se alía con otras expresiones artísticas para repensar tal materialidad. Esto es especialmente relevante para las esculturas sonoras o la instalación sonora. En ambos casos, cabe pensar su objetualización, no solo el uso de materiales o elementos que operan como escondrijo de altavoces. Tal y como rastrea Otso Lähdeoja, la paradoja que rodea al altavoz es que «el ideal de la reproducción perfecta aspira a la desaparición de la interfaz del altavoz» (2017: 63). Sin embargo, en la instalación y la escultura sonora, en la medida en que exigen una recomprensión del instrumento (musical) como emisor de sonido (véase Matthews, 2022) –algo que excede los límites de este trabajo–, el altavoz adquiere un rol mucho más complejo, a menudo convertido en una unidad artística junto al objeto al que se le une para la propuesta o a la disposición en la que se le sitúa. Lähdeoja, así, encuentra «tres aproximaciones tecnológicas» básicas: por un lado, «señales de audio [...] que actúan sobre sólidos “inertes” mediante transductores [...]», por otro, la «activación electromecánica de sólidos mediante motores y solenoides»; y, por último, «amplificación de instrumentos tradicionales mediante transductores» (2017: 66). Esta división sirve como punto de partida, pero no agota la complejidad de la relación entre el objeto/soporte y la propuesta.

Los resultados sonoros han venido marcados por cómo se han construido los aparatos de manipulación del sonido. En este sentido, se podría rastrear la oposición de Don Buchla a la implementación de teclados en sus sintetizadores pues, en última instancia, consideraba al teclado «un dictador» (Pinch y Trocco, 2002: 44), pues terminaba remitiendo a exploraciones que se mantenían en el ámbito de la música en sentido tradicional. En términos más contemporáneos, cabría entender como instrumentos el software o los «formatos de control», en palabras de Jonathan Sterne, donde entrarían todos los softwares utilizados, así como sus *plugins*. Es decir, el software fija, crea y quizá, emite. Mientras que, muchas veces, el código o la codificación permanece oculto, hay otras prácticas, como el *Live Coding* que, justamente, proponen lo contrario: mostrar la maquinaria. Esto elimina por definición la posibilidad de *tener* una obra: habría que archivar un proceso y eso implica eliminar el contexto de emisión a favor de la «limpieza» de la visibilidad del código, en gran medida. Lo que cabría, como sugiere Sterne, es entender la indisolubilidad «entre instrumento y medios en nuestros esquemas analíticos» (Sterne, 2009: 56).

Sin embargo, hay piezas que se encuentran en caminos (aún) más intermedios y que, a la vez, renuncian al objeto instrumento tal y como se entendía en el contexto musical. Más bien, plantean un dispositivo que no entra en una categoría escultórica pero tampoco en la ejecución en sentido tradicional. Es el caso de *Contacte*, de Marianthi Papalexandri-Alexandri (2018) o una pieza ya devenida clásica, como *Pendulum Music* (1968) de Steve Reich, donde se reduce la labor del/de la intérprete a la activación del instrumento constituido a

partir de altavoces y micrófonos. Según explican Sanne Krogh y Ulrik Schmidt, «mientras que el instrumento musical está caracterizado por estar estandarizado, el instrumento de arte sonoro es a menudo des-estandarizado en objetos y formas de expresión singulares u particulares» (2020: 407). Es el caso, incluso, con la manipulación de tales instrumentos estandarizados, como es la *Piano piece* (1993) de Nam June Paik, que une una pianola con una serie de televisores sobre ella que emiten lo que toca la pianola junto con un collage de imágenes de John Cage y Merce Cunningham.

En la escultura sonora, en la medida en que habría un juego de corporalidades, a nivel analítico, Keylin sugiere tres elementos que pueden rastrearse: «la fisicidad [physicality] del sonido y la producción sonora [sound-making], la totalidad de la experiencia estética de la obra de arte y su capacidad de implicar al público a un nivel visceral» (2015: 188). Tomemos como ejemplo *Sleep close and Fast* (2020) de Susan Phillipsz, que se presentó en la Tanya Bonakdar Gallery de Nueva York. Se trata de una pieza en la que se escuchan nanas tomadas del cine a través (y en, pues los altavoces se encuentran en su tapa) de siete bidones de acero. En concreto, las nanas surgen de *El hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973), *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) y *Rojo oscuro* (*Profondo Rosso*, Dario Argento, 1975). De este modo, las canciones evocan de manera intertextual a lo siniestro. Asimismo, la vinculación de la nana a afectos primarios, relacionado con la infancia y la maternidad, se transmutan mediante su emisión a través de los barriles en todo lo contario. La descorporeización y rematerialización de la voz en un objeto se complementan con los sonidos provenientes de la otra sala, donde se exhiben tres tubos de órgano que emiten la respiración de Phillipsz: de nuevo, un objeto metálico, sin vida, se apropia, por así decir, de lo humano. Tomando la triple división analítica de Keylin, entonces, cabría pensar, aparte de en el proceso de grabación, en la situación de los altavoces dentro de los bidones y de los tubos de órgano, que genera su propia resonancia e interacción. Por otro lado, la colocación de las dos instalaciones en salas adyacentes provoca una escucha espacializada y, a la vez, una creación de capas que permite articular un relato complejo sobre la relación que sugiere la pieza entre lo siniestro (o, incluso, la muerte) y el sueño. La extrañeza entre el cuerpo emisor y la asociación de los sonidos humanos, plenamente reconocibles, generan un principio de incomodidad en la percepción.

Además del objeto dentro de la instalación o la escultura –que entendemos entonces como la creación de un dispositivo en el que el sonido tiene un rol protagonista– cabría considerar el rendimiento del «objeto sonoro», en términos de Pierre Schaeffer, para el análisis. Pierre Schaeffer proponía la descomposición de los sonidos en «objetos sonoros». Su definición parte de la fenomenología husserliana e intenta determinar cómo percibimos, desde la aplicación de la noción de *epoché* a la percepción auditiva, el sonido. Para él, el sonido siempre se da como «indicio»: el objeto sonoro «aparece», según Schaeffer, cuando «no se intenta nada por medio de [el acontecimiento sonoro], no me dirijo hacia otra cosa, sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico» (Schaeffer 2003: p. 163). Michel Chion, acaso el intérprete más relevante del planteamiento de Schaeffer, remarca la importancia del componente perceptivo en la construcción de la noción de objeto sonoro schaefferiano (Chion, 2019: 23). Chion, sin embargo, presenta reticencias al destino que Schaeffer encuentra en su propio trabajo, en la medida en que parece que su objetivo, basado en la descripción y la clasificación, busca analizar qué sonidos con «más apropiados o, como él dice, más adecuados para la música» (Ibidem). Sin embargo, Chion considera que debe pensarse más allá de los límites de lo musical. En otra línea, también François Delalande plantea problemas a la noción de objeto sonoro, y específicamente, para el análisis:

El análisis morfológico de la música electroacústica (basado en una división en objetos sonoros) es un análisis «silábico», que no permite poner de relieve las configuraciones pertinentes ni en el plano poético (un «rastró» de las estrategias compositivas) ni en el plano estético (contribuyendo a explicar los comportamientos y las representaciones de los oyentes). (cit. en Landy 2007, p. 92).

Una alternativa que amplía esta cuestión es la ‘espectromorfología’ planteada por Smalley a finales de los 80, que intenta dar claves de análisis a partir de la escucha. Aunque él, fundamentalmente, se basa en la composición electroacústica, lo cierto es que plantea esta propuesta para aquella que está «más preocupada por las cualidades espectrales que notas reales, [...] con la variedad del movimiento y fluctuaciones flexibles en el tiempo que en el tiempo métrico» (Smalley, 1997: 109). Es decir, Smalley propone no pensar solo en «objeto sonoro», sino también en su formación y despliegue temporal. De este modo, anticipa las corrientes que, ya en el siglo XXI, van a acompañar las propuestas de análisis que buscan potenciar la atención a «aspectos espaciales, desarrollo gestual, trayectorias de energía a lo largo del tiempo, entre otros» (Klien, Grill y Flexer, 2010:1). No se trata, entonces, de encontrar elementos que puedan extraerse de lo aprendido en el análisis musical, como la referencia a algo externo o el sonido individualizado.

Otro problema con respecto al objeto es la conservación y documentación del arte sonoro que, en última instancia, depende de cómo se conciba la pieza, por un lado; y, por otro, exige una deconstrucción de la idea de archivo que, fundamentalmente, se ha articulado desde lo visual. Además, en gran medida, la conservación de documentos sonoros se da en el soporte que, aparentemente, recogería mejor el trabajo de esta naturaleza: la tecnología de audio. Tal y como apunta Lewis Kaye, sin embargo, habría que mantener la sospecha ante la consideración de la tecnología como «un elemento de valor neutro, discreto y auxiliar que sirve de apoyo al proceso de investigación archivística. En otras palabras, las tecnologías de grabación, reproducción y difusión de audio existen como elementos independientes del sonido en sí» (Kaye, s.f.). Es decir, la tecnología no es neutral a la emergencia del producto y, por lo tanto, la digitalización, por ejemplo, desprendería del resultado parte de su causalidad. Asimismo, tal y como señala el documento de preservación de materiales audiovisuales de la UNESCO (Edmonson, 2016: 6), muchas veces no solo hay un problema con la tecnología asociada al audio, sino también con las *skills* o capacidades técnicas de comprensión y manejo de esa tecnología. Por tanto, el análisis da cuenta de una pérdida o de una derrota pre-establecida frente al objeto, que solo puede ser reconstituido parcial y precariamente.

De la misma manera, si pensamos sobre la partitura, nos enfrentaremos a uno de los debates abiertos en la notación contemporánea, que aborda tanto qué escribir como para qué escribir. La notación resultaba efectiva para un determinado concepto de música (o de trabajo con el sonido), pero se vuelve problemática ante una obra electrónica o, como ya se entiende hoy, en general en la electroacústica, así como aquellas piezas que exigen la interacción o la conceptualización del público; es decir, cualquier propuesta que exija una co-creación. En las piezas electroacústicas, las indicaciones, en su caso, o bien intentaban ayudar a entender decisiones constructivas (es decir, apoyar el análisis de la «realización») o bien especificar las necesidades de los controles de emisión (por ejemplo, en la espacialización). Surgen también notaciones de escucha que nos permiten entender las capas texturales o conglomerados estructurales y, por tanto, articular formalmente la pieza. La obsolescencia tecnológica y la sustitución de la partitura por la grabación complejiza

la reconstrucción del proceso compositivo y su posible reproducción. Reproducción aquí no refiere a su ejecución por medios mecánicos, sino la posibilidad de su repetición más o menos ajustada a unas instrucciones y normas, que es lo que venía a suplir otrora la partitura. La filiación entre el arte sonoro y las artes escultóricas ha derivado en una línea específica de entender la notación como un objeto, ya sea espacial, táctil o háptico. En esta línea se encuentra el trabajo de Enrique Tomás o de Jutta Ravenna. Ravenna, además, comisarió una exposición pionera sobre notación para el arte sonoro –ya el título no deja lugar a dudas: *Klangkunst und Notation* (Errant Sound, Berlín, 10-20 de marzo de 2020)–.

Más allá de estas cuestiones, parece que la propuesta más extendida para entender la construcción sonora es mediante el análisis de la señal física mediante espectrogramas o osciloscopios. El análisis de la conversión a información visual nos permite determinar el ámbito frecuencial, el trabajo periódico o rítmico o la construcción por capas o masas sonoras, entre otras cosas. No obstante, la primacía de la información visualizada ha despertado algunas críticas, pues la representación visual puede pasar por alto o minimizar el rol de la escucha (Smalley 1997: 108). Asimismo, la representación visual del sonido tiene un componente clave, pero sería solo el primer paso en la propuesta de análisis que, por ejemplo, articula Landy para la música -basada-en-sonido [*sound-based music*], que implicaría el paso «del sonido al nivel de obra» (2007:188). Es decir, habría que articular una clasificación de sonidos (que trascienda la elaborada por Schaeffer en su TARTYP, en la medida en que los bancos de sonidos, por ejemplo, o el desarrollo de la síntesis, parece que habría agotado, a juicio de Landy, el alcance de la propuesta del francés) y una clasificación de la obra para, desde ahí, poder trabajar en relación a otros sonidos y piezas encasilladas de manera similar. De este modo, por tanto, se puede constituir una comparativa y unos criterios de clasificación. Esto, para él, se complementa, entre otros, con la «experiencia de escucha» (donde incluye, por ejemplo, la acusmática, la escucha casual o la escucha reducida, entre muchos otros) (2007: 195), el análisis de recursos –por ejemplo, la mimesis, el movimiento, la narrativa o la transcontextualización– (2007: 197-198) y la comprensión del «sonido organizado del nivel micro a macro» (2007: 209). Es decir, no se entenderían los sonidos de manera aislada, sino como esquema clasificatorio relacional.

La atención al espacio hace que haya también tomado un rol significativo otro tipo de documento: el mapa sonoro. Esto implica, como plantea McMurray, repensar el alcance de los mapas usuales, construidos –de nuevo– desde lo visual (2018: 112). El mapa sonoro, hoy –y gracias a internet– está permitiendo articular un trabajo de *anarchivo*, en la medida en que se constituyen repositorios participativos y que, en varios casos, están basados en licencias libres, como en el caso del Andalucía Soundscape. También están surgiendo *apps* de mapas sonoros geolocalizados, que permite explorar lugares activando cartografías almacenadas en la página asociada que se activan según las coordenadas del GPS de nuestro *smartphone* (como es el caso de *Echoes*). Lejos de intentar hacer un mero acopio de sonidos, a modo de fetiche, el mapa sonoro invita a reflexionar sobre las condiciones de audibilidad pública y desarrollar conciencia sobre el hecho de que

Hay una identidad sonora en cada lugar, y ello configura la memoria sonora y el subconsciente colectivo de sus habitantes. Cada ciudad, barrio o calle tienen un ambiente sonoro diferencial que se va transformando y adaptando en el tiempo (Cerdà, 2012: 145).

No obstante, pese a que el mapeo sonoro puede tener un componente empoderante, por ejemplo, mostrando aquellas sonoridades que configuran el discurso colectivo sobre los espacios, a la vez la hiperinformación puede suponer un ejercicio de poder en los que, por un lado, se imponen determinados materiales sobre todos y, por otros, fortalece la experiencia de hipervigilancia a la que nos vemos expuestos/as (McMurray 2018: 141). El análisis, en este caso, implica tanto un análisis tecnológico sobre los procesos de grabación como la comprensión del peso y valor cultural del sonido en relación con el lugar donde ha sido recogido.

Aunque excede el ámbito de este trabajo, no es de importancia menor la sonificación, en la que datos no acústicos se transforman en sonido para su estudio y comprensión. Aunque fundamentalmente se ha usado para trabajos de carácter científico, como la sonificación de datos sismográficos o de distintos elementos energéticos del espacio (Hermann, Hunt y Neuhoff, 2011: 304-305), lo cierto es que paulatinamente se encuentran más trabajos en los que la sonificación es trabajada artísticamente, como –en el ámbito musical– José López Montes (véase, por ejemplo, *Chasmata*) o, en el arte sonoro, *Heat and the Heartbeat of the City: Central Park Climate Change in Sound* (2004) de Andre Polli. Esta última pieza está alojada en la web <http://turbulence.org/works/heat> y propone una traducción del aumento de las temperaturas desde 1980 hasta 2080 en el corazón de Nueva York. En la sonificación, por tanto, el sonido es dependiente de los datos y de su «traducción» a parámetros sonoros. Sea con un objetivo artístico o científico, el análisis surge del cruce entre el sistema auditivo y el conjunto de datos: el sonido puede ayudar a determinar anomalías indetectables en el formato original de los datos o, por el contrario, elementos estables, por ejemplo, en el ámbito frecuencial (Hermann, Hunt y Neuhoff, 2011: 304-305). De este modo, es tan importante comprender el desarrollo del resultado sonoro –es decir, el proceso de sonificación– como la relación entre sonido y dato.

## CONCLUSIONES

Este artículo propone una primera aproximación a los problemas y retos del análisis del arte sonoro, aunque quizá la mayor dificultad se encuentre en desmontar las expectativas sobre el análisis heredadas del repertorio musical para comprender su alcance en otros ámbitos sonoros. En primer lugar, como ha tratado de mostrarse, la pieza no se agota en sus materiales ni idea, trabajados y plasmada de manera más o menos satisfactoria. Es decir, no habría «obra» en sentido enfático como una totalidad de sentido cerrada. Ni siquiera habría una «obra abierta», en términos de Eco, en la medida en que él aún prestaba atención al/a la intérprete como co-compositor/a, que, para él, abre una «nueva dialéctica entre obra-intérprete» (1965: 29). Las obras, así,

no [consisten] en un mensaje conclusivo y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada (1965: 28).

Aunque la lectura de Eco sobre lo «inconcluso» e «indefinido» de la pieza es aún muy válida para entender el arte sonoro, lo cierto es que no hay un problema en que la pieza «no esté acabada» para dejar que el intérprete la co-cree según la interpreta. Más bien, no

habría obra que acabar, sino que el énfasis se pone en el propio hacerse de la pieza, que puede o no tener intérprete –de ahí la importancia para la acústica para el arte sonoro– y su audiencia puede estar más o menos definida o estar expuesta a una experiencia desigual e irregular de la pieza. En la medida, por tanto, en la que se renuncia a la fuerza gravitatoria de la propuesta en tanto «obra», también se modifican los objetivos del análisis.

Cabría reivindicar, así, la propuesta de Casey O’Callaghan sobre la comprensión del sonido como «evento» (2007). Aunque lo plantea en un contexto distinto, parece relevante recuperar su lectura de que «los sonidos son eventos de objetos o cuerpos en interacción que perturban un medio circundante» (2007: 60). La comprensión de la configuración y consecuencias de tal «perturbación», no solo del medio circundante sino también de la experiencia y nociones asociadas al sonido, me parece que es, entonces, el reto principal del análisis para el arte sonoro.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDUEZA OLMEDO, María, «Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- ANDUEZA, María: «Spatiality and Public Art. Thoughts on Sound and Urban Space». *Tacet. De l'espace sonore*. Vol.3 (2014), pp.186-227.
- AUSLANDER, Philip: «Musical Personae», *The Drama Review*, n. 1, 50, 2006, pp. 100-119.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Las bases sociales del gusto*. Traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus, 1988.
- CERDÀ, Josep: «Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora», *Arte y políticas de identidad*, vol. 7, (2012), p. 145.
- CHION, Michel: «Reflections on the Sound object and Reduced Listening». En Steintrager, James A. y Chow, Rey. *Objects Reader*. Durham: Duke University Press, 2019.
- COLLINS, Nick, SCHEDEL, Margaret, y WILSON, Scott. «Sound art». En Collins, Nick, Schedel, Margaret y Wilson, Scott (eds.): *Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 151–63.
- CZOLBE, Fabian: «Klangkunst goes mobile», *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic «Music Beyond Performance»*, Berlin, junio de 2014. Recuperado de [http://www.ems-network.org/IMG/pdf\\_EMS14\\_czolbe.pdf](http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_czolbe.pdf) [Consultado el 19 de mayo de 2023].
- DE LA MOTTE-HABER, Helga, «Klangkunst – Eine neue Gattung?». VV.AA., *Sonambiente* (catálogo de exposición). Berlín: AdK, 1996.
- ECO, Umberto: *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Edmonson, Ray: «Audiovisual archiving. Philosophy and principles». Bangkok: UNESCO, 2016.
- GALLAGHER, Michael: «Field recording and the sounding of spaces». *Environment and Planning D: Society and Space*, n. 33 vol. 3, (2015), pp. 560–576.
- GLANDIEN, Kersten: «Analysing Sound Art: Douglas Henderson’s Fadenonnen(2009)». En Emmerson, Simon and Landy, L. (eds): *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 266–287. doi: 10.1017/CBO9781316339633.014.

- GUTIÉRREZ, Amanda: «Flâneuse > la caminanta». Bliserna, Elena (ed.), *Going out. Walking, Listening, Soundmaking*. Bruselas: Umland, 2022, pp. 378-383.
- HERMANN, Thomas, HUNT, Andy y NEUHOFF, John G.: *The Sonification Handbook*. Bielefeld: Logos, 2011.
- Ihde, Don: *Listening and Voice : Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, 2007.
- KAYE, Lewis: «Reanimating Audio Art: The Archive as Network and Community», *esse*. Recuperado de <https://esse.ca/chronique/reanimating-audio-art-the-archive-as-network-and-community/>
- KELLY, Caleb: *Gallery Sound*. London-New York: Bloomsbury, 2017.
- KEYLIN, Vadim: «Corporeality of Music and Sound Sculpture», *Organised Sound* vol. 20, n. 2, (2015), pp. 182–190.
- KIM-COHEN, Seth: *In the blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic Art*. London-New York: Bloomsbury Academic, 2007.
- KLIEN, Volkmar Grill, Thomas, y Flexer, Arthur: «Towards Automated Annotation of Acousmatic Music». En Klien V., Grill T., Flexer A.: Towards Automated Annotation of Acousmatic Music, Proceedings of the 7th Conference on Teaching Electroacoustic Music: Tools, Analysis, Composition, Shanghai, China, 2010, p. 1. Recuperado de <https://grrrr.org/2010/06/24/towards-automated-annotation-of-acousmatic-music/> [Consultado el 19 de mayo de 2023].
- KROGH, Sanne y SCHMIDT, Ulrik: «The Instrument as Theater. Instrumental Reworkings in Contemporary Sound Art». En Krogh, Sanne y Schulze, Holger: *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*. New York; Bloomsbury Academic, 2020.
- KROGH, Sanne y SCHULZE, Holger: *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*. New York; Bloomsbury Academic, 2020.
- KUBISCH, Christina: «Electrical Walks», s. f. <https://christinakubisch.de/electrical-walks> . [Consultado el 19 de mayo de 2023]
- LÄHDEOJA, Otso: «Composing the Context: Considerations on materially mediated electronic musicianship». *Organised Sound* n. 23, vol.1 (2017), pp. 61-70.
- LANDY, Leigh: *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge MA-London, MIT, 2007.
- LANDY, Leigh: «Measuring intention against reception in electroacoustic music: A new opportunity for analysis». *Actas del Congreso Internacional de Computer Music*, Jan 1, 2001.
- LICHT, Alan: «Sound Art: Origins, development and ambiguities». *Organised Sound*, vol. 14, n. 1 (2009), pp. 3-10.
- LÓPEZ, Francisco: «Profound Listening and Environmental Sound Matter». En Cox, Christoph y Warner, Daniel: *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2008, pp. 82-87.
- MATTHEWS, Wade: *El instrumento musical. Evolución, gestos y reflexiones*. Madrid: Turner, 2022.
- MCMURRAY, Peter: «Ephemeral cartography: on mapping sound», *Sound Studies*, vol. 4, n. 2, pp. 110-142.
- O'CALLAGHAN, Casey: *Sounds. A Philosophical Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- PINCH, Trevor y TROCCO, Frank: *Analog Days. The invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 2003.
- SMALLEY, Denis: «Spectromorphology: explaining sound-shapes». *Organised Sound* n. 2, vol-2 (1997), pp. 107–26.

- SMALLEY, Denis: «Spectro-morphology and Structuring Processes», Emmerson, Simon (ed.): *The Language of Electroacoustic Music*, Palgrave Macmillan, 1986, pp. 61–93. doi:10.1007/978-1-349-18492-7\_5
- STERNE, Johnatan: «The Preservation Paradox in Digital Audio». En Bijesterfeld, Karin y Van Dick, José: *Sound Souvenirs. Audio Technologies. Memory and Cultural practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 2009.
- VANDSØ, Anette: «Listening to Listening Machines: On Contemporary Sonic Media Critique.» *Leonardo Music Journal*, 26 (2016), pp. 48-52. muse.jhu.edu/article/641503.
- VOEGELIN, Salomé: *Sonic Possible Worlds*. London-Oxford: Bloomsbury, 2014.
- VOEGELIN, Salomé: *Listening to noise and silence*. London-Oxford: Bloomsbury, 2010.
- WHISART, Trevor: *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.



# **Una reflexión sobre el análisis de la experiencia musical en el videojuego. Multidimensionalidad, modularidad y semiótica: Los casos de Okami y Super Mario Galaxy**

**Iván García Jimeno**  
(Universidad de Valladolid)

## **1. INTRODUCCIÓN**

Si existe una propiedad definitoria de la música aplicada a un medio como el videojuego esa es su carácter dinámico o, dicho de otro modo, la facultad de interactuar con el jugador y de adaptarse a los cambios que se produzcan en el apartado lúdico, incluyendo aquellos impulsados por el motor de juego. Esta propiedad, descrita por Karen Collins (2008), constituye una cualidad ciertamente fascinante que, sin embargo, dificulta sobremanera la acotación exacta del material que conforma la obra musical en el videojuego. Por ello, el análisis de la música en este medio demanda nuevos enfoques epistemológicos y herramientas que se adapten a sus especialidades. En este sentido, la aproximación que se escoja hacia los elementos que integran la «obra musical» en el videojuego conllevará la elección de fuentes y metodologías de análisis diferentes.

Esto no es algo nuevo. Como señala María Nagore, las aproximaciones analíticas a la música generalmente han comportado esta misma problemática, de tal modo que para la autora han surgido tres conceptualizaciones diferentes sobre la obra musical. En primer lugar, la obra como «texto» o «artefacto» autónomo sobre el que tradicionalmente se han aplicado metodologías de análisis de carácter formalista o estructuralista; seguidamente, la obra musical como proceso, como algo que no es estanco sino que cambia con el tiempo y que, por consiguiente, debe abrirse al análisis de la interpretación, de su recepción y del contexto en el que se produce; y, en tercer lugar, la obra musical como un producto de la percepción humana a través de diversos mecanismos psicológicos (Nagore, 2004: 2-3). En el caso del videojuego, la controversia se ve acentuada debido a la propia naturaleza cambiante de la obra musical en función de los eventos del juego y, sobre todo, de las decisiones del jugador. En relación con esto, Gordon Calleja señaló en su disertación sobre el fenómeno de la inmersión al menos

dos maneras diferentes de considerar el videojuego: como «objeto» y como «proceso» (Calleja, 2011: 7-17). Michiel Kamp, por su parte, definió las zonas peritextuales dentro del proceso del videojuego basándose en la doble vertiente que Gerard Genette identificó dentro del paratexto –peritexto y epitexto– (2016: 73-88). Para Kamp, en resumidas cuentas, diversas secciones del videojuego como los menús de inicio, las cinemáticas, los menús de inventario o las pantallas de crédito no pertenecen al «texto» propiamente dicho –entendido como el juego diegético– sino a la categoría paratextual del peritexto; una visión que, si bien puede ser útil a la hora de estructurar el complejo proceso interactivo por el que se desenvuelve el videojuego, también despierta dudas sobre la propia adecuación de considerarlo como un «texto», es decir, calificarlo en términos literarios.

Por otro lado, en su reflexión sobre los elementos que constituyen la experiencia estética en el videojuego, Mark Sweeney llegó a la conclusión de que lo que sucede con la música en el apartado ludoficcional viene a confirmar algo que ya habían argumentado autores como Karl Dalhaus o Theodor Adorno incluso desde sus respectivos desacuerdos: la participación activa del oyente es vital para la constitución de la obra de arte (Sweeney, 2012: 15-18). Partiendo de esta premisa, cabría preguntarse aquí hasta qué punto el propio juego niega la forma de la obra someténdola a los continuos cambios que se suceden a voluntad del jugador –el oyente– y, por lo tanto ¿sería más útil considerar la estructura total del videojuego como una obra autónoma o, por el contrario, es más apropiado partir de la experiencia que el propio jugador tiene de la forma como parte condicionante? (Sweeney, 2012: 25).

Con todo, queda constancia de la necesidad que existe de definir exactamente qué constituye la obra musical cuando se trata de un videojuego: bien la música como artefacto separado del videojuego; bien, por otro lado, la música ligada al contexto lúdico, teniendo en cuenta que en este segundo caso también pueden identificarse secciones que integran lo que Kamp incluye dentro del peritexto, como los menús de inicio o las músicas de los inventarios (Kamp, 2016: 75). A pesar de que ambas posiciones pueden dar lugar a diferentes aproximaciones analíticas, en cualquier caso la experiencia lúdica y estética del jugador, así como el nivel de inmersión en el videojuego, dependerán de su capacidad para interpretar los códigos sonoros que aparezcan durante la partida. Esto remite directamente a otros elementos que rodean a la producción del videojuego como son: el contexto en el que este se lanza, las preferencias del creador de la música, las propiedades perceptivas del jugador, sus experiencias previas e incluso su forma de jugar, entre otros factores. Por ello, otras aproximaciones metodológicas como la hermenéutica, la fenomenología o la denominada auto-etnografía pueden ser importantes para complementar el análisis del material musical que aparece en el juego (Kamp, 2021).

## 2. EL CARÁCTER MULTIDIMENSIONAL DE LA MÚSICA EN EL VIDEOJUEGO

A causa de todo lo anterior, a la hora del análisis debe tenerse presente que la percepción e interpretación del sonido sucede esencialmente en el plano lúdico, el cual, en consecuencia, queda configurado como un espacio de negociación donde el creador y el jugador deben entenderse mutuamente (Sweeney, 2012: 27; Stevens, 2021: 76). Esto no es óbice para que el jugador pueda experimentar la música del videojuego en un contexto extra lúdico, aunque en estos casos se estaría atendiendo a otro tipo de fenómenos que acaecen a través de la percepción sonora como son la reminiscencia del mundo virtual o la nostalgia (Cheng, 2014; Can, Pozderak-Chenevey y Rone, 2022). En el videojuego, a diferencia de lo que sucede en

un medio como el cine, la música opera generalmente al menos en dos dimensiones o esferas de influencia: una narrativa y otra lúdica –si no se tiene en cuenta el contexto extra lúdico–. Por lo tanto, debe ser válida para narrar los eventos que se sucedan de forma comprensible para el jugador aportándole información que puede ser –y suele ser– indispensable para que pueda operar satisfactoriamente en el juego. Por otra parte, el jugador a su vez condiciona activamente la aparición del material sonoro en una buena parte de los casos. Un correcto análisis, sobre todo a nivel semiótico, sería aquel que tiene en cuenta que la aparición de dicho material se encuentra ligada al jugador y su contexto, al juego y a los elementos estéticos y técnicos que hacen que se configure de una determinada forma.

En este espacio de negociación lúdica que se abre entre el jugador y los creadores, se suele partir de la presunción de que tanto el individuo como los creadores son un recipiente de asociaciones musicales previamente aprendidas a través del contacto con otros juegos o con otros medios y canales de exposición musical propios de su contexto. Por ello, se da por sentado que el compositor o el programador, en su caso, se inclinarán hacia unas estrategias compositivas –en las que debe incluirse la programación del motor de audio– adecuadas para la propuesta jugable y que sean comprensibles para cualquier individuo. Esto es determinante, no sólo para que el jugador pueda desenvolverse en el apartado lúdico, sino porque además contribuye decisivamente a la mejora de la experiencia inmersiva, tal y como propone el modelo analítico de la inmersión ALI de Isabella Van Elferen (2016: 32-53). En ese sentido, los componentes afectivo y emocional de la música que intervienen en la experiencia inmersiva, no solo se relacionan con la interpretación que realiza el individuo en base a su contexto, ya sea de manera consciente o inconsciente, sino también con los procesos perceptivos del jugador y las respuestas emocionales, psicológicas y fisiológicas que generan los estímulos aurales (Plank, 2021: 284-294).

Respecto a esto último, una dificultad añadida a la hora de aproximarse al análisis de la música del videojuego es que cada individuo tiende a jugar, escuchar e interpretar los signos musicales que se presentan de múltiples y diversas formas, aun situándose en un mismo contexto sociocultural. Como señala Richard Stevens, diferentes maneras de jugar tienden a generar diferentes experiencias musicales, algo que se ve particularmente amplificado cuando las mecánicas del juego proponen escenarios musicales alternativos, es decir, que pueden ser seguidos o ignorados por el jugador (Stevens, 2021: 80). En estos casos, la forma de la obra musical se ve significativamente condicionada por las elecciones del jugador, hasta el punto de cambiar por completo la experiencia estética de la partida. Expandiendo un poco más esta idea, para Michiel Kamp existen hasta cuatro tipologías diferentes de escucha, de las cuales una es semiótica y otra es lúdica (Kamp, 2014). Esta problemática no se sucede en todos los casos de estudio, pero es indispensable para el analista tener en cuenta que en tales situaciones la aproximación analítica indicada es la que explora las diferentes experiencias jugables.

### **3. FUENTES Y METODOLOGÍAS ANALÍTICAS: EL ANÁLISIS MODULAR**

Teniendo presente lo establecido hasta este punto, no extraña que Tim Summers señale la peligrosidad de tomar como objeto de análisis el material que se publica en forma de banda sonora original del juego en lugar de examinar el que se integra directamente en la experiencia jugable. Parece más conveniente, en cambio, aproximarse al juego indagando en el comportamiento de la música en relación con el resto de componentes en

el propio apartado lúdico (Summers, 2016a: 35). En lo que se refiere al análisis semiótico, esta metodología es ineludible incluso en aquellos casos en los que la interacción con la música es mínima puesto que, en definitiva, al igual que sucede en la publicidad o en el cine, el significado que aporta la música no puede desligarse de este contexto, como ya señaló Nicholas Cook (1994). Es preferible partir del juego mismo como fuente primaria, aplicando la metodología que Summers denomina «juego analítico» para someter a prueba el funcionamiento del motor de audio que sitúa el material musical en relación con los eventos que se suceden durante la partida. Otra manera de conseguir relacionar el material musical con el funcionamiento del motor, especialmente útil en los casos en que el sistema de audio dinámico presenta mucha «granularidad», es examinar los archivos de instalación en busca de las diferentes pistas que se reproducen durante el *gameplay* (Summers, 2016; Sweeney, 2012).

La metodología de análisis que propongo en este texto constituye una aproximación que podría facilitar el análisis del material musical que se obtiene a través del juego analítico, puesto que parte de la concepción de la integración dinámica del audio como resultado de una construcción modular. Dicho de otro modo: el sonido que aparece en tiempo real se compone de módulos musicales almacenados en el código del juego, que siguen unas determinadas reglas, y que son susceptibles de ser transcritos y analizados para averiguar qué función desempeñan utilizando herramientas tradicionales de análisis musical (Medina-Gray, 2016: 55). Esta teoría, formulada por Elizabeth Medina-Gray, plantea un escenario problemático, y es que a menudo la complejidad del esquema modular depende del componente azaroso que inyectan las reglas con las que opera el ensamblador de los módulos y, sobre todo, de la incorporación del oyente al proceso de ensamblaje<sup>1</sup> (2016: 60-62). Para solventar esta vicisitud, la autora extrapoló algunas de las técnicas de análisis de la música de vanguardia a su teoría. Así, el análisis modular puede producirse a nivel microscópico, es decir, focalizando solo en un módulo; o, por otro lado, a nivel macroscópico, esto es, analizando el material resultante de la interrelación de los módulos. Una aproximación analítica única podría incorporar el examen de ambos niveles, de modo que, observando el sistema basado en reglas, además de los espacios de mediación entre el juego y la música, sea posible también averiguar el papel que desempeña el compositor con respecto al jugador y la computadora (Medina-Gray, 2016: 66).

Cuando el análisis musical se lleva a cabo a nivel microscópico puede aplicarse cualquier método de análisis que se considere oportuno, puesto que se está aislando el material musical. En cambio, desde la perspectiva macroscópica resulta especialmente interesante atender a las relaciones de significado que se establecen entre los módulos, la forma en que coexisten o el modo en que transitan de unos a otros. En este último caso, el análisis paramétrico del material musical puede ser una herramienta útil para estudiar la «suavidad» o la «disyunción» con la que se producen las transiciones entre módulos e identificar el tipo de transición<sup>2</sup>. Medina-Gray identifica dos dimensiones en las relaciones entre módulos: la vertical, que se produce cuando dos módulos suenan de forma simultánea; y la horizontal, que admite que estos se reproduzcan simultáneamente –por ejemplo mediante el fundido cruzado de pistas– o secuencialmente –una detrás de otra–. Para la autora, la experiencia

<sup>1</sup> La indeterminación en este caso, no se produce solo por la propia programación del mecanismo de juego y las decisiones del jugador; los errores que este comete también actúan sobre el resultado final a pesar de ser *inputs* no deseados.

<sup>2</sup> Los conceptos que utiliza la autora y que se han traducido en este texto son «*smoothness*» y «*disjunctness*».

inmersiva del jugador depende en buena parte de la suavidad o la disyunción con la que se produzcan las transiciones entre módulos, algo que también ha expresado recientemente la renombrada compositora Winifred Phillips (Medina-Gray, 2019; Phillips, 2022). Medina-Gray, por añadido, identifica una serie de datos provenientes del análisis paramétrico que pueden ayudar a determinar el grado de suavidad o disyunción con la que se produce una transición entre diferentes módulos. Estos serían, por orden: la métrica, el timbre, el volumen, el tono y el tipo de transición entre módulos –por ejemplo si esta es brusca, si se produce a través de fundido o por adición de capas, entre otras formas de transición– (Medina-Gray, 2019). Ambas perspectivas se aplicarán a continuación a los estudios de caso principales que se proponen en este texto.

#### 4. APLICACIÓN DEL ANÁLISIS MODULAR EN OKAMI Y SUPER MARIO GALAXY

A pesar de que generalmente es deseable que la transición o la coexistencia entre módulos se produzca con suavidad o naturalidad a los oídos del oyente, ninguna de las dos autoras abandona por completo la idea de que la alternancia brusca entre pistas se emplee con fines expresivos. Un cambio abrupto de sonoridad puede ayudar también a señalar un cambio estructural en la narrativa o alertar al jugador sobre un nuevo estado. Como ejemplo de una transición entre módulos que se produce con suavidad y cuyos parámetros musicales tienen un gran impacto a nivel ludonarrativo, me he inclinado por una situación que se experimenta a menudo en *Okami* (Clover Studio, 2006) y que se produce al adentrarse en las zonas de guardado.

*Okami* es un juego de acción en tercera persona caracterizado por un atractivo apartado visual que imita la estética de una acuarela japonesa. En él, el jugador toma el control de Amaterasu, la diosa del sol de la mitología sintoísta convertida en loba, cuya misión es liberar a la tierra de Nippon del demonio de ocho cabezas Orochi. Para ello, cuenta con la ayuda de un pincel celestial; una herramienta capaz de cambiar la noche por el día, corporeizar objetos y crear estructuras con las que superar diversos obstáculos. Respecto al apartado musical, el equipo de sonido de Capcom, liderado entonces por Masami Ueda, creó una serie de composiciones en las que preponderan sonoridades propias de la tradición japonesa, especialmente a través del uso de instrumentos como el *koto*, la flauta *shinobue*, el tambor *taiko*, el *hichiriki*, el *shamisen* o la *biwa*, a lo que se une una construcción de las melodías que se fundamenta en escalas autóctonas que, a su vez, se integran en un discurso que recurre a las convenciones armónicas de la música occidental –mucho más comprensible para el gran público–. El resultado es una fusión de elementos provenientes de algunos géneros tradicionales como el *gagaku*, ligado a la danza cortesana, el teatro *noh*, el teatro *kabuki*, las canciones de guardería japonesas y de usos, especialmente en lo que se refiere al tratamiento armónico de las composiciones, que encajan en la idea colectiva, ya informada en otros medios o en otros títulos anteriores de los mismos creadores, de lo que puede constituir una historia de este carácter en occidente (Chapin, 2015).

La mecánica que propone *Okami* consiste en avanzar por las diversas zonas de Nippon que han sido execradas por la bestia Orochi superando los obstáculos que propone el juego y derrotando a los enemigos. En consecuencia, cada uno de los escenarios se ambienta con dos clases de pistas diferentes –dos módulos, siguiendo el planteamiento de Medina-Gray– que se repiten en bucle y que aparecen en función de que la zona en cuestión haya sido liberada de la maldición o no. Es decir, para la zona que recibe el nombre de Shinshu Field se

compusieron dos *tracks* que se escuchan cuando el territorio está todavía maldito, «Cursed Shinshu Field I» y «Cursed Shinsu Field II»; y, de igual modo, otros dos que se presentan una vez que este se ha liberado, «Shinshu Field I» y «Shinshu Field II». Ambas réplicas suelen ser variaciones del mismo tema que facilitan su integración dinámica con la situación en la que se encuentre Amaterasu en el mapa<sup>3</sup>.

A pesar de que normalmente existen varios emplazamientos con los que interactuar en cualquiera de los territorios del juego, los más comunes probablemente son los altares en los que el jugador guarda la partida, los cuales disponen de su propia música de ambientación<sup>4</sup> que aparece cuando el avatar penetra en sus proximidades. En esta situación el jugador experimentará la transición entre la pista de la zona en que se encuentre, en mi ejemplo «Cursed Shinsu Field I», y el *track* de la zona de guardado, «Save I», cuyo análisis paramétrico, en los términos que propone Medina-Gray, puede emplearse para determinar qué tipo de relación se establece entre ambos módulos. En esta coyuntura, sería conveniente realizar la transcripción del material musical que aparece en la secuencia, capturada previamente por el jugador, con objeto de determinar qué implica esa integración respecto a las dimensiones lúdica y al narrativa.

Siguiendo el esquema propuesto por Medina-Gray, el primer parámetro que debe analizarse es el tempo. En este caso se comprueba que ambas composiciones, a pesar de que difieren en el compás, presentan un tempo muy similar: lento a 66bpm en el primer caso y 60bpm en el segundo –aproximadamente–. Quizá una de las alteraciones más notables que se producen en esta transición tiene que ver con la textura y la instrumentación. La primera se ve significativamente reforzada en «Save I» teniendo en cuenta la aparición del bordón que fija el empleo del órgano de boca *sho*. Por otra parte, si se atiende al timbre, a consecuencia del uso de otra instrumentación diferente –no se repite ninguno de los instrumentos– el cambio se produciría con bastante brusquedad. En este caso, sin embargo, considero que es pertinente y preciso tener en cuenta un componente del timbre cuya representación en la transcripción es sumamente compleja: la utilización de efectos de sonido aplicados sobre la grabación. Y es que la adición de un efecto *reverb* bastante pronunciado, incluso de varios segundos de duración en algunos *tracks*, se presenta como un recurso habitual a lo largo de toda la banda sonora de *Okami* y una herramienta relevante, bien a la hora de representar a través del sonido las características físicas de los espacios virtuales que se atraviesan –como las cuevas–; bien en cuanto a su capacidad de causar en el jugador asociaciones que remiten a espacios físicos que no se representan o que se representan parcialmente en el plano lúdico. Por ejemplo, físicamente no tiene sentido añadir una reverberación tan prolongada a un altar que se encuentra en medio de un bosque. Sin embargo, esto puede indicar que la voluntad del creador es remitir a un espacio concreto –un templo– e incluso a conceptos más abstractos –lo sagrado, lo divino–; es decir, como sugiere Eero Tarasti, aludiendo al paisaje a partir de los elementos que se experimentan en su forma física y que además pueden conectar con otras asociaciones culturales que se proyectan sobre ese espacio (Tarasti, 2000: 154-164).

<sup>3</sup> Masami Ueda, Akari Groves, Rei Kondoh e Hiroshi Yamaguchi. *Okami*. Japón, Suleputer CPCA-10166~70, 2006, 5Cds. Publicado el 31 de mayo de 2006.

<sup>4</sup> De nuevo, estas pistas fueron llamadas «Save I» y «Save II» en la banda sonora publicada en 2006, y constituyen uno de los pocos casos en los que el equipo se inspiró por completo en música tradicional japonesa según la entrevista antes referida de Parker Chapin a Masami Ueda.

Sho  $\text{♩} = 60$   
*ppp*

Koto  
*f*

Sho  
 5

Koto

Ilustración I. Transcripción de los compases iniciales de “Save I”

Respecto al parámetro de la altura de los sonidos, un dato relevante es que en ambas composiciones el material melódico surge de la escala pentatónica *ritsu* sobre la nota re, aunque con disparidades. Curiosamente, en «Cursed Shinsu Field» la melodía en los cuatro primeros compases se ajusta a esta escala dando lugar a una sonoridad que remite auditivamente a lo oriental a pesar de que su base armónica se asienta sobre el modo dórico. Esto, en cambio, no sucede durante los cuatro compases restantes, en los que tanto la armonía como la melodía se inclinan hacia la tonalidad de re menor. Respecto a esta transición, si se tiene presente lo que sucede en el plano narrativo –la zona se encuentra maldita– el carácter lánguido y a la vez bucólico de la composición resulta apropiado para representar tal escenario haciendo alusión también a elementos musicales que se asocian a la tradición musical japonesa. Por su parte, en «Save I» nos encontramos con una composición breve y armónicamente estática, en la que desaparece la contraposición de recursos expresivos que caracteriza a la anterior. Lo que sucede aquí es que el jugador penetra en una zona donde se encuentra a salvo, alejada del peligro del exterior y que se asocia con el carácter divino del personaje protagonista.



Ilustración 1. Secuencia en la que convergen los módulos «Cursed Shinsu Field I» y «Save I». Captura realizada en la versión HD de Xbox One X.

Si se atiende a las relaciones que se establecen entre ambos módulos, se llega a la conclusión de que la paridad que existe en la mezcla de volúmenes de ambas pistas y el leve efecto fundido que separa la secuencia, junto a todo lo anterior, dan lugar a una transición que se produce de manera suave. Así, la combinación del análisis de esta pequeña secuencia de módulos a nivel micro y macroscópico ayuda a comprender cómo se involucra la música en la generación de significados que operan a nivel lúdico y narrativo. Esta clase de transición actuaría como un signo que informa al jugador de que la nueva situación que se genera cada vez que se cruza el umbral que dispara las pistas no comporta peligro y, por consiguiente, no requiere de ninguna acción inminente por su parte. Por añadido, el análisis a del material musical de cada módulo ayuda a comprender cómo este puede reforzar la comprensión de lo que sucede en la dimensión narrativa: se pasa de una zona triste y decadente a otra con un carácter diferente, que sugiere otras ideas que conectan con la propia historia del personaje.

La concepción modular de la experiencia musical puede aplicarse también al análisis de partículas mucho más pequeñas, como módulos musicales de corta duración, e incluso *earcons* o efectos de sonido. Por ejemplo, como señala la propia Medina-Gray, en *Super Mario Galaxy* (Nintendo, 2007) los *earcons* que se reproducen al señalar los planetas de destino en el menú de selección de escenario adquieren un tono u otro en función de las transiciones armónicas de la música que suena en el fondo, de tal manera que, de entre cuatro posibles alturas que se alternan aleatoriamente, la nota del *earcon* siempre encaja con la estructura armónica de la pista musical. Por añadido, esta buscará encajar consistentemente respecto al módulo musical subyacente en cuanto al timbre y al ritmo, lo que informa al jugador de que la acción –señalar la galaxia con el cursor– se ha producido correctamente al tiempo que el sonido en cuestión se distingue del resto del paisaje sonoro (Medina-Gray, 2021: 190-191). En este ejemplo, por consiguiente, coexisten al menos dos módulos de manera flexible y coherente con la integración dinámica del sonido y la propuesta en el apartado lúdico.

Ahora bien, aunque es sencillo y lógico analizar las relaciones que se producen entre módulos que transitan o que se producen simultáneamente en secuencias lineales de juego, lo cierto es que, en ocasiones, los módulos que componen la experiencia musical pueden vincularse a través de otros métodos y a veces con importantes implicaciones en lo que respecta al terreno semiótico y a la narrativa del juego. Por ejemplo, en *Donkey Kong Country* (Nintendo, 1994) es posible relacionar tonalmente algunas de las pistas musicales ambientales compuestas por David Wise; en *Persona 5* (Atlus, 2018) se crearon diferentes versiones de una misma pista a nivel instrumental para ser aplicadas en función del momento del día o de las condiciones climatológicas, por lo que, en consecuencia, aparecen en momentos relativamente distantes dentro de la partida.

En *Super Mario Galaxy*, como en otros títulos de plataformas, la narrativa no transcurre de manera secuencial, sino que el usuario elige a qué galaxia quiere viajar desde una plataforma central denominada El Observatorio, que actúa como eje de la propuesta lúdica. En un artículo reciente, Steven Reale planteó varias metodologías analíticas aplicables a la música de este título que, aunque principalmente se articula en base a módulos que se reproducen en bucle en cada uno de los niveles, muestra un trabajo de integración de efectos de sonido y música en *streaming* muy poco frecuente. La última de estas metodologías fue someter a las pistas de varias galaxias del juego –niveles– al análisis transformacional con el propósito de estudiar los vínculos tonales que las unen a la pieza que suena en El Observatorio. Para ello se apoyó en la teoría de los Intervalos y Transformaciones Musicales Generalizadas de

David Lewin, una variante del análisis transformacional de Hugo Riemann, cuya utilización es especialmente válida para analizar los repertorios triádicos de los períodos tardo y neo romántico (Reale, 2021: 210). El modo en que Reale contempla el movimiento armónico se fundamenta en el diagrama de Tonnetz que se construye a través de tres tipos de ejes: el horizontal, para representar los círculos de quintas; el diagonal ascendente, que conecta las tríadas mayores; y el diagonal descendente, que conecta las tríadas menores. De esta manera, partiendo de la tonalidad de la pista musical de la plataforma que ocupa el centro espacial del juego –en re mayor–, el autor llegó a la conclusión de que el número de transformaciones necesarias para alcanzar esta tonalidad partiendo de los módulos musicales de las galaxias podía relacionarse con factores tan relevantes como la dificultad fijada para cada uno de los niveles (Reale, 2021: 216). No obstante, se trata de un diseño modular cuyos entresijos no son fácilmente perceptibles por el jugador y, por lo tanto, es improbable interpretar sus posibles significados.

## 6. INTERPRETANDO SIGNIFICADOS EN EL ESQUEMA MODULAR: LOS DOMINIOS DE LA SEMIÓTICA EN EL VIDEOJUEGO

La aproximación semiótica al análisis en secuencias como la de *Okami* que se ha descrito aquí es relevante en tanto que su interpretación y, en consecuencia, los significados que surjan de un fragmento de *gameplay*, requieren de la unión de la música con los demás elementos que conforman el total del producto videolúdico. Al final, como ya se ha manifestado anteriormente, los significados que son percibidos por el jugador dependen de la interpretación de varias tipologías de signos que actúan de manera conjunta y, presumiblemente, coherente. Iain Hart desarrolló en su tesis doctoral una clasificación de diferentes clases de signos que surgen a lo largo de una secuencia de juego y que puede aplicarse al caso de *Okami* (Hart, 2018).

Hart establece dos dominios en los que opera la semiótica en el videojuego. El primero concierne a la creación de la música, es decir, tanto del material musical propiamente dicho como del mecanismo por el que este se configura en base a decisiones de desarrollo. Dentro de este primer dominio se situarían dos clases de signos: los musicales, estos son, aquellos que pertenecen al ámbito estrictamente musical y cuyo análisis se puede realizar por medio de los métodos tradicionales; en segundo lugar, los signos configurativos, que son los que ponen en marcha los signos musicales y que, en cierta medida, determinan la forma de la experiencia musical. Son signos configurativos: la programación del lanzamiento de los módulos musicales y la forma en que estos transitan o la aparición de diversas técnicas de reorquestación de los módulos que son habituales en el medio interactivo, como el *layering*<sup>5</sup> (Hart, 2021: 225). En el segundo dominio de la semiótica formulado por Hart se situaría la influencia del jugador en la experiencia auditiva de una determinada secuencia de juego. Para el autor, el jugador no solo contribuye con sus actos activando los signos configurativos, sino que moldea su propia experiencia de juego aportando signos que le corresponden personalmente, como son las razones por las que lleva a cabo ciertas elecciones, sus preferencias sobre la música o la forma de jugar o, asimismo, sus propias asociaciones cognitivas proporcionadas por experiencias anteriores (Hart, 2021: 226-227).

---

<sup>5</sup> Adición o retirada de capas instrumentales.

Hart, en sintonía con autores ya citados como Nicholas Cook o Tim Summers –este último habla de hecho de una competencia en concreto, la «texturización narrativa» de la música–, parte de la idea de que la música no genera significados por sí misma, sino que es un recipiente de asociaciones que en este contexto contribuyen a generar otros significados (Hart, 2021: 223; Cook, 1994; Summers, 2016b). La unión entre el contexto, el juego y el jugador es una premisa indispensable a la hora de acometer el análisis desde el punto de vista de la semiótica. Esta conceptualización podría ser empleada, como demostró Cristina Guzmán, para esquematizar y analizar una secuencia de juego completa reflejando la aparición de signos musicales y configurativos, la imagen a la que se asocian, el tipo de emoción que podrían transmitir y un extracto dedicado a narrar qué sucede en esa escena (Guzmán, 2023).

Tabla 1: Breve descripción de los eventos que suceden en una secuencia corta de juego en Okami

Signo Musical	Signo configurativo	Imagen	Emoción	Descripción
«Cursed Shinsu Field I»	Amaterasu en zona maldita		Tristeza Soledad Languidez	Amaterasu se encuentra en una zona del juego que padece una maldición que marchita el entorno.
Transición	Amaterasu se adentra en la zona de guardado		Transición suave entre ambos módulos	El personaje llega a una zona segura en el mapa donde puede guardar el progreso.
«Save I»	En el altar en el que se guarda el progreso		Solemnidad Seguridad	La permanencia en esta zona indica que el personaje no puede sufrir daño. Es un altar con el emblema de la diosa del sol.

La aproximación modular al análisis estructural de secuencias como esta –y otras mucho más complejas, por supuesto–, considerando además la existencia de estas tipologías de signos, es ventajosa en tanto que aporta información sobre la influencia del jugador en la aparición del material sonoro y los posibles significados que puede generar este en el plano lúdico. También es conveniente señalar que solo con esta metodología no es posible abarcar toda forma de interpretación de los significados, tanto si depende del contexto cultural del individuo como si se relaciona con su manera de jugar. En ese sentido, resultaría más que cuestionable, por ejemplo, asumir que un jugador japonés interpretará los signos musicales igual que otro cuyo contacto con la tradición musical japonesa ha sido nulo, incluso teniendo presente que el primero no tiene por qué haber mantenido demasiada relación con ella.

## 7. LA PROBLEMÁTICA DEL ESTUDIO DE LOS VÍNCULOS INTERTEXTUALES E HIPERTEXTUALES

La confluencia de los elementos que se han puesto de relieve en los pasajes introductorios, así como la multidimensionalidad del medio, comportan interesantes consecuencias en el momento de analizar las relaciones hiper e intertextuales existentes –siguiendo de nuevo una terminología literaria– entre el material musical de dos videojuegos o de estos artefactos con medios externos. En una industria como la del videojuego, que ya cuenta con cincuenta años de historia, parece plausible que una buena parte de los signos musicales insertos en el plano lúdico ostenten ya valor indexical dentro y fuera del propio campo, lo que sugiere que averiguar la intencionalidad del autor es vital para descartar relaciones de transtextualidad que en realidad no son tales (Tagg, 2012: 162).

La dialéctica con determinados elementos situados en el pasado de la industria del videojuego es un vehículo importante de generación de significados porque su interpretación depende de la experiencia en el juego. Esto supone un inconveniente que surge al estudiar este tipo de relaciones en el entorno lúdico y que se ve agravado debido a la naturaleza interactiva del medio. El jugador puede no reconocer una referencia, como sucede en cualquier otro medio; puede ni siquiera encontrarse con ella debido a la libertad de acción que existe en algunos géneros; o puede no percibirla porque la relación entre la música y el contexto en el que se encuentra en el plano lúdico no le parece adecuada. Así, la aproximación pragmática a este tipo de análisis, como asevera Philipp Tagg, parece casi ineludible cuando se trata de medios audiovisuales puesto que el sistema de signos que se emplee es, al final, crucial para conectar la realidad virtual a la realidad física del jugador/espectador (Tagg, 2012: 158). El contexto virtual debe estar conectado al contexto cultural si lo que se pretende es crear con éxito una experiencia inmersiva, pero también con la experiencia de ambos, jugadores y creadores, en este y otros medios audiovisuales. El análisis de las relaciones de intertextualidad aplicadas al material musical deberá tener en cuenta el propio contexto lúdico en el que este se inserta: para analizar «hay que jugar», y, parafraseando a Julio Ogas, contemplar el producto videolúdico como «proceso» dinámico inserto en el propio contexto cultural (Ogas, 2010: 232).

Volviendo a los estudios de caso que se han propuesto, la progresión armónica que compone el tema «Shinsu Field I» en *Okami*, vinculada a un tipo de fase en el juego que comúnmente se denomina «*overworld*» –en el que el personaje recorre un mapa central para llegar a diferentes destinos– personalmente me remitió a la característica sonoridad de la secuencia I-bVII que se encuentra en algunos temas canónicos de la música del videojuego, principalmente el tema «Overworld» compuesto por Koji Kondo para el primer juego de la saga *The Legend of Zelda* (Nintendo, 1986) y al tema de apertura de *Pokemon Rojo y Azul* (Game Freak, 1996), entre otros muchos. Un caso reciente de la aparición de esta sonoridad en un contexto similar en España se ha producido en *Tem-Tem* (Crema, 2023), un videojuego de captura de monstruos al estilo *Pokémon* cuyo compositor, Damián Sánchez, ha declarado no haberse inspirado directamente en la música de la saga *Pokémon*, sino en elementos que le inspiraron otras series de Nintendo para situaciones similares como *Super Mario* o *The Legend of Zelda* (García, 2023). A su vez, la progresión I-bVII-bVI del tema principal de *The Legend of Zelda* es la misma que constituye, en sentido ascendente, el tema de «victoria» que Koji Kondo introdujo en *Super Mario Bros* (Nintendo, 1985). Este, de igual modo, se ve referenciado

a lo largo de toda la banda sonora de *Super Mario Galaxy* (Nintendo, 2007) en puntos muy concretos de las composiciones –generalmente en cadencias–. Estas relaciones, que pueden o no ser percibidas o creadas de manera consciente, como demuestra el caso de *Tem-Tem*, configuran un cúmulo de sonidos que, en mi opinión, resulta difícil vincular a un fenómeno de naturaleza literaria; si acaso a un conjunto de situaciones similares en diferentes videojuegos entendidos, no únicamente como objetos, sino como procesos que integran módulos musicales y generan convenciones sobre su adecuación a los diferentes entornos, situaciones y géneros lúdicos.

## CONCLUSIONES

Una de las principales conclusiones que se alcanzan al combinar el planteamiento de Hart con el análisis modular de Medina-Gray es que, en la música de videojuegos, la generación e interpretación de los significados se encuentra necesariamente vinculada a signos externos al material musical propiamente dicho, los cuales son imprescindibles para configurar la experiencia de juego. A esta ecuación deben añadirse además las diferentes maneras en que el jugador escucha y se desenvuelve en el terreno lúdico y, como sugiere el modelo analítico de la inmersión ALI –*Affect, Literacy, Interaction*– de Isabella van Elferen (2016), el modo en que este interpreta los signos –musicales y no musicales– que se presentan durante la partida. Esta habilidad se fundamenta en las convenciones que ha extraído de su contexto cultural acerca de los afectos que se expresan mediante la música; de la información que ha obtenido con anterioridad proveniente de canales audiovisuales afines, como el cine o la televisión; de otras experiencias sonoras que acaecen en la vida cotidiana, como por ejemplo asociar la reverberación a determinados lugares; y, de manera muy relevante, de las posibilidades de interacción con el sonido que aparecen en el ámbito lúdico. Esta conjunción de factores que intervienen en el surgimiento e interpretación de los significados musicales durante el juego dificulta sobremanera la tarea de establecer afirmaciones categóricas sobre el modo en que estos se producen. Cada jugador y cada partida pueden arrojar un elevado número de significados y experiencias diferentes, especialmente cuando la integración dinámica de los módulos musicales es compleja. Esto suscita dudas también en cuanto a la propia concepción de la experiencia de juego como un fenómeno análogo o equiparable a la acción, como afirma Kamp, de «leer un texto», especialmente cuando se atiende a los vínculos que se establecen entre la música de este y otros medios puesto que su adecuación, en numerosas ocasiones, se califica en función del entorno lúdico al que se adhiere –como situaciones o escenarios habituales– (Kamp, 2016: 76). Sea como fuere, las relaciones entre todos los elementos que configuran la experiencia musical del individuo durante el juego, y la forma en que estos impactan en la experiencia inmersiva, deben seguir siendo objeto de nuevas conceptualizaciones, investigaciones y perspectivas epistemológicas que permitan crear modelos exclusivos y adecuados para el medio.

## BIBLIOGRAFÍA

- AKSOY, Can, POZDERAK-CHENEVEY Sarah, y RONE Vincent, eds.: *Nostalgia and Video Game Music. A Primer of Case Studies, Theories and Analysis for the Player Academic*, Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- CHAPIN, Parker: «Interview with Masami Ueda»: *Parker Chapin Wordpress*, 2015, publicado el 17 de julio, <https://parkerchapin.wordpress.com/2015/07/27/interview-with-masami-ueda/>
- CHENG, William: *Sound Play. Video Games and the Musical Imagination*, New York: Oxford University Press, 2014.
- COOK, Nicholas: «Music and Meaning in the Commercials», *Popular Music*, 1, vol. 13, (1994), 27-40.
- GARCÍA, Iván: «Entre Monstruitos y Brujas: La Música de Damián Sánchez», *Pixel Sonoro*, Podcast, 15 de marzo de 2023. Disponible en: <https://open.spotify.com/episode/35f9856ZiDUT6Bualst6RD?si=db9a690f39cf4cec>
- GUZMÁN ANAYA, Cristina: «An examination of the role of music in the articulation of dramatic ludonarratives. Navigating existential vertigo and despair through *The Legend of Zelda: Link's Awakening, Majora's Mask and Twilight Princess*», Comunicación presentada en la North American Conference on Video Game Music, Florida, febrero de 2023.
- HART, Iain: «Ludomusicological semiotics: Theory, Implications and Case Studies», Tesis doctoral, University of Sidney, 2018.
- \_\_\_\_\_: «Semiotics in Game Music», *The Cambridge Companion to Video Game Music*: Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 220-238.
- KAMP, Michiel. «Four Ways of Hearing Video Game Music», Tesis Doctoral, Universidad de Cambridge, 2014.
- \_\_\_\_\_: «Autoethnography, Phenomenology and Hermeneutics», *The Cambridge Companion to Video Game Music*: Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 159-176.
- \_\_\_\_\_: «Suture and Peritexts. Music Beyond Gameplay and Diegesis», *Ludomusicology. approaches to video game music*: Sheffield: Equinox, 2016, 73-91.
- COLLINS, Karen: *Game Sound. An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*, Cambridge: The MIT Press, 2008.
- MEDINA-GRAY, Elizabeth: «Modularity in Video Game Music», *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*: Sheffield: Equinox; 2016, 53-73.
- \_\_\_\_\_: «Analyzing Modular Smoothness in Video Game Music», *Music Theory Online*, 25, (2019).
- \_\_\_\_\_: «Interacting with Soundscapes: Music, Sound Effects and Dialogue in Video Games», *The Cambridge Companion to Video Game Music*: Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 176-193.
- NAGORE, María: «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica», *Músicas al sur*, 1, (2004), 1-13.
- OGAS, Julio: «El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura», *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*: Madrid: ICCMU, 2010, 233-253.
- PHILLIPS, Winifred: «Techniques for Modular Game Music (Composing for Lineage M: GDC 2022)», *Game Developer Web*, acceso el 17 de abril de 2022, <https://www.>

- gamedeveloper.com/blogs/techniques-for-modular-game-musiccomposing-for-lineage-m-gdc-2022
- REALE, Steven: «Analytical Traditions and Game Music: Super Mario Galaxy as a Case Study», *The Cambridge Companion to Video Game Music*: Cambridge University Press, 2021, 193-220.
- STEVENS, Richard: «The Inherent Conflicts of Musical Interactivity», *The Cambridge Companion to Video Game Music*: Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 74-94.
- SUMMERS, Tim: «Analysing Video Game Music: Sources, Methods and a Case Study». *Ludomusicology. Approaches to Video Game Music*: Sheffield: Equinox, 2016a, 8-32.
- \_\_\_\_\_: *Understanding Video Game Music*, New York: Oxford University Press, 2016b.
- SWEENEY, Mark: «The Aesthetics of Video Game Music», Tesis Doctoral, Oxford University, 2012.
- TAGG, Philip: *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*, New York and Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press, 2012.
- TARASTI, Eero: *Existential Semiotics*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- VAN ELFEREN, Isabella: «Analysing Game Musical Immersion: The ALI Model», *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*: Sheffield: Equinox, 2016, 32-53.

## VIDEOJUEGOS

- Persona 5* (Edición «Royal»). 2019. Xbox Series X. Atlus, España.
- Okami* (Edición HD). 2017. Xbox One X. Capcom, España.
- Tem-Tem*. 2022. Xbox Series X. Crema, España.
- Pokémon Rojo/Azul* (PAL). 1999. Game Boy. Nintendo, España.
- Super Mario Bros* (PAL). 1987. Nintendo Entertainment System. Nintendo, España.
- The Legend of Zelda* (NTSC). 1986. Famicom Disk System. Nintendo, Japón.
- Super Mario Galaxy* (PAL). 2007. Nintendo Wii. Nintendo, España.
- Donkey Kong Country* (PAL). 1994. Super Nintendo Entertainment System. Nintendo, España.

# Una teoría para el análisis de la percepción de la música

Ismael Peñaranda Gómez  
(Universidad de La Rioja)

## 1. INTRODUCCIÓN

En 1990, los musicólogos alemanes Klaus-Ernst Behne y Clemens Wöllner publicaron los resultados de un curioso y comprometido experimento (2011: 324-342). Un pianista fue grabado en video y audio interpretando el *Vals en la bemol mayor* (Op. 69, n.º 1) de Chopin y el *Capriccio* (Op. 116, n.º 7) de Brahms. Extrajeron los audios y luego montaron vídeos de varios estudiantes de piano que hacían *playback* sobre las grabaciones originales. Todos los videos (incluido el de la música original) fueron proyectados a un público formado por noventa y tres oyentes, entre los que se encontraban cuarenta y tres estudiantes de música, treinta profesores profesionales de música y veinte no músicos, quienes debían decidir qué versión les gustaba más. Tan sólo una oyente supo darse cuenta de la argucia. Este experimento vino a demostrar que la escucha de música es una mezcla de sensaciones en las que el aspecto visual del intérprete modifica notablemente la percepción. El atractivo, la kinésica, la vestimenta, el género y la raza son algunos elementos subjetivos capaces de influir en la experiencia de la escucha. ¿Qué otros factores influyen en la percepción de la música?

Los estudios sobre la escucha, o lo que viene llamándose recientemente el «giro auditivo», tienen una corta existencia de tan solo treinta años. Suele tomarse *Listening in Paris* de James H. Johnson (1995) como uno de los primeros intentos de historiografía de la escucha, cuya pregunta focal gira en torno al porqué las audiencias se volvieron silenciosas en el transcurso del *Ancien Régime* a la era romántica. No obstante, existen interesantes antecedentes al de Johnson, como el tratado *Das musikalische hören der neuzeit* de Heinrich Bessler (1959), en el que intentaba establecer diferentes paradigmas de escucha desde el siglo XVI hasta el XIX.<sup>1</sup> Aunque Bessler dice proponer un método basado en el análisis de la psicología y la memoria de los oyentes de aquellos siglos, en realidad no hace otra cosa que seguir legitimando un modelo de escucha estructural y formalista cuyas raíces teóricas y estéticas se explotaron en el siglo XIX burgués. Es decir, continúa reforzando la

---

<sup>1</sup> En su tratado, Bessler partía de la disertación «Über das musikalische Hören» que el musicólogo turingio Hugo Riemann había publicado en 1873, junto a las teorías sobre la psicología de la escucha de Carl Stumpf (1848-1936) y la crítica que el mismo Bessler dirige a los escritos sobre acústica del positivista Hermann Helmholtz (1821-1894).

idea de que el mejor oyente es aquel capaz de escuchar la estructura interna de una obra y sus elementos. Estas propuestas que enfatizan la percepción intelectual de la estructura tuvieron suma importancia en investigadores posteriores, sobre todo en los pertenecientes a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt de los años treinta y cuarenta del siglo XX. Y la relevancia de las ideas de esta Escuela continuó viva durante la segunda mitad del siglo XX gracias, sobre todo, a los escritos de Theodor L. W. Adorno. Así es como el oyente estructural ha tenido la mejor prensa a lo largo de los últimos dos siglos.

A este apasionante propósito de historiar la escucha se han sumado investigadores con perspectivas y métodos muy dispares. El concepto de «musicking» de Christopher Small (1998), la definición de la escucha como hábito de Judith Becker (2010), el enfoque de la «ecología de la escucha» de Eric Clarke (2005), la escucha entendida como sociología de lo cotidiano de Tia DeNora (2000) o la escucha como comunicación de Steve Goodman (2010), son solo algunos ejemplos del reciente interés suscitado por la percepción de la música. No puedo dejar de citar *The Soundscape of the Modernity* de Emily Thompson (2004) y los trabajos de Jonathan Sterne (2003, 2012a, 2012b), pioneros en el campo de los *sound studies*. Ya en el año 2019, Christian Thorau y Hansjakob Ziemer editan *The Oxford Handbook of Listening Music in the 19th and 20th Centuries*, único volumen hasta la fecha dedicado en exclusiva a elaborar una historiografía de la escucha. Apuntan Thorau y Ziemer en la introducción de su libro que las experiencias de escucha deben ser entendidas como reacciones cognitivas y emocionales que se originan en un complejo sistema de ideas y comportamientos, y que definen lo que significa la música, a qué propósito sirve y cómo se percibe (2019: 21).<sup>2</sup>

Que la musicología de carácter más tradicional y positivista haya concedido mayor importancia al estudio de las obras y las biografías de los compositores ha lastrado en cierto modo la inclusión de nuevas propuestas epistemológicas. La historia de la recepción (aunque no se centrara en los oyentes en sí), la historia de la ciencia, el análisis de la música como proceso y no como texto cerrado (R. Taruskin, 1995), el tímido acercamiento a los estudios culturales, el surgimiento de los *sound studies*, la psicología auditiva, los estudios sobre comunicación, el análisis literario y la etnomusicología, han contribuido a dar forma a una especialidad de estudio que todavía no tiene disciplina propia. Es innegable que la ausencia de un marco y una teoría comunes para el análisis de la escucha dificulta su estudio; hasta el punto de que hay quien piensa equivocadamente que no se puede «exhumar del fondo de la historia una presunta e imposible escucha musical histórica» (López Cano, 2022)<sup>3</sup>. Veremos en qué se equivocan quienes niegan la posibilidad de construir una historia de la escucha.

<sup>2</sup> La definición que ofrecen Thorau y Ziemer no atiende a la perspectiva psicológica que subraya el elemento subjetivo e individual, pero hay que indicar que los comportamientos individuales surgen de elementos de enculturación y aculturación que conforman convenciones, rituales, estéticas, etc., y que transforman las reacciones y las escuchas de los públicos en general.

<sup>3</sup> Véase: <https://www.satmus.org/es/node/834> [última consulta, 2 de diciembre de 2023]

## 2. Marco teórico para el análisis de la escucha

En cada desarrollo teórico es esencial establecer un marco metodológico y empírico capaz de dar salida a las hipótesis planteadas y el análisis de los resultados obtenidos. Es por ello por lo que considero necesario hablar sucintamente de la metodología empleada en este trabajo.<sup>4</sup>

Ante el impulso adoptado recientemente por las nuevas tecnologías de la comunicación, es evidente que estas han cambiado nuestros modelos de percepción y acceso a los contenidos culturales<sup>5</sup>. Una vez superado el dogma del peligroso determinismo tecnológico<sup>6</sup>, cabe advertir que la escucha forma parte de un proceso que integra un cúmulo variado de factores culturales<sup>7</sup>, políticos<sup>8</sup>, filosóficos<sup>9</sup>, comerciales y legislativos<sup>10</sup>. Tras comprobar que el empleo de las nuevas tecnologías se desarrollaba en la década de 1980 al amparo de una rápida asimilación del abrasador modelo neoliberal de carácter globalizado que estaba cambiando nuestras estructuras cognitivas en los procesos de asimilación y percepción de la música —con internet como eje vertebrador de ese proceso—, no queda más remedio que intentar reconocer cómo son los modelos de escucha previos a la llegada de esa tecnología digital. En ese viaje al pasado hallé investigaciones centradas en la escucha de diferentes épocas y lugares. Lo más sustancial fue observar cómo cada autor debía de fuentes dispares destacando sus propios elementos distintivos: la tecnología de la grabación; la asimilación de la cultura dominante; las representaciones gráficas de los públicos que abre el camino a interpretaciones sobre el carácter fenoménico, estético o acústico de la escucha; el análisis de escritos filosóficos que nos hablan veladamente de los comportamientos públicos; los rituales y los cambios en las formas de pensamiento; los libros de etiqueta que delimitan las conductas; la crítica musical, etc.

En la historia de la escucha podemos descubrir una fuerte ruptura en torno al año 1800 (Evan Bonds, 2014; Kivy, 2011). Es en el tránsito del siglo XVIII al XIX cuando se vertebran los hábitos, costumbres, creencias e imposiciones que acabarán conformando el paradigma de escucha consolidado a lo largo de todo el siglo XIX y que, no sin algunas significativas crisis, llegó hasta la década de 1970, década en la que la tecnología digital comienza un rápido proceso de deconstrucción de la escucha atenta.

El siguiente paso consistía en hallar todas aquellas clasificaciones relativas a la escucha o las categorías de oyentes. Johan Nikolaus Forkel (1777), Friedrich Rochlitz (1799), el ya citado Bessler, Theodor Adorno (1973), el trabajo de Walter van Dyke Bingham (1919) para

<sup>4</sup> Para un conocimiento más profundo del marco teórico del que parte este artículo, véase PEÑARANDA GÓMEZ, Ismael: *De la escucha atenta a la escucha visual. Aproximación teórica a los modelos de percepción de la música*, Tesis de doctorado, Universidad de La Rioja, 2022, pp. 29-55. Publicado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=308725>

<sup>5</sup> La bibliografía al respecto es muy amplia. Véanse como ejemplos: COOK, Nicholas, Monique M. INGALLS y David TRIPETT (eds.): *The Cambridge Companion Music in Digital Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019; BORIO, Gianmario: *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, New York, Routledge, 2016; BIKSTERVELD, Karin: *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Massachusetts: MIT Press, 2008.

<sup>6</sup> BECK, Ulrich y Elisabeth BECK-GERNSHEIM: *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona: Paidós, 2016, p. 247.

<sup>7</sup> CLAYTON, M., Trevor HERBERT y Richard MIDDLETON (eds.): *The Cultural Study of Music*, London, Routledge, 2003.

<sup>8</sup> LOVE, Nancy: *Musical Democracy*, New York, State University of New York, 2006.

<sup>9</sup> YOUNG, James O: *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017; SZENDY, Peter: *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, Santiago de Chile: Merales Pesados, 2015; PARDO, Carmen: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid: Sexto Piso, 2014.

<sup>10</sup> RAMOS TOLEDANO, Joan: *Propiedad digital. La cultura en internet como objeto de cambio*, Madrid: Editorial Trotta, 2018.

la Edison Phonograph, el compositor francés Pierre Henri Schaeffer (1988), el compositor de música concreta y especialista en música cinematográfica Michel Chion (1997), el pedagogo musical François Delalande (2013), el profesor de la Northumbria University, William Gaver (1993), las compositoras Kate Crawford (2012) y Pauline Oliveros (2005) y el filósofo Peter Sloterdijk (2016), son algunos de los investigadores que se han centrado en la escucha.<sup>11</sup> Del exhaustivo examen de estas clasificaciones extraje sus elementos comunes. Observé que aquellas clasificaciones tomaban algunos elementos de análisis compartidos y que estos factores tienen cierto carácter generalizado en la música occidental. Así es como pude extraer los factores que, a mi parecer, mejor pueden incidir y modificar los patrones de escucha de música. Estos factores son: fisiológicos; psicológicos; los propios del entorno y del espacio físico (el factor espacial o ecología acústica); los factores tecnológicos; y los que más me llamaron la atención por su fuerte capacidad para inducir cambios y establecer nuevas conductas, aquellos pertenecientes al contexto cultural, histórico, social, sociotécnico, estético y filosófico. Todos estos factores no tienen carácter excluyente, sino que actúan como un todo en la conformación de estéticas, rituales y conductas. Dicho de otro modo, no podemos emplear un único factor para analizar la escucha.

En base a estos factores, y con los elementos compartidos por las diferentes clasificaciones, pude resolver que existen diferentes perspectivas de análisis para el estudio de la escucha:

- 1) la perspectiva fisiológica se ampara en la neurociencia y el entorno para resolver cuestiones físicas relativas a la mera audición (Levitin, 2018);
- 2) la perspectiva social toma los elementos comunes de las culturas, a saber, los rituales, el *habitus*, la democratización en el acceso, etc.
- 3) la perspectiva tecnológica: tómense como ejemplos los timbres de los instrumentos, las alteraciones en los modelos de percepción a partir de la era fonográfica, la portabilidad de los aparatos de reproducción del sonido, el flujo de los *mass media*, el carácter omnívoro en el consumo, la importancia de lo visual en la escucha posmoderna (Katz, 2010; Mackenzie y Wajcman, 1999);
- 4) la triple perspectiva sintáctica-semántica-estructural: nos capacita para concluir que la historia de la estética aural ha tendido a privilegiar a los oyentes estructurales capaces de vislumbrar los elementos básicos del lenguaje, su significado, y las grandes estructuras de la arquitectura compositiva, así como los vínculos que se establecen entre esas estructuras;
- 5) por último, la perspectiva subjetiva: nos planta ante el análisis del oyente individual y autónomo, bien sea para reflejar los estados emocionales de la escucha, bien para comprender pequeñas estructuras formales que le acaban moviendo a la emoción intelectual que supone reconocer y entender.

Así es como entiendo que —una vez establecida la metodología, extraído los factores que inciden en la escucha, y elaborado las diferentes perspectivas de análisis—podemos aplicar nuestro marco teórico al estudio de cualquier periodo histórico con el objeto de canalizar las diferencias estéticas aurales en base a las transformaciones culturales, sociales, tecnológicas y políticas.

<sup>11</sup> El estudio de van Dyke Bingham puede consultarse en MILNER, GREG: *El sonido y la perfección*, España: Léeme Libros, 2015, p. 49.

### 3. PERIODOS ESTÉTICOS DE LA ESCUCHA: BREVE HISTORIA

Aplicando estos factores y los elementos comunes hallados en las diferentes clasificaciones, podemos comenzar a analizar la historia de la escucha desde la confianza que supone de arrastrarse a un marco teórico. Sin dejar de advertir que la escucha está en constante proceso de cambio (evolutivo e involutivo), es como llego a la conclusión de que desde mediados del siglo XVIII hasta el presente hemos experimentado seis etapas estéticas que pueden concentrarse en dos grandes paradigmas de escucha que llamo escucha atenta y escucha distraída. Antes de describir cada una de las etapas debo advertir que la aparición de nuevas estéticas perceptivas no implica la desaparición de las antiguas. Además, tanto el espacio geográfico como el temporal imposibilitan una historiografía de la escucha que tenga un carácter lineal, sino que, por el contrario, los modelos de escucha no son más que la fusión de diversos horizontes temporales.

La primera de estas etapas ocupa toda la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque durante las dos últimas terceras partes de siglo se anticiparon en algunos autores las teorías del idealismo, este periodo se define por la estandarización del concierto público, la mimesis de la naturaleza en el proceso compositivo, la supremacía del texto y el lenguaje sobre lo puramente musical, así como la teoría que imposibilita plasmar la subjetividad del compositor en su propia obra. Un periodo que bien podríamos llamar etapa de la escucha retórico-objetiva. La imitación de lo real y lo natural prevalece sobre lo subjetivo y lo contemplativo. El producto musical es considerado el fruto de un trabajo, no de una inspiración divina ni sobrenatural. Este suele ser visto como un periodo frío en la escucha, una escucha distante y pasiva, completamente física y aparente.<sup>12</sup> La obligación de que el oyente adopte una actitud atenta recae en la capacidad del compositor a la hora de usar estrategias vinculadas con la retórica.

La segunda etapa comprende las tres primeras décadas del siglo XIX. Es un periodo de transición marcado por la nueva subjetividad y el auge de la individualidad como consecuencia de las revoluciones sociales, filosóficas y políticas del momento. La responsabilidad de que el oyente escuche recae ahora en el propio oyente, no en el compositor.<sup>13</sup> Se asimilan las obras de Beethoven como eje fundamental para hallar lo absoluto que hay en el arte, y se establece la hegemonía de la música instrumental alemana. Aunque esta actitud se predispone tímidamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, es en torno al año 1800 cuando se produce una gran fisura, cincelada por la aparición de las Bellas Artes y la Estética, entendida esta como la rama de la filosofía que se pregunta por la belleza del arte. Alimentado a su vez por la filosofía kantiana y el idealismo, por la transformación sufrida en la partitura —reconceptualizada en este periodo en obra única y auténtica— además de por la transfiguración que sufre el compositor venido a genio, surgirán nuevos métodos para entender y apreciar la música. Este modelo de percepción acabará transformando los modelos de escucha hasta el presente. Dicho de otro modo, nuestras actitudes contemporáneas de escucha son herederas de esta construcción romántica que vivió la Europa del periodo 1790-1830.

<sup>12</sup> El mejor ejemplo de esta perspectiva es JOHNSON, JAMES H.: *Listening in Paris. A cultural history*, California: University of California Press, 1995. La principal oposición a esta tesis está reflejada en WEBER, WILLIAM: "Did people listen in the 18th century?", *Early Music*, vol. 25, n.º 4, (1997), 678-691.

<sup>13</sup> La responsabilidad de qué escuchar y cómo debía hacerse, recaerá a partir de 1830 exclusivamente en el público oyente. Es la primera vez en mucho tiempo que al oyente se le hace responsable de la escucha, exigiéndole invertir cierto esfuerzo en esa empresa.

La escucha se convierte en un arte en sí mismo en esta época, no solo arropada por los escritos estéticos, filosóficos y los artículos procedentes de la crítica periodística, sino, además, como consecuencia de otros elementos relacionados con la atención. Así es como la invención del estetoscopio, la normalización de los inéditos ruidos provenientes de la industrialización, los adelantos en la investigación acústica o la necesidad de escuchar que exigían inventos como el telégrafo o el teléfono, animaron a un tipo de escucha atenta, primero en las salas de concierto (música instrumental) y ya a finales del siglo XIX también en los teatros de ópera. A comienzos del siglo XIX, y como consecuencia de todo este afán por atender al sonido, quienes eran considerados mejor dotados para la escucha fueron tildados de *listeners* en el mundo anglosajón, mientras que los estadios inferiores quedaban reservados para el reprobado *amateur* y el *connoisseur*.

En la adopción de este segundo periodo de escucha estuvo implicada la estética prerromántica del *Empfindsamer Still*, pero también algo tan pragmático y aparentemente trivial como las leyes de protección intelectual aprobadas en Francia en 1791 y 1793, dentro del nuevo marco abierto por la Revolución Francesa en cuanto al concepto de autonomía y emancipación del individuo. En parte, estas leyes alimentaron la metamorfosis del compositor en un artista autónomo y original, un genio tocado por la mano divina.

Forjar la idea de que la escucha de música debía ser concebida como un arte a comienzos del siglo XIX, conllevaba la implícita asunción de que la escucha requería de un aprendizaje y una cierta refinación y conocimientos previos. En consecuencia, considerar la escucha estética o artística como la mejor de las posturas frente a otras, implícita la asunción de determinados sesgos políticos e ideológicos burgueses. Convertir la escucha en un arte formó parte de un discurso asociado no solo a la percepción estética de la escucha, sino a una construcción meditada con claros fines sociales y políticos. Sólo quienes controlaran su cuerpo y su conducta en público, sólo quienes dispusieran del tiempo que la escucha requería, eran dignos de escuchar artísticamente. Las consignas aprobadas por la creciente burguesía en el recién estrenado idealismo romántico eran: cuerpo inerte, silencio, control público de las emociones, aplauso contenido solo al final de la performance, en suma, mostrarse en la justa medida y un renacido buen gusto.

Era inevitable que la autenticidad de la obra de arte anhelante de autonomía plena, que el valor que la obra debía poseer en sí misma, junto a la nueva concepción del compositor, creador y genio cuyo texto es motivo de veneración casi religiosa, era inevitable, decía, un nuevo e incondicional oyente postrado, abatido, exhausto, en actitud mística y contemplativa. El respeto al genio y su obra instaban a un oyente cuya devoción convirtiese la interpretación en una ceremonia ritualizada. Esta actitud estética quedó validada durante las primeras décadas del siglo XIX frente a otras posturas. Si la obra es el texto divino, el compositor es el Dios creador que da forma a su obra, bien al estar poseído por la divinidad, aunque siguiendo las reglas (Mozart), bien por ser poseedor de atributos naturales y legitimado para infringir las normas (Beethoven). Y si la sala de concierto es el lugar sagrado que congrega a los acólitos, la nueva figura del director de orquesta no será más que el oficiante de dicha ceremonia. Y si seguimos con el símil litúrgico tomado de Christopher Small (1998), entonces la crítica periodística debía adoptar el papel de juez encargado de la vigilancia al máximo respeto de la palabra divina (la obra) y de mantener viva la última voluntad del compositor. El público, subsumido por la obra y el genio divino, no tendrá más remedio que afrontar el único papel por asignar en semejante acto de dramatización, el de congregación silente, inerte y anónima que acude a adorar y rendir pleitesía al creador y su obra. La tarea burguesa de educar al público europeo y norteamericano dominaría todo el siglo XIX.

De comienzos del siglo hasta alrededor de 1840 se instaura esta escucha atenta, dirigida a un público que muestra abiertamente una actitud mística y contemplativa plenamente romántica. Este segundo periodo coincide con la implantación progresiva y desigual de esta conducta respetuosa y silente. Primero en las salas de conciertos y los salones privados de la burguesía continental y británica, y ya en la segunda mitad del siglo en los teatros de ópera, con mayor énfasis a partir de la inauguración del Bayreuther Festpielhaus de Wagner en 1876.

Aunque no ocurre en todos los países por igual, alrededor de 1830 y 1840 surgen nuevas formas de entender y percibir las obras, dividiendo el siglo XIX en tres fases en cuanto a la construcción discursiva de la escucha. De 1830 a 1850 se da lo que llamo la escucha romántica-subjetiva. Las obras instrumentales adquieren plena autonomía, a la vez que se entienden como el reflejo de la vida azarosa del compositor. El oyente continúa siendo el único responsable de los modelos de percepción. Es la época de las grandes sinfonías beethovenianas y la construcción de un ideario emocional, que en algunos casos es ascético y místico.

Desde la década de 1850 se atisba un nuevo modo de escucha. Por influjo de los escritos de Eduard Hanslick, así como por un cambio en el rumbo de la filosofía y la crítica periodística, la estética de escucha romántica dejará paso a un modo de escucha que privilegia la percepción intelectual de la estructura y la forma en las obras. La autonomía de las obras alcanza su culmen con lo que se ha dado en llamar música absoluta. Una vez consolidada la estructura del concierto burgués —gracias al empleo de los programas de mano, los libros de etiqueta, los diarios, la crítica especializada, etc.—, Hanslick y Schopenhauer remarcan la importancia de un oyente que escucha, ya no con la actitud mística y contemplativa, sino que será juzgado ahora por su capacidad para comprender la forma de la obra a través de su estructura interna, una idea formalista que podemos rastrear ya en algunos escritos kantianos. Este es el cuarto periodo que podríamos llamar la escucha estructural, que ocupa la segunda mitad del siglo XIX y se prolonga hasta los escritos de Theodor Adorno y buena parte del siglo XX. La emoción paroxística como fin de la escucha deja paso a la comprensión narrativa como medio imprescindible para alcanzar el placer. Si antes de 1840, los momentos de atención podían ser más o menos laxos y combinados con momentos de cierta dispersión emocional, además de sentarse las bases para el respeto y el control del cuerpo, desde mediados del siglo XX, las exigencias requeridas por la escucha estructural obligan al oyente a adoptar lo que Katharine Ellis llamó «the gold standard of attentive listening» (Thorau y Ziemer, 2019: 37-54). Una escucha intensa, que no concluye hasta acabada la interpretación y con la ardua finalidad de observar un todo unitario y coherente. Así es como la escucha subjetiva y mística transfiguró en estructural, al menos en los centros culturales germanos. Y a pesar de que el modelo de escucha cambie de forma desigual en toda Europa, el canon de obras y el respeto a la ceremonia seguían legitimando sólo a las clases de acomodo. Los dos modos de escucha, la del oyente estructural y la del romántico subjetivo, convivieron durante la segunda mitad del siglo XIX. Ambas requerían de un oyente serio, atento y responsable de aquello que escucha, y la memoria jugaba un papel esencial dada su función conectora entre pasado y presente.

Una vez consolidada esta escucha en el mundo occidental a finales del siglo XIX, la música grabada vendrá para modificar, aunque sea tímidamente, algunas premisas y convenciones, pese a que la grabación solo pudo tomar como referente el único modelo disponible, el proveniente de la música clásica en las salas de concierto y los teatros de ópera. Tal vez fuese por esta razón por lo que la música grabada salía siempre perdiendo frente a los conceptos de original y auténtico en los debates académicos. Al ser la grabación un intermediario que intercede entre el intérprete y el oyente, a este quinto periodo de

percepción me gusta llamarlo escucha mediada tecnológicamente. Comprende el periodo que va de alrededor de 1900 hasta la década de 1970. Es el segundo gran periodo en la construcción de la escucha atenta, sedimentado por su definitiva implantación a finales del siglo XIX y por los primeros escritos de Benjamin y Adorno a comienzos del XX. La presunción de que la escucha atenta es superior se sigue consolidando en los circuitos musicales burgueses, solo que ahora emplea, además, a la música reproducida en fonógrafo, gramófono y radio. Aunque parecía abrirse nuevos modelos aurales, las actitudes atentas se mantuvieron más o menos intactas hasta bien entrado el siglo XX, máxime en lo que a la música clásica se refiere. Las actitudes de las salas y los teatros cruzaron al siglo XX merced, en parte, a su adopción en salones y casa privados de una burguesía que llegaba a vestirse de etiqueta para escuchar su colección de discos en su reluciente y maciza Victrola.

Al mismo tiempo, desde la academia se reforzaba el carácter aurático de la música en directo polarizando la distinción entre el arte natural y el artificial reproducido mecánicamente. Solo a partir de la década de 1920 es cuando la grabación, pero sobre todo la radio, comienza a modificar algunos de los patrones tradicionales de escucha atenta. La producción en masa no solo llegaría a cuestionar las convenciones asumidas por el periodo anterior, sino los distintos modos de aproximación al arte y la cultura, así como su distribución y acceso: un acceso antes reservado a unas pocas élites, pero abierto cada vez con mayor frecuencia a las clases humildes. Incluso se cuestionó el estatus asimilado por la alta cultura, disfrutada en exclusiva desde hacía siglos por una minoría.

Con todo, el periodo 1920-1950 experimentó la defensa vehemente del carácter aurático que rodeaba la música en vivo de la alta cultura burguesa. Parte del método de esta defensa consistió en el ataque a los nuevos sistemas de producción de masas, sobre todo al gramófono y la radio, aparatos que conducían, según ellos, a la decadencia del arte. La música de carácter más popular (sobre todo el jazz) y los aparatos de reproducción empleados para su escucha, serán el blanco de las ácidas críticas firmadas desde la Escuela de Frankfurt, en concreto, la Teoría Crítica iniciada por Max Horkheimer y continuada por Theodor Adorno. La vehemencia de sus escritos transfirió la consideración de que este fue un periodo de crisis de la atención de la escucha dentro del mundo de la academia germana. Un periodo en el que se proponían nuevas actitudes aurales fuera de la música clásica, pero que eran fuertemente desprestigiados desde Frankfurt, donde se abogaba por la recuperación de las actitudes silentes y atentas decimonónicas que reforzaban la escucha estructural. En este sentido, es necesario salir en defensa de Walter Benjamin, proponiendo entender su concepto de aura, no como una pérdida de la originalidad, unicidad y autenticidad, no como una especie de epifanía, sino como un signo de liberación del carácter aurático concedido durante el siglo XIX a un ritual exclusivamente burgués. También es necesario entender esta sensación de crisis de la escucha atenta como parte del inestable marco histórico-político del periodo de entreguerras. A pesar de todo ello, las convenciones que privilegiaban el patrón oro de la escucha se mantuvieron vivas en forma de aforismos merced a las ideas procedentes de Frankfurt y absorbidas por la musicología alemana de las décadas posteriores.

En definitiva, se consideraba necesaria una vuelta a la escucha atenta según el modelo burgués, pues creían que supuestamente había salido perjudicado con la llegada de los medios de masas. Desde Frankfurt se alegaba una pérdida en el espacio unificador y cohesionador de las salas de conciertos del siglo XIX, aunque en realidad, podemos interpretarlo como cierto miedo subyacente a la competencia que suponían los nuevos medios de expresión artística y los recién llegados sistemas tecnológicos que daban acceso a ella. Después de la Segunda Guerra Mundial y hasta finales de la década de 1970 se consolidan las teorías adornianas en

el musculado mundo germano de la musicología.<sup>14</sup> Es la época de la formación de los grandes Estados del bienestar, de los derechos sociales y sindicales, de la bonanza y el *baby-boom*, de la defensa por la igualdad de género y raza, de los movimientos pacifistas. Si a comienzos de siglo se vislumbró la posibilidad de que la cultura llegase a las masas, fue en este periodo cuando —al amparo del LP, la radio FM, la cinta magnética, el cine y la televisión, la música popular (sobre todo el jazz, que comenzaba a conquistar los estratos burgueses)— se cuestionan los modelos aurales previos, reclamando para sí el mismo estatus alcanzado por la música clásica. Al tiempo que una sección de la musicología de tinte tradicionalista y positivista renunciaba, *sottovoce*, al proyecto igualador de la cultura, la música popular abría una brecha cultural que, para algunos estudiosos sociales y culturales, todavía no ha cicatrizado. El entorno conservador que rodea la música clásica continuó aplaudiendo la jerárquica distribución del oyente, cuya cumbre estaba ocupada por el «experto», al mismo tiempo que la etnomusicología, la sociología y los estudios culturales aunaban esfuerzos por difuminar esos espacios de distinción; en algunos ejemplos relevantes desde posturas neomarxistas (o tal vez antiliberales).

A finales de la década de 1970 rebrotan conceptos liberales abanderados por la recuperación económica después de la guerra, pero cuyo objeto no era otro que desregular todo aquello que el Estado había centralizado en las tres décadas anteriores. Es ahora cuando considero comienza el sexto y último periodo de la escucha que llamo posmoderna. El Estado del bienestar se descompone paulatinamente a la vez que el individuo se cultiva en la búsqueda de su propia cobertura personal y hedonista de unas necesidades inventadas por el mercado y que lo alejan de los compromisos sociales propios del sentido de *communitas*. Se celebra el consumo paroxístico desde un capitalismo exacerbado. La tecnología de reproducción del sonido, que había dado lugar a un mercado de masas a comienzos del siglo XX, junto a los sistemas personales de escucha como el Walkman y la digitalización de la música, anidan en este proceso individualizador en el que el oyente actúa para sí mismo fortalecido por las “tecnologías del yo”.

La escucha posmoderna de nuestras cuatro últimas décadas ha tendido progresivamente a esa individualización y al abandonando de la escucha familiar y grupal (Ulrich Beck, 2016). Objetivo, aislar al individuo y personalizar sus contenidos de consumo cultural por una industria que tiene que ceder parte de sus ganancias con plataformas de distribución online. Por si esto fuera poco, las últimas cuatro décadas experimentan un mundo rebosante de paradojas: una escucha del *low hi-fi* en un mundo altamente tecnologizado; la omnipresencia de una música que convive con sociedades dispersas y desatentas (Patino, 2020); vivir constantemente conectados a la vez que anegados por el sentimiento de soledad; la necesidad de la industria de reorganizar su modelo de negocio justo en el momento de la historia en el que más música se dispone y se escucha; la paradoja que supone el surgimiento de un ciberespacio como lugar y foro de encuentro que acaba reforzando las conductas individualistas, la personalización y la destradicionalización; o la gran paradoja de llevar suministro y acceso a internet a lugares en donde escasea la comida o se violan los derechos humanos fundamentales. Una modernidad líquida en la que la expresión metafísica, la meditación y la contemplación están en claro retroceso (Bauman, 2002); en donde la escucha atenta ya no es posible dada la vorágine de nuestras vidas fluidas y de una velocidad acelerada que exige el cambio permanente

<sup>14</sup> Teorías que incluso pasarán a la música grabada tamizadas a través del concepto de alta definición, merced a la labor de revistas especializadas en tecnología del sonido grabado tales como *High Fidelity* (1951), *Stereo Review* (1958) o *Stereo Sound* (1966).

(Rosa, 2016); un mundo lleno de música que no se escucha, donde triunfa la economía de una atención que muchas veces queda disipada por el ruido de fondo, la exageración y la sobreabundancia; una música transformada en ruido en los espacios públicos compartidos que queda bajo el control del capital; un mundo en donde el arte devaluado es convertido en ocio y en donde se acentúa el consumo omnívoro, dados el afán de glotonería de las nuevas culturas globalizadas; una época que comercializa con el tiempo destinado a la escucha de una música grabada que ya no se escucha. Tiempo de ocio convertido en dinero por la gran industria del algoritmo y la clase vectorialista (Wark, 2021).<sup>15</sup> Un tiempo escaso, por cierto, en la vida acelerada posmoderna.

Tabla 1: Paradigmas de escucha históricos (elaboración propia)

1750-1800	1800-1830	1830 y 1850	1850-1900	1900-1970	1970-hoy
Escucha retórico-objetiva	Construcción de la escucha atenta	Escucha subjetiva-romántica	Escucha estructural	Escucha mediada	Escucha posmoderna
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aristocracia</li> <li>• Ruidos en la ópera</li> <li>• Parterre ruidoso</li> <li>• Acontecimiento social</li> <li>• Música como imitación de la naturaleza= imágenes</li> <li>• Texto VS sonido</li> <li>• Melodía VS armonía</li> <li>• Gluck (París)</li> <li>• Revolución (música patriótica)</li> <li>• 1793: vuelta atrás</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proceso de asimilación del silencio.</li> <li>• Burguesía.</li> <li>• Individualización.</li> <li>• Escucha estética per se.</li> <li>• Música instrumental y ópera.</li> <li>• Autonomía de la música=libre de asociaciones pictóricas, textuales o programáticas.</li> <li>• Actitud mística</li> <li>• Kant.</li> <li>• Idealismo.</li> <li>• Subjetividad.</li> <li>• Hegemonía de la música instrumental alemana.</li> <li>• De partitura a obra y de compositor a genio.</li> <li>• “El arte de escuchar”.</li> <li>• <i>Listeners VS Amateurs</i>.</li> <li>• Misticismo.</li> <li>• Silencio.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reverencia</li> <li>• Escucha silente</li> <li>• Música instrumental</li> <li>• Respeto religioso</li> <li>• Éxtasis</li> <li>• Instrumentistas gana público propio</li> <li>• Música de cámara (salones privados)</li> <li>• Artista=genio</li> <li>• Escuchar no depende el estado de ánimo</li> <li>• Los elementos programáticos de la música de Haydn dejan de ser relevantes</li> <li>• Beethoven</li> <li>• Autonomía de la música: significado al margen de imágenes</li> <li>• Música absoluta.</li> <li>• Música instrumental</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escucha atenta.</li> <li>• Música instrumental</li> <li>• Rituales de escucha</li> <li>• Socialización</li> <li>• Burguesía</li> <li>• Industrialización</li> <li>• Ruidos.</li> <li>• Telégrafo y teléfono</li> <li>• Consolidación escucha atenta en Occidente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grabación</li> <li>• Diferido=Descorporeización</li> <li>• Aura (Benjamin)</li> <li>• Radio y gramófono</li> <li>• Cultura de masas</li> <li>• Nuevos Lenguajes (Schönberg)</li> <li>• Crisis en la década de 1920</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Individualización</li> <li>• Escucha atomizada</li> <li>• Democratizada</li> <li>• Omnívora</li> <li>• Lineal</li> <li>• Hiperrealista</li> <li>• Visual Multimedia</li> <li>• La “no escucha”</li> </ul>

<sup>15</sup> En este libro Wark introduce la tesis de que existe una nueva clase social en nuestro tiempo que posee y controla la información a la que llama clase vectorialista.

La escucha atenta se devalúa irremediabilmente en la postmodernidad. El pensamiento profundo vive un apagón (Baricco, 2022).<sup>16</sup> Se consolida una percepción superficial combinada con la multitarea y la necesidad de cambio continuo, junto a la desmaterialización del mundo que supone la digitalización en el que desaparecen los recuerdos y los rituales. El soporte físico, único reducto material que le quedaba a la música, también se ha volatilizado. Ello provoca la desmaterialización de la escucha, convertida ahora en exceso, en ausencia de verdad y de compromiso hacia la atención de la música. Lo hiperreal convierte la realidad en meros simulacros. No importan los hechos, sino el efecto, la apariencia y la eficiencia. Así es como el neoliberalismo parasita a unas sociedades que renuevan su hedonismo navegando por la red, consumiendo a espaldas y dispersando su atención, buscando la sencillez vacua y huyendo de la exigente profundidad de un pensamiento coherente.

## CONCLUSIONES

Desde alrededor de 1800 hasta la década de 1970 la burguesía vivió afanada en facultar al oyente para que escuchara con atención (bien a través de una vehemente expresión romántica, bien a través del análisis estructural). Solo con la descomposición del sentido de *comunidades*, y el creciente y acelerado individualismo, fue cuando la escucha forjó un nuevo tipo de oyente disperso. No olvidemos que el arte de escuchar, o lo que hoy entendemos por escucha atenta, no es más que un constructo burgués que se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, se consolida en los siglos XIX y XX, y comienza su disolución a comienzos del siglo XXI.

He pretendido demostrar que el análisis de la escucha desde una perspectiva imparcial y holística ofrece múltiples e interesantes resultados sobre los modelos de percepción histórica, útiles para la historia cultural y los estudios sobre el sonido. En suma, una variante historiográfica que complementa los estudios biográficos y los análisis formales, estructurales y armónicos de las obras, para poner el foco en las prácticas aurales de los oyentes.

Aunque los objetos de estudio de los diferentes acercamientos al estudio de la escucha han sido dispares, hemos visto que todos ellos comparten algunos elementos comunes que me sirven para extraer unos factores que, a mi juicio, son imprescindibles cada vez que analizamos la escucha. Dicho de otro modo, es posible una sistematización y una teoría que facilite el estudio de la escucha. Lo que propongo es un modelo que puede ser aplicado desde el ámbito de la musicología, la etnomusicología y la sociología, pues la percepción depende de un amplio contexto conformado por un marco social, cultural, tecnológico y político, en el que se consolidan actitudes, hábitos, rituales y conductas que canalizan estéticas aurales susceptibles de modificación y cambio.

Los diferentes periodos estéticos que he propuesto no legitiman unos elementos de análisis por encima de otros. Con todo, podemos reducirlos a dos grandes paradigmas, con una clara tendencia idealizadora: así tenemos la escucha atenta y la escucha dispersa o distraída.

Seguro que existen otras metodologías y otros factores que no he sido capaz de reconocer y que tal vez puedan dar lugar a un marco conceptual diferente. Ahora bien, al haber establecido un punto de referencia para el análisis de la percepción de la música, tal vez puedan surgir sendos caminos de estudio en este apasionante mundo de la escucha, los

<sup>16</sup> Dice Baricco: «Elegimos la velocidad, a costa de la profundización; el cruce de estos efectos genera una técnica de la percepción de la realidad que busca de forma sistemática la simultaneidad y la superposición de los estímulos; es lo que nosotros denominamos adquirir experiencia», p. 389.

sentidos y la percepción de la música. Ahora podemos preguntarnos si queremos seguir imbuidos en el ruido de nuestras aceleradas vidas líquidas y posmodernas o si, por el contrario, debemos reaprender el arte de escuchar. Por el momento, lo que sí podemos hacer es seguir escuchando a quien escucha.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR ARANDA, Antonio Jesús, Josep GUSTEMS CARNICER y Diego CALDERÓN GARRIDO: «Los modos de escucha como generadores de pensamiento musical: a propósito de François Delalande», *Observar*, 8 (2014), pp. 86-108.
- BARICCO, Alessandro: *El nuevo Barnum*, Barcelona, Anagrama, 2022, pp. 385-402.
- BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad Líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BECK, Ulrich y Elisabeth BECK-GERNSHEIM: *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona: Paidós, 2016, 2002.
- BECKER, Judith: «Exploring the Habitus of Listening. Anthropological Perspectives». En: JUSLIN P.N. y J.A. SLOBODA (eds.) *Music and Emotion: Theory, Research, Applications*: Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 127-157.
- BESSELER, Heinrich: *Das musikalische hören der neuzeit*, Berlin: Akademie-Verlag, 1959.
- BIJSTERVELD, Karin: *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Massachusetts: MIT Press, 2008.
- BONDS, Mark Evan: *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona: Acantilado, 2014.
- BORIO, Gianmario (ed.): *Musical Listening in the Age of Tehcnological Reproduction*, New York: Routledge, 2016.
- CHION, Michel: *La música de cine*, Barcelona: Paidós, 1997.
- CHION, Michel: *El sonido*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2019.
- CLARKE, Eric F.: *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- COOK, Nicholas, Monique M. Ingalls y David Trippett (eds.): *The Cambridge Companion Music in Digital Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- CRAWFORD, Kate. «Following you: disciplines of listening in social media», *The sound studies reader*: New York: Routledge, 2012, pp. 79-90.
- DELALANDE, François: *Las conductas musicales*, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2013.
- DENORA, Tia: *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DIBBEN, Nicola: «Musical materials, perception, and listening». En: CLAYTON Martin, Trevor HERBERT y Richard MIDDLETON (eds.). *The Cultural Study of Music*: Londres: Routledge, 2003, pp. 193-203.
- ELLIS, Katherine: «Researching Audience Behaviors in Nineteenth-Century Paris: Who Cares if You Listen?». En: THORAU, Christian y Hansjakob ZIEMER (eds.). *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 37-54.
- FORKEL, Nikolaus: *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern northwendig und natzlich ist: Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen*, Göttingen, 1777.
- GOODMAN, Steve: *Sonic Warfar: Sound, Effect and the Ecology of Fear*, Cambridge: MIT Press, 2010.

- HUI, Alexandra: «First re-creations. Psychology, phonographs, and new cultures of listening at the beginning of the twentieth century». En: THORAU, Christian y Hansjakob ZIEMER H. (eds.). *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 373-393.
- JOHNSON, James H.: *Listening in Paris. A cultural history*, California-Londres: University of California Press, 1995.
- KATZ, Mark: *Capturing sound: how technology has changed music*, California: University of California Press, 2010.
- KIVY, Peter: *El poseedor y el poseído. Handel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical*, Madrid: Machado, 2011.
- LEVITIN, Daniel J.: *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*, Barcelona: RBA Libros, 2018.
- LÓPEZ-CANO, Rubén: «Semiótica, hermenéutica y análisis musical», Resumen del Webinar de SATMUS, 29 de abril de 2022.
- LOVE, Nancy: *Musical Democracy*, New York, State University of New York Press, 2006.
- MACKENZIE, Donald y Judy WAJCMAN: *The social shaping of technology*, Buckingham, Reino Unido: Open University Press, 1999.
- MILNER, Greg: *El sonido y la perfección*, España: Léeme Libros, 2015
- OLIVEROS, Pauline: *Deep listening. A composer's sound practice*, Nueva York: iUniverse, 2005.
- PATINO, Bruno: *La civilización de la memoria de pez. Pequeño tratado sobre el mercado de la atención*, Madrid: Alianza, 2020.
- PARDO, Carmen: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid: Sexto Piso, 2014.
- PEÑARANDA GÓMEZ, Ismael: *De la escucha atenta a la escucha visual. Aproximación teórica a los modelos de percepción de la música*, Tesis de doctorado, Universidad de La Rioja, 2022. Publicada en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=308725>
- RAMOS TOLEDANO, Joan: *Propiedad digital. La cultura en internet como objeto de cambio*, Madrid: Editorial Trotta, 2018.
- ROSA, Hartmut: *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Madrid: Katz Editores, 2016.
- SLOTERDIJK, Peter: *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Pre-Textos, 2016, pp. 285-297.
- SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza, 1988.
- SMALL, Christopher: *Musicking. The meanings of performance and listening*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
- SMALLEY, Denis: «Spectromorphology: Explaining Sound-shapes», *Organized Sound*, 2 (2) (1997), pp. 107-126.
- STERNE, Jonathan: *The audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-London: Duke University Press, 2003.
- STERNE, Jonathan: *MP3: The Meaning of a Format*, Durham-London: Duke University Press, 2012.
- STERNE, Jonathan (ed.): *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge, 2012.
- SZENDY, Peter: *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2015.
- THOMPSON, Emily: *The Soundscape of Modernity. Architectural acoustics and the C-ulture os Listening in America, 1900-1933*, Massachusetts: MIT Press, 2004.
- THORAU, Christian y Hansjakob Ziemer (eds.): *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Oxford: Oxford University Press, 2019.

- WARK, McKenzie: *El capitalismo ha muerto. El ascenso de la clase vectorialista*, Barcelona: Holobionte, 2021.
- WEBER, William: «Did people listen in the 18<sup>th</sup> century?», *Early Music*, vol. 25, n.º 4, (1997), 678-691.
- YOUNG, James O: *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*. Daniel Sáez (ed.), Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017.

# **Del análisis estilístico al análisis ideológico: Análisis deconstructivo del *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello* de Manuel de Falla**

**Julia Esther García Manzano**

(Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla)

## **1. IDEOLOGÍA E HISTORIA COMO CENTRO DEL ANÁLISIS MUSICAL**

El análisis musical modernista, o formalista, parte de una visión logocéntrica que se asienta en un dogma a partir del cual desarrolla la trama estructural: un motivo, una tonalidad, una serie de acordes o, más recientemente, una textura o una relación tímbrica. El planteamiento subyacente a este tipo de análisis es que toda obra tiene una estructura profunda lógica que da coherencia a los contrastes que aparecen en la superficie y la misión del análisis consiste fundamentalmente en la búsqueda de esta estructura. El modelo de la lingüística estructural, basado en la concepción sistémica de las obras y en la importancia que cobran las relaciones entre los diferentes elementos, está en la base del análisis formalista, que describe las estructuras descomponiéndolas en sus elementos constitutivos, para posteriormente reordenarlos dentro de una trama de coherencia descubierta en las profundidades de la partitura.

Desde la filosofía del lenguaje se plantea un acercamiento al lenguaje más amplio, que se aleja de la mera descripción lingüística y estudia las relaciones entre lenguaje, pensamiento y mundo. Esta triple visión es la que se intenta aplicar al análisis musical en este artículo, de forma que el lenguaje deja de ser el centro de estudio para convertirse en un reflejo de la ideología y del contexto social en el que se inscriben las obras. Se invierte así la relación entre ideología y lenguaje, y se sitúan la ideología y el contexto social en el centro, como motores de influencia que determinan los cambios que se producen en el estilo musical. Se pasa así del análisis autónomo del estilo musical al análisis cultural e ideológico, que estudia las correlaciones que se establecen entre las obras, los autores, el contexto social y la ideología, de acuerdo con los sistemas hegemónicos de poder.

Algunos aspectos de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein (2017 [1953])<sup>1</sup> están relacionados con dos características que anteriormente Saussure había atribuido al lenguaje: su arbitrariedad y su consideración como hecho social. La arbitrariedad, según Saussure (1991 [1916]), supone que no existe ninguna relación natural entre significante y significado, sino que dicha relación es contextual y cultural. En su definición del lenguaje como hecho social, Saussure se basó en el concepto de hecho social de Durkheim (1974 [1895]): una manera de obrar, pensar y sentir colectiva, que ejerce un poder coercitivo sobre la conducta del individuo. Durkheim describe tres características del hecho social que posteriormente Saussure utiliza para el lenguaje y que son perfectamente aplicables al lenguaje musical: ser exterior al individuo, tener un carácter coercitivo y un uso colectivo. La consideración estética del arte, basada en gran parte en conceptos románticos como innovación, originalidad o genialidad, ha hecho que el interés analítico se centrara en los aspectos individuales de las obras.

Desde esta perspectiva, el lenguaje musical sería una institución social, ya que posee sus dos características esenciales: una serie de reglas, ajenas al individuo, y un carácter coercitivo que actúa sobre él. El lenguaje musical tendría, además, un carácter arbitrario y, por este motivo, no podría ser modificado de forma individual, sino de manera histórica o cultural. Esto implica que muchos de los cambios que la historiografía considera como logros individuales son, en realidad, fruto de una empresa colectiva regida por una determinada ideología. Para que las cosas cambien, o se desee el cambio, tiene que existir alguna razón y, si el lenguaje es de por sí arbitrario, las causas del cambio no pueden ser intrínsecas, sino externas. De esta forma, la evolución del lenguaje depende de la sociedad y del momento histórico y, sobre todo, de la ideología dominante. La idea de evolución necesaria aplicada al lenguaje musical, o cualquier otra cuestión esencialista respecto a su origen y su devenir, tal y como afirmaban compositores como Alrnold Schönberg, Anton Webern o Manuel de Falla, pierde toda consistencia desde la consideración de la arbitrariedad de los lenguajes y desde la visión pragmática del lenguaje de Wittgenstein.

El individuo encuentra la lengua en un determinado estado, lo que Meyer (2000) denomina las «constricciones del sistema», y este va unido a una ideología. Según Mannheim (2004 [1941]), la ideología es el pensamiento colectivo que procede de acuerdo con determinados intereses y situaciones sociales, está directamente relacionada con el poder, y sus cambios y modificaciones responden a las relaciones dialécticas que se dan entre los distintos grupos de una sociedad. Mannheim establece una diferencia entre ideología y utopía: la ideología son las ideas de los grupos dominantes, que tienden a ser conservadoras, mientras que la utopía es, por el contrario, un pensamiento que pretende destruir el pensamiento establecido y adquirir un poder del que estaba al margen. Más actualmente, el concepto de «campo» de Bourdieu (2010) nos permite entender las luchas de los actores implicados en la creación musical a principios del siglo XX como una confrontación entre dos facciones: la ortodoxa, representada por aquellos que tienen una posición privilegiada, puestos importantes en las instituciones musicales y un capital simbólico acumulado; y la heterodoxa, formada, en general, por grupos que están al margen de las instituciones musicales oficiales, de ahí su marcada lucha contra el academicismo, y que quieren asaltar el poder e imponer sus principios como un nuevo dogma ligado al concepto de vanguardia.

<sup>1</sup> Se toma como referencia el sentido pragmático del significado del llamado “segundo Wittgenstein”, reflejado en: Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas*, Madrid: Editorial Trotta, 2017. En este texto, el autor rechaza la consideración del lenguaje como representación y defiende una nueva visión de este como realidad social y comunicativa cuyo significado depende del uso.

En España, en el campo musical encontramos claramente representadas estas dos facciones: por una parte estaban Manuel de Falla y Adolfo Salazar, el primero desde la práctica compositiva y el segundo desde la vertiente intelectual e ideológica; y por otra, el resto de compositores y críticos musicales que no seguían sus directrices. Tanto Falla como, especialmente, Salazar mantuvieron una postura dogmática y beligerante, muy impregnada por la filosofía de Ortega y Gasset, que acabó imponiéndose como la postura hegemónica durante el resto del siglo. El dogmatismo de su actitud encaja perfectamente con la idea de Mannheim de que hay grupos de «subordinados» o «heterodoxos», tan profundamente comprometidos con la lucha dentro del campo, que solo logran ver en la realidad aquellos elementos que se proponen negar. Su pensamiento está claramente sesgado por su ideología, y no brinda nunca un cuadro objetivo de la situación, sino una tendencia claramente dirigida hacia la acción, que da la espalda a todo lo que pueda amenazar su deseo de renovación.

El análisis musical no puede obviar estas tensiones ideológicas, ni aprobar de forma acrítica un determinado discurso, sino introducirse en él para ayudar a entender desde ahí las razones de la praxis que le está asociada. La tonalidad «bimodal»<sup>2</sup> y las llamadas «formas clásicas» fueron dos de los campos de batalla más importantes en los que se libró esta lucha de poderes e intereses. El antiacademicismo victorioso de la vanguardia acabaría imponiéndose como una necesidad histórica y la única posibilidad artística válida una vez que asaltaron el centro del poder.

## 2. LA DECONSTRUCCIÓN COMO PRINCIPIO ANALÍTICO: EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

El concepto de «deconstrucción», generalizado por Derrida, plantea una lectura de los textos que elimina la separación entre lo interno y lo externo, y abre la puerta a un número de interpretaciones infinitas. Se trata de un proceso de desmontaje que revisa las obras con la intención de descubrir los elementos históricos y culturales que permanecían ocultos en ella, los cuales pasan de ser elementos secundarios a ocupar un plano central en la interpretación. La deconstrucción intenta poner en evidencia las debilidades, contradicciones y la falta de consistencia de las doctrinas que afirman de manera inequívoca: «x es y». Desde esta perspectiva, la consideración de la modalidad, tonalidad o atonalidad de una obra deja de ser un aspecto esencial en su definición, y se puede interpretar más como un componente social y cultural que como un elemento intrínseco a la música.

Derrida (1989: 383-401) afirma que el discurso occidental se organiza alrededor de tipos de oposiciones binarias: dentro-fuera, interno-externo, texto-contexto, tonalidad-atonalidad, natural-antinatural, académico-antiacadémico, etc. Uno de los términos, generalmente el primero, actúa como centro y el segundo queda marginado con un valor exclusivamente negativo o suplementario. Lo que la deconstrucción hace es mostrar que ambos términos son complementarios y no pueden aislarse, de forma que la descripción del primer término solo puede realizarse teniendo en cuenta elementos que provienen del segundo, y el centro depende para su existencia del elemento marginado. La deconstrucción no disuelve necesariamente la oposición, sino que muestra la contaminación que existe entre los elementos que la forman.

---

<sup>2</sup> Debido a la amplitud de significados que adquiere el término de tonalidad durante el siglo XX, se utiliza la denominación de «bimodal» para hacer referencia a la tonalidad funcional asentada sobre las escalas de los modos mayor y menor que había predominado en los siglos precedentes.

Entre las dualidades más utilizadas está la separación entre texto y contexto, que en el caso del análisis musical da la primacía a la obra sobre el discurso teórico que se desarrolla en su entorno. La deconstrucción analítica que proponemos subvierte esta relación, de manera que el discurso pasa a ser el centro y la causa que marca las características de la obra, que se convierte así en el efecto. Se intenta poner de relieve cómo el contexto social y cultural en el que se integra una composición no es un mero decorado, sino un factor que determina directamente sus características: la causa que provoca los cambios estilísticos que aparecen en las obras.

A principios del siglo XX se fue articulando el discurso de la vanguardia como un enfrentamiento con la academia, de modo que se creó un binomio antagónico entre el arte académico y el nuevo arte o arte de vanguardia. Se establece así una separación, que no siempre está muy clara en la práctica, que empuja el análisis musical a la búsqueda de los rasgos supuestamente originales de una obra y centra en ellos la valoración estética de la misma. Lo que se considera como original de una obra solo puede entenderse en relación con aquello que se ha sedimentado como norma, a través de la interiorización de unos patrones que consolida la enseñanza. El dominio del lenguaje, unido al capital simbólico alcanzado por los autores, permite que se realice «el juego del juego», que consiste en la modificación, desviación y ocultamiento de los modelos.

El análisis deconstructivo se convierte así en una estrategia que va más allá de las opiniones de los compositores sobre sus obras o de la apariencia superficial del propio texto. La deconstrucción se basa en la búsqueda de las contradicciones entre las intenciones del autor y las realidades de los textos. Se trata de encontrar el sedimento, el substrato, las partes no intencionadas que involuntariamente quedan presentes en la obra. Es un análisis en cierta medida malicioso, una estrategia que busca en el texto los puntos no conscientes en los que la vigilancia del discurso ha estado menos presente. A diferencia del análisis modernista que define el texto armónica y estructuralmente de forma cerrada, con un sentido y un significado que siguen en gran medida las pautas establecidas por el autor, en esta interpretación se cuestionan las opiniones del compositor y la realidad del texto, y la obra adquiere múltiples lecturas y significados.

### **3. EL ANÁLISIS DE LA OBRA COMO ACCIÓN: EL SENTIDO DE LAS NORMAS**

El análisis de la obra como acción implica el estudio de la intencionalidad y de los estados mentales y psicológicos del autor como elementos centrales que la determinan. La separación realizada por Chomsky (1969) en la gramática generativa entre competencia y rendimiento es importante para entender este enfoque. La gramática generativa no se propone analizar lo que aparece en el texto, tal y como hacía la gramática estructural, sino estudiar cómo se genera este. La competencia es el conjunto de reglas y mecanismos de los que dispone el hablante, y el rendimiento es la realización concreta de la competencia. El análisis de la competencia permite acercarse a las estrategias de actuación, y descubrir los modelos mentales y las reglas que la guían, un estudio que por su dificultad y ambigüedad generalmente ha sido pospuesto del análisis musical.

La pragmática de Wittgenstein desarrolla una teoría del significado en el que este se constituye como un uso social, centrandolo en el interés en la acción comunicativa. Así, el significado y sentido de una obra no es nunca general ni universal, sino ideológico y condicionado socialmente. De esta forma, se añaden al estudio del lenguaje musical,

además de sus elementos gramaticales, sintácticos y semánticos, sus componentes sociales y psicológicos, conectados con los discursos, la conciencia colectiva y las luchas de poder ideológicas.

Hay tres aspectos importantes a resaltar en este tipo de análisis: las constricciones estilísticas, o el estado del material sonoro en un momento determinado, las estrategias de actuación frente a las reglas y los procesos ideológicos y sociológicos en los que se inscribe el acto musical. La relación con las normas adquiere una especial relevancia desde el punto de vista de las estrategias compositivas, ya que el discurso de la vanguardia convirtió su ataque en un imperativo estético. La tradición académica había establecido las normas como elementos precompositivos, anteriores al acto creativo, y es en este sentido en el que se le dirige la mayor parte de las críticas. En muchos casos, el problema no es la regla en sí, sino el sentido que se le ha dado en el proceso de aprendizaje como una norma precompositiva obligatoria. Es más una rebelión contra el papel que se atribuye a las reglas en la enseñanza que contra las reglas en sí; de ahí que el antiacademicismo y el rechazo a las reglas sean elementos que comúnmente se asocian.

La enseñanza crea una separación entre las normas y las obras, mientras que la visión de Wittgenstein nos sitúa en otro planteamiento, en el uso interno que se hace de ellas en una obra y en el sentido que adquieren en contextos determinados. Según Wittgenstein, lo fundamental de las reglas es su capacidad de dirigir la acción y su adaptabilidad a contextos cambiantes. La regla no es para este autor un elemento fijo y restrictivo, sino un camino que invita a la actuación y la favorece, pues sin ellas no tendrían sentido los conceptos de originalidad e innovación que se plasman siempre en relación con un modelo. La regla tiene una doble utilidad que aparentemente puede ser contradictoria: permite la continuidad de las acciones humanas y su cambio. Indica un camino posible para la acción y, en ese sentido, la provoca, pero no define la meta a alcanzar, solo posibilita el recorrido de un trayecto. Seguir o no seguir una regla se convierte en un juego social: «el juego de las reglas». Las reglas son algo inmanente a las obras, no forman parte de una superestructura, y su conversión en valores es fruto de la voluntad humana, que de forma intencionada coloca en algunos momentos las reglas por encima de la acción para perpetuar determinados intereses.

Desde la visión pragmática, no interesan los orígenes de la regla, ni explorar y observar su naturaleza para buscar el fundamento de su base racional, sino entender cómo se aplica y se interpreta dentro de un colectivo determinado. Aplicar una ley consiste siempre en darle un significado nuevo a esa regla de acuerdo con el contexto. Esto no implica un relativismo, en el sentido de que puedan crearse y destruirse de forma continua, pues las reglas son colectivas y su uso está delimitado por las constricciones estilísticas y las posibilidades de la acción regidas por la ideología dominante. La regla es una experiencia compartida por todos los que participan de la actividad artística; por tanto, seguir una regla implica formar parte del colectivo social para el que dicha regla tiene relevancia.

Wittgenstein desarrolló un conocido argumento en contra de los lenguajes privados asentado en tres principios: a) no es lo mismo seguir una regla que pensar que se sigue una regla; b) una regla es una costumbre, por lo que no puede tener una única vez; y c) las reglas no son solo gramaticales sino sociales y comunicativas. El primer argumento es fundamental para nuestra interpretación analítica: un compositor puede pensar que no sigue una regla y en la práctica seguirla, aunque de forma encubierta. La diferencia radica en que seguir una regla es una práctica asentada mediante el aprendizaje y creer que se sigue un pensamiento, y la relación entre la práctica y el pensamiento dista mucho de ser una relación directa.

El seguimiento o alejamiento de las reglas es una cuestión ideológica, que está relacionada con luchas de poder. El concepto de *illusio* de Bourdieu (1988: 28 y 247) hace referencia al interés que tienen los agentes implicados en un campo por jugar en él, es decir, los beneficios simbólicos y materiales que esperan obtener al conseguir la legitimidad y el poder dentro del mismo. La defensa de las reglas depende de la posición que se tiene dentro del campo: la fracción conservadora es aquella que ocupa el poder, en este momento, las instituciones musicales; y la fracción heterodoxa es la que intenta asaltarlo, la nueva concepción de la música ligada a los conceptos de intelectualidad y vanguardia. La batalla se decantó claramente por la segunda, de forma que la heterodoxia de la vanguardia se acabó convirtiendo durante el resto del siglo en una nueva ortodoxia que condujo a admitir como verdad neutra y objetiva una concepción de la música cuyo discurso se había creado como antagónico del anterior.

Nuestro trabajo de deconstrucción consiste en descubrir esas reglas que de forma tácita subyacen bajo su negación o su diferimiento: las reglas encubiertas, especialmente los patrones estructurales y armónicos, que forman parte de las estrategias de diferenciación de los autores. El primer punto en este proceso es aceptar que los modelos no tienen que ser semejantes en todos sus aspectos para ser reproducciones compartidas, sino que, por el contrario, cualquier acción compositiva supone una actualización de la norma en función del contexto. No son, pues, las descripciones de los elementos que aparecen en la obra lo que nos lleva a su comprensión, sino el estudio de las estrategias y de la ideología a partir de las cuales se han generado. Se pasa, así, del análisis estático de la obra como un objeto cerrado al análisis dinámico: al estudio de la obra como una acción.

#### 4. LA TONALIDAD COMO CAMPO DE BATALLA IDEOLÓGICO

Para plantear un estudio ideológico de la tonalidad habría que separar, en primer lugar, entre la tonalidad de la praxis, tal y como aparece de forma inmanente en las obras, y el concepto de tonalidad en torno al cual se articula todo un debate ideológico en las primeras décadas del siglo pasado. La clara separación entre lo que es o no es tonal dista mucho de ser una realidad tan esencial como quieren establecer los discursos. La tonalidad se convirtió en el centro de la rebelión contra las normas que se consideraban impuestas desde la academia. Entender este enfrentamiento va mucho más allá de un cuestionamiento de su naturaleza o de su eficacia compositiva, y hay que replantearlo desde el significado y el sentido que el propio concepto adquiere en estos momentos.

Wittgenstein (2017 [1953]) afirma que el significado de una palabra consiste en su uso. Si seguimos la idea de Wittgenstein, no hay una definición de tonalidad como sistema que pueda realizarse al margen de su uso y sus contextos, planteamiento que choca con la explicación que se da del sistema desde la enseñanza, presentado como una realidad independiente del sujeto y de la obra, con su propia lógica de funcionamiento interno. La tonalidad se convierte, a través de la enseñanza, en lo que Max Weber (1984) denomina «un tipo ideal»: un recurso metodológico que sirve para conectar fenómenos dispares y complejos. El tipo ideal construye un cuadro con elementos que considera característicos en relación con un hecho, pero que no existen en la realidad. Es una utopía, a través de la cual podemos comparar la realidad con un modelo.

La teoría causal de la referencia de Kripke (1980), y la ampliación de esta teoría que desarrolló Putnam (2012) añadiendo el concepto de externalismo semántico, pueden

ayudar a comprender la tonalidad desde el punto de vista ideológico. Según esta teoría, el significado de un término no es el fruto en su totalidad de sus características internas, sino que influyen en él factores externos, en gran medida factores ideológicos y culturales. Las novedades más importantes que aporta en relación con el significado de un término son los conceptos de «extensión» e «intensión», cuya aplicación al concepto de «tonalidad» puede ayudar a comprender mejor el significado de esta. La extensión, esto es, el ámbito exacto de aplicación de los términos, en nuestro caso la época en la que se utiliza el sistema tonal desde su origen hasta su conclusión, la fijan los especialistas, si bien ello no afecta de manera directa al uso de los términos que el hablante maneja. Para Putnam, el aspecto más importante de la comunicación es la intensión, es decir, las propiedades necesarias y suficientes para la aplicación de un término, esto es, los estereotipos que poseemos sobre una realidad. Así, cuando aplicamos el concepto de «tonalidad» a una obra lo hacemos aplicando una serie de estereotipos que no tienen por qué coincidir con el significado completo de ese término, y que incluso pueden ser erróneos e inadecuados en muchos casos. El estereotipo del sistema tonal se fija a través de la enseñanza y se centra en dos aspectos: el uso de dos escalas modales, los modos mayor y menor, y el empleo de progresiones armónicas basadas en la relación de las funciones de tónica, dominante y subdominante. Ninguno de estos aspectos se cumple plenamente en las obras que se definen como tonales: son múltiples los casos de enlaces de acordes no funcionales, bien por movimientos secuenciales o por encadenamientos cromáticos; y las escalas mayor y menor incorporan un gran número de alteraciones en su funcionamiento.

Tanto la extensión como la intensión hacen que situemos las obras en torno a la dualidad dentro-fuera, creando de forma continua barreras que se atribuyen a características cualitativas, pero que en realidad funcionan de manera cuantitativa. Así, la separación entre modalidad, tonalidad o atonalidad se convierte en una cuestión esencialista en las primeras décadas del siglo pasado, sin que las fronteras entre ellas en la realidad compositiva queden muy claras. Para ver las relaciones entre estos tres conceptos sería útil aplicar la teoría de los conjuntos difusos o borrosos de Zadeh (1965). Un conjunto difuso es aquel que no tiene unos límites claramente definidos, sino imprecisos y flexibles, acercándose de esta forma al funcionamiento de la cognición humana. Mientras que en la teoría de los conjuntos clásica un elemento pertenece a un grupo o subgrupo de forma inequívoca, en los conjuntos borrosos puede superponerse la pertenencia a conjuntos diferentes, y el estar dentro o fuera deja de ser una propiedad esencial del objeto. Así, la pertenencia de una obra a un grupo no es un rasgo objetivo inherente, sino un factor psicológico que depende no solo de sus características internas, sino de las creencias culturales desde las que se interprete.

## **5. ANÁLISIS DECONSTRUCTIVO DEL CONCERTO PER CLAVICEMBALO (O PIANOFORTE), FLAUTO, OBOE, CLARINETTE, VIOLINE E VIOLONCELLO DE MANUEL DE FALLA**

### **5.1. El análisis del discurso**

Los compositores no siguen solo una serie de líneas estilísticas, sino unas tendencias ideológicas en las que estas adquieren su significado y su valor, y que son a la postre las que acaban priorizado los elementos estilísticos. Lo que convierte una obra en un modelo

es su relación con los valores ideológicos en los que se sustenta, más que sus características internas. Así, la conversión del *Concerto* de Falla en una obra emblemática, o ejemplar<sup>3</sup>, se debe a una red intersubjetiva de referencias y relaciones culturales que se acaban imponiendo de forma hegemónica alrededor del momento de su estreno.

Las primeras décadas del siglo XX en España son un momento de lucha y agitación dentro del campo artístico. El pensamiento de Ortega y Gasset (1983 [1902-1955]), principal representante de la intelectualidad española en estos momentos, introduce tres dicotomías que serán relevantes en la creación del discurso musical de la vanguardia realizado principalmente por Salazar: la separación entre lo nuevo y lo viejo, entre las élites y la masa, y entre la cultura y la ciencia. A partir de aquí, se genera un discurso musical beligerante y sencillo, aunque lleno de contradicciones, que se asienta en estas oposiciones y será determinante en la evolución de las características musicales de la época. En su ensayo *La deshumanización del arte*, Ortega establece una serie de características claramente ambiguas, y en ocasiones contradictorias, para el llamado «nuevo arte» que acaban asumiéndose e imponiéndose como una realidad indiscutible: antipopular, antirromántico, verdadero, ligado a la juventud, antiacadémico, antinormativo, intuitivo y asentado en el concepto de innovación, el cual se convierte en una necesidad histórica. De esto modo, la oposición al nuevo arte implica ir en contra del devenir histórico, integrarse en el conjunto cerrado de lo reaccionario que se opone al progreso y, además, convertirse en un arte no auténtico ni sincero que se ajusta a normas repetitivas impuestas a través de la academia.

Falla es, simultáneamente, el protagonista y el instigador del discurso que va desgarrando Salazar a través de sus artículos en el diario *El Sol*. Según este ideario, Falla es el punto de partida de todo el proceso de modernización de la música española, asentado en dos aspectos fundamentales: el acercamiento a las corrientes compositivas internacionales, especialmente a Debussy y a Stravinsky, y a la esencia de la música nacional. Se establece el oxímoron de «nacionalismo universal» como la corriente directriz, siendo Falla su modelo compositivo y Salazar el ideólogo (Parralejo Masa, 2019: 205-294). La propia consideración de Salazar como intelectual, un concepto nuevo en el campo musical en España, le convierte en una persona de prestigio que influye con sus opiniones en la vida musical y la condiciona.

La rebelión frente a las normas es una parte importante del discurso, cuyo antiacademicismo supone un enfrentamiento con aquellos compositores cercanos al conservatorio y a las instituciones oficiales que ocupan en estos momentos el centro del campo compositivo que se intenta asaltar. Un dualismo extremo los sitúa a todos ellos fuera del verdadero mundo artístico, al que solo es posible acceder alejándose de las normas tradicionales:

Porque, pese a los espíritus estrechamente conservadores, la música continuará apartándose día por día del academicismo, de la falsa retórica y de las fórmulas mezquinas, y los nuevos compositores que aparezcan –los que con más o menos fuerza sientan latir en ellos el espíritu creador– seguirán los pasos de aquellos que han ofrecido la entrada del camino de verdad y libertad que conduce a la belleza pura, donde la música triunfa por sí misma, redimida al fin por el trabajo y hasta, en muchos casos, por el martirio de algunos hombres de buena voluntad (Falla, 1916: 3).

<sup>3</sup> Leonard B. Meyer (2000), define como obras «ejemplares» aquellas cuya presencia es tan fuerte que sus características adquieren una gran resonancia y acaban convirtiéndose en modelos.

La innovación como elemento ideológico no se distribuye de forma equitativa en todos los aspectos musicales, sino que existe una innovación estratégica que afecta especialmente a algunos de ellos. De forma evidente, hay dos tipos de innovaciones que definen estos años: el alejamiento de la tonalidad y la eliminación de los modelos formales considerados convencionales:

Abandonando, de modo más o menos absoluto las dos únicas escalas que han venido utilizándose por espacio de tres siglos: los modos jónico y eólico de los griegos, que conocemos vulgarmente con los nombres de escala mayor y menor.

Efectuando superposiciones tonales con predominio de una tonalidad.

Restituyendo a la música los modos antiguos abandonados y creando libremente otros que obedecieran más directamente a la intención musical del compositor.

Destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo ello dentro de las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad (Falla, 1916: 5).

En su estudio sobre los desplazamientos de los significados pragmáticos, Searle (1994: 29) afirma que hay unas mínimas condiciones que deben producirse para que el acto de habla no se desvíe en exceso de su significado literal o gramatical y se pierda la comunicación, esto es lo que denomina «principio de expresabilidad». Aplicado al pensamiento musical de Falla, el principio de expresabilidad está muy claro: la música debe liberarse de las escalas mayores y menores y de las progresiones de acordes tradicionales, derivando hacia los modos antiguos, pero su inclinación hacia la atonalidad implica un gran error que conduce a la incomunicación con el público. Es decir, el principio de expresabilidad aparta la música con escalas y centros de atracción de todo lo que queda al margen de ella.

Téngase en cuenta que el principio de tonalidad no lo observan todos los compositores que hemos nombrado. La música de Schönberg, particularmente, es atonal y a ese grandísimo error se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus composiciones nos producen.

Pero este error no es general y, felizmente, la mayor parte de los músicos nuevos observan las leyes tonales, considerándolas, con razón, como inmutables (Falla, 1916: 5).

El concepto de tonalidad, pues, puede tener un doble significado: por un lado es una norma en relación con las escalas mayores y menores y las progresiones funcionales contra la que hay luchar, y, por otro lado, es un principio universal de la naturaleza del sonido fuera del cual solo puede situarse la incompresibilidad de la música.

## **5.2. La tonalidad encubierta: análisis del primer movimiento del *Concerto* de Manuel de Falla**

Frente a este planteamiento ideológico, el análisis deconstructivo de la obra de Falla buscaría las conexiones con la tonalidad tradicional, al margen de las intencionalidades del autor, buscando la norma que subyace al discurso, aun cuando no se aplique de forma ortodoxa.

La ambigüedad tonal en el *Concerto* se consigue por medio de dos procedimientos que quedan establecidos desde los primeros compases:

- a) Oscilación entre dos centros tonales Re mayor y Si mayor: un reflejo encubierto de la bifocalidad tardobarroca entre las tonalidades relativas.
- b) Superposiciones tonales de acordes perfectos, generalmente a distancia de medio tono (Re- Fa # - La y Mi b - Sol - Si b o Si- Re # - Fa # y Do - Mi b - Sol b). Estas superposiciones, cuando cada acorde está separado tanto por la textura como por el timbre, crean una sensación de poliacordes, aunque se han tendido a explicar como superposiciones de quintas a partir de cada nota del acorde debido a unas pequeñas anotaciones sobre el tema que dejó escritas Falla (Gallego, 1990: 153-171)<sup>4</sup>.

Ejemplo 1: Manuel de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello*, "Allegro" cc. 6-10

Aunque aparentemente la obra presenta una gran riqueza armónica derivada en gran medida de su elevado cromatismo y su supuesta variedad acórdica, los medios armónicos en los que se basa son muy sencillos: dos acordes que funcionan como tónicas alternativas (Re-Fa#-La y Si-Re#-Fa#) y sus respectivas dominantes (La-Do#-Mi-Sol y Fa#-La#-Do#-Mi), que pueden aparecer con diferentes notas añadidas y enarmonías que los encubren. Ambos acordes de dominante se encuentran a distancia de tercera, lo que provoca frecuentes encadenamientos de mediantes muy característicos de la música romántica.

La primera presentación temática es un buen ejemplo de cómo se puede oscurecer una armonía utilizándola de forma enarmónica en diferentes instrumentos y con una superposición tonal a distancia de medio tono (cc. 21-24). Mientras que el tema se desarrolla en la flauta y el oboe con el acorde arpegiado del séptimo grado de Si, con

<sup>4</sup> Falla dejó escritas algunas anotaciones sobre esta tema realizadas a partir de la lectura del manual de Louis Lucas, *L'acoustique nouvelle ou Essai d'application d'une Méthode Philosophique aux Questions Élevées de l'acoustique, de la Musique, et de la Composition*, París: Lousi Lucas, 1854.

carácter de dominante (La # - Do # - Mi - Sol), la mano izquierda del clave y el violonchelo lo presentan incompleto de forma enarmónica (Sol - Si b - Re b) y la mano derecha del clave y el violín presentan una superposición tonal a distancia de medio tono (La - Do - Mi). Así, un pasaje aparentemente complejo desde el punto de vista tonal tiene en su base una región armónicamente estática asentada sobre un acorde con función de dominante.

The image shows a musical score for Example 2, featuring five staves. The top two staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet), the middle two for strings (violin, cello/contrabass), and the bottom staff is for piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, and *Pizz.* (pizzicato).

Ejemplo 2: Manuel de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello*, “Allegro”, cc. 21-24

El proceso de encubrimiento tiene más fuerza en algunas cadencias, como en la primera cadencia perfecta que tiene lugar al final de la primera zona temática (cc. 29-30). En este caso un enlace de mediantes entre la dominante de Si y de Re conduce a una tónica que está muy oculta, al enarmonizar su tercera mayor (Fa # - Sol b) y añadirle una superposición tonal (Fa - Do #).

The image shows a musical score for Example 3, featuring five staves. The top two staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet), the middle two for strings (violin, cello/contrabass), and the bottom staff is for piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *sempre f marcato*, and *(quasi percussione)*. There are also circled numbers '4' indicating specific measures.

Ejemplo 3: Manuel de Falla, *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette, violine e violoncello*, “Allegro”, cc. 29-30

El movimiento por el círculo de quintas, que pueden ser tanto justas como aumentadas o disminuidas, es uno de los recursos más habituales para crear una direccionalidad armónica en las composiciones de principios del siglo pasado. La complejidad armónica que precede la entrada del tema en su versión original (c. 82) es toda ella el resultado de un movimiento por el círculo de quintas que conduce hasta la dominante del tono principal: Fa (cc. 69-70), Si b (cc. 71-77), Mi b (cc. 78-79) La (cc. 90-92). Este movimiento por el círculo de quintas vuelve a aparecer en la última sección reinterpretado: Si b (cc. 120-124), Mi (cc.124-129), La b (cc.130-132), Re b (c. 133) Sol (c. 134).

La oscilación final entre la cadencia en Re y su derivación hacia el acorde de Si mayor es un último reflejo de la dualidad que ha predominado en todo el movimiento entre estos dos tonos, y que seguirá utilizándose en el último movimiento.

Así, toda la complejidad armónica del movimiento se puede resumir en estos dos procesos:

- a) Zonas armónicas estáticas asentadas sobre amplios acordes abiertos<sup>5</sup> que se desplazan por relación de mediante.
- b) Movimiento direccional por el círculo de quintas que conduce a las zonas temáticas.

### 5.3. La estrategia de la estructura

Entender la forma musical como una estrategia que parte de unos modelos subyacentes, conscientes o inconscientes, supone poner en cuestión el rechazo del autor hacia los modelos formales tradicionales. Surge así lo que Meyer denomina la «convención disfrazada» (2000: 333-403) o el uso de patrones establecidos de forma encubierta, algo que ya habían comenzado a hacer los compositores románticos. El ideal de la forma «intraopus», única para cada obra, es solo una utopía que con frecuencia esconde diferentes estructuras convencionales. La coherencia y la unidad de una composición se sustentan en factores psicosociológicos y culturales, como el principio de retorno, de clímax, de tensión, de estabilidad o de apertura y cierre. Estos principios no son algo inherente a la música, sino factores culturales, cuya mayor o menor cercanía a determinados patrones formales estandarizados es «el juego del juego» en el que participa tanto el compositor como el analista.

Todo analista, por su proceso de aprendizaje, tiende a buscar un modelo, pero, llegado a cierto límite de diferimiento, abandona este proyecto y se inclina hacia tipos de estructuras libres o no modelizadas, cuando, según el principio de expresabilidad, el alejamiento de las normas ha superado los límites de su percepción. Diversos analistas han intentado buscar correlaciones entre la estructura formal de este primer movimiento y tipos de estructuras normalizadas (Nommick, 1998). En este análisis se va a partir del concepto de variación, no tanto como una forma estandarizada sino como un proceso que puede utilizarse de dos maneras distintas:<sup>6</sup>

<sup>5</sup> El concepto de acorde «abierto» corresponde a un acorde que incluye superposiciones tonales y enarmonías durante varios compases, con un aparente movimiento armónico de superficie, pero que, en realidad, consiste en diferentes versiones de un mismo acorde estático.

<sup>6</sup> El tema en el que se basa la obra es la canción *De los álamos vengo, madre* recogida del *Cancionero musical español* de Felipe Pedrell.

- a) La forma más convencional se basa en un proceso de alejamiento de un tema ya definido: A A1 A2 A3...
- b) En el segundo caso, se invierte la estrategia y se produce un acercamiento hacia algo que todavía no se ha presentado de forma definitiva: A3 A2 A1 A... En este caso, se parte de la idea de génesis, según la cual el tema se va construyendo poco a poco.

Se trata más de dos estrategias que de dos modelos formales, por lo que pueden encontrarse muchas variantes. En la segunda posibilidad, con frecuencia, la presentación del tema no se da en la última sección de la obra, sino que viene todavía seguida de alguna variación del mismo cuya relación auditiva con el tema es distinta: en las primeras secciones se va hacia un camino incierto, se tiene la sensación de algo que se va formando; por el contrario, en las secciones que siguen al tema su percepción como variación es mucho más definida, puesto que se parte de algo que ya ha sido presentado de manera precisa. A nivel descriptivo se va a marcar una diferencia entre las primeras secciones, presentadas con superíndices numéricos que van de mayor a menor según se van acercando al tema, y las secciones posteriores al tema, que sí se pueden percibir claramente como variaciones y se describen analíticamente con apóstrofes. Esta diferencia en la denominación marca la separación que existe en los procesos que conducen a un tema y la desviación posterior que se realiza a partir de él, cuando ya está claramente definido en la mente.

Este tipo de estructura podemos encontrarla en el primer movimiento del *Concerto* de Falla,<sup>7</sup> en el que, además, cada una de las grandes secciones tiene una forma tripartita constituida por una primera subsección que funciona como introducción, una subsección central con el tema y una última subsección que hace de coda:

Cuadro 1: Estructura del *Concerto*

A 2 (cc. 1-42)	A1 (cc. 43-68)	A (cc. 69-112)	A' (cc. 113-151)
Introducción (cc. 1-20)	Introducción (cc. 43-54)	Introducción (cc. 69-81)	Introducción (cc. 113-128)
Tema (cc. 21-29)	Tema (cc. 55-63)	Tema (cc. 82-105)	Tema (cc. 129-139)
Coda (cc. 30-42)	Coda (cc. 64-68)	Coda (cc.106- 112)	Coda (cc. 140-151)

Esta estructura no sigue de forma precisa un modelo estandarizado, pero los modelos están presentes como guías de acción. La discusión sobre su mayor o menor acercamiento a determinados estereotipos formales sería, si acaso, una cuestión cuantitativa, no cualitativa, que responde más a las intencionalidades ideológicas del compositor y el analista.

Tanto la forma musical como las relaciones tonales no son marcos estáticos, sistemas rígidos con normas propias al margen de la acción, sino procesos dinámicos, acciones guiadas por dos elementos: la competencia del autor, o su conocimiento de las reglas, y la ideología que marca las relaciones con esas reglas.

<sup>7</sup> Este mismo tipo de estructura aparece en *La Cathédrale engloutie* de Debussy.

## CONCLUSIONES

El análisis musical no debe convertirse en una mera descripción lingüística de los elementos compositivos presentes en una obra, reordenados bajo la dirección de una hipótesis previa, sino en una reconstrucción de los factores ideológicos y sociales que complementan el sentido de las composiciones y condicionan de forma directa sus características estilísticas. En este sentido, las modificaciones realizadas en el lenguaje musical, y en las obras concretas, no son tanto iniciativas individuales como una empresa colectiva en la que intervienen múltiples factores y protagonistas. El análisis musical pierde así parte de su autonomía y se interrelaciona con otra serie de disciplinas (sociológicas, históricas, filosóficas y políticas), sin cuya participación se escapa el verdadero sentido de las disputas estéticas y estilísticas. De esta forma, el análisis musical modifica su objetivo, y pasa del estudio intrínseco de las composiciones hacia las condiciones sociales e ideológicas que han hecho posible su existencia y han determinado sus características. De ahí, que el análisis no se detenga únicamente en el estudio de las obras concretas, sino que las contemple como el resultado de un proceso en el que intervienen directamente las intencionalidades, la psicología y los conflictos sociales en los que están envueltos sus protagonistas.

La vanguardia musical se desarrolla en un contexto ideológico que dirige los objetivos de los autores hacia el cuestionamiento de las normas compositivas, representadas especialmente en los aspectos formales y armónicos. Se establecen nuevas obras como modelos alternativos, que conectan de forma más directa con los valores ideológicos dominantes, como es el caso del *Concerto* de Manuel de Falla. Sin embargo, estas obras, como ha mostrado el análisis del primer movimiento de este *Concerto*, no realizan un alejamiento total de las normas, sino más bien un distanciamiento estratégico, en el que pueden encontrarse las huellas, más o menos escondidas, de muchos procedimientos armónicos y formales anteriores.

La deconstrucción en la que se basa este tipo de análisis intenta descifrar los movimientos ocultos, por debajo de las manifestaciones explícitas de los autores, y las intenciones tácitas, generadas como dinámicas sociales en las que se apoyan las estructuras musicales. Este es el cambio que, como se indica en el título de este capítulo, nos conduce del análisis estilístico hacia el análisis ideológico. Este tipo de análisis no abandona el estudio de los elementos musicales concretos, y su funcionamiento dentro de las obras, sino que lo amplifica dirigiéndose hacia los contextos sociales e ideológicos que dan significado y sentido a las composiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, John: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Editorial Paidós, 1982.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Editorial Taurus, 1988.
- BOURDIEU, Pierre: *El sentido social del gusto*, Madrid: Editorial siglo veintiuno, 2010.
- BURNS, Caryn L.: *Concerto for harpsichord, flute, oboe, clarinet, violin, and violoncello by Manuel de Falla: An (auto) biographical Reading*. Tesis de doctorado, Universidad de Akron, 2006.
- CARNAP, Rudolf: *Meaning and Necessity*, Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- CHOMSKY, Noam: *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge: The MIT Press, 1969.

- CHRISTOFORIDIS, Michael: “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, vol. 20, núm. 1, (1997), 669-682.
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2005.
- DURKHEIM, Emile: *Las reglas del método sociológico*, Madrid: Editorial Morata, 1974.
- FALLA, Manuel: “Introducción al estudio de la Música Nueva”. *Revista musical hispano-americana*, núm. 34, (1919), 2-5.
- FALLA, M. de Manuel: *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinette violino e violoncello* (partitura impresa). París: Max Eschig, 1928.
- FERNÁNDEZ MORENO, Luis: “Cambios de referencia: Kripke y Putnam”. *Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofía*, vol. 38, núm. 114, (2006), 45-67.
- GALLEGO, Antonio: *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid: Alianza editorial, 1990.
- GARFINKEL, Harold: *Estudios de Etnometodología*, Barcelona: Editorial Anthropos, 2006.
- KRIPKE, Saul A.: *Naming and Necessity*, Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*, Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1968.
- LUCAS, Louis: *L'acoustique nouvelle ou Essai d'Application d'une Méthode Philosophique aux Questions Élevées de l'acoustique, de la Musique et de la Composition*, París: Louis Lucas, 1854.
- MANNHEIM, Karl: *Ideología y utopía: Introducción a la sociología del conocimiento*, México D. F.: Fondo de cultura económica, 2004.
- MARTÍNEZ, Maximiliano: “Los enigmas de Russell, la solución de Frege y la teoría causal de la referencia: Una guía introductoria al debate clásico de las teorías del significado y la denotación”. *Discursos filosóficos*, vol. 8, núm. 11, (2007), 61-80.
- MEYER, Leonard B.: *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*, Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.
- NOMMICK, Ivan: “Un ejemplo de ambigüedad formal: El alegre del *Concerto* de Manuel de Falla”. *Revista de Musicología*, vol. 21, núm. 1, (1998), 11-36.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas*, Madrid: Alianza editorial (10 vols.), 1983.
- PARRALEJO MASA, Francisco: *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019.
- PARSONS, Talcott: *La estructura de la acción social*, Barcelona: Editorial Guadarrama, 1968.
- PUTNAM, Hilary. *Mente, lenguaje y realidad*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2012.
- RICOEUR, Paul: *Del texto a la acción*, México D. F.: Fondo de cultura económica, 2000.
- RUSSELL, Bertrand: *Lógica y conocimiento*, Madrid: Editorial RBA Libros, 2013.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Madrid: Editorial Akal, 1991.
- SCHAFFHAUER, Philippe: “Los juegos de la regla: Wittgenstein y las ciencias sociales de la acción”. *Intersticios sociales*, vol. 4, (2012), [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-49642012000200001&Ing=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642012000200001&Ing=es&tlng=es) (última consulta 03/07/2020).
- SEARLE, John: *Actos de habla; ensayo de filosofía y lenguaje*, Madrid: Editorial Cátedra, 1994.
- SELLARS, Wilfrid: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- WEBER, Max: *La acción social: ensayos metodológicos*, Barcelona: Editorial Península, 1984.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*, Madrid: Editorial Trotta, 2017.
- ZADEH, Lofti A.: “Fuzzy Sets”. *Information and Control*, núm. 8, (1965), 338-353.



# Las canciones de María Rodrigo (1888-1967): diálogos estéticos entre la creación y la interpretación

Noelia Lorenta Monzón<sup>1</sup>  
(Universidad Complutense de Madrid)

En 1938, pocas semanas antes de su exilio a Colombia, María Rodrigo ratificó en una entrevista realizada por Ángel Sagardía en Barcelona lo que su catálogo compositivo ya venía confirmando desde el comienzo de la década de 1920: «El *lieder* es un género musical por el que siento preferencia» (Sagardía, 1938: 4). A la pregunta del entrevistador sobre si había compuesto alguno, su respuesta fue contundente: «Los tres *Ayes*, letra de Martínez Sierra». Esta apreciación personal de la compositora, poco dada a expresarse públicamente, resulta esclarecedora en torno a dos cuestiones fundamentales para comprender su estética musical. Observamos, por un lado, la predilección que María Rodrigo mostró por el *lied*, tal y como ella se refería a la canción para voz y piano, alineándose de esta forma con la tradición centroeuropea, y por el otro, su revelador silencio en torno al resto de su producción cancionística.

Lo cierto es que ni la preferencia de María Rodrigo por la música vocal permaneció –a priori– invariable durante toda su carrera compositiva, ni las canciones del ciclo *Ayes* fueron las únicas del género que compuso durante los años 20 y 30 del siglo XX. Su inclinación hacia este ciclo se debía al éxito que estos versos de Martínez Sierra –hoy sabemos que eran de María Lejárraga– musicados por María Rodrigo tuvieron durante los años 30 (Fernández-Cid, 1963: 167-168). Por su parte, Tomás Marco destacaba, entre la producción de María Rodrigo, sus canciones para voz y piano, las cuales calificaba como «verdaderamente magistrales y dignas de continuar en los repertorios» (Marco, 1983: 77-78). Marco confirmaba, una vez más, que «*Ayes* es la colección de canciones más conocida», pero no cerraba la puerta a otras canciones aisladas de su repertorio que consideraba como «muy notables». Ahora bien, la parcialidad de la antología de canciones publicada por Antonio Fernández-Cid es suficiente para confirmar la desatención que estas composiciones de María Rodrigo han recibido por parte de la historiografía musical española –sin mencionar el resto del repertorio que se conserva de la compositora– (Fernández-Cid, 1963: 436). Esta desatención resulta más contradictoria aún si tenemos en cuenta el reconocimiento que esta producción recibió en su época.

---

<sup>1</sup> Esta investigación está enmarcada en el proyecto doctoral de la autora, financiado por el programa de ayudas para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (referencia: FPU18-01485).

A las canciones editadas por Unión Musical Española –el ciclo *Ayes* (1924), con letra de María Lejárraga (I. «Tres coplas canté en la noche», II. «Serenita está la noche» y III. «Volandito va la copla»); *Disperté y la vi* (1924), con letra de los hermanos Álvarez Quintero, y *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* (1930), con letra de Francisco Vighi–, en la presente investigación también se tendrán en cuenta las dos canciones inéditas que María Rodrigo dedicó al bajo alavés José Mardones (1868-1932) en torno a 1930. Nos referimos a *Siempre vivas*, basada en un poema de Francisco Lozano, y *El trovador de Jabaloyas*, sobre un poema de Pascual Navarro<sup>2</sup>. Con relación a las anteriores composiciones, solamente María Palacios ha realizado un «somero análisis descriptivo» del ciclo *Ayes* –tal y como la propia autora define su trabajo–, con motivo del estudio de la colaboración entre María Martínez Sierra y María Rodrigo (Palacios, 2014: 249-253).

Con base en las anteriores evidencias, proponemos este necesario acercamiento a la producción para voz y piano de María Rodrigo, el repertorio de la compositora más interpretado en la actualidad –a excepción de las dos canciones dedicadas al bajo Mardones–<sup>3</sup>. El objetivo de este artículo no es analizar desde un enfoque estrictamente formalista cada una de las canciones de forma aislada, sino poner en diálogo su producción cancionística con el resto de las actividades artísticas realizadas de forma simultánea por la compositora. La producción compositiva de María Rodrigo, altamente variada, no puede ser abordada sin tener en cuenta las influencias mutuas entre sus diferentes actividades<sup>4</sup>. El análisis del lenguaje estilístico-estético de sus canciones nos permitirá, por un lado, identificar los rasgos comunes de su lenguaje musical identitario y tender puentes con el resto de su producción compositiva y, por el otro, revisar ciertos juicios parciales y calificaciones estereotipadas asumidos por la historiografía musical española en torno a una figura que ha sido relegada a los márgenes.

Partiendo del modelo musical tripartito propuesto por Molino y Nattiez, mediante el cual pretendemos lograr un equilibrio entre la historia cultural y el análisis musical a nivel neutro (Nattiez, 1975), proponemos el análisis de la producción para voz y piano de María Rodrigo, tanto la editada como la inédita, desde un punto de vista interdisciplinar y tomando en consideración los trasvases estéticos entre la creación, el entorno cultural y estético y el resto de las actividades profesionales realizadas por la compositora. Para ello, planteamos tres líneas de profundización: 1) el contexto y los procesos de creación; 2) la significación y el análisis del lenguaje musical y su relación con el texto, lo que nos ayudará a reconocer los

<sup>2</sup> Las partituras manuscritas dedicadas a José Mardones se encuentran depositadas en su archivo personal, ubicado en la Biblioteca Nacional de España (Madrid). Fondo: M.MARDONES.

<sup>3</sup> Las otras tres canciones –*Ayes*, *Disperté y la vi* y *Tú eres la rosa, yo soy el lirio*– han sido grabadas por Marta Knörr (mezzosoprano) y Aurelio Viribay (piano) en *Compositoras españolas del siglo XX*. [Grabación discográfica], Barcelona: Columna Música, 2006.

<sup>4</sup> El amplio catálogo de María Rodrigo incluye, además de las canciones de las que aquí nos ocupamos, las óperas *Becqueriana*, con letra de los hermanos Álvarez Quintero (Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1915) y *Canción de amor*, con letra de María Lejárraga (Madrid, Teatro de la Comedia, 1925). Destacó también en el género de la zarzuela con títulos presentados en los principales teatros de la geografía española: la zarzuela cómica en un acto *Diana cazadora*, con letra de los hermanos Álvarez Quintero (Madrid, Teatro Apolo, 1915); la opereta en tres actos *La reina amazona*, con libreto de Ramón Martínez de la Riva y Joaquín Téllez de Sotomayor (Barcelona, Teatro Novedades, 1919); la zarzuela en dos actos *Las hazañas de un pícaro*, con letra de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández (Madrid, Teatro Apolo, 1920), o la zarzuela dramática en dos actos *La romería del Rocío*, con letra de Salvador Valverde y Manuel Sánchez del Arco (Sevilla, Teatro Duque, 1921). Compuso también música de cámara, como el *Quinteto para instrumentos de viento y piano* (Sociedad Nacional de Música, 1916) o *La copla intrusa* (1930), y música sinfónica, como las impresiones sinfónicas *¡Alma española!* (Orquesta Filarmónica de Madrid, 1917) y la suite orquestal *Rimas infantiles* (Orquesta Clásica de Madrid, 1930). A este catálogo debemos sumar otros títulos que no llegaron a estrenarse –sin localizar en la actualidad–. Citamos, entre otros proyectos frustrados, la ópera *La flor de la vida*, con letra de los hermanos Álvarez Quintero, las zarzuelas *El grande de España*, con libreto de Sinesio Delgado; *El roble de la jarosa*, con letra de Muñoz Seca, o el sainete en un acto *La preciosa*, con libro de Luis Martínez Román. (Lorenta, 2024)

procedimientos técnicos en los que se fundamenta el lenguaje identitario de la compositora; 3) la interpretación, difusión y recepción de las composiciones. Conviene remarcar en este apartado que, además de compositora, María Rodrigo era pianista, por lo que en la mayoría de los casos ella sería la encargada de interpretar sus propias composiciones al piano.

En definitiva, el conjunto de su producción aquí analizada será entendida dentro de las circunstancias vitales y el entorno cultural y estético en el que fueron creadas, la conocida como Edad de Plata (1915-1939), momento en el que la imbricación de la música con otras corrientes artísticas –como la literatura– vivió su época dorada (Nagore *et al.*, 2009); pero sin perder de vista en ningún momento las convergencias profesionales de la compositora. Por supuesto, no es casualidad que María Rodrigo comenzara a trabajar como pianista concertadora en el Teatro Real de Madrid dos temporadas antes de escribir sus primeras canciones para voz y piano. Entendemos, por tanto, que su trabajo como pianista sirvió para incentivar su producción cancionística posterior.

## 1. CONFLUENCIAS ESTÉTICAS Y PROFESIONALES EN LA CREACIÓN DE MARÍA RODRIGO

El Madrid al que regresó María Rodrigo en el verano de 1914, después de que su estancia formativa en Múnich se viera interrumpida por el inicio de la Primera Guerra Mundial, mostraba evidentes signos de evolución en un sentido contrario, en muchos sentidos, a la formación que la compositora había recibido en la capital bávara, foco principal, a su vez, de la obra de compositores como Wagner y Strauss. La admiración que María Rodrigo sentía por ambos compositores no era ningún secreto. La propia compositora afirmaría en 1918: «Después de Wagner, Strauss y los rusos, lo demás es decadencia» (del Villar, 1918: 10).

A pesar del papel abiertamente neutral que España tomó durante la contienda bélica, la fuerte batalla estética librada entre germanófilos y afrancesados se hizo extensible también al ámbito artístico-cultural (Ferreiro, 2019: 246). Con esta hostilidad como telón de fondo vieron la luz las primeras composiciones creadas por María Rodrigo en Múnich y estrenadas en menos de dos años en los espacios musicales madrileños más relevantes del momento: el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Apolo, la Sociedad Nacional de Música o el Teatro-Circo de Price, en el marco de los conciertos populares de la Orquesta Filarmónica de Madrid (Lorenta, 2021: 125-146). No obstante, para una germanófila confesa como María Rodrigo no fue fácil continuar en esa orientación estética tras el final de la Primera Guerra Mundial. A la vista de los resultados de sus anteriores estrenos, la búsqueda de nuevas vías se veía, casi, como una necesidad para la compositora. Así lo sugería el cronista de la *Lira Española* después del estreno de la ópera *Becqueriana*, el 9 de abril de 1915 en el Teatro de la Zarzuela, un consejo que sería compartido por la mayoría de los críticos en los estrenos posteriores:

Busque esa personalidad en la belleza de la forma, en la concepción de ideas sublimes, huyendo de lo que hoy quieren imponernos como *arte* los que, incapaces de escribir una pequeña melodía, métense a componer grandes obras en las que no podemos admirar más que el trabajo material, el conocimiento que poseen de la tesitura de los instrumentos y el estudio que han verificado de disonancias desagradables. Agradezca más, contra lo que hoy ocurre, ser llamada *inspirada* compositora, a que la lancen el piropeo de *técnica*; esto generalmente se dice de los compositores que no agradan, pero que no nos atrevemos a discutir. No le faltan a la señorita Rodrigo excelentes condiciones para llegar, y quien con fortuna salvó el escollo que imponía *Becqueriana*, triunfará grandemente [...]. (Claro, 1915: 8)

A partir de 1920, María Rodrigo comenzó a diversificar sus facetas artísticas, focalizadas hasta ese momento en la composición. Así, en la temporada 1920-21 fue nombrada maestra concertadora en la compañía del Teatro Real de Madrid, espacio que compartió con el resto de los maestros concertadores: Joaquín Turina, Manuel Mira y Francisco Carrascón, y maestros de coro: José María Tavira y José Anglada. Después de sus primeras incursiones como pianista virtuosa cuando todavía no había alcanzado la mayoría de edad, no sería hasta finales de 1920 cuando María Rodrigo retomara esta actividad pianística de forma profesional<sup>5</sup>. Tan solo unos meses después, en 1921, comenzaría también su colaboración docente como profesora de música en el Instituto-Escuela de Madrid. Con esta nueva vertiente profesional la compositora demostraba su interés por la infancia y la actividad coral, un interés que, del mismo modo, se verá reflejado, como trataremos de demostrar, en su producción cancionística.

No es casualidad que la producción para voz y piano de María Rodrigo comenzara a surgir a partir de 1923, después de dos temporadas de intercambio diario con los cantantes que participaban en las diferentes producciones del Teatro Real. Aunque es cierto que no existe una relación directa entre el repertorio que ella trabajaba en el coliseo regio, fundamentalmente wagneriano<sup>6</sup>, con la estética musical de su producción cancionística, es importante destacar la red de contactos que surgieron de ese espacio. Como un medio para garantizar su estreno, María Rodrigo dedicó parte de su producción cancionística a los cantantes con los que trabajaba en el Teatro Real, quienes, por su parte, fueron los encargados de estrenar las composiciones.

El nombre de Juan Rosich –a quien María Rodrigo dedicaría *Disperté y la vi-* comenzó a aparecer en el Teatro Real en producciones como *Manon*, *La bohème*, *La favorita* o *La traviata* a partir de 1922. Él mismo estrenó la canción de Rodrigo en un concierto celebrado el 27 de abril de 1924 en el Teatro Municipal de Santa Cruz de Tenerife, acompañado al piano por la propia compositora (S. F., 1924: 2). Al mismo tiempo, Joaquín Turina, compañero de María Rodrigo en el Real, anotó en su diario personal las salidas que ambos compartieron con las cantantes Dagmara Renina y Criso Galatti, fruto de sus coincidencias en el Teatro Real<sup>7</sup>. María Rodrigo dedicó el ciclo *Ayes* a la soprano rusa Dagmara Renina, quien estrenaría la composición en un concierto celebrado el 19 de mayo de 1923 en el Teatro de la Comedia de Madrid, acompañada por Joaquín Turina (Salazar, 1923: 3). Asimismo, la soprano griega Criso Galatti –dedicataria de la canción–, estrenaría la versión orquestal de *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* el 7 de marzo de 1930, acompañada por la Orquesta del Palacio de la Música que dirigía José Lasalle<sup>8</sup>, aunque la canción sería adaptada posteriormente también al piano.

<sup>5</sup> María Rodrigo trabajó en el Teatro Real hasta su cierre en 1925 y volvió a participar como maestra concertadora en la breve temporada de ópera que la compañía del Teatro Real organizó en el Teatro Apolo de Madrid, entre el 29 de diciembre de 1925 y el 23 de febrero del siguiente año. (Lorenta, 2024).

<sup>6</sup> Durante las temporadas en las que María Rodrigo trabajó como maestra concertadora entró en contacto con directores musicales como Franz von Hoesslin, Max Scheler, Nikolai Tcherepnin, Walter Rabl, Oskar Neddal, Arturo Saco del Valle, Ricardo Villa o Enrique Fernández Arbós y trabajó, especialmente, el siguiente repertorio: *El oro del Rin*, *La walkiria*, *Sigfrido*, *El ocaso de los dioses*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*, *Parsifal* o *Los maestros cantores de Núremberg*, de Wagner, al que debemos sumar otras producciones de autores italianos como Donizetti, Puccini, Verdi o Rossini, franceses como Bizet, Meyerbeer o Massenet, o españolas como Bretón, Arregui, Turina o Guridi. En: “Asuntos del Teatro Real y María Guerrero y Orquesta y Coro Nacional de España”. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración. Signatura: AGA,65,00528. Exp. 24 y 25.

<sup>7</sup> El 8 de mayo de 1923, Turina registró una «pintoresca salida con la Renina, María Rodrigo, Julio Gómez y Moreno Torroba». También anotó su asistencia al Teatro de la Comedia el 23 de diciembre de 1929 y al concierto de la Orquesta Clásica celebrado el 17 de enero de 1930, ambas salidas en compañía de la soprano Criso Galatti y María Rodrigo. En: Joaquín Turina. *Diario personal*. Documento manuscrito y sin numerar. Madrid: Biblioteca de la Fundación Juan March, legado Joaquín Turina.

<sup>8</sup> En el día de su estreno, la canción de María Rodrigo compartió programa con otras canciones de José María Franco

Al hilo de lo anterior, entendemos, por tanto, que el trabajo de María Rodrigo como pianista concertadora en el Teatro Real y, especialmente, los contactos que allí se gestaron sirvieron para incentivar su producción cancionística.

El estreno, en cambio, no fue posible en el caso de las dos canciones que María Rodrigo dedicó a José Mardones, debido a la prematura muerte del cantante en mayo de 1932. Por cuestiones de salud, Mardones no volvería a subirse a un escenario desde el verano de 1930, fecha de la que datan los manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Además, el hecho de que existan tres posibles finales con más de una octava de diferencia de registro en *Siemprevivas* nos lleva a vaticinar que María Rodrigo desconocía el registro vocal del bajo alavés<sup>9</sup>. Mardones finalmente escogería el registro intermedio, tal y como vemos en su propia transcripción de la partitura; prueba que confirma que, de no haber sido por los problemas de salud, el estreno se estaba preparando<sup>10</sup>. Fue este mismo desconocimiento del registro vocal de Mardones por parte de la compositora el que llevó al cantante a realizar dos transcripciones posteriores de *El trovador de Jabaloyas*<sup>11</sup>, primero bajando un semitono (Si b menor) a la tonalidad original, en un manuscrito firmado en Cantabria el 18 de julio de 1930<sup>12</sup>, y más tarde, bajando un tono (La menor), en otro manuscrito posterior, fechado en Santander el 1 de agosto de 1930<sup>13</sup>.

A diferencia de las dedicatorias a los cantantes con los que María Rodrigo había trabajado en el Teatro Real y, por tanto, unos cantantes a los que conocía técnica y vocalmente de forma personal, no ocurriría lo mismo en el caso de Mardones. De hecho, nos inclinamos a pensar que la compositora conoció al bajo alavés en el concierto que ofreció junto a Criso Galatti, el 9 de enero de 1929 en el Teatro de la Zarzuela. Es posible que fuera la trayectoria internacional del cantante la que llevara a María Rodrigo a dedicarle estas dos canciones<sup>14</sup>, un propósito con el que la compositora buscaría la proyección de su repertorio fuera de España<sup>15</sup>. Cobra sentido así la neutralidad de su dedicatoria en la partitura de *Siemprevivas* –la primera de las dos que le dedicó–: «Dedicada al gran bajo Mardones con admiración y simpatía artística»<sup>16</sup>.

–*En Castilla la llana y A orillas del navío*–, Joaquín Turina –*Cantares y Anhelos*– y Moreno Torroba –*Petenera*–.

<sup>9</sup> María Rodrigo: *Siemprevivas: Canción*, [Música manuscrita]. 1930. Dedicatoria manuscrita de María Rodrigo: «Dedicada al gran bajo Mardones con admiración y simpatía artística». Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/21.

<sup>10</sup> María Rodrigo: *Siemprevivas: Canción*, [Música manuscrita]. 1930. Transcripción de J[osé] G[arcía] d[e] M[ardones]. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/97.

<sup>11</sup> María Rodrigo: *El trovador de Jabaloyas*, [Música manuscrita]. Chamartín de la Rosa, mayo de 1930. Dedicatoria manuscrita de María Rodrigo: «Al inmenso bajo Mardones con admiración y agradecimiento profundo». Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/20.

<sup>12</sup> María Rodrigo: *El trovador de Jabaloyas*, [Música manuscrita]. Las Caldas: 18 de julio de 1930. Transcripción de J[osé] G[arcía] d[e] M[ardones]. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/172.

<sup>13</sup> María Rodrigo: *El trovador de Jabaloyas*, [Música manuscrita]. Santander: 1 de agosto de 1930. Transcripción de J[osé] G[arcía] d[e] M[ardones]. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/96.

<sup>14</sup> “Programas de conciertos y espectáculos (1926-1942)”. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. Fondo Miguel Salvador Carreras. Signatura: AMS 010/01.

<sup>15</sup> Tras debutar en el Teatro Real de Madrid en febrero de 1907 en el papel protagonista del oratorio *Mosè* de Lorenzo Perosi, Mardones comenzaría una dilatada trayectoria internacional. Cantó en el Teatro San Carlos de Lisboa, el Teatro Victoria de Buenos Aires y el Teatro Costanzi de Roma. En Estados Unidos actuó durante siete temporadas en la Ópera de Boston y diez en el Metropolitan Opera House de Nueva York, donde, además, coincidió con cantantes como Enrico Caruso, Hipólito Lázaro, Miguel Fleta o María Barrientos (Arciniega, 1930: 17).

<sup>16</sup> *Op. cit.*, signatura: M.MARDONES/21.

## 2. LA TEMÁTICA AMOROSA Y LA INFLUENCIA POPULAR

Las cinco canciones que aquí analizamos tienen en común su temática amorosa, bien sea como una muestra de amor (*Disperté y la vi*), como un amor no correspondido (*Trovador de Jabaloyas*), en forma de desamor (el ciclo *Ayes*), como consuelo para el ser amado (*Siempre vivas*), o como recuerdo de un viejo amor de juventud (*Tú eres la rosa, yo soy el lirio*).

Todas ellas se construyen a partir de poemas preexistentes de escritores españoles contemporáneos sobre los que María Rodrigo no dudó en hacer determinadas modificaciones, como la duplicación de versos o la eliminación de estrofas, con el fin de facilitar su musicalidad. Lo vemos en el poema de Francisco Vighi *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* (Vighi, 1923: 11), inspirado en un paisaje palentino en el que el poeta, de origen también palentino, recuerda un amor juvenil. La compositora repite dos versos en la primera estrofa («Trigales de San Román, parroquia de Allende el Río») y en la última («¡Quién fuera cordón de oro, de tu justillo!») con el fin de que todas sus estrofas constaran de seis versos. Con esta misma función estructural, María Rodrigo duplica unos versos («Que en el resto de mi vida, con pasión inextinguida, te amaré») en el *Trovador de Jabaloyas*, un poema que Pascual Navarro dedicó a los mozos rondadores de su pueblo natal, Jabaloyas, ubicado en la provincia de Teruel (S. F., 1929: 1). La compositora cambia también el orden de aparición de las diferentes estrofas y suprime varias de ellas en su adaptación musical.

Los poemas, además de recrear diferentes puntos de la geografía española y reflejar en la letra los modismos de la lengua de esas zonas, ya sean andaluces en el caso de los hermanos Álvarez Quintero («*Disperté y la vi*. Velándole *er* sueño, me pasé la noche, no quise *dormí*») o aragoneses en el caso del poema de Francisco Lozano («No estés *tristecica*, ni te enfades nena... Lloras *cariñicos*, que se marchitaron, como *hojicas* secas»), usan estrofas o metros de raigambre popular. Los versos hexasílabos de rima libre que conforman las primeras estrofas de *Disperté y la vi* concluyen con una última estrofa en forma de seguidilla con rima asonante en los versos pares (10- 6a 10- 6a). Los tres poemas que componen el ciclo *Ayes* presentan la estructura típica de las coplas populares: versos octosílabos agrupados en estrofas de cuatro versos y rima asonante en los pares (8- 8a 8- 8a). Los versos hexasílabos y rima asonante en los pares reflejan una forma de romancillo en *Siempre vivas*. A su vez, el *Trovador de Jabaloyas* se forma a partir de estrofas con coplas de pie quebrado, que surgen de la combinación de versos octosílabos y tetrasílabos (8a, 8a 4b 8c 8c 4b).

Mucho más explícita fue la inclusión en los versos finales de *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* de un fragmento de la canción popular infantil *Arroyo claro* («Tú eres la rosa, yo soy el lirio. ¡Quién fuera cordón de oro, de tu justillo!»). Estos versos dan nombre a la composición musical, pero no al poema de Francisco Vighi, titulada *Trigales de San Román* (Castañón, 1971: 88), lo cual supone toda una declaración de intenciones por parte de María Rodrigo, que concede todo el peso a la canción popular.

La propia compositora incluiría esta canción popular en la recopilación posterior de canciones infantiles que realizó junto a Elena Fortún (Fortún y Rodrigo, 1935: 46-47). No obstante, aparecerá ahí con una ligera modificación en la letra con respecto a la variante que Francisco Vighi utilizó para su poema. Fortún y Rodrigo sustituyeron el «cordón de oro» por el «cordón verde», una variante textual que, de acuerdo con María Jesús Martín Escobar, se explica a partir de los diferentes orígenes geográficos de una misma canción

popular (Martín, 2001: 427-428). Mientras que la primera variante tendría origen en la Vega Media y la Huerta Murciana, la segunda sería de procedencia madrileña. No cabe duda de que fue durante su etapa como profesora de música en el Instituto-Escuela, institución en la que había comenzado a trabajar en 1921, donde María Rodrigo fraguó, por un lado, su amor por la infancia y el canto coral, y por el otro, ratificó su compromiso con la recuperación y la conservación de las canciones infantiles de raigambre popular.

El interés de María Rodrigo por el canto popular no solo se percibe en sus propias afirmaciones<sup>17</sup>, sino también en la selección de poemas a los que puso música. Su compromiso con el canto popular quedó materializado, además, mediante su apoyo a la organización del concurso de cante jondo de 1922, a través de su firma en un manifiesto anterior, fechado en Granada a 31 de diciembre de 1921<sup>18</sup>, una fecha clave para este viraje estético al que nos venimos refiriendo. A partir de entonces, el canto popular español se convirtió en el motivo central en torno al que giraba toda su producción, desde las piezas para piano, hasta las zarzuelas, sin olvidar, por supuesto, el repertorio que aquí nos ocupa: las canciones para voz y piano. Era, en suma, el elemento común con el que María Rodrigo consiguió unificar toda su producción compositiva, independientemente del género al que nos refiramos, acrecentado todavía más si cabe a partir de los años 20.

### 3. UN LENGUAJE MUSICAL IDENTITARIO

De acuerdo con sus principios estéticos nacionalistas, ya percibidos en sus primeras composiciones estrenadas en Madrid<sup>19</sup>, María Rodrigo penetra musicalmente en estas creaciones para voz y piano en el sabor netamente español, que se va a convertir en la principal fuente de inspiración para la compositora. Las líneas vocales son sencillas, sin grandes saltos y estilo silábico, a excepción de los giros vocales típicamente españoles en forma de floreos o melismas. El sustrato popular español se evoca mediante las sonoridades frías, las resoluciones sobre el tercer grado mayor, los floreos melódicos en forma de tresillos en puntos cadenciales y las cadencias andaluzas. Estas sonoridades, especialmente remarcadas en las dos primeras composiciones –el ciclo *Ayes y Disperté y la vi*– se ven corroboradas con la inclusión de un ritmo de fandango tocado por granaínas en la introducción de *Disperté y la vi*.

Formalmente, excepto *Disperté y la vi*, que alterna coplas y estribillos, el resto de canciones presentan una estructura ternaria muy sencilla (ABA'), precedida siempre por una introducción instrumental. María Rodrigo aprovecha estas secciones instrumentales para presentar en ellas las mayores complejidades rítmicas y armónicas. Citamos como ejemplos los cromatismos de la introducción de «Tres coplas canté en la noche» (primera pieza de

<sup>17</sup> Carta enviada por María Rodrigo a Santiago Ramón y Cajal el 4 de mayo de 1914. Expediente de «María de las Mercedes Rodrigo Bellido». Madrid: Residencia de Estudiantes, Fondos del Archivo de la Junta para la Ampliación de Estudios. Signatura: JAE/124-263.

<sup>18</sup> Constaban entre los firmantes, además de María Rodrigo, Miguel Salvador, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Tomás Borrás, Fernando G. Vela, Óscar Esplá, Enrique Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez, Justo Gómez Ocerín, Alfonso Reyes, José María Rodríguez Acosta, José Ruiz de Almodóvar, Manuel Ángeles Ortiz, Manuel Jofré, Enrique Sánchez Molina, Bartolomé Pérez Casas, Ramón Pérez de Ayala, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, Enrique Fernández Arbós, Carlos Bosch, Pura Lago, Aga Lahowska, Federico García Lorca, Pablo Loyzaga, Fernando de los Ríos, Hermenegildo Giner de los Ríos, Gabriel Alomar, Felipe Pedrell, Ignacio Zuloaga y Robert Gerhard. (*El Defensor de Granada*, 1922: 1).

<sup>19</sup> María Rodrigo afirmó en 1915, con motivo del estreno de la ópera *Becqueriana*: «Yo soy muy española y quisiera que mi música fuera la expresión del alma de España» (Vidaurreta, 1915: 1).

*Ayes*) o de *Siemprevivas*, a los que se suman, además, las modulaciones por movimiento cromático o las polirritmias en el acompañamiento del piano. Estas complejidades no dejan de ser una reminiscencia de su primera etapa compositiva (1915-17) de influencias eminentemente germanas; unos influjos que afloraban no solo en el género de la canción, sino también en las secciones instrumentales –preludios e interludios– de las zarzuelas –de influencia netamente española– que María Rodrigo se encontraba componiendo durante la década de 1920.

Ejemplo 1. María Rodrigo, *Disperté y la vi*, «Moderato», cc. 1-7

Desde el punto de vista armónico, las canciones alternan el carácter modal, fundamentalmente frigio, de algunas secciones con el carácter tonal de otras. No obstante, la desaparición de las cadencias tradicionales y, por tanto, la escasez de atracciones tonales alejan a estas composiciones del lenguaje armónico tonal, sobre lo que también incide la profusión de movimientos cromáticos, las disonancias de segunda sin resolver, los intervalos de cuartas y quintas o los acordes con segunda y sexta añadida. La contraposición entre el lenguaje modal y el lenguaje tonal se percibe de forma clara en *Disperté y la vi*, de carácter frigio en la introducción, las estrofas y la coda, y tonal en el estribillo (*Si mayor*), repetido posteriormente en la tonalidad de la dominante (*Fa # mayor*). También «*Serenita está la noche*» (la segunda canción de *Ayes*) presenta una construcción similar: la primera sección, en *Re dórico*, contrasta con una sección intermedia que se presenta en *Mi frigio*.

Más allá de las introducciones instrumentales a las que ya nos hemos referido, el piano acompaña a la voz, apoyando unas veces a la melodía o actuando otras con total independencia a partir de *ostinati* rítmico-melódicos. Consigue María Rodrigo mediante el acompañamiento pianístico crear ambientes sonoros al servicio del texto, con un fin expresivo. Así lo indicaba el cronista de *La Gaceta de Tenerife* tras el estreno de *Disperté y la vi*, cuya respuesta decidimos incluir aquí como apoyo a nuestras argumentaciones:

Unos cuantos compases de introducción «localizan» admirablemente el hecho que la letra va a narrarnos. No cabe duda: nos quedaremos en España y, precisando aún más, seremos transportados al corazón de Andalucía. Así, gracias a esa breve introducción, queda plenamente realizada la promesa que envolvía el «*disperté*», tan andaluz, del título. (*La Gaceta de Tenerife*, 1924: 1)

Es, precisamente, el acompañamiento del piano el que vaticina que con la misma ternura con la que el protagonista de *Disperté y la vi* observa a su esposa dormir, decide no interrumpir su sueño al retomar el mismo motivo melódico del estribillo en el último verso («La dejé dormir»). También es el acompañamiento pianístico el que sugiere que la noche, en realidad, no está tan «serena» como pretende reflejar la letra en «Serenita está la noche», puesto que las calmadas corcheas en Re dórico que dibujan un ambiente de serenidad en la primera sección de la canción se transforman en unas enérgicas semicorcheas que se mueven por grandes saltos (ahora en Mi frigio) para reflejar todo lo contrario en la segunda sección.

Estas habilidades de la compositora para la evocación de ambientes y la creación de atmósferas, por un lado, y su capacidad para añadir información mediante el acompañamiento instrumental, por el otro, ya habían sido encumbradas por la crítica musical tras sus primeros estrenos en Madrid en 1915 y, especialmente, en su ópera *Becqueriana*, en la que la compositora ratificó el papel de la orquesta como transmisora de información. Entendemos desde esta perspectiva que estas composiciones se alinean con la tradición romántica centroeuropea del *lied*, aunque fundamentadas en una inspiración netamente española, tal y como confirma el subtítulo de «canción española» con el que la compositora acompañó a *Disperté y la vi*.

De hecho, son las correspondencias estilísticas que encontramos en el tratamiento de la música vocal las que nos llevan a incidir en este punto en los principios estéticos expuestos por Felipe Pedrell en *Por nuestra música*:

Ensanchando el cuadro de forma y manera que el *lied* adquiriera adecuado desenvolvimiento dramático ¿no se puede afirmar que el *drama lírico nacional* es el mismo *lied* engrandecido? El drama lírico nacional ¿no es producto de la fuerza de absorción y la virtud creadora que se necesitan para transformar elementos? ¿No aparecen copiadas en ellos con toda fidelidad no tan sólo la idiosincrasia artística de cada autor sino reflejadas por manera admirable todas las manifestaciones artísticas homogéneas de un pueblo? El *drama lírico nacional*, pues, es el *lied* desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado. (Pedrell, 1891: 40-41)

María Rodrigo, deudora del ideario pedrelliano, entendió que el *lied*, tal y como ella se refería al mismo en las afirmaciones con las que comenzábamos el artículo, probablemente por sus aspiraciones más europeístas, era el género que le permitiría continuar y profundizar en unos ideales estéticos perfectamente asumidos por ella desde su etapa formativa. Nos referimos a la confluencia del canto popular con las influencias germanas más avanzadas que ella asumió durante su formación en Múnich. Por tanto, no podemos entender esta producción cancionística como un punto y aparte, sino como una continuación de un lenguaje identitario firmemente adquirido por la compositora, pero adaptado, y en cierto modo determinado, por los debates estéticos externos y sus circunstancias profesionales.

Desde esta perspectiva, las simpatías que María Rodrigo mostraba hacia el *lied* en 1938 no se encontraban tan alejadas de sus afirmaciones en 1915, en las que, con motivo del estreno de su ópera *Becqueriana*, la compositora reveló en una entrevista de Diego de Vidaurreta su «entusiasmo» y su «amor» por el «arte puro» (Vidaurreta, 1915: 1). Se refería María Rodrigo con el «arte puro» a las composiciones de gran formato, con el fin de evitar así los géneros considerados menores, entre los que incluía la compositora, con enorme sentido peyorativo, al género chico. Partiendo del ideario pedrelliano, podemos justificar que el fundamento

estético de María Rodrigo apenas había variado en las más de dos décadas que separaban ambas manifestaciones públicas. Entendemos, además, que el ciclo de canciones *Ayes* fue el más próximo a la tradición centroeuropea del *lied*, tanto por su lenguaje musical como por los recursos expresivos empleados, por lo que cobra sentido, desde este enfoque, la predilección que María Rodrigo, en sintonía con la prensa del momento, mostraba por esta composición:

Entre la producción española contemporánea destaca en término muy destacado la de la compositora María Rodrigo, por lo delicado de su inspiración y lo sobrio y robusto de su técnica. Entre sus obras, merece señalarse las páginas para canto, que constituyen un apartado especial en la producción contemporánea en nuestro país, tan poco abundante en este sentido. La composición *Ayes*, de María Rodrigo, combina el color tradicional juntamente con la inspiración de carácter más general, fuerte en su estructura técnica. (S. F., 1931: 8)

Siguiendo, además, el camino estético marcado por Pedrell, ya hemos visto cómo María Rodrigo utilizó el canto popular como principal fuente de inspiración para sus composiciones a través de los giros, los ritmos o las sonoridades que lo caracterizan. Mostramos como evidencia la acertada aproximación de Miguel Zanetti al ciclo *Ayes*, con motivo de su reestreno en 1979 y marcado por un gran sentido evocativo a causa del olvido que la compositora sufrió en España durante los años de postguerra:

Es un caso que parece haber pasado a la historia con solo estas tres canciones, *Ayes*, compuestas sobre el año 24 y que se cantaron mucho allá por los años 30; es como si nos los hubiera dejado como recuerdo, como añoranza, despedida y queja, de la tierra natal que dejó. A los versos de Martínez Sierra los dotó de una música con un lenguaje categórico y directo, un poco basado en las ideas de hacer canción de ambiente típico español, sin utilizar motivos populares, sino elementos básicos del folklore español, inventando melismas «a modo de...» lo popular, con una factura sencilla, pero pulcra y exacta, y sobre todo con ese algo llamado «llegar a la gente». Sin complicaciones, sin problemas, pero con entusiasmo y salidos de un alma expresiva. (Zanetti, 1979: 24)

Sin embargo, tampoco renunció María Rodrigo a la cita literal en su producción. La aparición de la canción popular *Arroyo claro* en la última estrofa de *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* sirvió a la compositora para construir el material temático de su composición a partir de esta melodía popular (Ejemplo 2.1.). La canción comienza, precisamente, con una cita a esta canción infantil, aunque ligeramente modificada armónica y rítmicamente (Ejemplo 2.2.).

Túe - res la ro - sa, yo soy el li - rio ¡quién fue - ra cor - dón ver - de de tu jus - ti - llo!

Ejemplo 2.1. Fragmento de la canción *Arroyo claro*, incluida en el cancionero de Fortún y Rodrigo (1935: 46-47)

Allegro

8ª baja

Ejemplo 2.2. María Rodrigo, *Tú eres la rosa, yo soy el lirio*, «Allegro», cc. 1-10

Estas sutiles variaciones no impidieron a los críticos reconocer la melodía popular que se escondía detrás de esta canción. No solo Juan José Mantecón publicó lo siguiente: «María Rodrigo se apoya en una canción infantil» (Del Brezo, 1930: 2), sino que también Adolfo Salazar, quien destacaba por la animadversión hacia el «nacionalismo de las apariencias» (Torres, 2012: 27-51), se mostró bastante abierto con esta cita: «María Rodrigo presentaba una canción que toma pie en un diseño popular, en seguida ocultado, como por vergüenza, y hace mal, porque es uno de los más bellos diseños de la canción infantil» (Salazar, 1930: 2). No vemos en este caso la batalla que llevó a Salazar a negar la cita musical en la obra de Manuel de Falla, con el fin de alejarlo de ese otro «nacionalismo» de menor categoría, según su propia percepción (Torres, 2009: 281-283). No obstante, este encasillamiento pareció no importar a María Rodrigo, que volvió a utilizar el mismo procedimiento constructivo en su suite orquestal *Rimas infantiles* (1930), compuesta a partir de la cita directa a diferentes canciones populares, como «Ambo ato», «Las niñas de merino», «Romance del amor y de la muerte», «Las ovejuelas», «La muñeca», «Quisiera ser tan alta» o «El martirio de Santa Catalina».

#### 4. CIRCUITOS DE INTERPRETACIÓN

Estas canciones, con la excepción de las dos dedicadas a Mardones, fueron ampliamente interpretadas durante los años 20 y 30 y disfrutaron de una buena acogida por parte de la prensa y el público. El canto popular como fuente de inspiración fue lo más celebrado y, al mismo tiempo, el elemento común que unía este género con el resto de la producción musical eminentemente popular que María Rodrigo se encontraba componiendo en aquel momento: la opereta *La reina amazona* (1919) y la zarzuela cómica *Las hazañas de un pícaro* (1920) pero, de forma más evidente, en la zarzuela dramática *La romería del Rocío* (1921), en la que la compositora presenta un lenguaje netamente andaluz, muy próximo al utilizado en *Disperté y la vi*.

Cabe señalar que María Rodrigo creó sus propios circuitos para la difusión de su música gracias a las giras por diferentes provincias españolas organizadas por la Asociación de

Cultura Musical, institución con la que María Rodrigo colaboró de forma frecuente como pianista acompañante desde 1925 y de la que también formaría parte de su junta directiva como vocal a partir de 1928. La música de autores españoles, de acuerdo con su labor comprometida como miembro de su directiva, ocupó un lugar preponderante en los recitales que ella misma ofrecía en esta institución, entre las que no faltaron sus propias composiciones. Fueron varias las cantantes acompañadas por María Rodrigo que incluyeron en su repertorio una o varias canciones suyas: Criso Galatti (1925), Isabel Escribano (1926), Vera Romanowa (1926), Pilar Duamirg (1926), Paquita Alcaraz (1932), Elena Sadoven (1934) o Lola Rodríguez Aragón (1935).

Destacamos entre todas ellas, por su continuidad en el tiempo, su colaboración con la soprano Ángeles Ottein, cuyos recitales fueron más allá de los ofrecidos en el contexto de la Asociación de Cultura Musical, llegando hasta el Lyceum Club Femenino, la Asociación Femenina de Educación Cívica o la emisora de Unión Radio, donde incluso las vemos posar en la siguiente fotografía.



Imagen 1. María Rodrigo y Ángeles Ottein en la emisora de Unión Radio (S. F., 1934, p. 5)

Ángeles Ottein estrenó el ciclo *Ayes* en versión orquestal junto a la Orquesta de Unión Radio en 1935 (S. F., 1935: 34), lo cual sirve como indicio para vaticinar la considerable circulación que estas canciones tuvieron a través de las ondas radiofónicas (Arce, 2008: 189).

Pero lo cierto es que no siempre la compositora estaba detrás de todas las interpretaciones que hemos localizado a través de la prensa. En muchas ocasiones fueron otras intérpretes, totalmente alejadas de María Rodrigo, las encargadas de interpretar su música<sup>20</sup>. Simplemente, debemos dejar constancia de una clara diferencia en la presentación del ciclo *Ayes* en función de quién era la pianista acompañante. Cuando era María Rodrigo, el ciclo se interpretaba completo, mientras que si esas mismas cantantes actuaban acompañadas

<sup>20</sup> Tan solo por citar algunos ejemplos nombramos a las sopranos Consuelo Rocamora (1926), Amelia Aheinar (1926), Julia Saroba (1927), Enriqueta G. Ferbienza (1927), Asunción Camps (1927), Concepción Garzón (1929), Hermelinda de Montesa (1933) o María Rita O'Farril (1936).

por otros pianistas, estas canciones se solían presentar como piezas sueltas<sup>21</sup>. Esta práctica interpretativa revela que la composición *Ayes* fue concebida por María Rodrigo para ser interpretada como un ciclo, aunque es cierto que cada una de las tres canciones tiene sentido completo, por lo que su presentación de forma aislada es también posible.

## CONCLUSIONES

En este artículo se ha sacado a la luz la relación entre la producción cancionística de María Rodrigo y el resto de las actividades artísticas realizadas de forma coetánea, como su labor como maestra concertadora en el Teatro Real de Madrid, sus giras como pianista acompañante de diferentes cantantes o su actividad como profesora de música en el Instituto-Escuela. Su labor como pianista redundó en el impulso que su producción compositiva para voz piano recibió a partir de la década 1920. Con las dedicatorias a los y las cantantes que conoció en el contexto del Teatro Real, María Rodrigo se aseguraba su estreno y la divulgación de sus composiciones, aspecto en el que la autora también se implicó en primera persona a través de sus giras por provincias.

Se ha visto, además, que el lenguaje musical identitario de estas canciones no dista, en términos generales, del resto de su producción, por lo que entendemos este género como la continuación del lenguaje musical iniciado por la compositora en su ópera *Becqueriana*, el cual surge de la confluencia de las influencias internacionales –germanas– con las sonoridades típicamente españolas, bien sea a través de la cita literal o *quintaesenciado*. Esta producción supone una confirmación de sus postulados nacionalistas, que entroncan con la inspiración en el canto popular como elemento común de la totalidad de su producción compositiva, ya sea de forma más o menos matizada. No obstante, la predilección por lo español se comienza a imponer por encima de las influencias internacionales a partir de 1920, en atención, por un lado, a las batallas estéticas externas que en ese momento se estaban librando en España y, por el otro, a los consejos de la crítica musical después de sus primeros estrenos.

Si bien es cierto que no podemos definir una evolución clara del lenguaje empleado en las cinco canciones aquí analizadas –separadas entre ellas con una diferencia cronológica de seis años–, sí es posible reconocer una depuración en su lenguaje. Mientras que las sonoridades típicamente españolas eran más evidentes en las dos primeras canciones –*Ayes* y *Disperté y la vi*–, compuestas durante los años 20, en una etapa en la que María Rodrigo se encontraba componiendo zarzuelas, el resto de las canciones, creadas a principios de los años 30, presentan un estilo mucho más refinado y las influencias nacionales no son ya tan evidentes. En relación con el repertorio que María Rodrigo se encontraba componiendo entonces, destacamos la correspondencia con las *Rimas infantiles* y sus influencias neoclásicas, que también comienzan a ser visibles en las canciones para voz y piano.

Ahora bien, las aspiraciones internacionales que la compositora perseguía con este género, corroboradas por el término con el que María Rodrigo se refería a las mismas, sirven, a su vez, para rechazar la clasificación historiográfica de María Rodrigo como una compositora

---

<sup>21</sup> Lola Rodríguez Aragón solo interpretó las dos primeras canciones en el concierto celebrado el 18 de mayo de 1933 en el Lyceum Club o la tercera canción en el concierto celebrado por la Sociedad Filarmónica de La Coruña, el 28 de marzo de 1935, acompañada en ambos conciertos por Joaquín Turina. Del mismo modo, Ángeles Ottein solo cantó la tercera canción en un recital ofrecido el 10 de febrero de 1934 junto a la pianista Carmen Vivó o la segunda en el concierto celebrado en el Teatro Español el 5 de abril de 1934, junto a la pianista María del Carmen Coll.

regionalista, según Adolfo Salazar, con sus consecuentes connotaciones despectivas (Salazar, 1930: 277). Al hilo de lo anterior, no deja de sorprender (o quizás sí tiene sentido) que María Rodrigo ocultara de forma premeditada las canciones de su propio catálogo durante su segundo exilio en Puerto Rico<sup>22</sup>, del que nunca regresaría a España. Es posible que la compositora encubriera las canciones o las zarzuelas –su producción más popular– como una forma de desvincularse de ese pasado musical español. Resulta llamativo, en cambio, que sí aparecieran en su catálogo las «Canciones con texto alemán y francés» que Rodrigo había compuesto durante su etapa formativa en Múnich, unas canciones que ni siquiera llegaron a estrenarse. Esta decisión denota la indiscutible intención de la compositora por rechazar sus influencias más españolas, a favor de su lenguaje más internacional en la última etapa de su vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid: ICCMU, 1998.
- ARCE, Julio: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid: ICCMU, 2008.
- CASTAÑÓN DÍAZ, Jesús: «Francisco Vighi y su obra: discurso inaugural del Curso Académico 1969-1970», *Publicación de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 30, (1971), pp. 17-125.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Lieder y Canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional (1900-1963)*, Madrid: Editora Nacional, 1963.
- FERREIRO CARBALLO, David: *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- FORTÚN, Elena y RODRIGO, María: *Canciones Infantiles*, Madrid: Aguilar, 1935.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: «María Rodrigo: compositora comprometida», *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 283-314.
- LORENTA MONZÓN, Noelia: «María Rodrigo ante los espejos de la crítica madrileña (1915-1917)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 34, (2021), pp. 125-146.
- \_\_\_\_\_: *La compositora María Rodrigo (1888-1967): una mujer entre maestros*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2024.
- MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza editorial, 1983.
- MARTÍN ESCOBAR, María Jesús: *Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX*. Tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2001.
- NAGORE, María et al. (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009.
- NATTIEZ, Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, París: Éditions 10/18, 1975.
- PALACIOS, María: «María Martínez Sierra y María Rodrigo: una relación en femenino», *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. En: CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María (coords.). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2014, pp. 237-264.
- PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*, Barcelona: Imprenta Henrich y Cía, 1891.
- SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*, Madrid: Ediciones La Nave, 1930.

<sup>22</sup> «Rodrigo Bellido, María. (1950-1968)». Expediente de Personal. Puerto Rico: *Universidad de Puerto Rico*, Recinto de Río Piedras, Archivo Universitario. Signatura: PR-AU-UPRRP-562-R.

TORRES, Elena: «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar», *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. En: NAGORE, María *et al.* (eds.). Madrid: ICCMU, 2009, pp. 265-285.

\_\_\_\_\_: «El “Nacionalismo de las esencias” ¿una categoría estética o ética?», *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. En: RAMOS, Pilar (ed.). Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 27-51.

VIRIBAY, Aurelio: *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico*. Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos, 2011.

ZANETTI, Miguel: *Ciclo de Música española del siglo XX*, [Notas al programa], Madrid: Fundación Juan March, marzo-abril de 1979.

## FUENTES HEMEROGRÁFICAS

ARCINIEGA, Rosa: «Nadie es profeta en su tierra», *Nuevo Mundo*, XXXVII, 1 918, (1930), p. 17.

B[REZO, Juan del]: «Información musical. Concierto de la Orquesta del Palacio de la Música», *La Voz*, XI, 2 868, (1930), p. 2.

CLARO, Arroyo: «Teatro de la Zarzuela. Estreno de *Becqueriana*», *Lira Española*, II, 27, (1915), p. 8.

S[ALAZAR], Ad[olfo]: «La vida musical. Un recital de canciones modernas por Dagmara Renina», *El Sol*, VII, 1 807, (1923), p. 6.

\_\_\_\_\_: «La vida musical. Orquesta Lasalle», *El Sol*, XIV, 3 922, (1930), p. 2.

SAGARDÍA, Ángel: «Músicos españoles contemporáneos. María Rodrigo», *El Diluvio*, LXXXI, 229, (1938), p. 4.

S. F.: «En el Ayuntamiento. La sesión de ayer», *El Defensor de Granada*, XLIV, 19 768, (1922), p. 1.

\_\_\_\_\_: «El último concierto», *La Prensa*, XIV, 4 505, (1924), p. 2.

\_\_\_\_\_: «Notable obra musical. *Disperté y la ví*», *La Gaceta de Tenerife*, XV, 4 329, (1924), p. 1.

\_\_\_\_\_: «El trovador de Jabaloyas», *El Mañana*, II, 292, (1929), p. 1.

\_\_\_\_\_: «Notas musicales», *Ondas*, VII, 322, (1931), p. 8.

\_\_\_\_\_: «Programas de Unión Radio Madrid», *Ondas*, X, 458, (1934), p. 5

\_\_\_\_\_: «La radio al día», *Ahora*, VI, 1 547, (1935), p. 34.

VIDAURRETA, Diego de: «Esta noche en la Zarzuela», *La Mañana*, VII, 1 938, (1915), p. 1.

VIGHI, Francisco: «Tú eres la rosa, yo soy el lirio», *España*, IX, 399, (1923), p. 11.

VILLAR, Rogelio del: «Artistas españolas. María Rodrigo», *Nuevo Mundo*, XXV, 1 262, (1918), p. 10.



# La filología musical como herramienta de análisis de la música para danza: el caso de los *tenores* de danza

Cecilia Nocilli

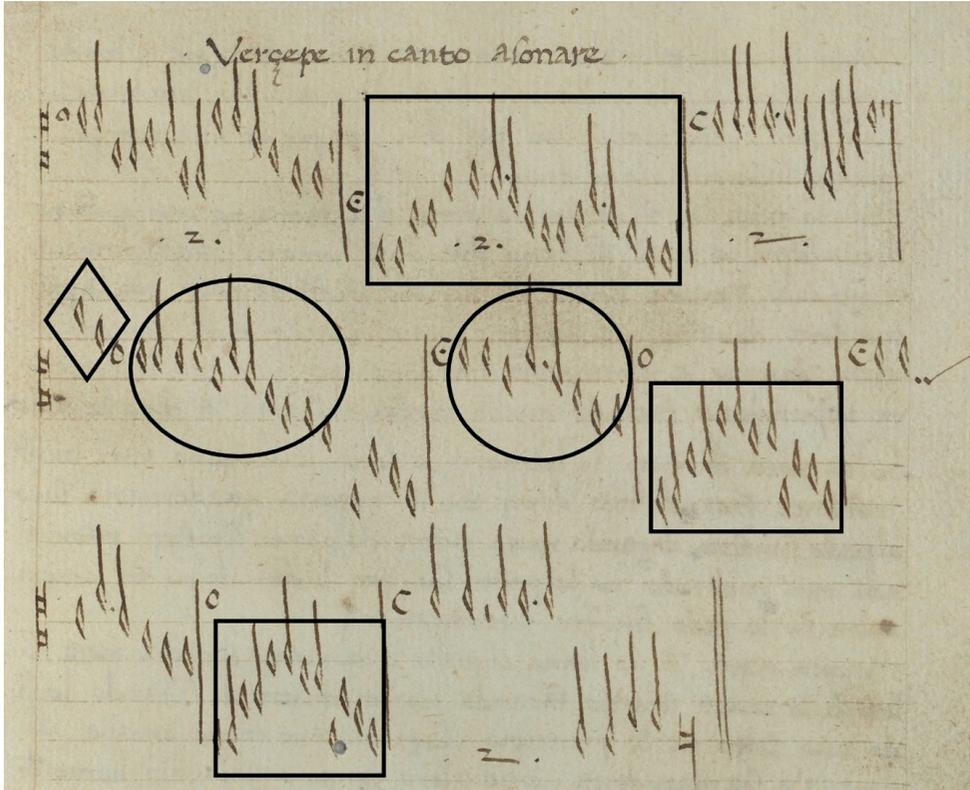
(Universidad de Granada)

Los *tenores* de danza del siglo XV dejan y transmiten huellas significativas en relación con la composición musical para danza. Distintas metodologías de análisis musical se han aplicado a estos repertorios centradas en sus aspectos formales, pero no en sus procesos compositivos y de adaptación de un mensuralismo estructurado *ad hoc* para el movimiento corporal. Hasta ahora, los tratados de danza del siglo XV han sido reputados someramente como manuales teóricos con reglas y especulaciones aristotélicas desvinculadas de la praxis interpretativa. Esta convicción ha creado una suerte de bipolarismo entre teoría y práctica, ajena a los conceptos de creación musical del siglo XV, que ha generado una disyunción entre texto y praxis. Para abordar la práctica de la composición instrumental para danza, y con el objetivo de superar algunas observaciones infundadas, se analizarán algunos *tenores* de danza de los tratados de Domenico da Piacenza (1410ca. – 1477ca.), Antonio Cornazano (1432ca. – 1484ca.) y Guglielmo Ebreo da Pesaro/Giovanni Ambrosio (1420ca. – 1484ca.), así como de los cancioneros musicales Perugia 431 (1480 – 1490ca.) y Bologna Q16 (1487 – 1490ca.) en busca de afinidades con la percepción del cuerpo en el Quattrocento. De la lectura de los tratados coreicos del siglo XV, que muestran matices teóricos, filosóficos y estilísticos entre Domenico da Piacenza (F-Pn D 972), Antonio Cornazano (I-Rvat C 203) y Guglielmo Ebreo da Pesaro (F-Pn G 973; F-Pn A 476), es posible deducir pistas útiles relacionadas con la composición coreico-musical.

La *Cançon de pifari dicto el Ferrarese*, el *tenor Collinetto* y el *tenor del Re di Spagna* representan los únicos ejemplos musicales aptos para el acompañamiento de la *bassadanza* italiana, normalmente desprovista de música. Estos tres *tenores* están todos en *tempus imperfectum prolatio maior*. El propio Cornazano los encomienda a los músicos no sólo para el uso de las coreografías de *bassadanza*, sino también para adaptarlos y transformarlos en otras *misure* o tempi de danza: ««Muchos otros *tenores* se emplean para *saltarelli* y *bassedanze*, pero estos son los más utilizados [*Tenore del Re di Spagna*, *Cançon de pifari dicto el Ferrarese*, *Tenore Collinetto*], y cabe señalar que todo *tenor* se puede tocar en cuatro tempi»<sup>1</sup>. Esta

<sup>1</sup> «Molti altri tenori si fanno per saltarelli et bassedanze, ma gli più usitati sono questi [*Tenore del Re di Spagna*, *Cançon de pifari dicto el Ferrarese*, *Tenore Collinetto*] et da notare è che ogni tenore si può fare a quatro mesure» (I-Rvat C 203, 33v; Smith, 1995: I, 106 [traducción de Rinaldo Valdeperas]).

práctica se puede observar en los *tenores* de algunos *balli* que contienen, según su naturaleza, varios tempi de danza<sup>2</sup>. Por ejemplo, en el *ballo Verçeppe* de Domenico da Piacenza, la línea melódica de la *bassadanza* se encuentra en una de las secciones de *saltarello*:



Ejemplo 1. Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare*, “Verçeppe” (F-Pn D 972: 13r). El rectángulo y los cuadrados indican el *tenor* de *bassadanza* y su transformación en tempo de *saltarello*. Los círculos indican el *tenor* de *saltarello* y su adaptación en el tempo de *bassadanza*. El rombo encierra las dos semibreves fuera de las secciones de los tempi.

Por un lado, la primera sección de *bassadanza* en *tempus imperfectum prolatio maior* ofrece el modelo melódico para dos secciones de *saltarello* en *tempus perfectum* y, por otro lado, una sección de *saltarello* se ha adaptado melódicamente al tempo de *bassadanza*.

En el *ballo Verçeppe* del ejemplo 1, podemos notar dos semibreves, señaladas con un rombo, que no pertenecen a un tempo específico, ni a la separación característica entre los tempi de cualquier *ballo*, como en el tempo anterior de *quaternaria* o en el siguiente de *saltarello*. Estas dos semibreves, en cambio, corresponden a pasos específicos de la danza, concretamente

<sup>2</sup> La teoría coreica del Quattrocento describe dos géneros de danza: la *bassadanza* y el *ballo*. La *bassadanza* «no tiene una secuencia fija de pasos. Cada descripción coreográfica de *bassadanza* es única y no sigue un modelo estructural establecido», mientras que el *ballo* «según Antonio Cornazano es «una composición de distintas *misure*». Efectivamente, el *ballo* puede contener varias o todas las *misure* o tempi de la danza italiana del Quattrocento –*bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, *piva*–, o sólo una de ellas, excepto la *bassadanza*» (Nocilli, 2013: 86).

a una *mezzavolta* del hombre frente «alla fila» y a un *salto* del que está detrás para poder «coger esos cuatro tempi de *saltarello*»<sup>3</sup>. Estas semibreves tienen una función exclusivamente coreográfica que se puede encontrar en otros *balli* del repertorio coreico del Quattrocento. La música, por tanto, está al servicio de la danza tanto en la composición como en la ejecución de *bassadanze* y *balli*, y como afirma Domenico da Piacenza, en tono polémico: «En esto se reconoce toda la inteligencia y la ignorancia de los músicos que cuando tocan un canto de *bassadanza* siempre, por poco entendimiento, lo aceleran hasta el final, y luego, mintiendo, dicen haber tocado un tempo cuando han tocado tres»<sup>4</sup>.

Entre los ejemplos más conocidos de música ornamentada sobre un *tenor* de danza están los dúos *Falla con misura*<sup>5</sup> del manuscrito Perugia 431 (I-Pg Bca 431), y *La bassa Castiglya*<sup>6</sup> del manuscrito boloñés Q 16 (I-Bo MiBm Q 16), una versión múltiple y con alguna variante de la primera. En *Falla con misura*, el célebre *tenor* del *Re di Spagna* presenta el característico compás de *bassadanza* en *tempus imperfectum prolatio maior*, mientras que el *contratenor*, en *tempus perfectum diminutum*, sigue las proporciones mensurales de aumentación y disminución simultáneas. El compositor de *Falla con misura* es un tal M. Gulielmus y lamentablemente nunca sabremos si la lección boloñesa *La bassa Castiglya* también compartía esta atribución ya que el encabezamiento sobre el *superius* ha sido rasgado: este acto nos priva de cualquier otra información sobre esta relevante composición<sup>7</sup>. A pesar de que el propio Manfred Bukofzer en su célebre artículo dedicado a las versiones polifónicas del *tenor* *La Spagna* (Bukofzer, 1950: 196) excluyera las dos sugestivas posibilidades de atribución a Guglielmus Monachus por un lado y a Guglielmo Ebreo da Pesaro por otro, diversos estudios musicológicos contemporáneos, como he subrayado reiteradamente (Nocilli, 2013: 31; 2011: 191), siguen transmitiendo la improbable atribución al maestro de danza de Pesaro (Crawford, 2013: 48-49; Bornstein, 2001: 15 y 19; Atlas, 1998: 232; 1985: 104, 122 y 153; Gombosi, 1955: XLI).

La versión menos conocida *La bassa Castiglya* no es estrictamente una copia de *Falla con misura* o viceversa; por lo demás, es difícil establecer cuál de los dos testimonios es el más antiguo ya que ambos manuscritos pueden fecharse en torno a la década de 1480<sup>8</sup>. No podemos hablar de copia cuando uno de los textos en cuestión presenta variantes rítmicas y melódicas; en mi opinión, aunque estas sean sólo tres, ambas composiciones podrían representar tradiciones paralelas generadas probablemente por la notoriedad de la composición, transmitida, no casualmente, con títulos diferentes en dos manuscritos diferentes.

Dos variantes son de tipo rítmico-melódico (cc. 31-33) y resuelven y simplifican una figuración rítmica de corcheas presente en Perugia 431 en dos compases. En general, Bologna Q 16 parece simplificar las dos corcheas de Perugia 431 en una negra, pero al

<sup>3</sup> «pigliare quilli tempi quatro di saltarello» (F-Pn D 972: 3v; Procopio, 2014: 80 [traducción de Rinaldo Valldeperas]).

<sup>4</sup> «in questo se cognosce tucto lo intelecto e tucta la ignorantia de li sonaturi, che de bassadanza uno canto sonerano e sempre per puoco intelecto strenzerano el canto fino a la fine e poi dirano haver facto una mexura dicendo buxia e arano factone tre» (F-Pn D 972: 3v; Procopio, 2014: 80 [traducción de Rinaldo Valldeperas]).

<sup>5</sup> El título de este dúo se ha transmitido hasta ahora como *Falla con misuras*. Leo «misura» ya que la “s” final aparece separada de la palabra y añadida, aparentemente, más tarde.

<sup>6</sup> El título de este dúo aparece en la *tabula* y el *superius* del manuscrito como *La basse castiglya*; el *tenor* en cambio indica *La bassa castiglya*.

<sup>7</sup> Esta mutilación resulta significativa, además de sospechosa, ya que es la única dentro de un manuscrito completamente íntegro.

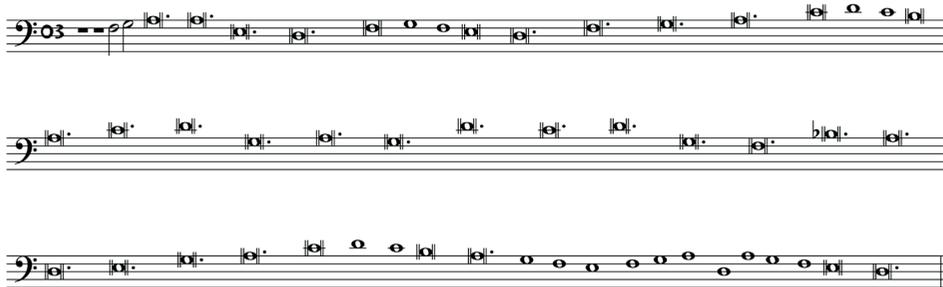
<sup>8</sup> En el Apéndice 1 propongo una transcripción de *La bassa Castiglya* integrando los compases perdidos del *superius* a partir del manuscrito de Perugia. En cuanto al dúo *Falla con misura*, presente hace mucho en la bibliografía musicológica, véanse las transcripciones de Manfred Bukofzer (1950: 199-200) e Allan Atlas (1985: 230).

mismo tiempo añade una negra que altera la progresión melódica de la ornamentación y desplaza la acentuación rítmica de la pieza hasta que no la resuelve con la segunda variante rítmica del c. 33, igual y consistente con la del c. 31. A pesar de este cambio melódico, la consonancia con el *tenor* nunca se altera.



Otro recurso compositivo relacionado con la ornamentación, siempre en línea con la teoría contrapuntística del siglo XV, se refiere al uso de grados conjuntos ascendentes y descendentes para cubrir intervalos bastante amplios. En algunas ocasiones (cc. 18, 25, 30 y 37-38), coincidiendo con estas escalas ascendentes y descendentes, el *contratenor* desciende una quinta por debajo del *tenor*, provocando cruces de voces.

La proporción final en *tripla* podría leerse superficialmente como otra proporción rítmica más de la música vocal e instrumental del siglo XV: es aquí que el análisis filológico contribuye a una lectura intertextual que supera el formalismo analítico. El título de *La Bassa Castiglyla* sugiere un fuerte paralelismo con el estilo coreico castellano presente en la combinación *baja danza–alta danza*<sup>9</sup>. En efecto, no puede pasar inadvertido que esta alteración rítmica final de *La bassa Castiglyla* y de *Falla con misura* recuerda la línea melódica final del *tenor* de la *Alta* de Francisco de la Torre.



Ejemplo 4. Francisco de la Torre, *Alta* (E-Mp 1335: 223r. Tenor).

En el repertorio coreico italiano existen algunas correspondencias estilísticas vinculadas a la tradición ibérica de la época. *La Bassa di Schastiglia* del manuscrito italiano Antinori 13 (I-Fl 13) y *La baixa de Castilla* del manuscrito catalano-aragonés de Cervera (E-ACSG *Notacions*) son claros ejemplos de ello por su similitud estructural y estilística (Nocilli 2013). En el siglo XV, la combinación *baja–alta* y su tripartición *baixa–alta–joiós* que encontramos en estos manuscritos es típica de la forma de danzar de la Península Ibérica<sup>10</sup>. En consecuencia, la referencia a una danza concreta como *La Bassa Castiglyla* del manuscrito boloñés Q 16 y su proporción final en *tripla* podría indicar un acercamiento al estilo castellano.

En *La Bassa Castiglyla* y *Falla con misura*, el *superius* retoma la disminución final de la *Alta*, pero en forma de proporción en *tripla*. Debido a su difusión y flexibilidad a finales del siglo XV, el *tenor del Re di Spagna* se prestaba fácilmente a ejercicios de ornamentación e improvisación contrapuntística<sup>11</sup>. Sin embargo, estas versiones ornamentadas como *Falla con misura* no fueron concebidas necesariamente como un acompañamiento instrumental de

<sup>9</sup> La *alta danza* es una «forma coreica del siglo XV de la península ibérica. Incluye pasos saltados o *altos* en contraposición con los pasos pocos elevados del suelo o *bajos* de la *baja danza*. En el siglo XV, la pareja *baixa-alta* y su tripartición *baixa-alta-joiós* denotan el modo de bailar típicamente ibérico» (Nocilli, 2013: 86). Antonio Cornazano describe el *saltarello* como «el más alegre danzar de todos y los españoles lo llaman alta danza (il più allegro dançare de tutti et gli spagnoli el chiamano alta dança)» (I-Rvat C 203: 4r; Smith, 1995: I, 86).

<sup>10</sup> Incluso las fuentes del siglo XVI todavía informan de este estilo ibérico: el manuscrito titulado *Reglas del danzar* (EMrah *Reglas*) contiene una *Baja* y una *Alta*, e *Il Ballarino* (1581) de Fabrizio Caroso describe una *Bassa et Alta* de un autor «incerto» (Nocilli 2013; 2011).

<sup>11</sup> Como he demostrado en la reconstrucción de *La baixa de Castilla* del manuscrito de Cervera (Nocilli, 2011; 2013), el *tenor del Re di Spagna* se ha transmitido en distintas versiones y número de compases precisamente por su grado de flexibilidad y adaptación.

la danza, sino más bien como ejercicios de composición o de ornamentación musical escrita, o bien como transcripciones de improvisaciones<sup>12</sup>. En efecto, incluso en el título, el *tenor* de *Falla con misura* responde a esa regularidad y perfección formal buscada por Guglielmo Ebreo en la *bassadanza*: «Quien quiera componer una *bassadanza* primero debe tener buena imaginación para inventar un tenor con sus partes bien mesuradas que, sobre todo, agrade al grupo»<sup>13</sup>. De este modo, la regularidad de las breves y semibreves del *tenor* permitía a los discantistas «fare con misura» sus ornamentaciones en consonancia con la pauta melódica y de acuerdo con el gusto de los oyentes. Asimismo, los bailarines debían ejecutar «con misura» los pasos naturales en el tempo forte y las ornamentaciones en el tempo débil según las reglas de la teoría coreica del siglo XV.

En el caso de la *Alta* de Francisco de la Torre, también hay que subrayar otro aspecto que se refiere al propio *tenor del Re di Spagna*, que se modifica y enriquece dotándolo de la anacrusa prescrita para el *saltarello (alta danza)*, y dando a las breves un mayor dinamismo en las cadencias y semicadencias con algunas concesiones a la línea melódica original. Esta práctica interpretativa está claramente especificada en los tratados de danza italianos: tanto en la música como en la danza, la *bassadanza* y el *saltarello* presentan un inicio anacrúsico, la *quaternaria* y la *piva* un inicio tético. Por lo tanto, la música debe acompañar el movimiento en tempo débil o fuerte del pie del bailarín y, en consecuencia, el músico tendrá que añadir y ejecutar la anacrusa si esta faltara en la música.

Muy interesante resulta *La hault dalemaigne* del compositor francés Mathurin (1470 ca.–1530 ca.) presente en *Canti C* de Ottaviano Petrucci (1504)<sup>14</sup>. Esta composición a tres voces sin texto, que hasta ahora ha pasado inadvertida para los especialistas, aparece en la sección final de la colección junto con otras obras principalmente con títulos franceses, a excepción de la anónima *La Spagna*<sup>15</sup> y de *La Bernardina* de Josquin Desprez. En su nombre, *La hault dalemaigne* recuerda el repertorio de la *basse danse* franco-borgoñona, donde encontramos tres coreografías tituladas *La haute de Bourgone*, *La haulte Bourgongne* y *Le hault e le bas* (B-Br 9085; Toulouze [1488-1496]; GB-Scl *Catholicon*)<sup>16</sup>. Las coreografías de estas *basses danses* responden a la típica alternancia de pasos de la *grande*, *moyenne* y *petit mesure* de la tradición franco-borgoñona y sus *tenores* son típicamente de *basse danse* (Nocilli, 2013: 15-30; 2011: 157-167). ¿Podría *La hault dalemaigne* publicada por Petrucci representar un auténtico y hasta ahora desconocido ejemplo de composición a tres voces sobre un *tenor* de *basse danse* de la tradición franco-borgoñona del siglo XV?

*La hault dalemaigne* también comienza y termina en octava con el *tenor* según los preceptos de Tinctoris, y su imitación entre *superius* y *contratenor* se inscribe en el contexto contrapuntístico propio de la *res facta* ilustrada por el teórico en el capítulo XXI del *Liber de arte contrapuncti*:

<sup>12</sup> Sin embargo, la práctica ha demostrado la idoneidad de algunas de estas composiciones como música para danza.

<sup>13</sup> «volendo alchuno comporre bassadanza chome & dicto bigiognia che prima habia buona fantasia a trovare el tenore colle sue parti ben misurate e che sopractuto piaccia alla brigata» (F-Pn G 973, 13r; Sparti 1993: 106 [traducción de Rinaldo Valldeperas]).

<sup>14</sup> El título de esta composición aparece en el índice de los *Canti C* como *La hault dalemagna*. Sobre la biografía de Mathurin Forestier o Dubuysson véase MacCracken, 2001 y Josephson-MacCracken, 1996.

<sup>15</sup> Es importante observar que *La Spagna* de *Canti C* de Petrucci también presenta una proporción de *sesquialtera* precisamente en la parte final. Véase el análisis y la transcripción de Manfred Bukofzer (1950: 206).

<sup>16</sup> El título de *La hault dalemaigne* no tiene por qué estar necesariamente asociado a la *alta danza*. En los tratados de danza italianos del siglo XVI hay *balletti* cuyos títulos comienzan con el término «alta», pero sin el significado de *alta danza*: *Alta Cardana*, *Alta Colonna*, *Alta Gonzaga*, *Alta Regina* (Caroso, 1600). En estos casos, «alta» debe entenderse como sinónimo de noble, supremo, excelente.

El contrapunto escrito se denomina comúnmente *res facta*, pero el que realizamos mentalmente es el que llamamos contrapunto en sentido absoluto, y quienes practican esto comúnmente se dice que cantan *super librum*. Sin embargo, la *res facta* se diferencia esencialmente del contrapunto en que todas las voces de la *res facta*, sean tres, cuatro o más, se obligan mutuamente, de manera que el orden y la ley de consonancias de cada voz se observe con relación a todas y cada una de las demás voces<sup>17</sup>.

De hecho, del análisis de *La hault dalemaigne* se puede deducir que el *superius* y el *contratenor* no sólo observan la consonancia con el *tenor*, sino también entre sí; son melódicamente dependientes tanto por el estilo imitativo como por las terceras y sextas paralelas, así como por los intervalos en los tempi fuertes de la composición. El tema inicial del *contratenor* se repite a la octava superior (cc. 2-3), pero con un cambio melódico al final de la frase imitado por el *superius*<sup>18</sup>. Las imitaciones entre estas dos voces son bastante evidentes, sin embargo, en varias ocasiones se observa una alternancia entre las secciones en estilo imitativo y las que hacen uso de intervalos paralelos (cc. 10-11; c. 12; c. 23; cc. 26-27; cc. 30-31; cc. 38-39; cc. 47-49). Frecuentemente, algunos episodios de disonancia, no sólo de paso, se resuelven en estos episodios de paralelismo. En otras partes, el *contratenor* y el *superius* parecen estar preocupados sólo por la consonancia con el *tenor*, provocando pasajes disonantes incluso en tempo fuerte entre las voces externas.

El desarrollo del *tenor* no hace un uso regular de breves, sino que también emplea mínimas con puntillo y semimínimas generando un contrapunto más complejo e interesante. Por ejemplo, en el c. 32 el *tenor* anticipa el patrón rítmico de una sección imitativa con el *contratenor* que en el c. 34 se resuelve con unas décimas paralelas entre el *tenor* y el *superius*. En general, en cuanto al uso de intervalos de sexta incluso en tempo fuerte entre el *superius* y el *contratenor*, parece que Mathurin los emplea con moderación como recomienda Tinctoris. Efectivamente, en un caso, en *La hault dalemaigne* el intervalo de sexta entre *superius* y *tenor* se convierte en el acorde final de una cadencia con la quinta en el *contratenor* (c. 37). La extensión del *tenor* es bastante amplia, –de C<sub>2</sub> a F<sub>3</sub>–, lo que provoca cruces entre el *tenor* y el *contratenor*.

A pesar de las numerosas referencias literarias y algunos testimonios coreográficos sobre la *alta* danza, los ejemplos musicales siguen siendo más que escasos. *La hault dalemaigne* de Mathurin sería un sugerente ejemplo dado el tipo de composición y las características musicales que muestra. En primer lugar, el desarrollo del *tenor* de *La hault dalemaigne* es mucho más dinámico que el marcado por la estructura musical del *Re di Spagna* en la *Alta* de Francisco de la Torre. Probablemente, esta característica determina también el estilo imitativo de toda la composición. Además, he demostrado que el *tenor* de las *altas* danzas concluía con una subdivisión de las breves en valores inmediatamente menores, como se observa en la *Alta* de Francisco de la Torre y en *La hault dalemaigne*, bien que las características del *tenor* sean diferentes. Como hemos visto, en *La bassa Castiglyta*, en cambio, la melodía del *Re di Spagna* termina con una proporción en *tripla*, probablemente para

<sup>17</sup> Sigo la edición de Gianluca D'Agostino del *De arte contrapuncti* de Johannes Tinctoris (D'Agostino, 2008: 314-315): «Contrapunctus qui scripto fit communiter “resfacta” nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute “contrapunctum” vocamus. Et hunc qui faciunt “super librum cantare” vulgariter dicuntur. In hoc autem resfacta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes reifacte, sive tres sive quattuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat, ut satis patet in hoc exemplo quinque partium existenti» [traducción de la autora]. Véase también Bent, 1983: 371-391.

<sup>18</sup> Véase mi transcripción de *La haut dalemaigne* en el Apéndice 2.

diferenciar la *bassa* de la *alta*. Un estudio detenido de todas las obras musicales basadas en el *tenor del Re di Spagna* podría arrojar luz sobre esta peculiaridad rítmico-musical y sobre su presumible fundamento coreográfico. Desafortunadamente, por el momento no puedo aportar más información ni sobre la naturaleza del *tenor* de *La hault dalemaigne* en cuanto a su derivación de una *chanson* o de alguna melodía quizás de origen alemán, ni sobre nuevos aspectos de la biografía de Mathurin que ayuden a dilucidar su relación con la música para danza. Por otro lado, no hay certeza de que *La hault dalemaigne* sea música para danza dada la dificultad añadida por el estilo imitativo, es decir, por una práctica compositiva poco adecuada a la danza que, según la teoría coreica del siglo XV, requiere una clara comprensión del *tenor* por parte de los bailarines.

En conclusión, las composiciones analizadas representan ejemplos de una práctica compositiva de *res facta* según las reglas canónicas del contrapunto del siglo XV que también podían emplearse en la improvisación. Sin embargo, como han destacado Keith Polk (1992) y Anna Maria Busse Berger (1993), los ejemplos y reglas musicales expuestas por Johannes Tinctoris en el *Liber de arte contrapuncti* traicionan un estilo y una visión propia no necesariamente compartida y seguida por la práctica musical de la época. Rastros de los métodos de composición e improvisación empleados aparecen bastante nítidos en la música instrumental para danza y también en la teoría coreica del siglo XV. Los teóricos de la danza han recurrido a una terminología musical específica para dilucidar los criterios de un impulso creador sobre cuyos cimientos generar esa simbiosis entre música y danza tan codiciada por Domenico da Piacenza y plasmada en sus *balli*. En consecuencia, el análisis de la música instrumental para danza, sustentado en el estudio y el conocimiento de «otras» fuentes teóricas musicales y coreicas del siglo XV, representa «otro» enfoque metodológico para la eliminación de barreras entre la música vocal y la música instrumental, entre la música culta y la música popular o tradicional.

## APÉNDICE 1

### La bassa Castiglya

I-Bo MiBm Q 16, ff. 73v-74r  
Trascr. Cecilia Nocilli 2023

The image displays a musical score for 'La bassa Castiglya', consisting of two staves: SUPERIUS (top) and TENOR (bottom). The score is written in mensural notation with a common time signature (C). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 11, 17, 23, 29, 35, and 41 indicated. The SUPERIUS part features a melodic line with various rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers. The TENOR part provides a harmonic accompaniment with a steady bass line. The score includes several first endings, marked 'I-Pg Bca 431'. The final measure of the piece is marked with a double bar line and a repeat sign.

## APÉNDICE 2

### La hault dalemaigne

Mathurin (ca.1470-ca.1530)  
Canti C (Petrucci 1504), ff. 151v-152r  
Trascr. Cecilia Nocilli 2023

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for the SUPERIUS voice, the middle for the TENOR, and the bottom for the CONTRATENOR. The key signature is one flat (F major/G minor) and the time signature is 4/4. Measure numbers 5, 11, 17, and 23 are indicated at the beginning of their respective systems. The SUPERIUS part features a melodic line with various note values and rests. The TENOR part consists of a series of whole notes, some with ties. The CONTRATENOR part provides a bass line with eighth and sixteenth notes, often moving in parallel motion with the other parts.

29

System 1 (Measures 29-34): Treble clef, key signature of one flat, common time. The melody features a mix of quarter and eighth notes with some rests. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

35

System 2 (Measures 35-40): Treble clef, key signature of one flat, common time. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line remains a steady eighth-note accompaniment.

41

System 3 (Measures 41-46): Treble clef, key signature changes to one sharp (F#), common time. The melody includes a key signature change and features quarter and eighth notes. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

47

System 4 (Measures 47-52): Treble clef, key signature of one flat, common time. The melody concludes with quarter and eighth notes. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

## FUENTES

- B-Br 9085, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9085 [ca. 1495-1501].
- E- Mp 1335, Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Ms II-1335.
- E-ACSG *Notacions*, Cervera, Arxiu Comarcal de la Segarra, Coleccio de manuscrits, *Notacions gràfiques de dances del segle XV*, s. n. [ca. 1496]
- E-Mrah *Reglas N-25*, Madrid, Real Academia de la Historia, *Reglas del danzar*, Colección Salazar y Castro, N-25, 9/1030, Misc. en folio de la colección del Marqués de Montealegre, fol. 149v [fine XVI sec.]
- F-Pn A 476, Giovanni Ambrosio, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Paris, Bibliothèque Nationale, f.ital. 476 [ca. 1471-73].
- F-Pn D 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 972 [ca. 1450-55].
- F-Pn G 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Paris, Bibliothèque Nationale, f.ital. 973 (1463).
- GB-Scl *Catholicon* Salisbury, Cathedral Library, in Johannes Balbus de Janua, *Catholicon*, Venetia, Joahannes Hamann, 1497.
- I-Bo MiBm Q 16, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale), MS Q 16 (olim 109).
- I-Fl 13, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Antinori 13, 1510.
- I-Pg Bca 431, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 431 (G 20).
- I-Rvat C 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203 [1ª red. ca. 1455; 2ª red. ca. 1465].
- Petrucci 1504, *Canti C numero Centocinquanta*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 1504.
- Toulouse [1488-1496], Toulouse M. (a cura di), *S'ensuit l'art et instruction de bien dancier*, s. d., Paris [1488-1496]; rist. anast., Éditions Minkoff, Genève 1985.

## BIBLIOGRAFÍA

- ATLAS, Allan W.: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- ATLAS, Allan W.: *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York-London: W. W. Norton & Company, 1998.
- BORNSTEIN, Andrea: *Two-part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, Tesis de doctorado, University of Birmingham, 2001.
- BUKOFZER, Manfred: «A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance», *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York: Norton, 1950, pp. 190-216.
- BENT, Margaret: «“Resfacta” and “Cantare Super Librum”», *Journal of the American Musicological Society*, 36/3 (1983), pp. 371-391.
- BUSSE BERGER, Anne Marie: *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Oxford: Clarendon Press, 1993.
- CAROSO, Fabrizio: *Il Ballarino*, Venetia: Francesco Ziletti, 1581; ed. facs., New York: Broude Brothers, 1967.
- CAROSO, Fabritio: *Nobiltà di Dame*, Venetia: Il Muschio, 1600; ed. facs. Bologna: Forni, 1970.
- D'AGOSTINO, Gianluca. (trad.): *Tinctoris, Johannes. Proportionale musices. Liber de arte contrapuncti*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008.

- GOMBOSI, Otto (ed.): *Compositione di Meser Vincenzo Capirola: Lute-Book (circa 1517)*, Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1955.
- JOSEPHSON, Nors S.–MacCracken, Thomas G. (eds.), *Mathurin Forestier (fl. c. 1504-1541). Opera Omnia*, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1996 (Corpus Mensurabilis Musicae, 104).
- MACCRACKEN, Thomas G. (2001), «Forestier, Mathurin», *Grove Music online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09977> (09/04/2023).
- NEVILE, Jennifer: *Disorder in Order: Improvisation in Italian Choreographed Dances of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Timothy J. McGee (ed.), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo-Michigan: Western Michigan University, 2003, pp. 145-169.
- NOCILLI, Cecilia: *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Torino: UTET-Università, 2011.
- NOCILLI, Cecilia: *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona: Amalgama Edicions, 2013.
- NOCILLI, Cecilia: «La teoria musicale e la prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: per “aprire la virtù delo intelecto”», A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà (eds.), *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci*, Pisa: Edizioni ETS, 2017, pp. 717-728.
- POLK, Keith: «Instrumentalists and Performance Practices in Dance Music, c. 1500», Timothy J. McGee (ed.), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo-Michigan: Western Michigan University, 2003, pp. 98-114.
- POLK, Keith: *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- PROCOPIO, Patrizia (ed.): *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna: Longo Editore, 2014.
- SMITH, A. William: *Fifteenth-Century Dance and Music: twelve transcribed italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, 2 vols., New York: Pendragon Press, 1995.
- SPARTI, Barbara: *Guglielmo Ebreo da Pesaro, De Pratica seu Arte Tripudii*, Oxford: Clarendon Press, 1993.
- YOUNG, Crawford: «The king of Spain – “una bassadanza troppoforte”», *Lute Society Quarterly*, 48/1-2, (2013), pp. 40-61.



# Una propuesta metodológica para el análisis del repertorio sinfónico contemporáneo: herramientas digitales para el estudio de señales sonoras

Francisco Javier Trabalón Ruiz  
(Universidad de Valladolid)

## 1. MARCO TEÓRICO

Un objeto de estudio tan variado y heterogéneo como el repertorio de música sinfónica contemporánea, invita a una actuación investigadora que se nutra de diferentes propuestas, a partir de las cuales se pueda diseñar una metodología que ofrezca herramientas suficientes y adecuadas, permitiendo realizar un análisis basado en la extracción de información –lo más objetiva posible– y su posterior significación y contextualización.

Debido a la actualidad del repertorio objeto de estudio, parece sensato recurrir a propuestas recientes, ya que puede considerarse positivo que dichas propuestas hayan tenido en cuenta el desarrollo de la creación musical durante los siglos XX y XXI. La contemporaneidad de estas metodologías no implica un adanismo innovador; por el contrario se erigen bajo presupuestos anteriormente evaluados y aceptados.

La propuesta metodológica que se describe en este artículo, y que se ha implementado en recientes investigaciones (Trabalón, 2015; 2022a; 2022b), asume un marco teórico constituido a partir de la teoría del análisis semiológico-musical tripartito de Jean-Jacques Nattiez (1990); los modelos de la semioestructura y la morfoestructura de Carlos Villar-Taboada (2018), el análisis dialéctico de Alfonso Padilla, el concepto de «figura» de Salvatore Sciarrino y los principios del movimiento *MIR*<sup>1</sup>. A continuación, se destacan los aspectos más relevantes de estos planteamientos que han servido como base para la misma.

El enfoque de Nattiez se asienta en la semiología. Concibe el fenómeno musical como una combinación de niveles que se interrelacionan entre sí y amplía el concepto tradicional que equipara a la obra con la representación gráfica –partitura– o su realización performativa –sonido–. El objeto artístico está constituido por todos aquellos procedimientos que lo han hecho posible –la trayectoria del compositor, su estética y su poética musical o el origen

---

<sup>1</sup> *Music Information Retrieval*.

de la obra– y su traslación al dominio de la realidad en un contexto determinado –el lugar de interpretación, los músicos involucrados, o los espacios de realización–. Todos estos son organizados en tres categorías o niveles que definen el hecho musical íntegramente: nivel poético, *trace* y nivel estésico (1990:11-12).

La propuesta de Villar-Taboada parte –como Nattiez– de una orientación semiótica. Plantea tres sistemas que comprenden las relaciones entre los componentes del fenómeno musical y su contexto, y que articulan su significado: logoestructura, semioestructura y morfoestructura. A continuación, me centraré en los dos últimos, que sirven de fundamento para la metodología propuesta.

La semioestructura estudia «la relación de la música con la sociedad y la cultura [e] informa sobre las analogías entre música y sus referentes en la historia y la tradición» (Villar-Taboada, 2018: 54). Este enfoque se concentra en el compositor, la crítica, los intérpretes y todos los actores que actúan en el hecho musical, situándolos dentro de un espacio mayor –marco cultural e histórico– y proponiendo referencias cruzadas que dotan de significado y sentido a los elementos implicados, y las razones que llevan a los autores –consciente o inconscientemente– a introducirlos en su música.

Acotado a la obra, en un nivel de concreción mayor, actúa la morfoestructura. Este atañe a las conexiones entre los elementos que componen los distintos parámetros musicales y su organización en el tiempo, así como la relación entre todos ellos. Tal y como el propio Villar-Taboada: «La morfoestructura [está] centrada en la relación de la música consigo misma y [...] reporta las concordancias estructurales entre los diversos planos organizativos de su discurso (Villar-Taboada, 2018: 54) »

Por otra parte, se ha recurrido al análisis dialéctico de Alfonso Padilla, que aporta reflexiones prácticas sobre el planteamiento y el proceso analítico. Un punto de partida adecuado es la siguiente pregunta: ¿en qué consiste el análisis musical? A esta pregunta, Padilla propone una respuesta genérica:

El análisis está dirigido a revelar, poner al descubierto la estructura interna de un corpus musical, sus normas y principios formales, las técnicas composicionales utilizadas. Este análisis responde a las preguntas de cuál es el contenido musical de una obra o pieza, cuál es su estructura, como está concebida y realizada (Padilla, 1995: 80).

El enfoque expuesto, por tanto, se centra en la investigación del «contenido musical», su «estructura» y cómo está «concebida» y «realizada» la obra.

Uno de los problemas fundamentales cuando se transita entre lenguajes tan diversos es el trazado de la organización del discurso sonoro. Por encima del debate entre forma y estructura –sobre las cuales existen distintos posicionamientos– ofrece dejar atrás esta dicotomía, planteando la búsqueda de criterios que superen estos conceptos. Al encontrarse con una gran variedad de propuestas estructurales, se ha optado por el término «articulación discursiva», que estudia tanto el concepto de forma –tradicional– como el de estructura, atendiendo a diferentes criterios que abarcan las relaciones internas, los procesos discursivos y la distribución de los eventos.

Por otra parte, para el examen de los procedimientos discursivos<sup>2</sup> que determinan el devenir musical he acudido a las «figuras» que propone Sciarrino, en su texto *Le figura della musica da Beethoven a oggi* (1998). En este ensayo, define un conjunto de conceptos musicales

<sup>2</sup> Como procedimiento discursivo entiendo todo aquellos rasgos paramétricos que definen la actuación musical y su comportamiento durante un periodo acotado.

relacionados con la creación pictórica, que constituyen herramientas que los compositores han utilizado a lo largo de la historia para estructurar perceptiblemente el flujo temporal.

En la metodología propuesta se utilizan la acumulación, la multiplicación y el *Little bang*, a la hora de interpretar los documentos gráficos derivados del análisis de señales, lo que se combinan de forma adecuada con la visión del análisis musical como el estudio de un flujo temporal. Las dos primeras están conectadas con el crecimiento y conforman dos caras de una misma moneda, que difieren según sus componentes sean heterogéneos (acumulación) u homogéneos (multiplicación). Además, es posible que actúen conjuntamente y que la primera se integre dentro de la segunda.

Por otro lado, el *Little bang*, al contrario que los dos anteriores, es de muy corta duración, prácticamente puntual, y consiste en un cambio brusco de energía sonora producida por modificaciones extremas en la cantidad de instrumentos, el registro, la intensidad y la articulación. Se sitúa a un nivel perceptivo y no exclusivamente de forma gráfica (Giacco, 2001: 99).

Por último, y como elemento fundamental de la propuesta de este artículo, es necesario citar el movimiento o tendencia analítica *MIR*. No proviene de un autor o de un grupo de autores concreto, sino que esta denominación abarca a una comunidad –internacional– enorme, que tienen intereses comunes centrados en elaborar, desarrollar e implementar herramientas aplicadas a la extracción de información de las señales de audio digital. La implementación más habitual de este enfoque consiste en la creación de aplicaciones comerciales y herramientas enfocadas a la extracción de información de músicas populares urbanas.

Dentro de estas aplicaciones existen distintas vías de desarrollo que permiten desde un control inexistente hasta el diseño de herramientas personalizadas. Estas últimas oscilan entre el lenguaje de alto nivel y el lenguaje de bajo nivel<sup>3</sup>. El posicionamiento de las herramientas seleccionadas –*MIRtoolbox*– ofrece una gran flexibilidad y personalización del protocolo, a partir de procesos basados en módulos de acciones básicas –y, por lo tanto, reconfigurables–, que se pueden modificar con un lenguaje de alto nivel en Matlab<sup>4</sup>.

un conjunto integrado de funciones escritas en Matlab, dedicadas a la extracción de características musicales de archivos de audio. El diseño se basa en un marco modular: los diferentes algoritmos se descomponen en etapas, formalizadas utilizando un conjunto mínimo de mecanismos elementales e integrando diferentes variantes propuestas por enfoques alternativos –incluyendo nuevas estrategias que hemos desarrollado–, que los usuarios pueden seleccionar y parametrizar [Traducción del autor]<sup>5</sup>.

La propuesta analítica, por tanto, pretende conjugar los puntos señalados de los sistemas de Nattiez, Villar-Taboada, Padilla y las «figuras» de Sciarrino con los presupuestos del enfoque *MIR* –en la variante especificada– que se concretan en un modelo práctico adaptado al objeto de estudio y, potencialmente, aplicable a otras obras del repertorio sinfónico contemporáneo.

<sup>3</sup> Los lenguajes de bajo nivel interactúan directamente con la arquitectura de la máquina, mientras que los de alto nivel permiten la migración de unos equipos a otros por medio de lenguajes estandarizados (Java, PHP, Python, etc.).

<sup>4</sup> Aunque está programado en C y en Java, el trabajo con el *software* se realiza por medio de un lenguaje de programación propio denominado «lenguaje M».

<sup>5</sup> «an integrated set of functions written in Matlab, dedicated to the extraction of musical features from audio files. The design is based on a modular framework: the different algorithms are decomposed into stages, formalized using a minimal set of elementary mechanisms, and integrating different variants proposed by alternative approaches – including new strategies we have developed –, that users can select and parametrize» (Lartillot y Toiviainen, 2007: 1).

## 2. METODOLOGÍA ANALÍTICA

Seguidamente, se explicarán todos los aspectos relevantes que componen la metodología analítica y que se sustentan en los planteamientos tomados en consideración y explicados anteriormente. A continuación se detallan: los pasos que se van a seguir y cómo se ven reflejados en la redacción de los resultados, los principios metodológicos que inspiran la metodología, la enumeración y la explicación de las herramientas digitales aplicadas y su relación con los parámetros que se estudian en cada obra.

## 3. PROCESO ANALÍTICO

El proceso se inicia con una toma de contacto con la obra y con el acopio de la bibliografía y las fuentes. Además, se deben conocer, a grandes trazos, los rasgos más significativos de la estética y la poética musical del compositor.

El primer gran bloque de estudio se centra en el compositor y su producción musical. El siguiente paso, una vez elaborada la parte biográfica, consiste en completar el estado de la cuestión acerca de la producción, el catálogo, la estética y la poética musical del compositor. Se ponen de relieve aquellas informaciones relativas a: el estilo compositivo –conectado con la estética–, los periodos durante los que discurre su trayectoria creativa y los trabajos existentes sobre su obra musical.

Concluida esta primera parte, el proceso se centra en la obra. El orden planteado es muy relevante, puesto que esta metodología se concibe deductivamente –de lo general a lo particular–, los resultados que se han obtenido durante el estudio paramétrico tienen un contexto documentado donde significarse –una constatación o un desvío estilístico o estético, siendo ambas posibilidades valiosas–. Previamente al análisis entendido de manera tradicional, se efectúa una revisión crítica de toda la información recopilada sobre el título y el subtítulo, la plantilla, la fecha de escritura, su situación en la trayectoria vital y musical del compositor, el origen de la obra, los datos del estreno, las grabaciones y las ediciones existentes.

Para poder comenzar el estudio, es necesario elaborar un planteamiento estructural que, posteriormente, puede ser modificado, fruto de un primer contacto con la grabación, la partitura y los resultados de los procesos Audio y Seg (los cuatro)<sup>6</sup>. Solo después de este paso será posible desarrollar el examen completo a los fragmentos adecuados<sup>7</sup>. Es una etapa de crucial importancia que únicamente se debe sobrepasar cuando se esté completamente seguro de la estructura definida. Una vez que el resultado es coherente y satisfactorio, se examinan, definitivamente, los resultados obtenidos junto con la partitura y la audición. En la figura 1 se representa de manera esquemática este proceso.

<sup>6</sup> Procesos de análisis digitales dedicados al estudio de la segmentación.

<sup>7</sup> Cabe destacar que los fragmentos analizados en Matlab no deben ser de unas dimensiones muy pesadas (con relación a la memoria). Algunos procesos (principalmente los relacionados con la altura «Alt») no soportan este tipo de archivos, puesto que ciertas operaciones implican una gran complejidad y un inmenso volumen de cálculos.

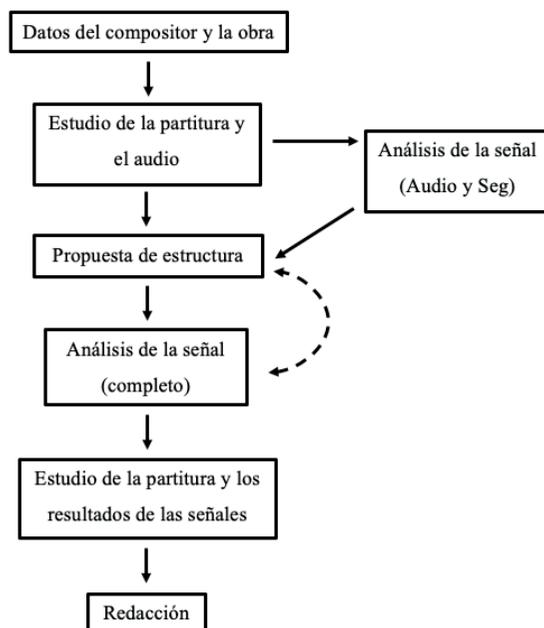


Figura 1. Esquema del proceso analítico. Fuente: Elaboración propia

#### 4. PRINCIPIOS METODOLÓGICOS

A continuación se concretan los fundamentos metodológicos que se derivan del marco teórico expuesto. Se trata de una serie de principios que inspiran todo el proceso analítico y que se reflejan en las opciones asumidas con respecto a la planificación, las herramientas escogidas y su fórmula de aplicación y el tratamiento de los resultados obtenidos.

La propuesta que se presenta parte de unos componentes heterogéneos que posee una vocación holística, ya que se pretende estudiar el fenómeno musical incluyendo a su contexto. Además, esta heterogeneidad se reconoce en las herramientas analíticas utilizadas, las cuales incluyen procedimientos tradicionales –audición y trabajo sobre la partitura–, con múltiples rasgos –las figuras de Salvatore Sciarrino, varios modelos de cifrado, representaciones gráficas con colores sobre las partituras, etc.–, y ligadas al desarrollo de las tecnologías –instrumentos digitales para el estudio de las señales– representativas del siglo XXI (Müller, 2015: viii).

Por otro lado, se combinan dos enfoques, relacionados con las herramientas, el planteamiento utilizado y las conclusiones obtenidas posteriormente. Esta metodología mezcla un enfoque descriptivo –generando una inmensa cantidad de datos a partir del análisis de señales y el estudio de la partitura y las grabaciones–, con otro interpretativo –valoración y evaluación de los resultados–. Asimismo, se pretende producir información que surja de la comparativa entre las distintas fuentes (metaanálisis). Esto se reproduce internamente en cada obra, combinando los resultados obtenidos a partir de la revisión documental de cada autor con los emergidos del análisis. A su vez, se cotejan y comparan las deducciones obtenidas de la partitura y de la audición (subjetivos) con los datos generados

por las herramientas digitales (objetivos). La concreción de toda la metodología en unos pasos tasados y cristalizados en un modelo idéntico para todos los análisis específicos, permite comparar los resultados y así extraer conclusiones sobre cada obra en particular, facilitando el estudio de categorías más amplias, como en el caso del «concierto para orquesta» en España en el siglo XXI (Trabalón, 2022b).

Por último, esta metodología es deductiva, acorde con su objetivo principal. Se pretende aportar información de un fenómeno concreto sin desvincularlo de su contexto y de las investigaciones previas, aunque aportando información original, sin ceñirse a constatar o refutar el conocimiento preexistente.

## 5. ESTUDIO DE LAS SEÑALES DE AUDIO

La tendencia MIR es el marco teórico a partir del que se ha planteado el estudio de las señales de audio. Este enfoque analítico se basa en la extracción de información cuantitativa para establecer una descripción del fenómeno sonoro lo más objetiva posible. Las investigaciones desde dicho enfoque de la investigación musical han venido desarrollándose y expandiéndose a lo largo del siglo XXI, existiendo hoy en día una gran cantidad de bibliografía en torno a esta forma de trabajo en el campo musical. Muestra de ello es la existencia de una organización internacional que agrupa y coordina proyectos de investigación y actividades en todo el mundo: ISMIR<sup>8</sup>.

La implementación de esta perspectiva analítica se efectúa por medio de MIRtoolbox, un conjunto de herramientas digitales creadas por Olivier Lartillot, Petri Toiviainen, Pasi Saari y Tuomas Eerola, miembros del Finnish Centre of Excellence in Interdisciplinary Music Research, accesible en la web de la Universidad de Jyväskylä de Finlandia (MIRtoolbox, 2022) y que se define:

MIRtoolbox ofrece un conjunto integrado de funciones escritas en Matlab, dedicadas a la extracción a partir de archivos de audio de características musicales como la tonalidad, el ritmo, las estructuras, etc. El objetivo es ofrecer una visión general de los enfoques computacionales en el área de la recuperación de información musical. El diseño se basa en un marco modular: los diferentes algoritmos se descomponen en etapas, formalizadas mediante un conjunto mínimo de mecanismos elementales. Estos bloques de construcción forman el vocabulario básico de la caja de herramientas, que luego puede articularse libremente de nuevas formas originales. Estos mecanismos elementales integran todas las diferentes variantes propuestas por enfoques alternativos –incluyendo las nuevas estrategias que hemos desarrollado–, que los usuarios pueden seleccionar y parametrizar. Este compendio sintético de herramientas de extracción de características permite capitalizar la originalidad que ofrecen todas las estrategias alternativas. Además de los procesos computacionales básicos, la caja de herramientas también incluye herramientas de extracción de rasgos musicales de nivel superior, cuyas estrategias alternativas, y sus múltiples combinaciones, pueden ser seleccionadas por el usuario [Traducción del autor]<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> International Society of Music Information Retrieval (ISMIR, 2022).

<sup>9</sup> «MIRtoolbox offers an integrated set of functions written in Matlab, dedicated to the extraction from audio files of musical features such as tonality, rhythm, structures, etc. The objective is to offer an overview of computational ap-

Para la comprensión práctica de los procesos se aconseja la consulta del manual de *MIRtoolbox* (Lartillot, 2018). Sin embargo, para una profundización en los principios matemáticos y metodológicos que se han utilizado se recomienda el texto de Meinard Müller: *Fundamentals of Music Processing. Audio, Analysis, Algorithms, Applications* (2015).

En el año 2014 comencé a trabajar con la versión 1.5, pero para recientes trabajos se ha utilizado la 1.7.1<sup>10</sup>. *MIRtoolbox* se ha desarrollado y se aplica en Matlab, una plataforma de programación y cálculo numérico diseñada para analizar datos, desarrollar algoritmos y crear modelos. El código completo, en orden de validación, está recogido en las notas al pie donde se explican cada uno de los procesos.

La metodología consiste en la mejora de un sistema implementado en el repertorio de música electroacústica que se elaboró en investigaciones previas (Trabalón, 2015; 2022a; 2022b). En el código se han especificado las variables, que en este entorno siempre son letras («a», «b», «c», etc.), para continuar su estructura lógica<sup>11</sup>. Los pasos ordenados que se deben seguir son: carga del audio, y estudio de la segmentación (cuatro procesos), la amplitud (dos procesos), la altura (cuatro procesos), los eventos (siete procesos), la temporalidad (tres procesos) y el timbre (siete procesos).

En primer lugar, se extrae la representación gráfica de la intensidad en el tiempo con el eje de 0 dB, que se genera automáticamente al validar el código de carga del audio (Audio)<sup>12</sup>.

Los procesos de análisis relacionados con la segmentación son cuatro:

- Seg1<sup>13</sup>: segmentación por medio de una matriz de auto-similitud (Müller, 2015: 207-214; Lartillot, 2018: 175-176).
- Seg2<sup>14</sup>: segmentación por detección de silencios. Se toma, por defecto, la duración de 0.07<sup>15</sup> segundos (Lartillot, 2018: 82-85).
- Seg3<sup>15</sup>: segmentación por detección de cambio armónico (Lartillot, 2018: 164).
- Seg4<sup>16</sup>: segmentación basada en el análisis del espectro.
- La amplitud (intensidad) se analiza por medio de dos procesos:
- Amp1<sup>17</sup>: extracción de la envolvente a partir del uso de filtros pasa bajos, siendo previamente realizada una transformada de Hilbert (Lartillot, 2018: 30-36).
- Amp2<sup>18</sup>: extracción de la envolvente a partir del cálculo de la media cuadrática *–root mean square energy–* (Lartillot, 2018: 79-81).

---

proaches in the area of Music Information Retrieval. The design is based on a modular framework: the different algorithms are decomposed into stages, formalized using a minimal set of elementary mechanisms. These building blocks form the basic vocabulary of the toolbox, which can then be freely articulated in new original ways. These elementary mechanisms integrates all the different variants proposed by alternative approaches - including new strategies we have developed -, that users can select and parametrize. This synthetic digest of feature extraction tools enables a capitalization of the originality offered by all the alternative strategies. Additionally to the basic computational processes, the toolbox also includes higher-level musical feature extraction tools, whose alternative strategies, and their multiple combinations, can be selected by the user» (*MIRtoolbox*, 2022).

<sup>10</sup> No existen variaciones significativas entre ambas versiones, de hecho todo el código se puede utilizar desde la versión 1.5

<sup>11</sup> Si se modifica una variable (por ejemplo, se sustituye la letra «a» por la letra «b») no generará resultados correctos o, directamente, no funcionará.

<sup>12</sup> Código: a = miraudio (“ruta del archivo de audio”)

<sup>13</sup> Código: mirsegment(a, ‘Novelty’)

<sup>14</sup> Código: mirsegment(a, ‘RMS’, ‘On’, 0.07)

<sup>15</sup> Código: mirsegment(a, ‘HCDF’)

<sup>16</sup> Código: mirsegment(a, ‘Spectrum’, ‘KernelSize’, 150, ‘Contrast’, .1)

<sup>17</sup> Código: mirenvelope(a, ‘Filter’, ‘Hilbert’)

<sup>18</sup> Código: mirrms(a)

- El parámetro de la altura se estudia por medio de cuatro procesos:
- Alt1<sup>19</sup>: detección de las alturas predominantes a través de la descomposición de la señal con la aplicación de la función de autocorrelación de manera estándar y «mejorada» (Tolonen y Karjalainen, 2000). Por último, se vuelve a aplicar una función de autocorrelación, pero expresando el resultado en el dominio de la frecuencia (Lartillot, 2018: 50-57).
- Alt2<sup>20</sup>: detección de las alturas predominantes en el tiempo por medio del reconocimiento de los ataques, donde los valores *hop factor* y *window length* –análisis FFT– sean, respectivamente, 10-46.4 ms y la banda de detección de frecuencias se establece entre los 20-18000 Hz (Lartillot, 2018: 141-145).
- Alt3<sup>21</sup>: detección de las alturas predominantes a través de la localización de los ataques (Lartillot, 2018: 141-145).
- Alt4<sup>22</sup>: detección de las notas predominantes expresadas por medio de un cromagrama con gradaciones de colores –más presente cuanto más intenso es el color amarillo, menos presente cuanto mayor intensidad del color azul– (Lartillot, 2018: 149-152).

La organización, localización y distribución de los eventos sonoros y sus características se analizan por medio de siete procesos:

- Eve1<sup>23</sup>: medida de la distancia entre los diferentes *frames*, con la función *mirflux* (Lartillot, 2018: 58-61). Valor del coeficiente: 0-40.
- Eve2<sup>24</sup>: detección de los eventos a partir del análisis de las variaciones de amplitud (Lartillot, 2018: 90-98). Valor del coeficiente (amplitud): 0.0-1.0.
- Eve3<sup>25</sup>: detección de los tiempos de ataque de las alturas para localizar los eventos (Lartillot, 2018: 114-115). Valor del coeficiente: 0.0-2.5 segundos.
- Eve4<sup>26</sup>: medida del grado de entropía en el tiempo (Lartillot, 2018: 188-189). Valor del coeficiente: 0.0-1.0
- Eve5<sup>27</sup>: estudio de la probabilidad de cambio en los procesos sonoros (Lartillot, 2018: 171-174). Valor del coeficiente: 0.0-1.0
- Eve6<sup>28</sup>: análisis del comportamiento interno de la periodicidad rítmica de los eventos (Lartillot, 2018: 85-87). Valor del coeficiente: 0-25.
- Eve7<sup>29</sup>: medida de la densidad de eventos en el tiempo (Lartillot, 2018: 99). Valor del coeficiente 0.0-7.0.
- La temporalidad es un parámetro que se analiza por medio de tres procesos:

<sup>19</sup> Código: ac = mirautocor(a) ad = mirautocor(ac,'Enhanced',2:10) mirautocor(ad,'Freq', 'Min', 20, 'Hz', 'Max', 18000, 'Hz')

<sup>20</sup> Código: b = mirframe(a, 'Length', 1) mirpitch(b, 'Frame', 'Min', 20, 'Max', 18000)

<sup>21</sup> Código: o = mironsets(a,'Attacks') sg = mirsegment(a,o) mirpitch(sg)

<sup>22</sup> Código: mirchromagram(a, 'Frame')

<sup>23</sup> Código: mirflux(mirautocor(a,'Frame')

<sup>24</sup> Código: mirevents(a,'Detect','Peaks')

<sup>25</sup> Código: mirattacktime(a, 'Lin')

<sup>26</sup> Código: e = mirenvelope(a) fe = mirframe(e,.1,1) mirentropy(fe)

<sup>27</sup> Código: mirnovelty(fe)

<sup>28</sup> Código: mirfluctuation(fe, 'Summary')

<sup>29</sup> Código: mireventdensity(a,'Frame')

- Tem1<sup>30</sup>: detección del *tempo* estimado expresado en BPM (Toivianen y Snyder, 2003; Mckinney et al., 2007; Lartillot, 2018: 100-105). El resultado se plasma en un número (Lartillot, 2018: 100-105)<sup>31</sup>.
- Tem2<sup>32</sup>: evolución temporal por medio del cálculo del tiempo entre las variaciones espectrales (*ibid.*).
- Tem3<sup>33</sup>: evolución temporal a través de la medida de la periodicidad de los eventos expresando los valores recurrentes en un histograma (*ibid.*).

Por último, el parámetro del timbre se estudia a través de siete procesos que analizan las características espectrales de la señal de audio:

- Tim1<sup>34</sup>: evaluación del brillo que resulta del cálculo de la cantidad de energía presente en las frecuencias agudas. La frecuencia de corte se establece en 1500 Hz (Lartillot, 2018: 131-132). Valor del coeficiente: 0.0-1.0.
- Tim2<sup>35</sup>: estudio de la rugosidad que calcula el grado de «disonancia» a partir de la interferencia producida por los picos de frecuencias cercanas aplicando la variante «Vassilakis» de la función. La rugosidad es la estimación de la disonancia sensorial a partir del cómputo del espectro y el cálculo de la media de todas las disonancias entre pares de picos de distorsión (Lartillot, 2018: 137-138). Valor del coeficiente: 0-20.
- Tim3<sup>36</sup>: estudio del centroide espectral, que consiste en la media geométrica del espectro (Lartillot, 2018: 181). Valor del coeficiente: 0-6000.
- Tim4<sup>37</sup>: análisis del grado dispersión espectral, que evalúa la desviación estándar de la varianza espectral (Lartillot, 2018: 183). Valor del coeficiente: 0-10000.
- Tim5<sup>38</sup>: evaluación de la regularidad espectral, que valora el grado de variación de los sucesivos picos del espectro (Lartillot, 2018: 1139-140). Valor del coeficiente: 0.0-2.0.
- Tim6<sup>39</sup>: estudio del *spectral flatness*, que consiste en el análisis del perfil de comportamiento espectral, resultado de la relación entre la media geométrica y la media aritmética de los parciales (Lartillot, 2018: 187). Valor del coeficiente: 0.0-0.3.
- Tim7<sup>40</sup>: grado de entropía espectral, que se estudia por medio de la ecuación de Shannon, que valora el perfil de la curva de comportamiento de la intensidad a partir de la formulación de este concepto –entropía– tal y como está establecido en la teoría de la información (Lartillot, 2018: 188-189). Valor del coeficiente: 0.4-0.9.

Todas las representaciones gráficas se generan automáticamente después de validar el código. En los procesos analíticos donde el coeficiente no es una magnitud estándar, como el tiempo o la intensidad, se han indicado los valores entre los que oscila –los cuales son

<sup>30</sup> Código: mirtempo(a, 'Track', 0.1)

<sup>31</sup> En este ejemplo es 113.3667 BPM.

<sup>32</sup> Código: mirtempo(a, 'Total', 'Frame', 'Min', 20, 'Spectrum')

<sup>33</sup> Código: t = mirtempo(a, 'Periodicity', 'Frame') mirhisto(t)

<sup>34</sup> Código: mirbrightness(a, 'Frame')

<sup>35</sup> Código: mirroughness(a, 'Vassilakis')

<sup>36</sup> Código: c = mirspectrum(a, 'Frame') mircentroid(c)

<sup>37</sup> Código: mirspread(c)

<sup>38</sup> Código: mirregularity(c)

<sup>39</sup> Código: mirflatness(c)

<sup>40</sup> Código: mirentropy(c)

un resultado numérico del algoritmo implementado– con el fin de poder apreciar los datos. Estos umbrales no aparecen en todas los gráficos debido a que, por defecto, MIRtoolbox normaliza la función adaptándola a los resultados más cercanos que ofrezca ese proceso en concreto.

## 6. ANÁLISIS PARAMÉTRICO

Una vez se han evaluado todas las características sonoras y su desarrollo en el tiempo, se estudian los rasgos de la composición a partir de los datos obtenidos, la revisión de la partitura y la audición. La información se organiza en torno a seis bloques, que parten de los cuatro parámetros del sonido (altura, timbre, intensidad y duración), a los que se suman la articulación discursiva y la textura, dando como resultado, en orden: articulación discursiva, altura, temporalidad, timbre, intensidad y textura. La secuenciación responde a la necesidad de aportar un orden lógico que favorezca la exposición y la comprensión de los principales rasgos y no representa los pasos efectuados cronológicamente, ya que, para obtener unos resultados sobre el primer punto –la articulación discursiva–, es necesario haber escrutado la partitura y los análisis de señales previamente.

A continuación, se exponen, en ese orden, todos los elementos que son objeto de estudio dentro de cada apartado y, aunque no exista una correspondencia directa –y definitiva– entre una herramienta y la evaluación de un parámetro, se han trazado algunas conexiones entre qué se estudia y qué proceso analítico es aplicado para obtener, *a priori*, una información significativa. En cada caso será evaluada, seleccionando aquellas que aporten datos más valiosos y vinculados con las conclusiones extraídas de la partitura.

El escrutinio de la articulación discursiva aporta información acerca del número y la organización de los movimientos, las secciones y las subsecciones; sus características; los criterios de estructuración; los rasgos y las funciones de las grandes secciones; los modelos de articulación interna; y la lógica y los procedimientos discursivos implicados.

La estructura se plantea a partir de dos niveles de articulación: macroestructura y microestructura. La primera hace referencia a los movimientos o, si la obra consta de un solo movimiento, a las grandes secciones. La microestructura corresponde con la articulación interna de estas partes, abarcando las subsecciones y su contenido.

Los criterios de articulación generales son tres: «sónico», «contextual» y «estructural» y se concretan en las características paramétricas (Hanninen, 2001: 359-387). Cada uno tendrá un peso específico según el lenguaje del compositor, abarcando los centros tonales, los motivos, los cambios en la instrumentación, y cualquier otro aspecto modifique su comportamiento y resulte significativo. No son excluyentes entre ellos y, normalmente, actúan varios a la vez.

Posteriormente, se estudian los modelos de articulación interna predominantes. Dependen de cada lenguaje y de su aplicación en cada obra, pero se agrupan en tres conjuntos que no son excluyentes entre sí. El primero corresponde con los procedimientos tradicionales, que provienen de los sistemas modales y tonales: cadencias, progresiones (modelo y repeticiones), fraseo, agrupamiento de compases, etc. El segundo está relacionado con recursos específicos, como la utilización del silencio o el *crossfade*. Y, el tercero, abarca a los procedimientos que rigen la lógica discursiva, los cuales se explican a continuación.

Una vez establecidos los rasgos anteriores, se definen las lógicas discursivas predominantes, de toda la obra o en cada momento determinado, atendiendo al uso

del contraste, la regularidad, el grado de continuidad, o la direccionalidad, entre otros. Igualmente, se analizan los procedimientos discursivos más representativos, localizándolos en la obra y relacionándolos con las funciones, la lógica discursiva y la articulación. A nivel general se encuentran tres: crecimiento, decrecimiento y estabilidad o estaticidad.

El concepto de crecimiento alude a un tipo de comportamiento musical que presente en el modelo analítico de Jean LaRue<sup>41</sup>, quien lo define como una continuación expansiva que aporta la sensación de ir logrando algo permanentemente (LaRue, 2007: 88). El fenómeno contrario lo representa el decrecimiento. Por su parte, la estabilidad o estaticidad se define como la ausencia de los anteriores, por lo que no se perciben modificaciones ni cambios en el flujo musical. La combinación de estos tres genera las curvas de comportamiento que caracterizan a las secciones y a las subsecciones y que responden tanto a patrones propios y sin ningún tipo de organización estereotipada –aunque en pocas ocasiones–, como a fórmulas reconocibles: arco, arco invertido, crecimiento, decrecimiento, etc. Los procedimientos, en una o varias etapas, se orientan a distintos nodos (de menos a más, de más a menos o fluctuando), pero durante el segmento temporal que abarcan se desarrollan de dos maneras, mayoritariamente: estadística o lineal.

Estos dos términos provienen de la estadística matemática y del comportamiento de las funciones –y su representación gráfica–. Un crecimiento lineal se produce cuando se progresa de la misma manera contantemente –con desvíos mínimos–; por ejemplo,  $f(x) = 2x$ . Por otro lado, será un comportamiento estadístico cuando la gráfica realice el proceso que corresponda –crecimiento o decrecimiento–, pero la modificación de sus valores no siga un patrón estable. Además, existen otros modelos, como el exponencial, que está conectado con el *Little bang*, regido bajo la función  $f(x) = x^y$ . Estas conductas son aplicables a todas las gráficas que contengan el tiempo como magnitud en el eje x, independientemente del parámetro que se estudie.

Las «figuras» que propone Sciarrino (1998: 17-66) se emplean como marco conceptual del análisis de los procedimientos discursivos que determinan el devenir musical. En esta metodología se recurre a: la acumulación, la multiplicación y el *Little bang*. No son incompatibles entre ellas y su mayor utilidad radica, además de describir los fenómenos discursivos, en clasificar las múltiples técnicas compositivas empleadas por los compositores estudiados, en una taxonomía sencilla, acotada, comparable y clara.

Dentro del parámetro de la altura, se describe cuál es el sistema de organización –clasificándolo, si es posible, mediante categorías y modelos tradicionales– y se estudian los recursos y los procedimientos de los planos vertical y horizontal, así como las relaciones entre ambos.

Los procesos analíticos de señales utilizados para estudiar los diversos aspectos señalados se recogen en la figura 2. Son muy relevantes los relacionados con el campo de la altura y, sobre todo, Alt4, que aporta una información significativa a la hora de identificar la centralidad en largos segmentos.

---

<sup>41</sup> Este concepto se ha utilizado, con diferentes nombres, de manera extensiva y común a lo largo de la historia de la disciplina analítica, pero LaRue ha sido quien lo ha conceptualizado y sistematizado dentro de su propuesta analítica, sintetizada en el libro *Análisis del estilo musical* (LaRue, 2007).

Figura 2. Esquema de relaciones entre parámetros y herramientas digitales. Fuente: Elaboración propia

<b>ARTICULACIÓN INTERNA</b>		
Aspectos estudiados	Procesos analíticos de señales	
	Principales	Secundarios
Estructuración: secciones y subsecciones	Todos	—
Características de los movimientos, subsecciones y secciones	Todos	—
Lógica discursiva	Audio, Seg1, Seg3, Seg4, Amp1, Amp2, Eve1, Eve2, Eve3, Eve4, Eve5, Eve6, Eve7	Alt3, Alt4, Tem2, Tem3
Procedimientos discursivos	Audio, Amp1, Amp2, Eve1, Eve2, Eve3, Eve4, Eve5, Eve7, Tem2,	Alt1, Alt2, Al3, Alt4, Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7
Modelos de articulación interna	Seg1, Seg2, Seg3, Seg4, Eve4, Eve5	Amp1, Amp2, Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7
<b>ALTURA</b>		
Aspectos estudiados	Procesos analíticos de señales	
	Principales	Secundarios
Sistema de organización de las alturas	Alt4	Seg3, Alt1, Alt2, Alt3
Recursos y procedimientos verticales	Seg3, Seg4, Alt4,	Alt1, Alt2, Alt3, Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7
Recursos y procedimientos horizontales	Alt1, Alt2, Alt3, Alt4, Eve4, Eve5,	Seg3, Seg4, Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7
Relación entre el plano vertical y el plano horizontal	Seg3, Seg4, Alt1, Alt2, Al3, Alt4	Seg1, Eve4, Eve5, Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7
<b>TEMPORALIDAD</b>		
Aspectos estudiados	Proceso analítico de señales	
	Principales	Secundarios
<i>Tempi</i>	Tem1, Tem2, Tem3	—
Agógica	Tem2, Tem3	Eve1, Eve3, Eve4, Eve5, Eve6, Eve7
Métrica	Tem2, Tem3	Seg1, Eve1, Eve3, Eve4, Eve5, Eve6
Ritmo y figuración	Tem2	Seg4, Eve1, Eve3, Eve4, Eve5, Eve6, Eve7

<b>TIMBRE</b>		
Aspectos estudiados	Procesos analíticos de señales	
	Principales	Secundarios
Plantilla: características sonoras	Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7	Alt1, Alt2, Alt3
Relación interna entre instrumentos	Tim1, Tim2, Tim3, Tim7	Seg4, Alt1, Alt2, Alt3
Escritura instrumental	-	-
Orquestación: modelos y tipos	Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7	Audio, Seg1, Seg3, Seg4, Amp1, Amp2, Al1, Alt2, Alt3, Eve5, Eve7

<b>INTENSIDAD</b>		
Aspectos estudiados	Procesos analíticos de señales	
	Principales	Secundarios
Procesos de crecimiento y decrecimiento: tipos de perfiles	Audio, Amp1, Amp2	-
Relación entre los procesos dinámicos y la estructura	Audio, Amp1, Amp2	Seg1, Seg2
Uso de indicaciones dinámicas	Audio, Amp1, Amp2	-
Dinámicas y planos sonoros	Audio, Amp1, Amp2	-

<b>TEXTURA</b>		
Aspectos estudiados	Proceso analítico de señales	
	Principales	Secundarios
Tipos de textura	Alt1, Alt2, Alt3, Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7	Seg1, Amp1, Amp2, , Eve1, Eve2, Eve3, Eve4, Eve7, Tem2
Relación entre textura y estructura	Seg1, Seg2, Seg4, Alt1, Alt2, Alt3 Tim1, Tim2, Tim3, Tim4, Tim5, Tim6, Tim7	Audio, Amp1, Amp2, Eve1, Eve2, Eve3, Eve4, Eve7, Tem2,

En el subapartado dedicado a la temporalidad se analizan los *tempi*, la agógica, la métrica, el ritmo y la figuración.

Para obtener una visión de conjunto, y sobre los detalles de pasajes concretos, sobresale la información obtenida de los aquellos ligados a la temporalidad –Tem1, Tem2, y Tem3–En el estudio de este parámetro se presta especial atención es la conexión entre la escritura, la aplicación del compás, la figuración y el resultado sonoro. La comparación entre secciones de la partitura y los datos obtenidos de los análisis digitales, expresados en BPM, son muy significativos, favoreciendo la extracción de conclusiones relacionadas con la percepción del oyente. En muchas ocasiones son difíciles de reconocer con la revisión de la partitura y, principalmente, cuando se tratan de obras para grandes conjuntos instrumentales con

diversos planos superpuestas. De esta manera, se dirige hacia el conocimiento del resultado real y no se restringen las observaciones personales, cercanas, en ocasiones, a la especulación.

El timbre es uno de los parámetros que más se ha tenido en consideración a la hora de introducir las herramientas digitales. Tradicionalmente es poco estudiado y las conclusiones se reducen a impresiones poéticas o a vaguedades subjetivas. En esta metodología se aplican hasta siete procesos específicos que lo investigan y que son complementados por otros. El estudio se centra en la plantilla, el nexo interno entre los instrumentos, la escritura instrumental y la orquestación. La primera –la plantilla– no se reduce a una descripción, sino que se valoran cuáles son los efectivos presentes y se analizan los resultados sonoros atendiendo a los instrumentos implicados. Se trata, por tanto, de conectar los datos de los análisis digitales con aquellas informaciones constatables en la partitura.

Otra tarea consiste en catalogar todas aquellas técnicas dirigidas a obtener sonoridades de un fuerte carácter tímbrico y las que desarrollan las posibilidades técnicas de los instrumentos. De esta manera, se evalúa el tipo de escritura empleada –y su notación– conectándolas con el resultado sonoro. En el espectro se repasan los siguientes rasgos: brillo, rugosidad, centroide, dispersión, regularidad, *flatness* y entropía. Todos ellos son explicados en el apartado dedicado al estudio de las señales sonoras.

Para la representación de los resultados obtenidos se combinan tres recursos: el examen de los ejemplos extraídos de la partitura con indicaciones de colores y comentarios, los esquemas con las disposiciones características y las gráficas de los procesos de análisis digitales. En la figura 2 se incluyen los procesos analíticos digitales aplicados para cada cuestión estudiada, donde destacan los denominados «Tim», aunque se incluyan otros propios de la altura, la segmentación, la amplitud y los eventos. Para la evaluación de la escritura instrumental, el análisis se centra exclusivamente en el trabajo con la partitura.

El análisis del parámetro intensidad se centra en los procesos de crecimiento y decrecimiento –los tipos de curvas más relevantes–, la vinculación de estos procesos con la forma, el empleo de las indicaciones y el tratamiento dinámico en los planos sonoros.

Las curvas representan comportamientos en el tiempo y están íntimamente ligadas a los procedimientos discursivos. Todo lo explicado dentro del apartado de articulación discursiva sobre éstos está vigente. Las conductas de los perfiles también actúan de modo lineal o estadístico, siendo, en ocasiones, divisibles en distintas etapas, lo que da como resultado procesos complejos. Se analizan las gráficas, cotejadas con la partitura y la audición, para establecer la presencia o la ausencia de fórmulas estereotipadas, como las formas de arco o de arco invertido, y los grados de fluctuación. Para la evaluación de la correspondencia entre intensidad y estructura, destacan, por encima de cualquier otra herramienta, los procesos de análisis de las señales aplicados a la amplitud –Amp1, Amp2–.

Además, la representación de la *waveform* del audio completo (Audio), de los movimientos y de las grandes secciones provee de una visión de conjunto donde son reconocibles los desarrollos a gran escala.

Sobre la textura, se estudian los tipos utilizados, su pertenencia (o no) a modelos estereotipados, sus desviaciones y su relación con la forma.

Conceptualmente, se parte de la posibilidad de clasificar la textura respondiendo a dos preguntas: ¿cuántas voces o partes hay?, y ¿qué relaciones presentan entre ellas? Las herramientas digitales, en este caso, son complementarias, aportando una información que aporta solidez a las conclusiones obtenidas de la audición y el estudio de la partitura. No se ha especificado unos procesos analíticos concretos, como si sucede con la altura (Alt) o el timbre (Tim), pero los planteados en la figura 2 permiten, principalmente, realizar un

acercamiento objetivo a aquellas texturas que no responden a modelos de la tradición: como las texturas de «conglomerado», que se observan gráficamente de forma muy evidente por medio de los procesos relacionados con los eventos y la altura.

## 7. CONCLUSIONES

La inclusión de herramientas analíticas digitales en marcos teóricos que abarcan otros enfoques de la materia, enriquecen los estudios musicales aportando cierta objetividad a la hora de enfrentarse a fenómenos sonoros como el timbre o la distribución temporal de los eventos. Estas herramientas no son incompatibles con los procedimientos tradicionales –audición, lectura de partituras, etc.–, sino, que los enriquecen.

Un código y un protocolo abierto y de fácil acceso, como el realizado a partir de las herramientas de MIRToolbox, permiten adaptar la propuesta presentada a distintos objetos de estudio, resultando esta metodología un punto de partida flexible con potencialidad de adaptarse a las diferentes realidades de los repertorios actuales: música instrumental, música electrónica o propuestas mixtas.

El análisis musical tiene la oportunidad asumir una postura heterodoxa en sus fundamentos epistemológicos que le permita incluir herramientas, que sin suponer la panacea de la objetividad –al fin y al cabo, detrás de toda programación informática existe un investigador–, ayuden a profundizar en el estudio del fenómeno sonoro e interpretativo.

## BIBLIOGRAFÍA

- EEROLA, Tuomas: «Analysing Emotions in Schubert's *Erkönig*: a Computational Approach», *Music Analysis*, 29, 3, (2010), 214-233.
- GIACCO, Grazia: *La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino*, Paris: L'Harmattan, 2001.
- HANINEN, Doara A: «Orientations, Criteria, Segments: A General Theory of Segmentation for Music Analysis», *Journal of Music Theory*, 45/2, (2001), 345-433.
- ISMIR, (2023). Disponible en: <https://ismir.net/> (Consultado 30-05-2023).
- LARTILLOT, Olivier: *MIRtoolbox 1.7.1. User's Manual*, Oslo: University of Oslo, 2018. Disponible en: <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/research/materials/mirtoolbox/manual1-7-1.pdf/@download/file/manual1.7.1.pdf> (Consultado 30-05-2023)
- LARUE, Jan: *Análisis del estilo musical*, Alcorcón: Mundimúsica, 2007.
- MCKINNEY, Martin F., MOELANTS, Dirk, DAVIES, Mathew E. P., Klapuri, Anssi: «Evaluation of Audio Beat Tracking and Music Tempo Extraction Algorithms», *Journal of New Music Research*, 36, 1, (2007), 1-16.
- MIRtoolbox, (2022). Disponible en: <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/research/materials/mirtoolbox> (Consultado 30-05-2023)
- MÜLLER, Meinard: *Fundamentals of Music Processing. Audio, Analysis, Algorithms, Applications*, New York: Springer International Publishing, 2015.
- NATTIEZ, Jean J: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PADILLA, Alfonso: *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Helsinki: Acta Musicologica Fennica, 1995.

- SCIARRINO, Salvatore: *Le figura della música da Beethoven a oggi*, Milano: Ricordi, 1998.
- TRABALÓN RUIZ, Francisco Javier: *Herramientas digitales aplicadas al análisis de música electroacústica basada en la síntesis sonora: una propuesta metodológica*, Trabajo Fin de Máster, CSKG, 2015.
- TRABALÓN RUIZ, Francisco Javier: «Herramientas digitales aplicadas al análisis de música electroacústica basada en la síntesis sonora: una propuesta metodológica». En *Hoquet*, 20, 10, (2022a), 147-170.
- TRABALÓN RUIZ, Francisco Javier: *El «concierto para orquesta» en España (2001-2014): análisis técnico y pensamiento estético*. Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, 2022b.
- VILLAR-TABOADA, Carlos: «Canto humano a media voz: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto», *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13, (2018).





Universidad de Oviedo

