

AV Notas

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Nº 6

Diciembre 2018

I.S.S.N. 2529-8577

El Génesis según Virulo (2001) de Alejandro Garda Villalón como performance de intertextualidad literaria-musical

La Balada para flauta y piano de Frank Martin. Consideraciones analíticas en torno a su expresión creativa

La influencia de la Escuela Italiana de trompeta en la Corte Española de Felipe II

¿Qué significa ser un ludomusicólogo?

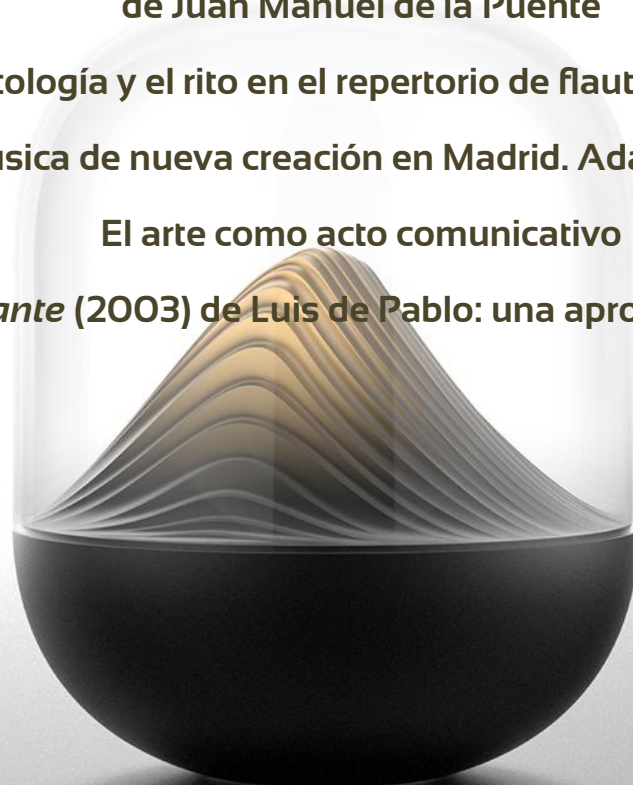
A la Competencia, villancico a 10 con violín y bajón a la Asunción de Juan Manuel de la Puente

La mitología y el rito en el repertorio de flauta travesera

Gestión de la música de nueva creación en Madrid. Adaptarse o desaparecer

El arte como acto comunicativo

Leggero-pesante (2003) de Luis de Pablo: una aproximación analítica



AV Notas, Revista de investigación musical y artística del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén.

Dirección: Calle Compañía nº 1. 23001 Jaén.

Teléfono: 953 365610

Dirección Web: www.csmjaen.com

Director del centro: *Pedro Pablo Gordillo Castro*

Equipo de la revista

Dirección: *Sonia Segura Jerez*

Comité editorial, N° 6:

- *Luis Báez Cervantes*
- *Rubén Fernández Gómez*
- *Rocío García Sánchez*
- *Inés Musso Buendía*
- *Sonia Segura Jerez*
- *Ibon Zamacola Zubiaga*

Dirección Web: <http://publicaciones.csmjaen.es>

Administrador del sitio web: Ángel Damián Sevilla González

Contacto: csmjrevista@mail.com

Plataforma editorial: OJS, Open Journal System

ISSN: 2529-8577

Indexación: Latindex directorio, CiteFactor, PKP Index, OAIIndex, Electra (Publicaciones Andaluzas en la Red. Biblioteca de Andalucía), Repositorio de publicaciones de Averroes.

Consejo Editorial

- *Dña. Elsa Calero Carramolino. Universidad de Granada*
- *D. Albano García Sánchez, Universidad de Córdoba*
- *Dña. M^a del Rosario Hernández Iznaga, Universidad de las Artes de Cuba*
- *Dña. Eva María Jiménez Rodríguez. Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios de Granada*
- *D. Sergio Lasuén. Conservatorio Profesional de Música Maestro Chicano Muñoz de Lucena*
- *Dña. M^a Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén*
- *D. Víctor Padilla Martín-Caro, Universidad Internacional de la Rioja*
- *D. Juan Miguel Moreno Calderón. Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba*
- *D. Jose Manuel Rubia Pliego. Conservatorio Profesional de Música Ramón Garay de Jaén*
- *D. Enrique Rueda Frías, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*
- *Dña. Sonia Segura Jerez. Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén. Universidad de Jaén*

AV Notas. Revista de Investigación Musical. ISSN: 2529-8577

Nº 6. Diciembre de 2018

JAÉN

ÍNDICE

- ⌘ 9. *El Génesis Según Virulo (2001) de Alejandro García Villalón como performance humorístico de intertextualidad literaria-musical*
PABLO ALEJANDRO SUÁREZ MARRERO
- ⌘ 21. *La Balada Para Flauta y Piano de Frank Martin. Consideraciones analíticas en torno a su expresión creativa*
SANTIAGO JOSÉ BÁEZ CERVANTES
- ⌘ 36. *La influencia de la Escuela Italiana de trompeta en la Corte Española de Felipe II*
VICENTE ALCAIDE ROLDÁN
- ⌘ 54. *¿Qué significa ser un ludomusicólogo?*
GONZALO PARRILLA GALLEGO
- ⌘ 65. *A La Competencia, villancico a 10 con violín y bajón a la Asunción de Juan Manuel de la Puente*
ROCÍO GARCÍA SÁNCHEZ
- ⌘ 75. *La mitología y el rito en el repertorio de flauta travesera*
ANA MARÍA GUTIÉRREZ MARTÍNEZ
- ⌘ 95. *Gestión de la música de nueva creación en Madrid. Adaptarse o desaparecer*
FRANCISCO JOSÉ ANDREO GÁZQUEZ
- ⌘ 111. *El arte como acto comunicativo*
DAVID RUIZ MOLINA
- ⌘ 124. *Leggero-Pesante (2003), de Luis de Pablo: una aproximación analítica*
RUBÉN FERNÁNDEZ GÓMEZ

EL GÉNESIS SEGÚN VIRULO (2001) DE ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN COMO PERFORMANCE HUMORÍSTICO DE INTERTEXTUALIDAD LITERARIA-MUSICAL

Pablo Alejandro Suárez Marrero
Universidad de Guanajuato, México
Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra
Universidad de Guanajuato, México

RESUMEN

La pluralidad discursiva manifiesta en la música cubana se ha encontrado enmarcada en una realidad estético-musical cambiante, causada por una postmodernidad social cada vez más abierta a la globalización de las expresiones culturales de los pueblos. Es dentro de esta dinámica creativa que se encontraron inmersos los performances musicales del cantautor Alejandro García Villalón, quien satirizó y criticó los contextos históricos y socioculturales generadores. La casi nula existencia de estudios académicos sobre la cancionística de dicho autor brindó un diapasón de oportunidades para deconstruir sus espacios creativos, identificar sus particularidades expresivas, así como entender los mecanismos e intertextualidades empleadas en la construcción de su discurso literario-musical. En este particular, para la reinterpretación del *Génesis* bíblico, primer libro del Antiguo Testamento. Ello fue posible con instrumentales pertenecientes a la musicología latinoamericana y popular, fundamentalmente mediante una escucha analítica de sus soportes de difusión, entronando los documentos sonoros de música grabada como fuentes primarias de información en recientes pesquisas especializadas. La presente investigación condujo a pequeños aportes sobre la construcción de realidades musicales alternas, conformadas por identidades digitalmente colectivas, cuyos vínculos se pudieron establecer mediante patrones de consumo de performances específicos.

Palabras Clave: *Génesis según Virulo; Performance humorístico; Intertextualidad literaria-musical.*

ABSTRACT

The discursive plurality manifested in Cuban music has been framed in a changing aesthetic-musical reality, caused by a social postmodernity increasingly open to the globalization of cultural expressions of peoples. It is within this creative dynamic that the musical performances of singer-songwriter Alejandro García Villalón were immersed, who satirized and criticized the historical and socio-cultural contexts that generated them. The almost null existence of academic studies on the songwriting of this author offered a range

of opportunities to deconstruct their creative spaces, identify their expressive particularities, as well as understand the mechanisms and intertextualities used in the construction of their literary-musical discourse. In this, for the reinterpretation of Biblical Genesis, first book of the Old Testament. This was possible with instrumentals belonging to Latin American and popular musicology, fundamentally through an analytical listening of their diffusion supports, by entering the sound documents of recorded music as primary sources of information in recent specialized research. The present investigation led to small contributions on the construction of alternate musical realities, formed by digitally collective identities, whose links could be established through patterns of consumption of specific performances.

Keywords: *Génesis Según Virulo; humoristic performance; literary-musical intertextuality*

INTRODUCCIÓN

La pluralidad discursiva manifiesta en la actual música cubana se encuentra enmarcada en una realidad estético-musical cambiante, causada por una postmodernidad social cada vez más abierta a la globalización de las expresiones culturales de los pueblos. Es dentro de esta dinámica creativa que se hallan embebidos los performances humorísticos del cantautor cubano-mexicano Alejandro García Villalón¹, quien satiriza y critica los contextos históricos, sociales y culturales germinales de su propia creación artística. La casi nula existencia de estudios académicos sobre la cancionística de dicho autor² brinda un diapasón de oportunidades para entender —entre otros aspectos— las herramientas intertextuales empleadas en la construcción de su discurso literario-musical. Eso sí, asumiendo a dichas canciones como composiciones performativas cambiantes a lo largo de su devenir histórico, construidas en las diversas “formas del hacer” que las dan a conocer; y como objeto que perdura y es cognoscible a través de la escucha analítica de sus soportes de difusión (Madrid, 2009).

En tal caso, el *Génesis Según Virulo* (2001) de Alejandro García Villalón constituye un objeto de estudio particularmente atractivo, pues —en tanto primer performance del cantautor en México (Gaxiola, 2013), el cual fue posteriormente “compactado” en un disco— propicia el escrutinio de mecanismos intertextuales que emplea el artista para conformar su propia interpretación del *Génesis* bíblico, primer libro del Antiguo Testamento donde se expone el origen y creación del mundo (Reina-Valera, 1960). Ello es posible mediante la transcripción de cada uno de los caracteres teatrales, textos y secciones performativas que integran dichas composiciones; la localización de las referencias intertextuales en la música estudiadas; y el entendimiento sobre el funcionamiento de la intertextualidad musical como eje estructural de este particular performance humorístico.

¹ Alejandro García Villalón Virulo (La Habana, 1955): cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta. Graduado de Arquitectura por el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría CUJAE en 1981. Fue miembro del Movimiento de la Nueva Trova (1972), dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos (1978) y fundó el Centro Nacional de Promoción del Humor (1988). Ha sido director de más de veinte espectáculos teatrales relacionados con la puesta en escena de comedias musicales; así como conductor, escritor y director de programas televisivos del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Tiene alrededor de veintiuna producciones discográficas licenciadas en su mayoría por el sello mexicano Fonarte Latino y por la casa discográfica cubana EGREM. Por su trayectoria artística recibió el Premio Nacional del Humor de Cuba en el año 2014.

² Al respecto, el único trabajo académico encontrado es “Comes y te vas”: performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón “Virulo” expuesto por Cássio Dalbem en el 8vo Encuentro Internacional de Música y Medios de la Universidad de Sao Paulo, Brasil (Dalbem, 2012). No obstante, se deben mencionar las referencias que sobre Alejandro García Villalón como miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova y cultor del género guaracha realizaron las musicólogas Zoila Gómez y Victoria Eli en *Música latinoamericana y caribeña* (Gómez y Eli, 1995, 413); la investigadora Martha Esquenazi en *Del areito y otros sonos* (Esquenazi, 2001, 209); y el crítico de arte Frank Padrón en *Ella y Yo. Diccionario Personal de la Trova* (Padrón, 2014, 78-79).

Es incuestionable la importancia de las transformaciones que acontecieron en el seno de las manifestaciones artísticas cubanas en las décadas del setenta y ochenta del siglo XX, contexto germinador del *Génesis Según Virulo*. La creación de una cultura popular de acceso masivo, deudora de la riqueza inmaterial heredada, forjó los cimientos para el fortalecimiento del movimiento de artistas aficionados del cual surge Alejandro García Villalón. La influencia del contexto histórico, social y cultural en las composiciones performativas del cantautor favoreció su recepción en diferentes sectores de la población. Ello se debió a que en sus performances alterna entre un lenguaje coloquial y otro de metáforas simbolistas o vanguardistas resultantes del desarrollo de la poseía conversacional cubana; en igual medida en la que asume aspectos musicales de las expresiones tradicionales y populares, así como del humor heredado del teatro vernáculo. El creador desarrolló sus capacidades creativas en un entorno propicio para que la crítica social ejercida desde el arte se entronizara como cause de desarrollo profesional; cuyo grado de elaboración intelectual reside en un contenido polisémico con carácter humorístico.

PERFORMANCE	SECCIÓN	TÍTULO DE LA OBRA / AUTOR
P ³ <i>Donde empieza (Adán y Eva)</i>	C ₁	<i>Toccaty y Fuga en re menor BWV 565 (170x) / Johann S. Bach</i>
	C ₂	<i>Échale salsita (1930) / Ignacio Piñeiro</i>
	C ₃	<i>Menéame la cuna, Ramón (s.f.) / Ñico Saquito</i>
	C ₄	<i>Baja y tapa la olla (1956) / Los Compadres</i>
	C ₅	<i>Castígala (1985) / Willy Chirino</i>
	C ₆	<i>Llévatela (1967) / Armando Manzanero</i>
P ⁸ <i>Matusalén, hoy alegre y mañana también</i>	C ₄	<i>Burundanga (1967) / Oscar Bouffartique</i>
P ⁹ <i>El Arca de Noé</i>	C ₄	<i>Estaba la rana sentada (s.f.) / Anónima</i>
	C ₅	<i>Cuidadito, compay gallo (1957) / Ñico Saquito</i>
P ¹¹ <i>Sodoma y Gomorra</i>	C ₂	<i>Si me pides el pescao te lo doy (191x) / Eliseo Grenet</i>
	C ₃	<i>Miseria (1963) / Los Panchos</i>
	C ₄	<i>Ese muerto no lo cargo yo (1970) / Graciela Arango</i>
	C ₆	<i>Pregón de los chicharrones (1973) / Los Guaracheros del Oriente</i>
P ¹³ <i>La torre de Babel</i>	C ₃	<i>Ay, Mamá Inés (1927) / Eliseo Grenet</i>
	C ₄	<i>Añorado encuentro (s.f.) / Giraldo Piloto y Alberto Vera</i>
	C ₆	<i>Mi amor fugaz (1958) / Benny Moré</i>
	C ₈	<i>Papá Montero (1924) / Eliseo Grenet</i>
	C ₁₀	<i>Yesterday (1965) / Paul McCartney</i>
	C ₁₃	<i>Perdóname conciencia (s.f.) / Moraima Secada</i>

Tabla 1. Localización de las referencias intertextuales en la música del *Génesis Según Virulo* (2001)

Dentro del *Génesis Según Virulo* (2001), Alejandro García Villalón empleó estructuras performativas de variable complejidad, en correspondencia con las funciones dramáticas que tuvieran dentro de las composiciones. Prevalen las secciones cantadas (C) sobre las habladas (H), sin dejar de emplear algunas netamente instrumentales (I). Generalmente, las secciones cantadas poseen un carácter narrativo, las secciones habladas tienen carácter descriptivo y las secciones instrumentales realizan función introductoria o de conclusión, tanto del performance total como de composiciones singulares. Prima una narratividad dinámica con acciones temporalmente ordenadas, donde se identificaron diecinueve referencias intertextuales (Tabla 1). Bajo la tesis de lo expresado por Mieczysław Tomaszewski en *La obra musical en la perspectiva intertextual* (2014), entonces es pertinente el cuestionar: ¿qué funciones poseen las composiciones performativas estudiadas en el espacio intertextual de la cultura? ¿qué problemáticas intertextuales presentan los

vínculos externos al interior de estos performances? ¿cómo coexisten componentes heterogéneos en dichas composiciones? ¿cuáles acciones intertextuales enriquecen los performances?

MÉTODO

Teniendo en cuenta las particularidades literario-musicales del objeto de estudio de la presente investigación, resulta sumamente importante la imbricación de los resultados analíticos; puesto que conforman un todo único divisible sólo a nivel epistemológico, pero indivisible como forma particular de producción subjetiva. Esto redundará en las relaciones de condicionamiento mutuo existente entre las expresiones artísticas, y su uso en la conformación de un performance humorístico propio. La descripción de las características literarias y musicales de las composiciones de *Virulo* no persigue su fiel reproducción, sino el que sean entendidas en el contexto en el que han sido *performadas* y las sensaciones que éstas deben haber producido en la vida cotidiana de las personas que las escuchan (Madrid, 2009). Para ello se hará uso de variables e indicadores analíticos que aborden a dichos performances como fenómenos sonoros existentes en un sitio, tiempo y lugar; en un espacio determinado por la historia y la cultura. Por lo que se entra necesariamente en ámbitos de interés de las disciplinas orientadas histórica y humanísticamente, pero en particular en la esfera de los procedimientos hermenéuticos (Tomaszewski, 2014).

FUNCIONES DE LAS COMPOSICIONES PERFORMATIVAS EN EL ESPACIO INTERTEXTUAL DE LA CULTURA

Una mirada a las funciones de las composiciones performativas estudiadas en el espacio de la cultura —siempre que se trascienda los postulados del Neopositivismo— permite examinar la coexistencia de otras funciones que complementan a la *estética*, una de las funciones centrales del performance estudiado. Dichas funciones son la *expresiva*, la *impresiva*, la *referencial* y la *fática*, que existen simultáneamente en cada una de las referencias intertextuales identificadas, independientemente de la primacía de unas sobre otras. Como mínimo, es posible distinguir un par de ellas en las obras creativamente apropiadas por el cantautor, con las cuales le confiere originalidad a su propio performance.

La función *expresiva* acentúa la emotividad de los performances estudiados mediante el empleo de sintagmas subjetivos, individuales, personales y/o confesionales que pueden poseer un marcado carácter autobiográfico. Ejemplo de ello es cuando Dios habla en primera persona en la referencia a *Échale salsita*: “*En este cantar propongo / lo que dice mi segundo, / con este son yo, con gozo, / declaro completo el mundo.*”; mediante la cual manifiesta autoritariamente la terminación de la creación divina después de escuchar la opinión de un ayudante omitido en la historia: el segundo. De esa manera, en *Menéame la cuna*, Ramón, Adán aborda su relación marital con Eva como forma de crítica ante lo que se aparenta en sociedad y lo que realmente ocurre al interior del espacio común de ambos: “*Quien me ve con mi mujer / si no es casado se casa, / pero quien llega a mi casa, / si es casado echa a correr*”. En contraste con esta actitud, en *Cuidadito, compay gallo*, el periquito busca resguardar su lugar de entrada al Arca de Noé aludiendo a su “hombría” dentro de un espacio de personificaciones: “*Aquí, donde usted me ve, / tan flaco y tan chiquitico, / le parto a cualquiera el pico, / cuida'o con colarse usted*”.

Ambas posturas extremas del machismo son trastocadas mediante la apropiación de *Miseria*, en la que el Fiscal que juzga a los angelitos sodomizados, confiesa sus inclinaciones homosexuales sin querer hacerlo público: “*Y ustedes son culpables / de alta traición al cielo / y amores castigables. / Y con ese adulterio / me dieron muchos celos, / bandidos inmorales*”. Dichas posturas no son generalizables, pues en *Ese muerto no lo cargo yo*, el Defensor de los angelitos se desgaja de toda responsabilidad: “*En este tipo de cosas / yo no*

quiero intervenir, / porque el tiro tú no sabes / por dónde te va a salir". Pero en un giro de los acontecimientos, el Miguel cubanizado se separa de la venia de Dios en *Añorado encuentro*, logrando crear un espacio de libre albedrío para ejercer su individualidad: "*Mejor lejos estemos los dos, / que tú quieres de mí lo que yo / no pretendo ni decirte cuándo, / de trabajo no me hables ni jugando*". El propio Miguel confiesa su sentido anti-trabajo y afirma su interés de crear un grupo social con carácter administrativo en *Mi amor fugaz*: "*¿Y, para qué perder el tiempo?, / ¿para qué, volvernos locos? / Yo lo haré poquito a poco / porque el trabajo a mí, ¡vaya! / no me hace gracia, / y tengo que inventar / la burocracia*".

En esa relación de Dios con el hombre y viceversa, el creador delimita el lugar jerárquico que ocupa el ser supremo en el mundo con *Papá Montero*, un tanto alejado de los preceptos de amor y justicia divina: "*Aquí manda Papa Montero / [...] / Tanta gente no sube al cielo, / [...] / Ya sobran angelitos encueros / [...] / Así que aquí yo no los quiero / [...]*". Pero según el cantautor, es el propio hombre quien ha dejado en el olvido a Dios mediante la referencia que realiza Miguel a *Perdóname conciencia*, y por tanto se ha convertido en un ser vengativo ante el que hay que clamar por perdón: "*Yo lo he tirado al olvido / pues desde siempre sin él, / bien me he, vaya, desenvuelto, / sin tener nada, nada que hacer. / Pero perdóname, conciencia / y díceselo a él*". De esas variadas formas intertextuales, Alejandro García Villalón abordó las emociones que han permeado muchas de las relaciones existentes entre los seres humanos y lo incognoscible e inexplicable, eje temático central del *Génesis Según Virulo* (2001).

Dentro de las composiciones performativas estudiadas, la función *impresiva* permite que la acentuación indicativa del comunicado artístico recaiga sobre el escucha, concentrando en una sección específica aquellos medios artísticos que pueden influir con mayor efectividad sobre el oyente. Así es como con *Castígala* se apela al papel socialmente atribuido a la mujer en los quehaceres hogareños, lo que debe hacer el hombre si estos son subvertidos por las féminas y las formas en que son vistas las mujeres que no siguen dichos principios: "*¡Castígala, a ver si no barrería! / ¡Castígala, a ver si no fregaría! / ¡Castígala, por fresca y por relambi'a*". Resultante de la heteronormatividad y tergiversación a que han sido sometidos los roles sociales dentro de una pareja, Adán y Eva son expulsados del Paraíso en *Llévatela*, dando cabida a la construcción de una idea amplia sobre un mundo donde todo puede tener cabida: "*Y ahora... llévatela, / váyanse por la sombrita / que la Tierra no es chiquita / y siempre cabe uno más*".

Se debe volver impresivamente a *Cuidadito, compay gallo*, para denotar la apelación que realizara el periquito para que su integridad sea respetada por el gallo que deseaba formarse en un lugar que no le corresponde dentro de la fila: "*Cuida'ito, compay gallo, cuida'ito*". Pero dicha hombría es subvertida nuevamente, esta vez por lo angelitos sodomizados mediante el empleo de eufemismos presentes en *Si me pides el pescao te lo doy* (P¹¹ / C₂), con lo que aluden reiteradamente al aparato genital masculino y su entrega a Dios si lo requiere: "*Que si me pides el pescado / te lo doy, te lo doy, te lo doy, te lo doy*". Así como, la interpelación que realizan los Hombres a Miguel en *Ay, Mamá Inés*, con la cual preguntan sobre su paradero dentro de un contexto donde el machismo entroniza que al macho-varón-masculino no se le cuestiona: "*Pero Miguel, Miguel, Miguel, / ¿Dónde andabas tú meti'o, / que por todo el caserío / yo te busqué y no te encontré?*". Al debatir lo socialmente aceptado, las normas impuestas por la herencia cultural y los roles asignados por las mayorías, el cantautor enarbola un arte comprometido con la crítica del contexto histórico y social donde germinó su performance creativo.

Mediante la función *referencial* el cantautor remite al escucha fuera de las acciones dramáticas de los performances, llevándolo a un mundo imaginario condicionado por las propias interpretaciones subjetivas del *Génesis* bíblico (Reina-Valera, 1960). Para ello, Alejandro García Villalón aprovechó elementos compositivos de varios géneros musicales mediante el empleo de procedimientos de imitación y síntesis. Por ejemplo, asume los primeros compases de la *Tocatta y Fuga* en re menor BWV 565 para remitir a la sonoridad de lo entendido como sacro-religioso en la cultura occidental europea. Igualmente, mimetiza íntegramente el estribillo —pero no las coplas— de *Échale salsita*, para

enfaticar en la función de acompañamiento que posee la salsa en el mundo gastronómico y que, dentro del performance, discursa sobre aquellas otras cosas que Dios pudiera agregarle a su creación: “Échale salsita, / échale salsita. / Ah, ah, ah, ah”.

Esta mimesis de los estribillos con pequeñas variaciones del texto original y como ejes articuladores del discurso propio, también es posible identificarlo en *Burundanga*: “¿Por qué fue que Songo le dio a Borondongo? / Ah, porque Borondongo le dio a Bernabé. / ¿Por qué Bernabé le metió a Muchilanga? / Le echó burundanga, le hinchan los pies”; en *Cuidadito, compay gallo*: “Cuida'ito, compay gallo, cuida'ito”; en *Si me pides el pescao te lo doy*: “Que si me pides el pescado / te lo doy, [...]”; en *Ese muerto no lo cargo yo*: “Ese muerto no lo pago yo, / que lo pague quién lo mató”; en *Pregón de los chicharrones*: “Chicharritas, chicharrones, / mariquitas, papitas fritas”; y en *Papá Montero*: “Aquí manda Papa Montero / y tumba, canalla rumbero”.. Ello denota una regularidad compositiva en la estructura de los performances integrantes del *Génesis Según Virulo*, cuyos cambios dentro del contenido textual generalmente se deben a una adecuación al contexto dramático.

Contrario a lo anterior, el cantautor también se ha apropiado total o parcialmente de coplas —pero varía el estribillo—, como es el caso de *Menéame la cuna*, Ramón en relación con la función expresiva que posee la sección: “Eso no es una mujer, / eso es una tintorera, / tiene genio de pantera / y arranques de Lucifer”; de la copla introductoria de *Baja y tapa la olla*: “Vamos a comer temprano / porque me huele a visita. / Siéntate pues a la mesa / y cómete la manzanita”; y los dos primeros versos de una de las coplas iniciales en *Mi amor fugaz*: “¿Y, para qué perder el tiempo?, / ¿para qué, para qué volvemos locos? / [...]”. Las variaciones manifiestas en el contenido del texto también se encuentran en función de la dramaturgia del performance, siendo descontextualizadas de las obras originales y llevadas a un nuevo ámbito de sentido creativo. Ello se enfatiza íntegramente con la mimesis literal del pie forzado en *Castígalá*: “¡Castígalá, [...]! / ¡Castígalá, [...]! / ¡Castígalá, [...]! / ¡Castígalá!”; y con la adecuación del texto de *Estaba la rana sentada*, a la trama performativa.

De carácter más abstracto y mayor elaboración creativa, Alejandro García Villalón asume en su discurso la musicalidad y modos de interpretar determinados géneros musicales, variando completamente el texto original atenuándolo a la dramaturgia del performance. Ello se evidencia en las referencias a *Miseria*, donde enfatiza la función dramática: “Por eso fuego, fuego, / que los quemén en la hoguera, / que el amor es cosa seria, / quiero fuego, mucho fuego, / fuegos y miserias”; también con *Añorado* encuentro para subrayar las diferencias existentes entre Dios y el Hombre: “Mejor lejos estemos los dos, / que tú quieres de mí lo que yo / no pretendo ni decirte cuándo / [...]”; en *Perdóname conciencia*, donde remarca en las diferencias anteriormente expuestas: “Perdóname conciencia, / está él todavía / vendiéndole al jurado / y apegado a la fría”; y con *Yesterday*: “Yesterview, / Philip Morris, red most more do you, / Westinghouse, General Electric, / oh Chesterfield, in most of you”. En los tres primeros ejemplos se imita el modo de hacer bolero cubano cuasi feeling, con marcada relación a las funciones expresivas de dichas secciones; mientras que con la última referencia se remite al escucha a la obra original, al asumir la fonética inglesa.

La función fática denota una tendencia a establecer una relación directa con las referencias sonoras que pueda tener el escucha, mediante la selección de los medios expresivos más entendidos dentro de la obra original apropiada. Por ello, Alejandro García Villalón asumió vínculos sintagmáticos ineludibles con el destinatario del enunciado, remitiéndose a sí mismo a momentos unificantes dentro de las composiciones performativas estudiadas. Teniendo en cuenta lo descrito en la función referencial dentro del *Génesis Según Virulo*, entonces los estribillos de *Échale salsita*, *Cuidadito*, *Compay gallo*, *Si me pides el pescao te lo doy*, *Ese muerto no lo cargo yo*, *Pregón de los chicharrones* y *Papá Montero*, también tendrían una marcada función fática, cuya finalidad dramática sería de hilo conductor de las tramas donde se insertan, manteniendo la atención del escucha en las acciones narradas.

A su vez, el empleo fático de una sola palabra dentro del discurso puede producir un sinnúmero de relaciones intertextuales, afines con el propio título de la obra original. Ejemplo de ello son las acotaciones sintácticas y subjetivas presentes en *Castígala*: “¡Castígala [...]!”; en *Llévatela*: “Y ahora... llévatela!”; en *Yesterday*: “Yesterview, [...]”; y en *Perdóname conciencia*: “Perdóname conciencia, [...]”; con las cuales el cantautor señala directamente hacia dónde quiere que se desarrolle su discurso creativo y, por tanto, donde desea que sea puesta la atención del escucha. Un caso intertextual para destacar funcionalmente es la apropiación de *Estaba la rana sentada*, en el cual aparecen los mismos animales en el orden presentado en la canción original: “El gallo al chivo, el chivo al mono, el mono a la mosca, la mosca a la rana, la rana sentada buscando su entrada a la puerta del Arca [...]”. Con la omisión de las referencias primarias a los seres humanos, dicha canción infantil tradicional es llevada a un contexto performativo totalmente diferente, condicionando así su contenido musical y discurso textual.

PROBLEMÁTICAS INTERTEXTUALES DE LOS VÍNCULOS EXTERNOS AL INTERIOR DE LOS PERFORMANCES

Teniendo en cuenta lo explicado sobre el *Génesis Según Virulo*, éste puede ser igualmente examinado como resultado de diversas influencias externas. Ello se encuentra en estrecha relación con las funciones de las referencias intertextuales dentro de las composiciones performativas estudiadas y el lugar que ocupan dentro de las estructuras discursivas; sólo posible de separar mediante la abstracción investigativa. El acercamiento a los problemas de los vínculos externos en las composiciones performativas, pueden ser realizados mediante el agrupamiento de éstos en tres áreas diferentes: *inspiración*, *contexto* y *resonancia*. Con dichos términos se engloban a las esferas de relaciones intertextuales existentes entre el cantautor y su herencia cultural, su presente creativo y la generación futura de música.

Al abordar la *inspiración* se busca desentrañar el género y arraigo del performance estudiado con el pasado, viendo al cantautor como receptor informado de la historia precedente y a ésta volcada entonces en los performances creados en un nuevo contexto social. Mediante ello, es posible examinar las huellas musicales de un paradigma pasado en la nueva obra musical, estableciendo así una continuidad creativa entre generaciones artísticas diferentes. En tal caso, Alejandro García Villalón asumió patrones, modelos y sistemas composicionales relacionados con géneros musicales del ámbito popular. Ejemplo son las formas de hacer son cubano que el cantautor retomó con *Échale salsita*, *Baja y tapa la olla*, *Ay, Mamá Inés* y *Papá Montero*; centrado en el empleo de la primera y segunda variante del cinquillo cubano en maracas y claves respectivamente (Tabla 2). Con dichas referencias intertextuales también se apropia de estructuras alternantes entre coplas generalmente descriptivas y estribillos sentenciosos, donde el discurso textual posee marcado carácter popular. Igualmente, asume los formatos de sexteto o septeto de son de forma variable, pero respetando la superposición tradicional de las funciones de cada una de las franjas tímbricas, armónicas y rítmicas (Orozco, 1984).

De modo semejante, el cantautor se apropia de la guaracha como forma para referenciar contenidos hilarantes en *Menéame la cuna*, *Ramón*, *Cuidadito*, *compay gallo* y *Si me pides el pescao te lo doy*. Muy cercana a la forma de hacer el son, con dicho género el cantautor destaca lo satírico y caricaturesco de algunos personajes populares influenciados por el momento social en el cual se enmarca, mediante el uso de concisos estribillos. Éstas aparecen interpretadas generalmente por voz solista, guitarra, tres, maracas y clave, cuyo esquema rítmico le imprime direccionalidad al performance resultante. El cantautor enfatiza en la importancia que posee la marcha del bongó estructurada sobre la segunda variante rítmica de la guaracha (Ver Tabla 2), elemento estabilizador y de enlace de la sección performativa donde aparece. Igualmente, destaca las formas sintéticas en que Alejandro García Villalón asumió el bolero cubano con *Añorado encuentro*, *Mi amor fugaz* y *Perdóname conciencia*. En primera instancia, ello lo logra al aceptar y poner a disposición de

las nuevas composiciones performativas aquellos contenidos de amor y desamor inherentes al género (Barreiro, 2017); pero también al ocupar una línea melódica de fuerte carácter expresivo en la voz y el acento sonoro-percutido del bongó en la marcha rítmica de base.




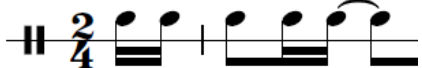
GÉNERO MUSICAL	INDICACIONES	CÉLULAS RÍTMICAS
<i>Bolero cubano</i>	Marcha del bongó	
<i>Son cubano</i>	Cinquillo cubano – Primera variante	
	Cinquillo cubano – Segunda variante	
<i>Guaracha</i>	Segunda variante	

Tabla 2. Células rítmicas identificadas en el Génesis Según Virulo (2001)

El estudio de la influencia del *contexto* musical en las composiciones performativas de Alejandro García Villalón denota los lazos vinculantes de la obra dada con el espacio histórico, político, social y cultural donde germinó, así como con algunos aspectos de la realidad y determinaciones que le atañen. Por ello es, que en el *Génesis Según Virulo*, es posible encontrar algunas de las múltiples tendencias creativas y géneros musicales populares en la Cuba de las décadas del sesenta, setenta y ochenta del siglo XX. Tal es así, que el cantautor se apropia del discurso y forma de hacer coexistentes en los boleros *Miseria* y *Llévatela*, la canción *Yesterday*, el son *Burundanga*, la cumbia *Ese muerto no lo cargo yo*, la guaracha *Pregón de los chicharrones*, la canción infantil tradicional *Estaba la rana sentada* y la salsa *Castigala*. Dicho conjunto de referencias intertextuales denota un interés por retratar las relaciones vinculantes entre la música cubana y otras culturas musicales del área caribeña, específicamente de México, Colombia y Puerto Rico. A ello se suma la excepción de *Yesterday*, resultante de la influencia febril de los Beatles en Latinoamérica. El eclecticismo imperante en el discurso performativo estudiado determina una inserción del creador en su contexto, nunca ajeno a lo que el escucha determina como popular; pero con una intencionalidad de reflejar en escena lo que estaba aconteciendo en el archipiélago, las críticas que el público realizaba en contextos sociales diferentes y que por tanto necesitaba escuchar en el teatro (Valdés, 2014).

La *resonancia* del *Génesis Según Virulo* en la música del futuro resulta difícil de explicar, para lo cual se necesitan de estudios ulteriores que aseguren una correcta determinación del grado de influencia de dicho performance en otras obras realizadas tanto por el cantautor como por otros músicos. Con ello no puede aseverarse que dichos performances carezcan resonancia, pues el mismo Alejandro García Villalón aseguró en una entrevista que le realizaran: “[P/] ¿El público le sigue exigiendo “Génesis”? [R/] Por suerte sí, así que estoy pensando seriamente meterme a cura” (Bolívar, 2008). De esa misma forma, también el creador explicó a su homólogo Amaury Pérez Vidal: “*El primero fue Génesis, después hicimos La candela; El Bateus de Amadeus; La Esclava contra el árabe [...]*” (Pérez, 2010), performances que deberán ser analizados en un futuro no muy lejano para determinar si existió o no una continuidad estética subjetiva. No obstante, desde el punto de vista exploratorio y *a priori*, es posible entrever puntos de contactos en las concepciones de *El Infierno Según Virulo* (1982); *Sexo, luego existo, después pienso* (1995); *La Soprano estreñida* (1998) e *Il medio castrato* (1999), sobre los que se debe reflexionar a profundidad.

COEXISTENCIA DE COMPONENTES HETEROGÉNEOS EN LAS COMPOSICIONES PERFORMATIVAS

A partir de identificar las funciones del performance en el espacio de la cultura y de sintetizar las problemáticas de sus vínculos externos, es posible desentrañar las relaciones de coexistencia entre los componentes heterogéneos en las composiciones performativas estudiadas. Dichas relaciones poseen una inmensa variedad de tipos, modos y formas de manifestarse, pero en esencia se abordan los principios generales sobre los vínculos entre lo nuevo y lo antiguo en una misma obra, tanto como entre lo propio y lo distinto. Para ello, es posible acotar dichas relaciones a tres categorías fundamentales: música *transportada*, música *definida adicionalmente* y música como *punto de referencia*.

La música *transportada* es aquella donde se reconoce sin dificultad la forma original y primaria de donde el cantautor obtuvo su contenido textual y musical. Lo nuevo radicaría en trasladar aquello que permite identificarla a otro medio sonoro diferente al original: de la voz a un instrumento; de un instrumento a otro instrumento; de un instrumento a una orquesta; o viceversa en todos los casos. Lo que resulta más interesante, es que en el *Génesis Según Virulo* la música anterior es *transportada* a otros géneros de mayor vigencia dentro del contexto cultural germinador. Sin perder el vínculo con el origen musical primigenio, el creador atempera dichas referencias intertextuales al carácter musical que impere en el performance nuevo. Por ejemplo: *Castígala* es trasladada de salsa a guaracha; *Ese muerto no lo cargo yo* pasa de cumbia a son cubano; el *Pregón de los chicharrones* se adecúa de guaracha a rumba *cuasi* conga; y con *Ay, Mamá Inés* cambia un tango-congo por un son. Eso sí, los formatos sonoros entonces cambian dentro de esas nuevas obras, pues van de conjunto salsero a conjunto de son y de este último a conjunto de rumba cubana, generalmente más adecuados a la continuidad dramática de los performances en los que se insertan y a los medios expresivos que imperen en dichas composiciones.

La música primaria también puede aparecer *definida adicionalmente*, pues durante su proceso de apropiación ha sido complementada con la inserción de tropos, interpolaciones textuales y musicales, así como mediante vocalizaciones o armonización del discurso primario. Casi siempre buscando no desentonar con la dramaturgia de los performances, Alejandro García Villalón realiza cambios en el texto de las estrofas pertenecientes a las referencias intertextuales, en menor o mayor grado. Ejemplos de ello se pueden encontrar en *Échale salsita*, *Baja y tapa la olla*, *Llévatela*, *Cuidadito*, *compay gallo*, *Si me pides el pescao te lo doy*, *Ese muerto no lo cargo yo*, *Mi amor fugaz*, *Papá Montero* y *Perdóname conciencia*; en franco contraste con la función *referencial* que posee la apropiación íntegra de muchos de sus estribillos. Una de las excepciones se encuentra en *Menéame la cuna, Ramón*, en cuyo estribillo el cantautor agrega nuevo material textual en función de la acción dramática de la sección en la cual se inserta. Otras excepciones son *Añorado encuentro* y *Yesterday*, donde se mantienen los sentidos melódico-discursivos de las músicas originales, pero se cambia completamente el texto; en el segundo de los casos en búsqueda de hilaridad.

En esta coexistencia de elementos heterogéneos, la música primaria puede ser tomada como *punto de referencia* para iniciar el desarrollo de variaciones, paráfrasis o fantasías; o como punto de llegada de dichos recursos composicionales. Por lo que es posible aseverar que de forma epigónica, el cantautor emplea la música original como modelo de desarrollo dentro de su propio performance; como es el caso de *Échale salsita*, *Miseria* y *Añorado encuentro*. Lo melódico-rítmico iniciado con esas referencias intertextuales brinda el sedimento composicional para el desarrollo y la continuidad del performance donde se localizan. De similar forma, el creador aborda la música olvidada a la que regresa con particular nostalgia de forma retroversiva en *Castígala*. Pero también imita con fines jocosos los modos de la música del pasado mediante la estilización de sus expresiones sonoras; como se evidencia con *Menéame la cuna, Ramón*, *Baja y tapa la olla* y *Pregón de los chicharrones*.

ACCIONES INTERTEXTUALES QUE ENRIQUECEN LOS PERFORMANCES

Después de identificar algunas de las funciones del nuevo performance en su contexto cultural, exponer escuetamente las problemáticas de sus vínculos externos y describir la coexistencia en sí misma de componentes heterogéneos, es pertinente sistematizar las acciones intertextuales que han enriquecido a dichas composiciones performativas. En esencia, se trata de mencionar las acciones *inclusivas* o *exclusivas* en que la música apropiada contribuye a un enriquecimiento específico en la nueva obra. La música primaria aparece entonces como un elemento significativo dentro del performance, un medio para transmitir el sentido del creador, en donde lo nuevo se encuentra en estrecha relación con lo distinto heredado culturalmente. Se aplica así los principios de diferenciación de los procedimientos, diferenciando las veces en que lo antiguo se incorpora armónicamente en lo nuevo —música *inclusiva*— o cuando lo antiguo funciona como un cuerpo extraño dentro de lo nuevo —música *exclusiva*—.

La música *inclusiva* en el *Génesis Según Virulo* se manifiesta a través de citas, alusiones y reminiscencias que permiten su armonización con el todo performativo. Las citas poseen un carácter manifiesto y reconocible en la totalidad de su texto y melodía; como son los primeros compases de la *Toccata y Fuga*, el estribillo de *Échale salsita*, la copla de *Menéame la cuna, Ramón*, las dos primeras estrofas de *Baja y tapa la olla*, el estribillo de *Burundanga*, el sentido musical de *Estaba la rana sentada*, el estribillo de *Cuidadito, compay gallo*, el estribillo de *Si me pides el pescao te lo doy*, el estribillo de *Ese muerto no lo cargo yo*, el estribillo del *Pregón de los chicharrones*, la primera estrofa de *Mi amor fugaz*, el estribillo de *Papá Montero*, y el carácter manifiesto de *Perdóname conciencia*. Las citas se ven enriquecidas con la coexistencia de alusiones en los mismos performances, que en definitiva son citas menos legibles e identificables al ser sometidas a procesos compositivos más elaborados o que pueden apuntar hacia la simplificación de ellos. Entre las alusiones se encuentran los cambios textuales presentes en *Castígala, Llévatela y Yesterday*, así como la variación musical existente en *Añorado encuentro*. Un caso particular es *Miseria*, pues posee una falta de literalidad musical con respecto a la obra original, lo cual lleva a que sea identificada como reminiscencia.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento, no parece ser que exista una música intertextual *exclusiva* en el *Génesis Según Virulo*, segregada e incoherente con las composiciones performativas que incluyen referencias intertextuales. Ninguna de las referencias intertextuales es poco coherente con la dramaturgia a la cual pertenecen. Estos performances no son collages, conglomerados musicales, ni la sumatoria sin sentido de obras primarias. Estos son monolitos performativos creados con una unicidad que apunta hacia su finalidad estética. El equilibrio existente en las composiciones performativas estudiadas son resultado de un alto grado de elaboración intelectual, cuya finalidad es lograr un humorismo inteligente acorde a su contexto histórico, social y cultural.

CONCLUSIONES

Al abordar las composiciones performativas en el espacio de la cultura, se evidenció la coexistencia existente entre su función *estética* y la *expresiva*, la *impresiva*, la *referencial* y la *fática*. La interrelación mostrada entre dichas funciones, así como las formas en que el cantautor empleó aquellos elementos intertextuales con las que se pueden asociar, determina un alto grado de elaboración y originalidad en los performances estudiados. Ello fue reforzado al escudriñar en la problemática de los vínculos externos al interior de las obras, donde prevalecieron grandes cotas de inspiración en el pasado musical, igual grado de adecuación de las composiciones a su contexto musical y aún un poco estudiada resonancia en músicas ulteriores. No obstante, se determinaron las relaciones de

coexistencia entre componentes heterogéneos en dichos performances, así como el alto grado de vínculo entre lo antiguo y lo nuevo, y de apropiación de lo distinto en lo propio del cantautor.

Todo ello coadyuvó en la identificación de dos grandes grupos de acciones intertextuales que enriquecieron las obras: las *inclusivas* y las *exclusivas*. Entonces, las referencias intertextuales son entendidas como elementos significativos dentro de un todo performativo, y como vía de transmisión del sentido del creador, en estrecha relación con la cultura heredada. Es ahí donde el discurso hablado delimita los marcos de interpretación de la otra realidad artísticamente construida, pero no ajena a la realidad contextual. Por lo que lo hablado, sin echar a menos lo propiamente cantado, va a ser un elemento estructural transversal en las composiciones performativas que integran el *Génesis Según Virulo*, pues es la vía prima para recrear un performance humorístico de crítica. En esencia, los cuestionamientos expresados o cayados por Alejandro García Villalón apuntan hacia una deconstrucción de las formas patriarcales sobre las que se han construido las historias sociales en Hispanoamérica, modelos hegemónicos esenciales de lo entendido por la generalidad como cultura occidental.

En sus obras, el cantautor apela a una subversión de las leyes creídas immanentes que han regido la sociedad por siglos. Crea consensos y disensos con sus escuchas, así como cuestiona la efectividad de dichas reglas para desacralizarlas. Mientras más sólidas y mayor antigüedad sean dichas normas sociales, mayor grado de elaboración intelectual tendrá el discurso artísticamente subversivo, en aras de que sean duraderos los efectos del humorismo y autocuestionamiento. Bajo esa tesitura, Alejandro García Villalón y el escucha escrutan los contextos de modo cooperativo y subjetiva, para construirse realidades alternas que guarden sentido relacional con los contextos germinadores. De este modo, se espera contribuir a una parte del conocimiento sobre las relaciones existentes entre la música popular cubana y el humorismo criollo, fomentando una vía de investigación poco abordada hasta el momento.

REFERENCIAS

- Barreiro, H. (2017). Tradición, Modernidad y Postmodernidad literario-musical en el bolero popular: el kitsch y lo cursi. Mecenazgo en Cuba y México (1883-2016). En A. Pineda (coord.), *Nuevos mecenazgos en la producción del arte, diseño y arquitectura popular* (pp. 303-336). Guanajuato, México: Mandorla.
- Bolívar, D. (julio, 2008). Virulo. El humor es la distancia que hay entre lo que somos y lo que creemos ser. *Cubainformación.tv*. Recuperado el 3 de agosto de 2017 de <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/34221-virulo-el-humor-es-la-distancia-que-hay-entre-lo-que-somos-y-lo-que-creemos-ser>
- Dalbem, C. (2012). *Comes y te vas: performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón Virulo. 8vo Encontro Internacional de Música e Midia*, Universidade de Sao Paulo, Brasil, 19 al 21 de septiembre.
- Esquenazi, M. (2001). *Del areito y otros sonos*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Gaxiola, G. (marzo, 2013). Culiacán celebra sus 20 años con Virulo. *El Debate*, E15.
- Gómez, Z. y Eli, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans - Revista Transcultural de Música* (13). Recuperado el 2 de agosto de 2017 de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la Música Cubana. Biográfico y técnico*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Orozco, D. (1984). El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana? En Z. Gómez (selecc.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 363-389). La Habana, Cuba: Arte y Literatura.

- Padrón, F. (2014). *Ella y Yo. Diccionario Personal de la Trova*. La Habana, Cuba: José Martí.
- Pérez, A. (junio, 2010). Alejandro García Virulo: Los humoristas somos gente seria. *Cubadebate.cu*. Recuperado el 3 de agosto de 2017 de www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo
- Tomaszewski, M. (2014). La obra musical en la perspectiva intertextual. *Criterios* (53), 12-34.
- Valdés, A. (junio, 2014). Alejandro García “Virulo”, Premio Nacional del Humor 2014. *Granma*, 50 (144), 6.

FONOGRAFÍA

- Anónimo (2013). Estaba la rana sentada. En *Las 20 Mejores Canciones Infantiles* [CD], Colombia, Sello Toy Cantando S.A.S.
- Arango, G. (1970). Ese muerto no lo cargo yo. En *Juanito Preguntón* [LP], Estados Unidos, Sello Zeida.
- Bouffartique, O. (1967). Burundanga. En *Celia Cruz con La Sonora Matancera* [LP], México, Sello Seeco.
- Chirino, W. (1985). Castígalá. En *Zarabanda* [LP], España, Sello CBS.
- García, A. (2001). *Génesis Según Virulo* [CD], México, Sellos Difusora del Folklore S.A. y FONARTE Latino S.A.
- Grenet, E. (191x). Si me pides el pescao te lo doy. En *Café del Danzón* [CD], España, Sello Calle Mayor.
- Grenet, E. (1924). Papá Montero. En *René Muñoz* [Vinilo], Estados Unidos, Sello Mavi Records.
- Grenet, E. (1927). Ay, Mamá Inés. En *Rita Montaner* [Vinilo], Estados Unidos, Sello Columbia.
- Los Compadres (1956). Baja y tapa la olla. En *Dúo Los Compadres* [LP], Cuba, Sello Sonoro.
- Los Guaracheros de Oriente (1973). Pregón de los chicharrones. En *Los Guaracheros de Oriente en su Época de Oro* [LP], Estados Unidos, Sello Aro.
- Los Panchos (1963). Miseria. En *Época de Oro Vol. II* [LP], Estados Unidos, Sello Columbia.
- Manzanero, A. (1967). Llévatela. En *Los Panchos con éxitos de Manzanero* [LP], México, Sello CBS.
- McCartney, P. (1965). Yesterday. En *Yesterday* [LP], Japón, Sello Odeon.
- Moré, B. (1958). Mi amor fugaz. En *Pare...que llegó El Bárbaro* [LP], Estados Unidos, Sello Discuba.
- Piloto, G. y Vera, A. (s.f.). Añorado encuentro. En *Más éxitos de Vicentico Valdés* [Vinilo], Estados Unidos, Sello Seeco.
- Piñero, I. (1962). Échale Salsita. En *Sones Cubanos* [LP], Cuba, Sello Sierra Maestra.
- Saquito, Ñ. (1957). Ciudadito, compay gallo. En *Cosas de Ñico Saquito* [LP], Cuba, Sello Panart.
- Saquito, Ñ. (s.f.). Menéame la cuna, Ramón. En *Saquito con Los Guaracheros de Oriente* [Casete], Estados Unidos, Sello Fania Records.
- Secada, M. (s.f.). Perdóname conciencia. En *Moraima* [Vinilo], Cuba, Sello Empresa de Grabacion

LA BALADA PARA FLAUTA Y PIANO DE FRANK MARTIN. CONSIDERACIONES ANALÍTICAS EN TORNO A SU EXPRESIÓN CREATIVA

Santiago José Báez Cervantes
Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla

RESUMEN

Las seis baladas para instrumento solista y orquesta o piano de Frank Martin se erigen como obras representativas de su lenguaje compositivo. A su vez, las tres baladas para instrumentos de viento han sido, y siguen siendo, objeto de estudio tanto en el ámbito pedagógico como en el ámbito interpretativo, por lo que son vertebradas como piezas legítimas de la literatura universal de saxofón, flauta y trombón. El presente artículo pretende dar continuidad al anterior (Báez, 2018), refiriendo en esta ocasión las principales características creativas de la *Balada para flauta y piano*.

Palabras clave: *Flauta, Balada, Música del Siglo XX, Compositores suizos, Frank Martin.*

ABSTRACT

The six ballads for solo instrument and orchestra or piano by Frank Martin stand as representative works of his compositional language. In turn, the three ballads for wind instruments have been, and still are, the subject of study both in the pedagogical field and in the interpretive field, so they are articulated as legitimate pieces of universal literature of saxophone, flute and trombone. The present article intends to give continuity to the previous one (Báez, 2018), referring on this occasion the main creative characteristics of the *Ballad for flute and piano*.

Keywords: *Flute, Ballad, Twentieth century music, Swiss composers, Frank Martin.*

INTRODUCCIÓN

Frank Martin escribió la *Balada para flauta y piano* en 1939, continuando cronológicamente la composición del género musical que comenzó un año atrás con la *Balada para saxofón y orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión*. De esta forma, el compositor afrontó el encargo del Concurso Nacional de Interpretación Musical de Ginebra, destinado a la modalidad de flauta travesera en dicho año, creando una pieza que

exhibiera destrezas instrumentales técnicas y musicales.¹ Maria Martin hace una reseña del propósito inicial de la pieza (Martin, 1984, p. 39):

La presente balada fue escrita originalmente para flauta y piano a comienzos de 1939 a petición del Concurso Internacional de Interpretación Musical de Ginebra [...] Primero se le pidió que resaltara todas las cualidades de los flautistas que competían en el concurso, especialmente la técnica. Frank Martin quiso que no solo fuera una exposición de dificultades instrumentales, sino también ser música verdadera, permitiendo a los jóvenes flautistas que también pudieran ejercitar su musicalidad y cualidades artísticas. Incluso el acompañamiento de piano es interesante y requiere un buen pianista para realizar todo el rico contenido musical. (Martin, 1984, p. 39)

En el mismo año, el director de orquesta Ernest Ansermet realizó una instrumentación de la obra, llegándola a estrenar en su versión orquestal con el flautista André Pepin el 27 de Noviembre de 1939 en Lausanne y el 29 de Noviembre de 1939 en Ginebra. El crítico Robert-Aloys Mosser reflejó la siguiente impresión tras del estreno de la versión de Ansermet en Ginebra:

La Balada exige en la parte del flautista virtuosismo con un fuerte sentido del ritmo. Al mismo tiempo la pieza contiene un sentimiento interior serio que se presta asimismo a las características expresivas de la flauta. (Robert-Aloys Mosser, citado en King, 1990, p. 135)

Asimismo, dos años más tarde Martin adaptó la instrumentación original de flauta y piano a flauta, orquesta de cuerda y piano, versión que estrenó el 28 de Noviembre de 1941 en Basilea el flautista Joseph Bopp y el director Paul Sacher.

Sin embargo, ésta no sería la única obra de concurso existente en el catálogo del compositor suizo pues el mencionado certamen decidió encargar el mismo formato de obra obligada a Martin en 1940, creando así la *Balada para trombón y piano*. Si tenemos en cuenta la relación entre las dos obras encomendadas para ser obligadas en el concurso de interpretación podemos observar que están escritas en una cierta brevedad respecto al resto de baladas (la *Balada para flauta y piano* tiene una duración aproximada de ocho minutos, mientras que la *Balada para trombón y piano* tiene una de siete), además de ser ideadas, en principio, para instrumento solista y acompañamiento de piano (instrumentación que continuaría en 1949 con su *Balada para violoncello y piano*). No obstante, las tres baladas para instrumentos de viento muestran una serie de características compositivas comunes, las cuales se relacionarán en la próxima publicación dando continuidad a la presente.

FUNDAMENTOS CREATIVOS

La Balada para flauta y piano se enmarca dentro de la etapa de madurez que el compositor instauró en 1938 con la creación del oratorio profano *Le vin herbé*. Por entonces, Martin poseía un rico bagaje estilístico pues, desde sus primeras influencias de la tradición germánica y del impresionismo francés, había desarrollado un pronunciado interés por la música de la Antigüedad, de otras culturas y la propia de su tiempo. La dedicación al estudio de la técnica dodecafónica ocupó el quehacer artístico de Martin durante los años previos a la etapa madura, con lo que obtuvo una herramienta creativa que utilizaría sin mayor ortodoxia como medio de expresión (Báez, 2018, p. 34). Es por ello que las baladas para instrumentos de viento cuentan con una vertebración compositiva referente a la técnica de la Segunda Escuela de Viena, pero con un uso de las series de doce sonidos a favor de un lenguaje basado en la tradición.

¹ El Concurso Nacional de Interpretación Musical, denominado actualmente *The Geneva Competition*, tuvo su primera edición en 1939, coincidiendo así con el encargo de la obra obligada a Frank Martin.

Como se ha indicado, el uso que hizo Martin de la técnica dodecafónica no fue del todo convencional ya que el mismo compositor rechazó el posicionamiento estético de Schoenberg, siendo la armonía dentro de una tonalidad extendida el elemento predominante en su impronta personal (Billeter, s.f). Asimismo, el propio compositor dio a conocer su impresión al respecto, considerando el Dodecafonismo como una ruptura con la tonalidad:

Nunca use el sistema de doce tonos como Schoenberg lo hubiera imaginado, de una manera para destruir todo el sentido de la tonalidad... Me las arreglé para escribir música con funciones tonales que nunca o apenas tienen una tonalidad específica. Por supuesto, durante algunos breves momentos se puede encontrar una tonalidad evidente pero, en general, ésta es variable. No son modulaciones, sino que simplemente hay varias tonalidades a la vez, pero se puede mantener el sentido de las funciones tonales. (Frank Martin, citado en Brandt, 2015, p. 27)

Con este comentario podemos ver como Martin introduce el concepto de tonalidad en su música, basándose en funciones tonales articuladas en torno a ciertos centros tonales. En el mismo sentido, también nos habla de la relación entre la función que puede considerarse como modulación y la superposición de varias tonalidades, refiriendo de esta forma una suerte de politonalidad que vertebra el discurso armónico. No obstante, relacionando conceptos creativos de mayor ámbito, podemos indicar que los pilares que sustentaron el ideal musical de Martin fueron la melodía, la armonía y el ritmo:

Personalmente no creo que los grandes maestros de la música hubieran pensando “melodía primero”. Por otra parte, estoy completamente convencido de que no habrían pensado “armonía primero”. Digamos que uno puede encontrar muchos casos en los que, visiblemente, la melodía preexista a la armonía, al igual que otros muchos en los que la armonía condujo al hallazgo de la melodía. El compositor que no sepa cómo usar estas dos técnicas sería un músico pobre. Pero como regla general, estos dos elementos constitutivos de la música, con el ritmo aparte, forman un todo indivisible. (Frank Martin, citado en Martin, 1977, p. 81)

A su vez, Martin consideró la armonía como el elemento musical más importante a lo largo de su vida (Billeter, s.f). En su artículo *Defensa de la armonía*, Martin mostró su visión particular sobre el discurso armónico y su funcionalidad:

La armonía se mueve en el tiempo, así como la melodía. Así como la melodía es dependiente de la dimensión temporal, por ejemplo, del ritmo, ningún acorde tiene ningún significado fuera de su posición en una progresión armónica y frecuentemente hay un mayor polimelodismo en una secuencia de acordes homofónicos concebidos como armonías... Esto cambia sólo una vez que las diversas melodías y aquella que asume la función de la línea del bajo están tejidas entre sí para engendrar algún sentido armónico que a su vez otorga significado a las melodías y las sostiene. (Frank Martin, citado en Martin, 1977, p. 82)

En esta impresión, Martin dejó constancia de la trascendencia que para él tenía tanto la textura acordal como la función que ésta desempeña dentro de una textura de mayor amplitud en la que se polariza la melodía y el bajo, característica que, como veremos a continuación, está presente en la escritura de la balada.

En otro orden, Martin reveló lo que verdaderamente le importaba en la naturaleza de una obra, que era la grandeza que obtenga ésta por sí misma y no los sentimientos que el creador hubiera querido plasmar en ella, relegándolos a un segundo término ya que, en sus propias palabras, “un compositor lleva consigo mismo una imagen ideal del arte que va más allá de los sentimientos” (Frank Martin, citado en Pak, 2014, p.18). A colación de este pensamiento, podemos citar el ideal que para Martin supuso la inspiración, o como él

mismo denominó *técnica de la inspiración*, enunciando que de un compositor “se puede admirar el trabajo de sus manos pero no el trabajo de su espíritu” (Frank Martin, citado en King, 1990, p. 86).

Por último, es necesario resaltar el sentido romántico que el compositor infirió a sus baladas, ya que designó el continuo temporal como hilo conductor de un discurso musical narrativo-evocativo (Báez, 2018, p. 31). Esta concepción poética fue reafirmada a lo largo de su vida, pero desvinculó la asociación literaria explícita de la vertebración de la forma musical a favor de un ideal de música pura (Frank Martin, citado en Robinson, 2005).

LENGUAJE COMPOSITIVO EN LA *BALADA PARA FLAUTA Y PIANO*: ESTRUCTURA, AGÓGICA Y DINÁMICA

La *Balada para flauta y piano* presenta una estructura en seis secciones que guardan una forma en arco respecto a la elaboración del material temático. De esta manera encontramos una introducción (A) que antecede a una gran sección de presentación y desarrollo de grupos temáticos (B), a la que dará continuidad una cadencia (C) que actúa como puente hacia (D). Asimismo, la sección D guarda relación con B respecto a la estructura y elaboración del material temático, con la inclusión de un desarrollo transitivo sobre material de A. Ya finalizada la sección D, la estructura presenta otra analogía con respecto al puente C, ahora en forma de reexposición parcial de B, seguida de una coda sobre material de D.

Balada para flauta y piano			
A: cc. 1-43 (43cc.)			Introducción
B (110cc.)	B ₁ (51cc.)	b ₁ : cc. 44-74 (31cc.)	Grupo temático B, sección 1
		b ₂ : cc. 75-94 (20cc.)	Desarrollo 1
	B ₂ (59cc.)	b ₃ : cc. 95-121 (27cc.)	Grupo temático B, sección 2
		b ₄ : cc. 122-153 (32cc.)	Desarrollo 2
C: cc. 154-199 (46cc.)			Cadencia y puente hacia D
D (83cc.)	D ₁ (43cc.)	d ₁ : cc. 200-229 (30cc.)	Grupo temático D, sección 1
		d ₂ : cc. 230-242 (13cc.)	Transición sobre material de A
	D ₂ (40cc.)	d ₃ : cc. 243-271 (29cc.)	Grupo temático D, sección 2
		d ₄ : cc. 272-282 (11cc.)	Puente hacia B'
B': cc. 283-323 (41cc.)			Reexposición de b ₁ '
D' (35cc.)	D ₂ '	d ₃ ': cc. 324-345 (22cc.)	Variación de d ₃ ', coda1
		d ₅ : cc. 346-358 (13cc.)	Coda 2

Ilustración 1. Estructura de la *Balada para flauta y piano*

Si comparamos las secciones A, C y B' podemos observar que sus proporciones son similares (43, 46 y 41 compases, respectivamente); de igual modo, las secciones B y D destacan sobre las demás al estar elaboradas con mayor extensión (110 y 83 compases,

respectivamente). Es así como podemos observar una clara simetría en la alternancia de secciones introductorias o transitorias y secciones de desarrollo temático: A – B – C – D – B'. Por último, la sección D' correspondería a una gran sección de desarrollo, pero se encuentra elaborada con mayor brevedad, por lo que hablamos de una suerte de coda.

Como anteriormente hemos citado, la balada presenta una forma estructural en arco, en la que se delimitan secciones de exposición, desarrollo y reexposición del material. No obstante, dada la proliferación de secciones y elaboraciones de grupos temáticos, así como la equidad en proporciones estructurales, podemos hablar de la balada como forma rapsódica. En definitiva, Martín hace gala de un profundo arraigo en su bagaje estético, para lo cual se sirve de una estructura de mayor libertad en la que elabora un discurso musical en consonancia con la tradición.

La sección A (cc. 1 – 43) está marcada por un carácter introductorio, pues anticipa el material armónico en el que básicamente se sustentará el devenir de la obra (como son los pedales o centros tonales y los tetracordos). Asimismo, esta sección está construida en un sentido fraseológico de proporción áurea, obteniendo el punto de mayor tensión dinámica en el compás 32. Otra premisa a tener en cuenta es la agógica, pues el *Allegro ben moderato* que marca la negra a 118 es una de las indicaciones metronómicas más lentas en toda la balada (junto a la indicación *Lento* de la sección C en el compás 194). Tras un breve calderón da comienzo la sección B (cc. 44 – 153), que corresponde al primer gran desarrollo temático de la obra. Dada su gran extensión (es la sección mayor, con 110 compases) se divide de forma evidente en dos subsecciones de similares características, B₁ (cc. 44 – 94) y B₂ (cc. 95 – 153), las cuales se subdividen a su vez en dos pequeñas secciones (b₁ y b₂, b₃ y b₄, respectivamente).

Las secciones b₁ y b₃ comportan distintas exposiciones del grupo temático B, así como b₂ y b₄ desarrollan la correspondiente exposición del grupo temático. De esta manera se efectúa una correlación seccional, ya que existe una proporción funcional y estructural similar entre dichas secciones breves (31, 20, 27, 32 compases, respectivamente). La indicación agógica *Vivace* con negra igual a 192 será uniforme durante todo el transcurso de B. No obstante, la oscilación dinámica en B₁ fluctúa continuamente en dos estratos, el de la flauta y el del piano, sobresaliendo el primero; este matiz devendrá en un fraseo conjunto de ambos instrumentos a lo largo de B₂, manteniendo el discurso musical en un largo *crescendo* hasta alcanzar el punto máximo en el compás 142. Tras este breve pasaje (cc. 142 – 146) los dos instrumentos vuelven a separar sus dinámicas identificando de nuevo dos estratos claramente diferenciados, lo que dará lugar a la cadencia de C.

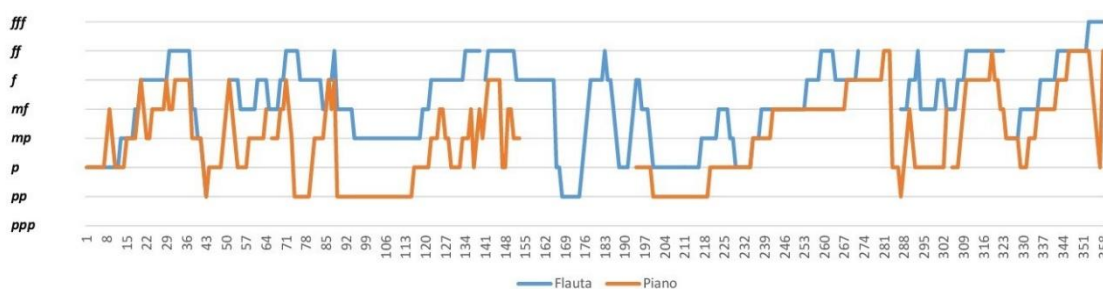


Ilustración 2. Dinámica de la *Balada para flauta y piano*

La sección C (cc. 154 – 199) se compone de una cadencia de la flauta sola y un breve pasaje transitorio sobre material de b₁ que sirve como puente hacia D. Asimismo, la agógica de C en el compás 194 (*Lento*) es la indicación de menor metrónomo en la obra, con una equivalencia de negra a 72, lo que, junto con A, conforman las secciones de menor agitación en lo que refiere al *tempo*. Seguidamente comienza la sección D (cc. 200 – 282) que, al igual que B, se divide en dos subsecciones de proporciones similares, D₁ y D₂ (43 y 40 compases, respectivamente). Además, estas subsecciones se subdividen en otras

secciones de mayor brevedad, guardando una cierta simetría en su estructuración: d_1 y d_3 comportan distintas exposiciones del material temático de D (con 30 y 29 compases, respectivamente), así como d_2 es una transición sobre el material de A y d_4 es un puente hacia la reexposición de B (con 13 y 11 compases, respectivamente). La indicación agógica *Con moto* y metrónomo blanca con puntillo igual a 44 (c. 200) se verá acelerada con el desarrollo de la sección D (como muestra la indicación *animando poco* del compás 216) hasta concluir en el *Presto* del compás 272, transición del piano solo que resolverá toda la tensión acumulada a lo largo de 72 compases en tan solo los 3 últimos compases de D (cc. 280 – 282). De igual modo, el sentido fraseológico de la dinámica va en comunión con la aceleración agógica, hecho que confiere un larguísimo y proporcional *crescendo* a toda la sección D.



Ilustración 3. Agógica de la *Balada para flauta y piano*

A continuación de toda la exposición y desarrollo de las secciones A, B, C y D comienza un período de reexposición temática coincidiendo en un cierto sentido de proporción áurea. Es así como se reexpone b_1 casi en su práctica totalidad (cc. 283 – 323), al igual que, seguidamente, se elabora una variación de d_3 (cc. 324 – 345) para concluir con una brece sección d_5 (cc. 346 – 358), por lo que se podría decir que se trata de una reexposición de D_2 (de forma similar, D_2 comporta 29 más 11 compases, y D_2' lo hace con 22 más 13 compases).² A través de D_2' se produce el mismo sentido fraseológico contenido en D_2 en cuanto a dinámica y agógica; no obstante hay que tener en cuenta que esta nueva sección solo dispone de 22 compases para llevar a cabo dicha empresa (con respecto los 72 compases de D_2). Asimismo, las secciones d_4 y d_5 se erigen como los puntos agógicos de mayor agitación en toda la obra (a pesar de la indicación *Molto vivace*, con equivalencia metronómica blanca con puntillo igual a 72, del compás 283).

LENGUAJE COMPOSITIVO EN LA *BALADA PARA FLAUTA Y PIANO*: DESARROLLO ARMÓNICO, TEXTURA Y PRINCIPALES CÉLULAS TEMÁTICAS

Al igual que la *Balada para saxofón y orquesta*, la *Balada para flauta y piano* presenta una estructuración de los centros tonales en base a ciertas series dodecafónicas (Báez, 2018, p. 36), si bien es verdad que esta sistematización afecta tan solo a dos secciones (B_1 y B_1'). El resto de la estructura se articula en base tanto a la relación existente entre ciertos centros tonales como a su polaridad en el desarrollo modal de los tetracordos que caracterizan a las principales células temáticas. De esta forma observamos, por un lado, una clara referencia

² A pesar de la evidente analogía entre b_1 y b_1' , existe una gran diferencia agógica entre las secciones pues las indicaciones metronómicas no son idénticas: *Vivace*, negra igual a 192, y *Molto vivace*, blanca con puntillo igual a 72 (equivalente a negra igual a 216).

funcional en los centros tonales de A, C y D', y por otro lado una mayor elaboración en B₂ y D.

Balada para flauta y piano			
Estructura		Centros tonales	
A: cc. 1-43		Mi, Do#, La, Sol, Mi	
B	B ₁	b ₁ : cc. 44-74	2 series dodecafónicas completas. 1ª: Sib, Fa, Si, Mi, La, Mib, Re, Sol#, Sol, Do#, Fa#, Do, (La), (Sol#), (Si), (Fa#), (Do). 2ª: Fa, Do, Fa#, Si, Mi, Sib, Sol, Do#, Lab, Re, Mib, La
		b ₂ : cc. 75-94	2 series dodecafónicas. 1ª (completa): Sib, Fa, Si, Mi, La, Mib, Re, Sol#, Sol, Do#, Fa#, Do. 2ª (incompleta): Fa, Do, Fa#, Si, Mi, Sib, Sol, Do#, (La#), (Fa#)
	B ₂	b ₃ : cc. 95-121	Fa#, Si, Fa, Do, Sol
		b ₄ : cc. 122-153	Do#, Do, La, Fa#, Reb
C: cc. 154-199		Mi, La, Mi	
D	D ₁	d ₁ : cc. 200-229	Do#, Re#, La, Do
		d ₂ : cc. 230-242	Do, Do#, Fa#, La
	D ₂	d ₃ : cc. 243-271	Re, Mi, La, Do#
		d ₄ : cc. 272-282	La, Re#, Mi
B': cc. 283-323		2 series dodecafónicas completas. 1ª: Sib, Fa, Si, Mi, La, Mib, Re, Sol#, Sol, Do#, Fa#, Do, (La), (Sol#), (Si), (Fa#), (Do). 2ª: Fa, Do, Fa#, Si, Mi, Sib, Sol, Do#, Lab, Re, Mib, La, (Do)	
D'	D ₂ '	d ₃ ': cc. 324-345	Mi
		d ₅ ': cc. 346-358	Mi

Ilustración 4. Centros tonales de la *Balada para flauta y piano*

Ya en el comienzo de la obra, Martin expone gran parte de las características de su lenguaje compositivo con el que elabora la balada. Por un lado, la flauta articula la primera célula temática principal utilizando dos tetracordos a distancias interválicas de semitono – tono – semitono: Fa# – Sol – La – Sib y Mi# – Fa# – Sol# – La (Ilustración 5).³ Seguidamente se despliega una serie, no sistemática, donde podemos reconocer doce sonidos: Si# – Si – La# – Solx – Re – Fa – Sib – Mi – Re# – (Si) – (Do) – Fa# – Sol# – (Re#) – (La) – (Sol#) – Sol (falta el Do#, incluido en el centro tonal del piano). Por otro lado, el piano expone una serie de centros tonales a modo de pedales, Mi – Re# – Do#, sobre los que se cromatiza o sensibiliza la segunda menor.⁴ Tras los cuatro compases iniciales se establece el centro tonal Do# de forma notoria, hecho al que contribuye el abandono del juego de segundas menores y mayores para desplegar el siguiente sistema escalar: Re – Re# – Mi – Fa# – Sol – La – Si – Do (cc. 5 – 10). A continuación se articula una nueva frase que repite casi literalmente todos los parámetros mencionados, teniendo en cuenta que el centro tonal se asentará en La para inmediatamente después articular Re con un sentido funcional de nexos hacia Sol (cc. 11 – 22). No obstante, en los compases 17 al 19 observamos una serie de cuatro sextas mayores y menores que, a la vez que imitan a la célula temática 1 (c. 3), forman dos tetracordos: Sol – Sol# – Sib – Si y Sib – Si – Re – Re#. La siguiente célula temática no es sino una derivación de la célula número 1 ya que, presentada por la flauta en los compases 20 y 21, mantiene un movimiento rítmico similar

³ Al igual que en la *Balada para saxofón y orquesta*, Martin recurre a las relaciones interválicas de terceras menores para conferir la entidad de sus células: Fa# – La, Sol – Sib, Mi# – Sol#, Fa# – La.

⁴ Insistiendo en las coincidencias con la mencionada obra para saxofón, se puede observar el uso reiterado de intervalos de segunda menor, así como terceras mayores y menores, séptimas mayores y novenas menores. Asimismo, el uso cerrado de disposiciones de acordes contribuye a engendrar un contrapunto con las cromatizaciones de cada sonido que los conforman, creando así no solo el discurso armónico, sino un discurso melódico dentro de una textura homofónica.

a ésta, además de articular una relación interválica de segunda menor y tercera menor dentro de un ámbito de tercera mayor (Ilustración 5).

a) **Allegro ben moderato** (♩=108)

molto uguale

dolce

simile

b)

f

Ilustración 5. *Balada para flauta y piano*: a) célula temática 1, cc. 1 – 4; b) célula temática 2, cc. 20 – 21

Tras la exposición de la célula temática 2, la flauta continua con dos exposiciones de tetracordos sobre el centro tonal de Sol: La# – Si – Do# – Re y Re – Mib – Fa – Solb (cc. 22 – 25). En los siguientes cuatro compases se articulan una serie de parámetros característicos, tanto armónicos como rítmicos; en primer lugar, la sucesión de acordes responde a una serie de apoyaturas a distancia de terceras menores y mayores. De esta manera el acorde Lab – Dob – Mib – Solb resuelve sobre Fa – La – Do – Sol – Dob (Si enarmonizado), Lab – Dob – Mib – Solb sobre Fab – Lab – Dob – Sol – Sib, Do – Mib – Sol – Sib sobre La – Do# – Mi – Sol# – Mib (Re# enarmonizado), y Reb – Fa – Lab – Dob sobre Sib – Re – Fa – Lab – Mi (cc. 26 – 29). En segundo lugar, toda la sucesión acordal está descrita sobre un ritmo típico del folclore, como es el intercalado de los compases tres por cuatro y seis por ocho, por lo que, nuevamente, podemos observar el interés del compositor por el uso rítmico en otras expresiones musicales distintas a la tradición clásica (Báez, 2018, pp. 43 – 44). Finalmente, la flauta desarrolla una frase con una serie, no sistematizada, en la que podemos apreciar doce sonidos (cc. 26 – 31): Dob – Sib – Reb – Do – Mib – Solb – Fa – Mi – Sol – (Si) – (Sol) – (Fa) – (Do) – La – (Si) – Sol# – (Fa#) – Re – (Do#). A todo ello hay que apuntar la estabilización del centro tonal en Mi a partir del compás 30, así como la imitación sobre la célula temática 1 llevada a cabo entre la flauta y el piano (cc. 32 – 37). Asimismo, la última frase de A (cc. 38 – 43) comporta una variación del giro melódico efectuado en los compases 30 y 31.

La sección B está caracterizada por el uso de distintos procedimientos para determinar los centros tonales: B₁ (cc. 44 – 94) comprende cuatro series dodecafónicas en la línea del bajo, mientras que B₂ (cc. 95 – 153) basa su discurso armónico en función de las posibles polarizaciones funcionales de sus centros tonales. En la primera serie dodecafónica, la línea del bajo articula principalmente los sonidos en relaciones interválicas de cuartas justas y aumentadas, y quintas justas y disminuidas, guardando así cierta simetría (Ilustración 6). En cuanto al motivo vertebrado en la mano derecha del piano existe cierta polaridad por los centros tonales de Sib y La, ya que se mantienen notoriamente sus terceras mayores, Re y Do#. Junto a este motivo se yuxtapone otro basado en el tetracordo Do – Si – La – Lab y su homólogo rebajado medio tono con la ausencia del primer sonido, (Dob) – Sib – Lab – Sol. No obstante, a este motivo lo denominaremos en lo sucesivo como célula temática principal 3 (Ilustración 7), la cual tiene una breve consecución a la par que se desarrolla el resto de la serie dodecafónica del bajo, para finalizar su frase con otra reiteración de sí misma: Do# – Si# – La# – La (c. 51).⁵ Si comparamos la célula temática 1 con la 3

⁵ Asimismo, la consecución del motivo se basa en el siguiente sistema escalar: Do# – Re – Re# – Mi – Fa – Sol – Lab – Sib – Si (cc. 44 – 53).

observamos que, en parte, presentan cierta similitud tanto en base a la composición de tetracordos como en el movimiento contrario de estos.



Ilustración 6. Esquema analítico de la *Balada para flauta y piano*, cc. 44 – 53

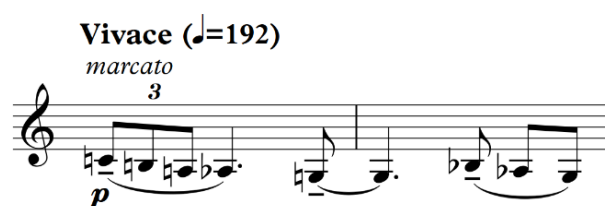


Ilustración 7. *Balada para flauta y piano*, célula temática 3, cc. 44 – 45

El desarrollo melódico de la flauta se estructura en tres frases y, a su vez, dos de ellas contienen elaboraciones no sistematizadas de series de doce sonidos. La primera de ellas se caracteriza por una célula de marcado carácter anacrúsico que reincide principalmente en la nota Do como principal punto de apoyo melódico (c. 51 – 55, 61), apareciendo así en sucesivas secciones (Ilustración 8).⁶



Ilustración 8. *Balada para flauta y piano*: a) c. 51, b) cc. 148 – 149, c) cc. 223 – 224

A continuación, la flauta despliega dos acordes de séptima disminuida, (Re# omitido) – Fa# – La – Do y Re – Fa – Sol# (Lab enarmonizado) – Si (Dob enarmonizado), quedando

⁶ Este acusado carácter anacrúsico puede ser observado en la célula temática 2 de la *Balada para saxofón y orquesta* (Báez, 2018, p. 39).

configurados a distancia de séptima mayor, a lo que sigue una serie incompleta de doce sonidos (cc. 54 – 61): Do – Si – Mib – Lab – Re – Solb – Fa – Mi – Reb – (Mib) – Sol – Sib – (Do)⁷. La siguiente célula se basa en el carácter anacrúsico de la anterior célula (Ilustración 8), si bien es verdad que ahora presenta un patrón métrico de mayor desarrollo basado en el sistema escalar Re – Mib – Mi – Fa – Fa# – Lab:



Ilustración 9. *Balada para flauta y piano*, cc. 61 – 63

Además, la configuración de intervalos de dicho sistema escalar está estrechamente relacionada con la de la célula temática 2 (Ilustración 5), pues podemos extraer un patrón idéntico de segunda menor y tercera menor dentro de un ámbito de tercera mayor, así como otro parecido: Fa# – Fa – Re y Mib – Mi – Lab (ampliando el ámbito a la cuarta justa). Tras esta exposición, la flauta continúa con su segunda frase, a la que antecede con un compás de anacrusa (c. 65) en el que refleja una nueva elaboración métrica en tresillos de corchea. De esta manera se entreteje una imitación de la célula temática 2, respetando así el ya reiterado esquema interválico (cc. 66 – 67):



Ilustración 10. *Balada para flauta y piano*, cc. 66 – 67

Asimismo, la flauta continúa con el desarrollo de los tresillos, incidiendo tanto en la triada mayor y menor de Lab (a la que aludían las células de las Ilustraciones 8 y 9) como en el cromatismo que refleja, por ejemplo, la articulación de otro acorde de séptima disminuida en el compás 69. En este compás podemos observar como el centro tonal de Lab se superpone al de Re, creando así un acorde politonal (que tradicionalmente tendría una función de dominante secundaria) cuyo cometido es servir de apoyatura del siguiente centro, Mib. A continuación, el piano muestra una progresión de triadas mayores en relación, principalmente, de tercera menor: Mib – Do – La – Fa# (con inclusión de la triada de Mi). Por lo tanto, observamos un comportamiento armónico ya acontecido pues no sólo el ámbito en el que se despliega es de séptima disminuida, sino que la relación entre centros tonales a distancia de tercera menor fue elaborada en los compases 26 al 29.

En la sección b_2 (cc. 75 – 94) tiene lugar la tercera frase del desarrollo melódico de la flauta, comenzando con una cita a la célula temática 3 (cc. 75 – 76), la cual secunda con una serie de doce sonidos (con el Do omitido): Mi – Reb – Sib – Solb – Mib – La – Si – Sol# – Mi# – Re – (Do#) – (Re#) – Fa# – Sol. Asimismo, sobre esta frase discurren las dos últimas serie dodecafónicas que establecen los centros tonales de B_1 , siendo la tercera completa y la cuarta incompleta (cc. 75 – 94). Sin embargo, resulta significativa la articulación de triadas mayores y menores en la parte de piano desde el compás 85 al 89,

⁷ Sobre esta serie cabe destacar que el piano comienza su segunda serie dodecafónica completa de b_1 : Fa, Do, Fa#, Si, Mi, Sib, Sol, Do#, Lab, Re, Mib, La (cc. 54 – 74). No obstante, resulta significativo el contrapunto que rítmicamente intercalan las series de doce sonidos con el ostinato en negras del piano y los contratiempos de la flauta.

quedando nuevamente vertebrado el patrón interválico de segunda menor y tercera menor en un ámbito de tercera mayor: Mi – Do# – Do. El final de esta sección antecede el centro tonal con el que comienza b_3 , estableciendo así un pedal sobre Fa# (cc. 89 – 94) sobre el que la flauta imita el diseño motivico de los compases 66 y 67, ahora basado en el tetracordo Mi – Fa – Sol – Lab:



Ilustración 11. Balada para flauta y piano, cc. 89 – 94

La textura de la sección b_3 (cc. 95 – 121) y la primera parte de b_4 (cc. 122 – 141) presenta dos elementos diferenciados: una polaridad entre la voz de la flauta y la línea del bajo (mano izquierda del piano), y un movimiento continuo en negras del registro medio (mano derecha del piano) con una textura homofónica basada en acordes de tres sonidos que continuamente se cromatizan.⁸ De esta manera, el piano asienta los siguientes centros tonales: Fa# (cc. 95 – 106), Si (cc. 107 – 109), Fa (cc. 110 – 115), Do (cc. 116 – 118), Sol (cc. 119 – 121), Do# (cc. 122 – 125), Do (cc. 126 – 128), La (cc. 129 – 133) y Fa# (cc. 134 – 141).⁹ A su vez, la flauta presenta una frase basada en dos células temáticas antes citadas; es así como podemos ver una clara analogía entre la célula Sib – Reb – Sib – La (cc. 95 – 99) y la célula temática 2 Reb – Do – La – Do (c. 20), así como entre los tetracordos La – Si – Do – Re, Mib – Reb – Do – Sib, Mi – Re – Do# – Si (cc. 102 – 106) y la célula temática 1 (cc. 1 – 4):



Ilustración 12. Balada para flauta y piano: a) cc. 96 – 99, b) cc. 102 – 106

Sin embargo, el ámbito interválico en el que se mueve el fraseo de la flauta incide, de manera cromática, en las siguientes terceras menores: Fa – Re (cc. 107 – 109), Re – Si (cc. 110 – 112), Fa# – Re# (cc. 112 – 115), Sol – Mi (cc. 116 – 119), Sol# – Mi# (c. 120). A continuación, se reexpone la primera frase de b_3 en b_4 , cobrando una mayor importancia el diálogo imitativo que efectúan la flauta y la línea del bajo para, de esta forma, reiterar y ampliar la progresión cromática de los compases 134 al 136 y concluir en una última frase (cc. 142 – 153). Dicha frase articula una serie de nueve triadas mayores que, en relación mayoritaria de tercera menor y segunda mayor, se suceden sobre un pedal de Fa#: Mib – Do – Fa – Sol – Mi – Do# – Sib – (Do) – Si – La – (Sol) – (Fa). Al final de la serie la flauta

⁸ En relación a esta textura en dos partes hay que señalar el contraste métrico que Martin realiza entre los compases 95 y 136, pues la flauta yuxtapone su desarrollo en compás de dos por cuatro al del piano, escrito en tres por cuatro.

⁹ En la consecución de los distintos centros tonales podemos advertir una cierta tonicidad en Fa#, en cuanto la progresión comienza y termina en dicho centro, así como una posible relación interválica en cuartas y quintas que se asemeja al comienzo de las series dodecafónicas de b_1 (c. 44): Fa# – Si – Fa – Do – Sol – Do#. Asimismo, la serie de centros tonales continúa con otra relación ya acontecida, segunda y tercera menores: Do# – Do – La – Fa#.

realiza una variación de la célula contenida entre los compases 61 y 63 (Ilustración 13), la cual continúa en un Mi que actúa como tercera menor (Fab enarmonizado) del centro tonal de Reb. No obstante, el piano articula la tercera mayor del centro tonal (Fa) y despliega el tetracordo Mib – Re – Do – Si, aludiendo así a la célula temática 3. De esta manera se produce la estabilización de un centro tonal puramente bimodal.



Ilustración 13. *Balada para flauta y piano*, cc. 147 – 148

La cadencia de la flauta (cc. 154 – 193) se elabora a través del material contenido en la célula temática 1, constituyendo así una continua variación hasta su enlace con la entrada del piano (c. 194), donde realiza una breve exposición de la célula temática 3 sobre el centro tonal de Mi.¹⁰ Asimismo, esta breve frase (cc. 194 – 199) sirve como nexo hacia la nueva sección D (cc. 200 – 282). El material temático es tratado de distinta forma tanto en d_1 (cc. 200 – 229) como en d_2 (cc. 230 – 242), pues en la primera sección se presentan dos nuevas células temáticas basadas cromáticamente en terceras y segundas menores (Ilustración 14), a diferencia de la segunda, que mantiene un breve desarrollo sobre la célula temática 1 para servir así como nexo hacia d_3 . Los centros tonales vertebrados en el piano responden a un tipo de progresión; por un lado el centro de Do# guarda relación con el siguiente en Re#, mientras que el de La lo hace con Do.¹¹ Sin embargo, los dos últimos centros tonales de d_2 , Fa# y La, sirven como antecedente de d_3 .

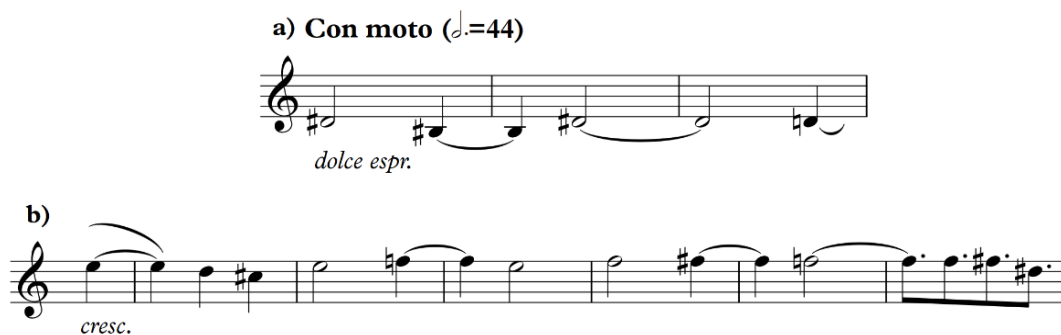


Ilustración 14. *Balada para flauta y piano*: a) célula temática 4, cc. 200 – 202; b) célula temática 5, cc. 216 – 222

En la sección d_3 (cc. 243 – 271) el piano reexpone la frase de la flauta en d_1 dentro de los centros tonales Re (cc. 243 – 255), Mi (cc. 256 – 263), La (cc. 264 – 266) y Do# (cc. 267 – 271). A su vez la flauta muestra un desarrollo variado: en primer lugar inicia un contramotivo imitando la célula temática 1 (cc. 243 – 258), así como cita el motivo aparecido en los compases 18 y 19 (cc. 259 – 263) para, finalmente, desplegar un pasaje cromático (cc. 264 – 271). Seguidamente, la breve sección cadencial del piano (d_4 , cc. 272 – 282) denota un juego de octavas quebradas que alterna la triada mayor y menor de La con la triada mayor de Re#, para concluir con un pequeño nexo cromático (cc. 277 – 279)

¹⁰ A su vez, la repetición de la serie dodecafónica parcial Mi – Si – Mi# – La# – Re# – La se resuelve, de forma transitoria, en un centro tonal de Sol# (cc. 198 – 199) que, funcionalmente, tiene sentido de dominante del nuevo centro en D, Do#.

¹¹ En los centros tonales de La, Do y Do# se ha considerado el acorde en tercera inversión, mostrando inicialmente la séptima en el bajo.

hacia el centro tonal de Mi: Sol# – Fa# – Re – Sol – (Re) – (Sol#) – (Fa#) – Si – Mi (cc. 280 – 282).¹² Este último pasaje supone el final de toda la continua exposición y desarrollo del material temático de la balada, prosiguiendo a continuación en las secciones de reexposición y coda final, elaboradas a través de b_1' , d_3' y d_5 .

La reexposición de b_1 (b_1' , cc. 283 – 324) se realiza de forma casi idéntica, si bien es verdad que la flauta presenta una breve frase antes de la que sería su entrada en el compás 291, además de producirse un mayor desarrollo en el pasaje de las triadas mayores del piano para subrayar los centros tonales de Mib, La y Do.¹³ Asimismo, la flauta vuelve a reiterar el carácter anacrúsico de la célula rítmica contenida a lo largo de los compases 148 y 149 (Ilustración 8), ahora articulada en los compases 318 y 319 con el despliegue de la octava de Si. A continuación, el Si se integra en una célula de tres sonidos en relación interválica de semitono (Si – Sib – La, cc. 319 – 323), motivo que ha tenido un cierto desarrollo imitativo a lo largo de la obra, si bien este pasaje aporta su punto álgido:

Ilustración 15. *Balada para flauta y piano*: a) cc. 319 – 320, b) c. 314, c) cc. 188 – 191, d) cc. 145 – 146, e) cc. 73 – 74, f) cc. 8 – 10, g) cc. 5 – 6

¹² Asimismo, el despliegue en octavas quebradas muestra un recurso técnico frecuente en la escritura pianística de Martin, como puede observarse en la *Balada para saxofón y orquesta* (Báez, 2018, p. 45).

¹³ Otra de las principales diferencias es la referida a las indicaciones metronómicas de b_1 y b_1' , tal y como se ha mencionado en el apartado anterior.

La última sección de reexposición consiste en una variación de d_3 (d_3' , cc. 324 – 345): el piano elabora su frase recalcando el sistema escalar $Fa\# - Fa - Sol - La\# - Sol\#$ sobre el centro tonal de Mi, mientras que la flauta inicia un despliegue de triadas ($Do\# - Sib - Mi$, cc. 325 – 328) seguido de un breve desarrollo de la célula temática 1, incidiendo cromáticamente sobre sonidos que reiteran la tonicidad propuesta por el piano. Por último, en la sección de coda final (d_5 , cc. 346 – 358) la flauta sigue incidiendo de forma cromática en la tonicidad de Mi, la cual es articulada de forma bimodal por el piano. Asimismo, la flauta concluye con una cita al sistema escalar expresado anteriormente por el piano ($Fa\# - Fa - Sol - La\# - Sol\#$, cc. 353 – 358), subrayando con el último $Sol\#$ la triada mayor que completa la fundamental y la quinta, Mi y Si, ejecutadas súbitamente por el piano en el último compás (c. 358).

CONCLUSIONES

Frank Martin fue un compositor con voz propia y con un fuerte compromiso hacia la creación artística, tal como hemos podido constatar mediante la aproximación analítica llevada a cabo con la *Balada para flauta y piano*. Asimismo, Martin desarrolló un lenguaje compositivo original, sustentado en unos principios estilísticos que, sin obviar las vanguardias de su tiempo, fueron fieles a la tradición musical. En este sentido, el compositor suizo sentó unos fundamentos creativos mediante los cuales vertebró su intuición y técnica bajo una profunda coherencia respecto a su expresión artística: aunó el sentido de la estructura funcional armónica con el uso particular y no ortodoxo de la técnica dodecafónica. No obstante, el lenguaje compositivo de Martin en su etapa de madurez no sólo se circunscribe a tal concepto, sino que desarrolla otros tantos parámetros musicales a favor de una identidad melódica, armónica y rítmica. Por ello, Frank Martin se erige como un referente artístico autónomo del siglo XX, sensible a las corrientes estilísticas coetáneas y a la continuidad de la herencia tonal.

REFERENCIAS

- Báez, S.J. (2017). Frank Martin: Las baladas para instrumentos de viento y orquesta o piano. Una aproximación analítica a su lenguaje compositivo (Tesis de grado). Conservatorio Superior de Música de Badajoz, Badajoz.
- (2018). Frank Martin: Balada para saxofón alto, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión. Una aproximación analítica a su lenguaje compositivo. AV Notas. Revista de Investigación Musical, núm. 5. Recuperado de <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas> (última consulta: Noviembre de 2018).
- Billeter, B. (s.f). Frank Martin. The New Grove Dictionary of music and musicians. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com> (última consulta: Noviembre de 2011).
- Brandt, E. (2015) A Comparative Analysis of Frank Martin's Ballade for Flute and Ballade for Trombone (Tesis de máster). Recuperado de <https://baylor-ir.tdl.org/baylor-ir/handle/2104/9512> (última consulta: Marzo de 2017).
- Collins, G.T. (1980). The Eight Preludes for Piano of Fran Martin: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of J. S. Bach, L. v. Beethoven, J. Brahms, F. Chopin, I. Albéniz, R. Schumann, A. Scriabin, F. Liszt, and K. Szymanowski (Tesis doctoral). Recuperado de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331301/> (última consulta: Marzo de 2017).
- King, Ch.W. (1990). Frank Martin: A Bio-Bibliography. Wesport, Estados Unidos: Greenwood Press.

- Martin, B. (1973). *Frank Martin ou La réalité du rêve*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Martin, F. y Piguet, J.C. (1967). *Entretiens sur la Musique*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Martin, F. (1972). *Ballade pour flûte et piano*. Viena, Austria: Universal Edition.
- (1995) *Ecrits sur la Rythmique et pour les rythmiciens, les pédagogues, les musiciens*. Ginebra, Suiza: Papillon.
- Martin, M. (1984). *A propos de...: Commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- (1977). *Frank Martin. Un Compositeur médite sur son art: Ecrits et pensées recueillis par sa femme*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- (1990). *Souvenirs de ma vie avec Frank Martin*. Lausana, Suiza: L'Age d'Homme.
- Martínez Miura, E. (1990). *El suizo intranquilo. Una conmemoración del centenario de Frank Martin*. Scherzo. Revista de Música, núm. 49.
- Muller, A.D. (2012). *High Register Excerpts of Selected Alto Saxophone Concerti: A Critical Anthology* (Tesis doctoral). Recuperado de <http://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A183029> (última consulta: Marzo de 2017).
- Pak, J. (2014). *Invention Through Synthesis: Former Composers Observed in Frank Martin's Huit Préludes pour le Piano* (Tesis doctoral). Recuperado de [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/18555/Pak,%20Jooeun%20\(DM%20Piano\).pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/18555/Pak,%20Jooeun%20(DM%20Piano).pdf?sequence=1) (última consulta: Marzo de 2017).
- Perroux, A. (2001). *Frank Martin: ou l'insatiable quête*. Ginebra, Suiza: Papillon, 2001.
- Piguet, J.C. (1976). *Correspondances: 1934 – 1968*. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Prevel, R. (2002). *Orfebres de la música*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Robinson, B. (2005). *Frank Martin Ballade pour alto, orchestre à vent, clavecin et harpe*. Musikproduktion Höflich. Recuperado de https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/370.html (última consulta: Marzo de 2017).
- Vicuña, M. (1957). *La vida musical en Suiza*. Revista Musical Chilena, vol. 11, núm. 55.

LA INFLUENCIA DE LA ESCUELA ITALIANA DE TROMPETA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE FELIPE II

Vicente Alcaide Roldán
Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén

RESUMEN

Hasta el momento son prácticamente inexistentes los estudios específicos publicados sobre la trompeta en la corte española durante los reinados de las dinastías de los Austrias y de los Borbones. La documentación existente forma parte de publicaciones musicológicas que hablan de la música en general dentro de los diversos estamentos de la corte.

Este estudio se circunscribe al rol de la trompeta en el ámbito meramente militar y cívico de la caballeriza durante el reinado de Felipe II, desde 1548, aún siendo príncipe, hasta su fallecimiento en 1598.

La influencia que ejercieron los músicos italianos en la vida musical española fue muy evidente debido a los continuos intercambios culturales entre ambos países. Poner en valor la influencia que la escuela de trompeta española recibió de la escuela de trompeta italiana, es el objetivo de dicho estudio, dando lugar a diferentes hipótesis sobre cuestiones que se habían postulado como verdades absolutas y que tras su análisis no queda clara su veracidad.

El artículo comienza analizando la organización musical con Felipe II y los diferentes grupos de trompetas de su corte, continuando con el estudio de las trompetas con las que tocaban, tema bastante espinoso por las diferentes versiones que hasta ahora se han presentado. Por último, los exámenes de trompeta para acceder a la casa real revelarán cuestiones importantes que, si bien no revelarán la verdad absoluta, al menos harán reflexionar sobre ciertas curiosidades referidas al rol que jugaron los trompetas de la época al servicio del monarca.

Palabras clave: *clarín, registro clarino, trompeta bastarda, trompetas españoles, trompetas italianos.*

ABSTRACT

So far, barely any studies have been published specifically concerning the trumpet in the Spanish court during the reigns of the Habsburg and Bourbon dynasties. Currently available documentation appears in musicological publications concerning music in general within the different strata of the court.

This study is merely limited to the role of the trumpet in the military and civic spheres of the royal stable during the reign of Philip II, from 1548 (while he was still a prince) until his death in 1598.

The influence exercised by Italian musicians on Spanish music was quite evident due to the constant cultural exchange between both countries. The goal of the study is to highlight the importance of the influence that the Spanish school of trumpet playing received from the Italian school of trumpet playing, which gives rise to different hypotheses concerning issues that had previously been put forward as absolute truths and whose veracity remains unclear even after further analysis.

The article begins by analyzing the prevailing musical organization during the reign of Philip II and the different trumpeter groups within his court, and continues with a study of the trumpets they played (which is a rather thorny subject due to the different versions presented thus far). Lastly, the trumpeter examinations that had to be taken in order to access the royal household will bring to light important issues that, while they will not reveal the absolute truth, will at least make the reader reflect on certain curiosities related to the role played by the trumpeters of the time in the service of the monarch.

Keywords: *clarín, clarino register, bastard trumpet, Spanish trumpeters, Italian trumpeter*

INTRODUCCIÓN

La influencia que ejercieron los músicos italianos en España durante los S. XVI, XVII y XVIII es un hecho incuestionable. El constante intercambio entre ambos países de compositores e instrumentistas, supuso un enriquecimiento mutuo del que quizás España salió más beneficiado. Italia había sido la cuna de todas las artes en la época, por lo que en concreto en la música, iba más adelantada que España. Este fue el caso de la trompeta, la presencia de italianos entre los trompetas de la corte se convirtió en algo habitual, dando lugar a la diferenciación entre dos cuerpos de trompetas, el de los italianos y el de los españoles.

Entre julio y diciembre de 1547, el príncipe Felipe realizó un viaje a las Cortes Aragonesas de Monzón y entre los trompetas que le acompañaron, aparece por primera vez un trompeta italiano, Maestre Jorge, trompeta ytaliano. Eran diez en total y todos los demás trompetas eran de nacionalidad española, junto a ellos cuatro atabaleros¹. A continuación se presenta la cita donde se hace mención: “Trompetas: (Son diez, entre ellos el último:) Maestre Jorge, trompeta ytaliano, henerosirvió [...] (hasta) septiembre, en principio de octubre se partió para las partes de Ytalia, Alemania y Flandes en servicio del Principe n. S” (Anglés, 1984, p.109).

En el viaje que el príncipe realiza en 1548 a Flandes, Maestre Jorge, trompeta italiano (aparece en el siguiente cuadro como Maestro Jorge), será el único trompeta de los anteriormente mencionados que acompañará al príncipe junto a once trompetas más, todos ellos italianos, y un atabalero. He aquí uno de los acontecimientos más importantes para la historia de la trompeta en España, la creación de un cuerpo de trompetas extranjeros [italianos] a partir de 1548 que acompañará al príncipe y posterior monarca en sus viajes al extranjero, quedando el cuerpo de trompetas españoles en la corte para mantener el status real.

¹ Los que tocan los atabales. Caja redonda cubierta por una parte y por otra con pieles de becerros que comúnmente llamamos pergaminos. Con los atabales andan juntas las trompetas como los tambores con los pifanos. Cobarruvias, S. (1611). Tesoro de la Lengua Castellana, o Española, Madrid, España. Impreso por D. Luis Sánchez, impresor del rey. p.99

1548-1551 Viaje a Italia y Flandes	1554-1556 Viaje a Inglaterra y Flandes
Maestro Jorge	Maestro Jorge
VictorÇiçiliano	VictorÇiçiliano
Jacome de Verona	
Carlos de Verona	Carlos de Verona
Francisco Çiçiliano	Francisco Çiçiliano
Bernardino de Cremona	Bernardino de Cremona
Agustino de Brescia	
Juan Antonio de Milán	Juan Antonio de Milán
Francisco de Nápoles	Francisco de Nápoles
Geronimo Çiçiliano	Geronimo Çiçiliano
Antonio de Verona	Antonio de Verona
Escaño Napolitano	
Nicolás [atabalero]	Nicolás [atabalero]

Cuadro 1. Relación del cuerpo de trompetas italianos en algunos de los viajes del Príncipe Felipe ²

Es evidente que la creación de este cuerpo de trompetas italianos viene a coincidir con el cambio de estructura y etiqueta en la casa del príncipe Felipe realizado justo antes de su viaje a Flandes en 1548. En un principio su padre, Carlos V, pensó que su hijo debía ser servido bajo la tradición castellana, pero tras su partida a Flandes cambió de opinión ordenando la aplicación del modelo Borgoñés en la gestión de la nueva casa.

La tradición de la casa de Borgoña se hará patente, por lo que Felipe adoptará la misma tradición que su padre Carlos V, que en sus viajes le acompañe un cuerpo de 12 trompetas italianos y un atabalero. La inauguración de la nueva etiqueta, se produjo el 15 de agosto de 1548, para entonces el príncipe ya contaba en España, en concreto en Valladolid, con algunas personas pertenecientes a los diferentes estamentos de los que estaría compuesta su nueva casa, entre ellos ya se encontraban dos trompetas italianos, Maestre Jorge y Vito Çiçiliano.

Es evidente que, consciente de su misión patriótica, el príncipe Felipe II decide presentarse con sus mejores galas acompañado de sus mejores músicos realzando así la majestuosidad de su séquito.

²Robledo Estaire, L. Knighton, T. Bordas, C. Carreras, J J. (2000). Aspectos de la Cultura Musical en la corte de Felipe II. Madrid: Alpuerto. P. 49.

LOS TROMPETAS EN LA CORTE DE FELIPE II (1556-1598)

La organización musical con Felipe II.

Sin duda, en la época, el departamento musical más importante de la casa real era la capilla musical de la real capilla de palacio. Sin embargo, el monarca también dedicó su atención a otros departamentos que completaban el panorama sonoro de su corte. Éste es el caso de la caballeriza, en la cual estaban integrados los trompetas y atabales. Especial atención debe dedicarse a la caballeriza con Felipe II, ya que de momento, será el único departamento musical donde encontraremos a las trompetas como instrumentos destacados junto a los atabales.



Figura 1. Los trompetas y atabaleros de la escuela italiana de Felipe II durante las exequias de Carlos V celebradas en Bruselas el 29 de diciembre de 1558.³

Muy importante será toda la reorganización que el monarca hizo en esta sección a través de unas instrucciones específicas dictadas en diferentes ordenanzas desde 1563 hasta 1593, serán determinantes para el futuro de este majestuoso departamento. Las tareas de la caballeriza se describen ampliamente en el siguiente texto:

La razón estriba, sin duda, en que, así como la capilla refuerza la imagen sacralizada del rey y atiende al cuidado de su alma (y a la de sus súbditos), la caballeriza, a la que pertenecen los maceros, los reyes de armas, los escuderos y otros muchos dependientes, hace visibles la apostura del cuerpo y la apariencia maiestática del monarca, visibles y “audibles”, por cuanto a este departamento se halla adscrita la música heráldica de trompetas y atabales, así como la ceremonial-festiva de los ministriles. (Robledo, 2000, p. 184).

³ Robledo Estaire, L. ob. cit. p. 184.

A continuación se adjunta un cuadro en el que se ve claramente la reorganización musical de la caballeriza de la casa de Felipe II, organización que será trascendental en el futuro de esta institución.

CASA DEL REY. Jefe: mayordomo mayor			
		CASA DE BORGOÑA	CASA DE CASTILLA
CABALLERIZA.			
Jefe: caballero mayor		Trompetas de la escuela italiana Atabaleros de la escuela italiana Maestro de tañer y danzar para los pajes	Maestro de ministriles Ministriles Trompetas de la escuela española Atabaleros de la escuela española
GUARDIAS.			
Archeros (de corps). Jefe: su capitán		2 trompetas de la escuela italiana	
Española. Jefe: su capitán			Amarilla: 2 pífanos, 2 tambores Vieja: Tambor A caballo: trompeta de la escuela italiana
Alemana. Jefe: su capitán		Dos pífanos y dos tambores	
CAZAS.			
Volatería. Jefe: cazador mayor		Trompeta de la escuela italiana	
Montería. Jefe: montero mayor		Instrumentos de señal	

Figura 2. Organización musical de la caballeriza en la casa de Felipe II ⁴

Diferentes grupos de trompetas

Felipe II contó con dos grupos de trompetas, cada uno de ellos con sus atabaleros propios.

- Trompetas italianos⁵ o de la escuela italiana:
 - Perteneían a la casa de Borgoña
 - Surgen a partir de 1548 cuando comienzan a servir al príncipe Felipe.
 - Carlos V reorganizó su casa para dar cabida al nuevo ceremonial y etiqueta de la casa de Borgoña.
 - En 1556 la mayoría de los trompetas de la casa de Borgoña eran de origen italiano, con el paso del tiempo se irán reemplazando por españoles.
 - En 1585, de los 18 trompetas de esta escuela, 9 eran españoles (quizás algunos eran de origen italiano pero sus nombres habían sido castellanizados).
 - Tocaban una trompeta denominada “italiana”.

⁴Robledo Estaire, L. ob. cit. p. 193

⁵ La llegada de los trompetistas italianos a España se justifica con la adquisición de las tradiciones borgoñesas por parte de Carlos I, y a cuya corte ellos ya pertenecían. Otra hipótesis válida podría ser por la vinculación con el reino de Nápoles; Como es sabido perteneció a la corona española durante más de 200 años, con el consiguiente intercambio de músicos entre esta ciudad y la península ibérica.

- Trompetas españoles o de la escuela española:
 - Estos eran los trompetas heredados de Carlos V en 1556 pertenecientes a la casa de Castilla.
 - Tocaban una trompeta denominada “española o bastarda”.

La diferencia de status entre ambos grupos se hace evidente cuando comparamos los salarios que percibían: los trompetas de la escuela italiana percibían un salario de casi el doble (43.800 maravedíes al año) que los españoles (25.000 maravedíes al año). También hay que destacar que los atabaleros italianos cobraban el mismo sueldo que los trompetas de su grupo, mientras que los atabaleros españoles cobraban 15.000 maravedíes al año más 10,5 maravedíes diarios para el pienso de la mula que portaba los dos atabales.

Otra de las diferencias de los dos grupos de trompetas, era el tipo de toque que tenían que realizar y el tipo de actividad que tenían encomendada. La labor de los trompetas italianos consistía en cabalgar junto al monarca y realizar toques de tipo militar y de señal. Estos estaban especializados en el registro de clarín o registro clarino. El término clarino hace referencia específicamente al registro agudo de la trompeta. Tarr (2009) en referencia a este término escribe que aparece relativamente tarde en la historia, 1561 es el año en el que se encuentra documentado un especialista en registro clarino por primera vez, “trompetista clarino”, localizado en Annaberg (Sajonia). En 1584 aparece la primera sonata para grupo de trompetas en la que la parte de clarino está escrita en la partitura, lo cual supone la primera vez en la historia que esto sucede. Esta sonata la compuso Bendinelli para la boda del Conde de Leuchtenberg. Aun con los datos expuestos, se sabe que los trompetistas ya llevaban alrededor de 100 años tocando el registro agudo.

A continuación, aunque publicadas en fechas posteriores a las que nos ocupan, se presentan dos citas históricas donde se pone en valor al *clarín* como instrumento que destacaba por realizar sus interpretaciones en el registro agudo, aunque como instrumento no dejaba de ser una trompeta:

Clarín o trompeta (re1-re3). Dice que los tres primeros sonidos (re1, fa1, la1) “son propios de trompeta y los otros de clarín, pues siendo un mismo ynstrumento forma diferente son en los tres puntos más baxos, por ser mui broncos”. El sonido más agudo siempre suena bajo y depende de la habilidad del instrumentista el tocar los tres sonidos más agudos. (Isusi, 1997, p.405)

Instrumento característico del teatro español era el clarín, una “trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara, la llamaron clarín”, (Cobarruvias, 1611, p. 147) mencionado frecuentemente en toda la literatura dramática del siglo XVII. Su brillante sonoridad hizo de él un instrumento heráldico, por lo que en el teatro anunciaba la presencia de los personajes reales y divinos, así como los cambios de escena significativos, y solía estar asociado además al personaje simbólico de *La Fama*. (Flórez, 2004, pp. 681 y 682)

Existe un documento en el archivo de simancas⁶ en Valladolid, que demuestra el uso del registro clarino en la corte española en fechas anteriores a las descritas por Edward Tarr. El documento es posible que date de 1533 ya que en el *Libro de la Veeduría*⁷ de ese año aparecen los sueldos que estos trompetas cobraron ese año. La parte concreta que documenta el uso del registro clarino, es la que se expone a continuación:

⁶ El Archivo de Simancas se encuentra en la localidad del mismo nombre en la provincia de Valladolid. Fue fundado en 1540 y alberga gran parte de la documentación administrativa de la corte española.

⁷ El libro de la veeduría de la casa real de Castilla era un documento en el cual se anotaban los días que cada oficial residía en la corte o se ausentaba de ella cada año; también todo el personal de palacio tenía que firmar de su puño y letra.

Al tiempo que hazen los golpes que Villasús haga los dichos golpes y las quintas, y Chaves el clarín, y Soto golpes y refrán, Vallejo el refrán, y Gascón asimismo que haga golpes y miján, y Juan Fernández de Peçuela tenor, Quirós asimismo tenor, Alonso Dávila asimismo tenor. (Robledo, 2000, p.51)

Un detalle a tener en cuenta, es la similitud del nombre de los toques con los toques militares que recoge Marín Mersenne en su Libro *Harmonie Universelle de 1636*:

- L' entrée _____ entrada
- Boute-selle _____ botasela
- A cheval _____ a caballo
- A l' estendart _____ al estandarte
- Le cavalquet, la charge _____ ¿arma?
- La retraite _____ retreta
- Le guet _____ auguet ⁸

Hoy en día se le da mucha más importancia al concepto y por tanto uso polifónico de la trompeta, que al monofónico. Por esto, se piensa que en la época tenían más status profesional los trompetas que tocaban en grupos polifónicos que los que se dedicaban a tocar señales militares. Esta cuestión ha enrevesado la investigación ya que aparecen los trompetas italianos con un status superior al de los españoles, cuando según la documentación existente solo se dedicaban a tocar señales militares. Parece ser, según dejan constancia algunos escritos sobre el tema, que en la época estaba considerado de más alto nivel ser un trompetista que interpretaba señales militares, que formar parte de un cuerpo de trompetas en el cual se interpretaba música polifónica. Los testimonios que evidencian la vinculación de *el arte de manejar la trompeta* a la milicia, aparecen inequívocamente a través de las crónicas de la época.⁹ Su integración completa en la escena musical, se irá sucediendo lentamente a través del siglo XVII, sólo entonces la trompeta entrará de lleno en el ámbito de la música culta.

La publicación en 1638 del tratado para trompeta *Modo Per Imparare a Sonare di Tromba*¹⁰ escrito por el trompetista italiano Girolamo Fantini, supondrá un antes y un después. El autor quiso poner de manifiesto la capacidad de la trompeta para interpretar música junto a otros instrumentos que históricamente lo llevaban haciendo mucho más tiempo, a los cuales él denomina *strumenti perfetti*, como así lo confirma la música escrita en el mismo: Balletti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passaggi y Sonatas para trompeta acompañadas al órgano, entre otras. El título del libro ya lo pone de manifiesto, “Modo per Imparare a sonare DI TROMBA, TANTO DI GVERRA, Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba, Sordina, col Cimballo, e ogn’altro istrumento”¹¹ (Fantini, 1638, pasta del libro).

⁸ Robledo Estaire, ob. cit. p. 176

⁹ Sobre este tema resulta fundamental consultar: Pirazzoli, G. B. (1656). *I fiati gloriosi*. Bologna: Gio. Battista Ferroni.

¹⁰ Fantini, G. (1638). *Modo per Imparare a sonare di Tromba* [...], facs. Francofort: Daniel Vuastch. Por Conforzi, I. (1998). Bologna (Italia): Ut Orpheus.

¹¹ Modo para aprender a tocar la trompeta, tanto de guerra, como musicalmente con órgano, con trompeta, sordina, clave y otros instrumentos. (Traducción propia)



El siguiente extracto de las instrucciones del libro, supone toda una declaración de intenciones: “[...]non più in aria come già si soleva, ma co’l veo fondamento come gli altri strumenti perfetti [...]”¹² (Fantini, 1638, p.6). Después de la instrucciones, antes de comenzar el libro, Fantini deja claro la finalidad de su tratado: “Principio di Tromba nominato della Musica, e dallo stile delli antichi Trombetti”¹³ (Fantini, 1638, p.7).

En contraposición a todo lo expuesto anteriormente, se pueden plantear diferentes reflexiones que encuentran una base sólida tras analizar la repercusión de la escuela italiana de trompeta en toda Europa:

- No parece lógico que los trompetas de la escuela italiana, estando más considerados que los de la escuela española, como así demuestran sus sueldos, casi el doble, solo interpretaran sonidos monofónicos.
- Tampoco parece que tenga mucho sentido, que siendo estos trompetas especialistas en el registro clarino, solo se dedicaran a ejecutar unas cuantas señales militares cuando estas normalmente se interpretan en un registro más grave.
- Siendo la escuela de los trompetas italianos un referente en toda Europa y siendo además los que constituían los tribunales de las pruebas de ingreso en la corte española, no parece lógico que renunciasen a la tradición italiana que desde finales del S. XV existía, el grupo polifónico de trompetas.

Quizás una hipótesis sería, que los trompetas italianos tocaran señales militares solo cuando acompañaban cabalgando al rey y que realizaran funciones de grupo de trompetas en otros momentos y con otros fines diferentes a los que realizaban los trompetas de la escuela española, quizás en ceremonias privadas.

Los trompetas españoles ejecutaban principalmente funciones cívicas, su principal misión era acompañar la publicación de bandos y todo tipo de documentos oficiales, así como asistir a las fiestas, juegos de cañas¹⁴, torneos, entrada y salida de las iglesias, procesiones. Siempre acompañaban al séquito real en las celebraciones más importantes. Se puede deducir por tanto, que sus interpretaciones siempre eran en grupo y consistían en voces repartidas en los diferentes registros del grupo de trompetas. La aclaración y clarín

¹² No más en el aire (manera, forma) que ya se solía hacer, sino con el fundamento de los otros instrumentos perfectos. (Traducción propia)

¹³ Principio de trompeta nominado de la música y del estilo de los antiguos trompetistas. Haciendo una interpretación actual de este título podría expresarse como: Tratado de trompeta destinado a la música y al estilo de los antiguos trompetistas. (Traducción propia).

¹⁴ Los juegos de cañas eran ejercicios propios de la nobleza sin peligro para los ejecutantes, de carácter exhibicionista y con un rígido protocolo. En su origen era una preparación para la guerra, ya que se trataba de un combate fingido entre nobles en el que las lanzas eran sustituidas por cañas. Morales, N. y Quiles, F. (2010). *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velazquez. p. 228.

aparecida en una carta donde se encuentran todos los toques que pedían en los exámenes para entrar en la casa real, implica que la denominada trompeta bastarda también podía ejecutar este registro aunque no fuera propio del instrumento, probablemente desde el armónico 8 al 12.

Un documento inédito hasta el momento que se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid, deja constancia de todo lo expuesto anteriormente.

A continuación se reproduce este documento íntegramente:

Trompetas clarines y bastardas de Su Magestad

Los trompetas de Su Magestad están divididos en dos escuelas.

- Los italianos son clarines, diez y ocho en número. Cada uno destos tiene casa de aposento, médico, cirujano y botica. Gana cada día 120 maravedíes.
- Cuando caminan, van dos cerca de la persona de Su Magestad, y, demás de los 120 maravedíes, dan a cada uno de comer y ración de caballo.
- Otros dos van con la caballeriza mayor, y dos con la menor, [la] de las hacas. A éstos, fuera de su sueldo ordinario, les dan ración de caballo, pero no les dan de comer.
- Los doze restantes, cuando caminan, les dan carros en que vayan, pero, si quieren ir a caballo con los caballerizos, les dan ración de caballo.
- La otra escuela, [la] de los españoles, es de doze, y son trompetas bastardas. Tiene cada uno de ellos al día dos reales. Sirven en las procesiones, pregones y bandos públicos en la corte. No caminan de ordinario con Su Magestad, si no es teniendo orden particular de Su Magestad para ello.
- La una escuela y la otra está a orden del caballerizo mayor de Su Magestad.
- Cuando Su Magestad viste su casa de luto o de librea da vestuario a los unos y a los otros, aunque con alguna diferencia, porque a los clarines les da tudesquillos cortos, sin mangas, con escudos guarnecidos de terciopelo.
- A los españoles, capotillos con mangas y ropillas de paño guarnecidas de terciopelo. Calças, çapatos, jubones, sombreros [y] talabartes son de la mesma manera para los unos que para los otros.
- Hay otros dos clarines italianos que andan con los archeros. Estos van siempre que camina Su Magestad detrás de su coche, y están a orden del capitán de los archeros. Tienen los mesmos gajes que los demás clarines, aunque se aventajan en los vestidos, porque les dan dos, uno de rúa y otro de camino.
- Con la escuela de los italianos andan dos pares de atabales húngaros que hazen cuatro voces, tiple, bajo, tenor y contralto.
- Con la escuela de los españoles andan cinco pares de atabalejos, dos triples y cuatro tenores, dos contras y dos bajos.
- Los atabales húngaros ganan lo mesmo que los trompetas italianos, y tienen casa de aposento, cirujano, médico y botica.
- Los atabalejos españoles tiene cada uno de ellos al día sesenta maravedíes y casa de aposento, médico, cirujano y botica. A los unos y a los otros visten con la diferencia que a los trompetas.
- A los unos y a los otros de los atabaleros, en las ocasiones que el Rey los manda vestir, demás del vestido de sus personas, les da unos paños grandes con que cubren sus caballos a manera de gualdrapas.
- Así a los trompetas como a los atabaleros, demás de sus vestidos, les dan banderas con las armas reales, guarnecidas de sedas de colores, y en tiempo de luto la guarnición es negra.
- El aposento ordinario de los trompetas italianos es en Jetafe, dos leguas de Madrid, y cuando Su Magestad camina los van aposentando en la mes[m]a distancia. Los trompetas españoles asisten dentro de la corte. (Robledo, 2000, p.174)

Como queda patente en lo descrito anteriormente, la diferencia de vestimenta entre los trompetas españoles e italianos reflejaba un status diferente. Un detalle curioso es que los trompetas españoles residían en la corte, ya que su participación era mucho más frecuente como se ha descrito anteriormente al definir las labores de cada grupo, mientras que los italianos residían en el pueblo de Getafe, cercano a Madrid.

En el documento de 1533 referido anteriormente en el que se hacía referencia al uso del registro clarino en España, se ponen de manifiesto las diferencias entre los trompetistas italianos y españoles. Este es un acuerdo con los trompetas de la escuela española para

concretar sus obligaciones. En principio, se puede considerar que hace mención a dos tipos de toque: los golpes y la conpanada (¿=acompañada?), más adelante veremos que quizás esto no sea así. Aparentemente, también indica la voz o registro que cada uno de los ocho trompetas debía tocar.

A continuación se expone la transcripción del documento original:

Lo que se ha concertado con los oficiales tronpetas de Su Magestad en la manera que han de servir en su ofiçio:

- Al tiempo que hazen los golpes que Villasús haga los dichos golpes y las quintas, y Chaves el clarín, y Soto golpes y refrán, Vallejo el refrán, y Gascón asimismo que haga golpes y miján, y Juan Fernández de Peçuela tenor, Quirós asimismo tenor, Alonso Dávila asimismo tenor.
- A la conpanada que hagan Soto y Gascón la tañida, Villasús y Chaves la quinta, Vallejo y Juan Fernandes refrán, y los otros hagan planos segund que los otros conpañeros les dixieren.
- En tienpo de justas reales y de guerra que todos llamen, especialmente Villasús, Soto y Chaves y Antonio Fernandes y Gascón y vallejo.
- Las alboradas de los días de Pascoas y al tiempo del llevar el mayor [¿] de Sus Magestades que lleven todos la orden del capítulo primero.
- Yten, que todos los dichos ofiçiales sean bien criados y sufridos, así unos con otros como con otras personas, de manera que entre ellos haya buena concordia, así para el servicio de Su Magestad como para la buena amistad entre ellos, so pena que, si alguno no conpliere y desobedeçiere en lo suso dicho, caiga en la pena que Su Magestat mande.
- Yten, en los aposentos, en el repartir de las posadas que echen suertes y sean obedientes cada uno con lo que le cayiere, y que ninguno no se alce con ninkuna posada sin que le cayiere por la dicha suerte. (Robledo, 2000, p.51).

Los toques según el escrito anteriormente quedarían organizados de la siguiente forma:

Trompetistas	Los golpes	La conpanada
D. de Villasús	<i>Los golpes y las quintas</i>	<i>La quinta</i>
B. de Chaves	<i>El clarín</i>	<i>La quinta</i>
G. de Soto	<i>Golpes y refrán</i>	<i>La tañida</i>
F de Vallejo	<i>El refrán</i>	<i>refrán</i>
B. Gascón	<i>Golpes y miján</i>	<i>La tañida</i>
J. F. de Pezuela	<i>tenor</i>	<i>refrán</i>
J. de Quirós	<i>tenor</i>	<i>plano</i>
A. de Ávila	<i>tenor</i>	<i>plano</i>

Cuadro 2. Toques de los trompetistas de la escuela española ¹⁵

¹⁵ Robledo Estaire, ob. cit. p. 175

El término golpes no deja claro a que se refiere concretamente. Robledo (2000) lo interpreta de la siguiente manera: “la indicación de *golpes* resulta demasiado imprecisa y sugiere, además, que bajo ella se engloban diferentes *tocatas*, por lo que se hace muy difícil determinar el número de voces que comprendería cada intervención del grupo de trompetas”(p.175).

Haciendo una interpretación diferente desde el punto de vista trompetístico, es posible que el término golpes, se refiriera a una técnica específica de utilización del golpe de lengua a realizar (lo que hoy denominamos picado o ataque, no articulaciones), por lo que tras esta reflexión, el hecho de considerarlo como diferentes tipos de tocatas quedaría descartado. Pudiera quizás estar relacionado con una nueva invención en relación con las sílabas utilizadas en las llamadas militares de las cuales habla por primera vez Cesare Bendinelli en su método de trompeta *Volume di tutta l'arte de la trombetta (1614)*¹⁶.

Sobre el término “conpanada”, Robledo (2000) expone:

La repartición de voces en la “conpanada”, seguramente una “tocata” concreta, parece más homogénea, ocupándose dos tañedores de cada uno de los cuatro registros de que constaría el conjunto: *quinta, tañida, refrán y plano*, aunque los términos *tañida y refrán* pueden referirse no a voces propiamente dichas, sino a maneras de emitir el sonido. (p.175)

Según el documento anterior, se puede entender que las intervenciones de la escuela española eran siempre polifónicas.¹⁷

Realizando una correspondencia etimológica, podemos ver una posible relación existente con algunos términos italianos correspondientes a las voces estipuladas en los grupos de trompetas o, como en el caso del término refrán, quizás determine una parte de la tocata interpretada:

Quinta = quinta

Plano = piano o fermo (vulgano?, Basso?)

Tañida = suonata (Bendinelli)

Refrán = Ritornello o Rotta (Bendinelli)

Según los estudios realizados por Caldwell Titcomb¹⁸, podemos ver una equivalencia de las voces halladas en los documentos encontrados en el archivo de simancas y las cartas de exámenes, con las que aparecen en fuentes y autores posteriores tales como:

- Claudio Monteverdi (*Orfeo*, 1607)
- Michael Praetorius (*Syntagma musicum II*, 1619)
- Girolamo Fantini (*Modo per imparare a sonare di Tromba [...]*, 1638)
- Daniel Speer (*Grund-richtiger / kurz [...]*, 1687)

¹⁶ Bendinelli, C. (1614) .Volume di tutta l'arte della trombetta, facs. Por Tarr, E.(1975). Basel, Suiza: Barenreiter Kassel (ed).

¹⁷ El término “conpanada” se puede asociar a “acompañada”, por lo que teniendo en cuenta las voces descritas anteriormente y las aparecidas en el cuadro 2, se puede entender que se trataba del grupo polifónico de trompetas en el que cada uno tocaba una voz determinada.

¹⁸ Titcomb, C. (1956) Baroque Court and Military Trumpets and Lettledrums: Technique and Music. The galppin Society Journal, volumen IX, pp 66-80.

Terminología ofrecida por C. Titcomb	basso groß bass	vulgano volgan vurgano faulstimme	alto e basso striano alter-bass mittelstimme	quinta principal prinzipal	clarino clarín
Acuerdo de ca. 1533 (<i>E-SIM</i> , Casas y Sitios Reales, leg. 63, fol. 1.052)		plano tenor ¿ ?	miján golpes ¿ ?	quintas/quinta	clarín
Memoria de 1551 (<i>E-SIM</i> , Casas y Sitios Reales, leg. 84)	contrabaxo	plano	miján	quinta	clarín
Carta de examen de 1613 (<i>E-Mn</i> , Ms. 14.024/163)	bajo	piano	golpe ¿ ? golpe de pecho ¿ ?	quinta	
Atabaleros en la memoria de 1551 (<i>E-SIM</i> , Casas y Sitios Reales, leg. 84)	contrabaxos	tenores	media obra	tiples	
Atabaleros en el informe de ca. 1585-1588 (<i>E-Mrah</i> , Jesuitas, 9/3678, nº 67 (2))	1 par de bajos	1 par de tenores	1 par de tenores	1 par de contras	1 par de tiples

Figura 3. Armónicos ejecutados por la trompeta bastada o española ¹⁹

En el cuadro se pueden ver las voces ejecutadas por los trompetas españoles:

- Contrabaxo
- Plano
- Miján
- Quinta
- Clarín

LAS TROMPETAS

No está claro que cada uno de los dos grupos de trompetas, italianos y españoles, tocaran instrumentos diferentes como hasta el momento se ha dicho, hasta el momento no se sabe cómo era la denominada trompeta española o bastarda, no se conserva ninguna ni tampoco se han encontrado pinturas en las que aparezca. En principio, según la información revisada hasta ahora, se puede deducir que los italianos utilizaban los clarines y los españoles las trompetas bastardas. Al referirse al clarín, es evidente que corresponde al modelo de trompeta surgido en Italia durante el siglo XV, cuyo uso, asociado a un repertorio característico de toques, se había generalizado en toda Europa desde la primera mitad del siglo XVI.

El caso de la trompeta bastarda²⁰ no está tan claro. Se ha dado por hecho que era un tipo de trompeta de varas similar a la tromba da tirarsi italiana o a la slide trumpet inglesa. Esta conclusión está deducida a través de la interpretación de las expresiones encontradas en la

¹⁹ Robledo Estaire, ob.cit., p. 178

²⁰ En la obra del musicólogo Edward Tarr titulada *The trumpet*, hace mención a la trompeta bastarda dentro del capítulo denominado *El Alta Ensemble y El origen del trombón*, en donde la sitúa formando parte del "Alta Ensemble" junto a los ministriles. Tarr, E. (2008). *The trumpet*. Arizona, USA: Hickman Music Edition.p. 41

memoria del año 1551 encontrada en el archivo de simancas, “dos golpes: uno de barra y otro de lengua” (Robledo, 2000, p.177) o esta otra “dos tañidas: una de barra y otra de sorrefrán” (Robledo, 2000, p.177). Ante la duda sobre el significado de estas expresiones, es evidente que con los datos existentes no se puede precisar a ciencia cierta que la trompeta bastarda fuera una trompeta de varas.

A continuación se expone un extracto de menciones que se hacen a la trompeta bastarda, en documentos que relatan festividades y ceremonias de España y Portugal en los cuales aparece asociada a otras trompetas:

1. -1543. Salamanca. Boda de Felipe II con María de Avis: " [...] venían dos maneras de trompetas, unas italianas y otras españolas [...]"
2. -1543. Talavera. Boda de Felipe II con María de Avis: " [...] seis trompetas [...] cuatro trompetillas bastardas [...]"
3. -Anónimo s. XVI. Madrid. Justa: " seis trompetas bastardas [...] tres trompetillas italianas"
4. -1573. Inventario de la princesa Juana de Austria: "Una trompetilla italiana para despertar de camino, con cordones y borlas de seda negra[...]"
5. -1596. Cádiz: "[...]con una trompetilla bastarda le avisaban de dentro de la ciudad [...]"
6. -1603. Vilaviçosa. Boda del duque de Braganza con Ana de Velasco: " [...]tres trompetas bastardas y cuatro de las ordinarias [...]"
7. -1611. Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española: "BASTARDO". Lo que es grosero y no hecho con orden, razón y regla. Trompeta bastarda, la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave y entre el clarín, que le tiene delicado y agudo / CLARIN. La trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara la llamaron clarín"
8. - 1622. Fernando de Monforte y Herrera, Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier (Madrid, 1622): "Empacaron la fiesta muy buenas consonancias de chirimías, trompetas bastardas, clarines y atabales, que se correspondían muy bien."(Robledo, 2000, pp.177-178)

Todos estos testimonios encontrados en los cuales se habla de la trompeta bastarda, no son nada determinantes ya que como se ha podido ver, son bastante confusos y contradictorios. En muchas ocasiones se asocia tamaño con registro, identificando menor tamaño a registro más agudo (registro clarín) y en otras ocasiones al contrario. Si analizamos las características constructivas del instrumento junto a sus posibilidades técnicas, esta última idea estaría más cercana a la realidad.

La diferencia de tamaño entre las trompetas españolas y las trompetas italianas es algo que intuimos pero de lo que no hay constancia. Cuando analizamos el tamaño de las banderas, encontramos que era igual para ambas, quizás la diferencia no fuera muy significativa.

A continuación se expone la reflexión personal que hace sobre el tema el musicólogo español Robledo (2000):

La inmediata predecesora de la trompeta denominada italiana, en forma y función, era otro tipo de trompeta de menor longitud y tubo más estrecho, entonada en Fa, que aparece reproducida junto a aquella en el tratado de Sebastián Virdung con el nombre de Clareta. Con la clareta, además de ejecutar las voces del conjunto polifónico, esto es, los armónicos inferiores de la serie natural, se podía también hacer la parte de clarín aunque con mayor dificultad que en la trompeta italiana, colocando un tubo auxiliar entre la boquilla y el cuerpo del instrumento que bajaba una cuarta la altura del sonido fundamental. Esta trompeta sobrevivió a la más moderna italiana y continuó usándose bien entrado el siglo XVII aun cuando la trompeta “ordinaria” era ya la trompeta italiana. Creemos, pues, muy probable que la trompeta bastarda de la escuela española fuese la clareta, es decir una trompeta antigua que se mantenía por inercia como una

supervivencia, tal como ocurría en otros lugares de Europa y cuyo cometido se hallaba restringido ya a la ejecución de tocatas polifónicas, principalmente festivas, en las que el registro de clarín sería utilizado sólo esporádicamente. La especialización en este registro, tañendo los toques monofónicos de carácter militar, quedaba reservada a la más moderna trompeta italiana. La función heráldica de esta última era más acusada que la de la española, lo que reforzaba la diferencia de status.(p.179)

Hasta el momento y con la información expuesta anteriormente, las únicas conclusiones relativamente ciertas que se pueden deducir son: que la trompeta bastarda no es la trompeta ordinaria, entendiendo como ordinaria la denominada trompeta italiana, que utilizaban los trompetas italianos y existiendo entre éstas una diferencia de tamaño.

Es evidente que al no existir ninguna trompeta bastarda de la época en España, no se puede afirmar ni desmentir ninguna de las conclusiones a las que han llegado los investigadores, pero sí se pueden plantear otras hipótesis. Efectivamente resulta extraño que las diferencias entre ambos instrumentos no queden claras en los documentos históricos analizados anteriormente y que de estos solo se obtenga una continua confusión. Hasta el momento, la diferencia entre ambas terminologías se ha establecido siempre en la diferencia del instrumento, es decir que cada una de las terminologías se correspondía con un instrumento diferente. Pero quizás esta diferencia no fuese real. Puede ser que fuera el mismo instrumento pero con cometidos y estilos de interpretación diferentes.

El término *a la bastarda* se refiere comúnmente a *lo que se aparta de lo común, lo ilegítimo*, por lo que puede ser que estemos hablando de dos estilos diferentes de interpretación. El considerado normal o común de toques y señales militares tradicionalmente ejercido por los trompetas al servicio de cualquier monarca y llevado a cabo por los trompetas italianos con la trompeta denominada italiana, y otro estilo denominado *a la bastarda*, llamado así porque era totalmente diferente y por lo tanto se apartaba de lo común. Quizás pasado el tiempo, esta denominación quedó unida al instrumento con el que se llevaba a cabo este tipo de interpretación, quedando así la denominación de trompeta bastarda. Por lo tanto se puede deducir, que el instrumento quizás fuese el mismo que el empleado por los trompetas italianos.

Estas conclusiones vienen derivadas de un estudio sobre la documentación expuesta a continuación:

Un tipo peculiar de disminución en Italia fue la denominada *alla bastarda*, llamada así en honor al instrumento en el que tenía su origen; la *viola bastarda*.

“La viola bastarda qual è Regina delli altri instrumenti, per passeggiare, è un instrumento, qual non è, ne tenore, ne basso de viola, ma è tràl'uno, e l'altro di grandezza, si Chiama bastarda perche hora v`a nell'acuto, hora nel grave, hora nel sopraacuto, hora fa una parte, hora un'altra, hora con nuoui contraponte, hora con pasaggi d'imitationi, ...” (F. Rognioni).

(La Viola Bastarda es reina de los otros instrumentos para glosar, es un instrumento el cual no es ni tenor ni bajo de viola pero está entre el uno y el otro de tamaño, se llama Bastarda porque ora va en el agudo, ora en el grave, ora en el sobreagudo, ora hace una parte, ora con nuevo contrapunto, ora con pasajes de imitación...). (Marín, 2007, p.30)

El tratado *The división Viol 1659* sobre el arte de disminuir con la viola da gamba, nos muestra a parte de cómo disminuir u ornamentar una melodía, cómo componer una pieza musical *ex-tempore*, improvisando sobre un bajo dado en tres maneras:

“1) *breaking the groundo* fundamental, rompiendo la melodía del bajo, 2) melódica, sobre la armonía del bajo, independiente del mismo, o 3) mixta, mezcla de las dos anteriores, **como a la Bastarda de los italianos**, es decir, saltando de una voz a otra, del soprano al bajo, al tenor, etc., además de explicar cómo dividir a una, dos y tres voces con dos violas y clave, turnándose”. (Marín, 2007, p.5)

Una vez expuesto el argumento en el cual se ha basado esta investigación, queda clara la posibilidad de que el término *alla bastarda* fuese adoptado en España traído también por los italianos como otras muchas cosas, con el único fin de diferenciar el estilo de interpretar los toques.

La siguiente cita histórica en la cual se hace mención a ambas trompetas, quizás nos haga reflexionar sobre lo expuesto anteriormente ya que aparece una palabra clave, *manera* que puede arrojar alguna luz a este dilema. "1. -"1543. Salamanca. Boda de Felipe II con María de Avis: " [...] venían dos maneras de trompetas, unas italianas y otras españolas [...]" (Robledo, 2000, pp.177-178).

La palabra *manera* aparecida en la cita anterior, no diferencia dos tipos de instrumentos, sino dos maneras diferentes de interpretar, otros sinónimos nos llevan a sacar la misma conclusión: modo, forma, estilo, procedimiento etc.

Esta línea de investigación arroja mucha más luz teniendo en cuenta como elemento principal el concepto *bastarda* siempre respetando en todo momento las investigaciones llevadas a cabo por otros investigadores experimentados. Basar las actuales conclusiones solamente en diferencias de tamaño del instrumento, nunca claras en las citas históricas y en determinados conceptos que no se sabe lo que significan, (barra, sorrefran, etc) no dan una información, al menos convincente al lector. Esta teoría se ve reforzada por la cita anteriormente estudiada en la que la palabra *manera* confirma que quizás estos dos instrumentos fueran los mismos pero con diferencias en sus estilos interpretativos. Crea muchas dudas al respecto el hecho de que en la iconografía española de la época, no aparezca ninguna trompeta diferente a la que conocemos como italiana que nos pueda llevar a identificarla como trompeta bastarda.

En otro orden de cosas y dejando a un lado las diferentes hipótesis sobre el tema tratado, merecen una especial mención los atabales, esos inseparables percusionistas, elemento indispensable en las interpretaciones del cuerpo de trompetas.

- Los atabales se dividían en cuatro registros: tiple, contralto, tenor y bajo.
- En el caso de los dos atabaleros que acompañan a los trompetas italianos, cada uno de ellos lleva sobre su cabalgadura dos atabales de registros distintos entre sí.
- En el caso de los españoles, los cinco instrumentistas se repartían los instrumentos por registros homogéneos: un par de triples, un par de contraltos, dos pares de tenores y un par de bajos.

EXÁMENES PARA ACCEDER A LA CASA REAL

Una memoria fechada en Valladolid el 22 de agosto de 1551, va a revelar todo lo que se les pedía en la época a los ministriles, atabaleros y trompetas para entrar a servir en la casa real. Esta fecha coincide con la llegada del príncipe Felipe a España. A continuación se detalla la transcripción del documento en la parte correspondiente a los trompetas y atabales.

Lo que se ha de pedir en tiempo de examen a los menestres y trompetas y atabaleros cuando se asientan e reciben para servir a Su Magestad:

Atabaleros

- triples
- tenor[e]s
- contrasbaxos
- media obra
- [añadido:] - el juego de cañas

Trompetas bastardas

A un trompeta se ha de pedir lo siguiente:

- primeramente, una vista
- dos golpes: uno de barra y otro de lengua
- dos tañidas: una de barra y otra de sorrefrán²¹
- otra tañida de falsete

Las voces que se han de pedir que haga para una copla son las siguientes:

- un contrabaxo
- un plano
- un miján
- una quinta [añadido:] y clarín

Trompeta italiano

Lo que se ha de pedir y saber a un buen trompeta italiano es lo siguiente:

- primeramente, botasela
- que toque a caballo
- al estandarte
- un arma y a la retreta
- una sonada de auguet
- una sonada de posta
- dos entrandas diferentes
- de las dichas sonadas salen otras muchas diferencias que ha de hazer un buen oficial

En Valladolid, a xxij de agosto de quinientos e cincuenta y un años, se visitaron los trompetas y atabaleros de Su Magestad para ver el recaudo que tenían en las cosas de sus oficios y asimismo en la habilidad y destreza del tañer, los cuales se hallaron con todo recaudo y se les apercibió y requirió que luego se aparejasen por ir a reçibir y servir a Su Magestad del Príncipe nuestro señor al camino de donde viene al presente, con aperçebimiento que si no lo hazen no serán librados. (Robledo, 2000, p.175)

El compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), consiguió reunir ocho documentos notariales que corresponden a cartas en las cuales se narran los exámenes de trompetas realizados en Madrid entre 1613 y 1620, ya en tiempos de Felipe III. Siete hablan de las pruebas para trompeta italiana y una para trompeta bastarda o española.

En la carta del examen para el puesto de trompeta española, queda patente que el cometido de estos trompetas era diferente al de los trompetas italianos. Un detalle que deja claro el rango superior que tenían los trompetas italianos frente a los españoles, era que los italianos formaban el tribunal que los examinaba.

²¹ Este término junto al de “miján” (medio, mediano) y copla (conjunto) son vocablos de la lengua catalana, ya que los trompetas españoles de la época provenían de la corte catalana-aragonesa de Fernando el Católico. Robledo Estaire, ob. cit. p. 175

A continuación se muestra un extracto de la carta referida al examen de trompeta bastarda o española:

[...]el cual ante nos tanó con la dicha trompeta española lo que le fue pedido por nos, y satisfiço de obra y palabra a lo que se le preguntó, y, habiéndole desaminado, le damos por hábil y suficiente en las voces=de un bajo=y un golpe=y un golpe de pecho=una quinta=un piano=todas voces muy convenientes al dicho ofiçio y arte de trompetas españolas...(Robledo, 2000, p.176)

[...]le damos la poder y facultad cumplida para que pueda libremente usar el dicho su ofiçio de trompeta (tachado: bastarda) bastarda y italiana, ansí en esta villa de Madrid como en todas las demás ciudades, villas y lugares de todos los reinos y señoríos de Su Magestad, y en su seviçio y en su casa y corte, (tachado: ezercitos) y en cualesquier fiestas, justas y torneos y reguçijos pueda taner y tana con su trompetas (tachado: bastarda) italiana y bastarda en quanto toca a lo contenido en esta carta de esamen, porque a todo ello nos satisfiço con mucha suficiençia y habilidad[...].(Robledo, 2000, p.176)

Como se puede apreciar en el escrito, los trompetas españoles interpretaban voces, es decir, armónicos de la serie natural que se repartían en los diferentes registros. En la carta se puede ver la similitud de los toques que les fueron requeridos para el examen, con el acuerdo que los trompetas hicieron en 1533 y la memoria de 1551.

Contrabaxo = bajo

Plano ¿tenor? = plano = piano

Miján ¿golpes? = miján = ¿golpe?¿golpe de pecho?

Quinta = quinta = quinta

Clarín = clarín²²

Según la carta transcrita a continuación, se pone de manifiesto que los trompetas italianos eran los que se encargaban de los toques militares, incluso en las fiestas civiles.

[...]tañendo todos los siete toques de guerra que cualquier trompeta italiana debe y ha menester saber tocar, y otras cosas que por nos le fueron pedidas, habida cuenta de lo cual se le da al interesado licencia para que pueda libremente usar el dicho ofiçio de trompeta italiana ansí en esta villa de Madrid como en todas las demás ciudades, villas y lugares, exércitos y fronteras, compaias y presidios de los reinos y señoríos del Rey nuestro señor, y en cualesquier fiestas, justas y torneos y regozijos que se hagan en su casa y corte, en todo lo cual pueda taner con su trompeta italiana en quanto toca a los dichos siete toques de guerra contenidos en esta carta de esamen[...]. (Robledo, 2000, p.176)

Curioso dato es que en el examen de trompeta española, el examinado también toca toques de trompeta italiana ya que queda constancia de que queda facultado para realizar las dos actividades, aunque cada cuerpo tenía bien definidas sus competencias para no incurrir en intrusismo profesional. Dato importante en el escrito sobre el examen de trompeta al cuerpo de trompetas españoles, es cómo se refiere al instrumento como trompeta española y no como bastarda. Quizás una respuesta convincente a esto se encuentra en el siguiente párrafo donde menciona el nombre de trompeta bastarda como ofiçio y no como instrumento *ofiçio de trompeta bastarda y italiana*, lo cual lleva a tener en cuenta, aún con más certeza, la hipótesis expuesta anteriormente de que quizás la trompeta

²² Robledo Estaire, ob. cit. p. 176

bastarda no fuera un tipo de trompeta, sino una manera o estilo diferente de toque no común y cuando habla de trompeta española se refiera a un tipo de trompeta cualitativamente diferente a la italiana.

Circunstancia parecida acontece con los trompetas italianos, según se puede apreciar a simple vista en la carta sobre los exámenes para trompeta italiana expuesta anteriormente, parece ser que solo se les daba licencia para participar en fiestas pero en lo relativo a los siete toques de guerra. Si se lee bien el texto analizándolo profundamente, se podría decir que el oficio de trompeta italiana no eran solo las siete señales de guerra porque escribe: “[...]tañendo todos los siete toques de guerra que cualquier trompeta italiana debe y ha menester saber tocar, y otras cosas que por nos le fueron pedidas[...]” (Robledo, 2000, p.176). La frase *y otras cosas que por nos le fueron pedidas*, nos dan la clave para pensar que también realizaban otras funciones, no se sabe cuales pero se pueden intuir. Se les concede la licencia para usar libremente el oficio de trompeta italiana *licencia para que pueda libremente usar el dicho oficio de trompeta italiana* pero en ningún sitio aparece escrita la prohibición para tocar otras cosas, al igual que no se les obliga a tocar en las diversas fiestas y ceremonias solo las siete señales de guerra, solo pone que han de tocarlas.

CONCLUSIÓN

Todo lo expuesto en este artículo, justifica en cierto modo, el dilema sobre si los trompetas italianos interpretaban o no también toques polifónicos como los trompetas españoles. No tiene ningún sentido que el cuerpo de trompetas italianos asistiera a una fiesta civil solo a interpretar señales militares, ¿con que fin? Seguramente interpretarían señales militares, pero también es posible que en estas fiestas realizaran labores como grupo de trompetas y seguramente que en estas ocasiones tocaran junto a los trompetas españoles formando un cuerpo de trompetas único.

Algo importante a destacar, es la aparición en un documento posiblemente de 1533, de la palabra *clarín*, hecho documentado que supone la constatación de que el registro clarino se usaba ya en España anteriormente a la primera vez que aparece documentado en Sajonia en 1561.

En las cartas históricas sobre los exámenes, se deja entrever la diferencia entre la trompeta bastarda y la trompeta italiana como dos instrumentos diferentes, puede ser que hubiera algunas diferencias de construcción pero quizás no en el tamaño sino en la calidad. Quizás el término *bastarda* fuese adoptado haciendo referencia a las diferencias entre los toques que realizaban los dos grupos de trompetas. Los trompetas italianos venían de centro Europa y es posible que trajeran instrumentos fabricados por los mejores constructores de la época afincados en Nuremberg (Alemania), por lo que posiblemente poco a poco, los trompetas españoles fueran adoptando estas trompetas y dejando las que ellos utilizaban habitualmente solo por una cuestión exclusivamente cualitativa.

REFERENCIAS

- Alcaide Roldán, V. (2015). *L'uso de la tromba nella corte spagnola. Dall' ordine caballeresco al teatro musicale 1500-1808* (Tesi di diploma accademico di secondo livello in tromba rinascimentale e barocca). Conservatorio Statale di Música “Giovan Battista Martini” Bologna, Italia.
- Anglés, H. (1984). *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona, España: Instituto Español de Musicología (ed), Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Bendinelli, C. (1614) .*Volume di tutta l'arte della trombetta*, facs. Por Tarr, E.(1975). Basel, Suiza: Barenreiter Kassel (ed).
- Cobarruvias, S. (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*. Madrid, España: Impreso por D. Luis Sánchez, impresor del rey.

- Fantini, G. (1638). *Modo per Imparare a sonare di Tromba* [...], facs. Francofort: Daniel Vuastch. Por Conforzi, I. (1998). Bologna, Italia: Ut Orpheus.
- Flórez, M. A. (2004). *Teatro Musical Cortesano en Madrid Durante El Siglo XVII: espacios, intérpretes y obras (tesis doctoral)*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento De Arte II (Moderno).
- Isusi, R. (1997). Pedro Rabassa en la teoría del S. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su guía para principiantes. *Revista de musicología, Volumen 20*, N° 1, pp 401-416.
- Marín Corbí, F. (2010). De la ornamentación a la improvisación musical. *Quodlibet*, volumen n° 47, pp 3-24.
- Marín Corbí, F. (2007). Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, volumen n° XXIII, pp 11-52.
- Morales, N. y Quiles, F. (2010). *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velazquez.
- Pirazzoli, G. B. (1656). *I fiati gloriosi*. Bologna: Gio. Battista Ferroni.
- Robledo Estaire, L. Knighton, T. Bordas, C. Carreras, J J. (2000). *Aspectos de la Cultura Musical en la corte de Felipe II*. Madrid: Alpuerto.
- Tarr, E. (2008). *The trumpet*. Arizona, USA: Hickman Music Edition.
- Titcomb, C. (1956) Baroque Court and Military Trumpets and Lttledrums: Technique and Music. *The galppin Society Journal, volumen IX*, pp 66-80.

¿QUÉ SIGNIFICA SER LUDOMUSICÓLOGO?

Gonzalo Parrilla Gallego
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El constante requerimiento de autonomía académica por parte de los y las representantes académicos, así como de las diversas sociedades ludomusicológicas existentes en todo el mundo al vasto espacio que ocupa la musicología, cumple con un pretérito propósito repetido en el tiempo desde la circunscripción de los estudios lúdico-digitales como elemento sustancial considerado “accesible” desde la esfera del conocimiento humanístico.

La incesante búsqueda de elementos diferenciadores que discernan respecto a las ciencias musicológicas, pero a su vez sobre las cuales desarrollamos nuestra actividad investigadora debido a la similitud de elementos entre las mismas, dificultan la aseveración de poder definir la disciplina como una disciplina autónoma.

Es bien sabido que desde la propia concepción de la ludomusicología como espacio de estudio y reflexión de títulos digitales de índole lúdica, la diversificación de las perspectivas y las metodologías a utilizar por los propios integrantes de la comunidad ludomusicológica propician de manera significativa la imposibilidad de establecer mecanismos metodológicos acordes a la pluralidad existente en los objetos de estudio que atañen a dicha comunidad.

La simplificación en la categorización de la disciplina puede desembocar en la exasperación de la pretensión científica de la misma. Sin embargo, la heterogeneidad de los componentes que forman los títulos lúdico-digitales, que en última instancia son los recursos sobre los que se asientan las premisas, ofrecen dudas respecto a cuál es el perfil a cumplir por toda aquella persona que pretenda embarcarse en la rama lúdico-digital de la música.

Palabras clave: *Musicología, ludomusicología, lúdico-digital, humanidades digitales.*

ABSTARCT

The oft-demanded requirement of autonomy from the academics and the different ludomusicological societies found all over the world to the vast space occupied by musicology's sciences, do no more but to comply with a purpose recurred over time since ludic-digital studies turn to be a sphere of knowledge approachable by the humanities.

Nevertheless, the relentless search of distinguishing elements that may serve to discern ludomusicology from traditional musicological sciences, but whose essence is also similar in

regards of its research activity, make extraordinarily challenging to validate as autonomous a discipline in pursuit of autonomy.

Similarly, it is commonly known to ensure that since the own conception of ludomusicology as a space of study and reflexion of digital titles of ludic nature, the diversification of perspectives and methodologies that shall be utilised by the own members of the ludomusicological community make no more than to hamper any significant attempt to set methodological mechanisms for the diversity and plurality of elements, as so the various objects of study that actually are encompassed within ludomusicological fields of study.

Their simplifications when categorizing the discipline could result into bother its scientist pretension. However, the diversity of components that shape into the titles to be studied, which ultimately are the resources from where our premises are developed, raise serious doubts concerning the idyllic profile to fulfil from anyone who may aspire to embark on the ludic-digital side of music.

Keywords: *Musicology, ludomusicology, ludic-digital, digital humanities.*

INTRODUCCIÓN

A lo largo de estas páginas se pretenden abordar una serie de cuestiones de naturaleza musicológica, referenciando y sustentando las mismas en un marco teórico sólido aunque escaso, debido a la naturaleza prematura de la disciplina ludomusicológica, especialmente en nuestro país. La diversificación de elementos susceptibles de ser analizados, abordados éstos mismos desde un punto de vista lo más interdisciplinariamente posible, configuran una materia que, debido a la naturaleza motivadora intrínseca del videojuego, como elemento fundamental a analizar, puede tornarse apasionante.

Décadas después de la consideración del objeto audiovisual como elemento substancial de estudio en el entorno de las ciencias musicológicas, se puede cotejar una réplica con otra sub-disciplina en su afán de integración en las mismas. De manera fehaciente, y aunque no por ello exento de polémica, la constatación de nuevas ramificaciones en el estudio y exploración de nuevas terminologías y registros en la musicología, ha contribuido a aproximar la misma a conceptos y códigos que han posibilitado la apertura a nuevas esferas de conocimiento y reflexión.

La *Escola Superior de Música de Catalunya* ofrece una definición con la que poder situar las acciones del estudio de la musicología, enfatizando que “se dedica a la investigación de la música en tanto fenómeno físico, psicológico, estético, cultural, histórico, etc.”. En la misma definición, la elipsis vislumbrada al dejar sin detallar la progresión perceptual de la música, invita a pensar que los ámbitos de ocupación de ésta puedan verse expandidos en tanto en cuanto las innovaciones y avances incluidos en su ámbito de estudio obligan a la musicología a tener que ampliar sus límites de actuación.

Pareciera, no obstante, que toda disciplina adscrita a la rama humanística debiera de hacer valer su utilidad en tiempos de incipientes cambios hacia la digitalización de las sociedades contemporáneas y la cada vez más progresiva ocupación de recursos tecnológicos en diferentes espacios y realidades. La riqueza de las fuentes y la heterogeneidad demostrada en los materiales que sustentan las investigaciones de la comunidad musicológica no hacen sino contribuir a la diversificación de los ámbitos de ocupación en las que ésta deberá fraccionarse para ocupar todo aquel espacio sonoro susceptible de ser abordado.

Sin embargo, la incipiente búsqueda de nuevos espacios y de necesidades clasificatorias en los ámbitos a los que se ha hecho referencia, conduce inexorablemente a ser consciente de la situación del musicólogo, y *ergo* de su actividad investigadora.

Sería razonable pensar que antes de estar en condiciones de poder definir etimológicamente la naturaleza de este documento, pudiera reflexionarse sobre aquella disciplina a la que aspira a adherirse, en vistas a poder entender las situaciones

coyunturales a las que tanto la disciplina *máter* como la disciplina de menor categoría tuvieran que afrontar en sus respectivos desarrollos.

Edgar A. Poe hace referencia a la exponencial crecida de recursos bibliográficos y de cómo esto contribuye desfavorablemente para con la adquisición de conocimiento positivo, y esta *marginaria* es usada para introducir la obra de Chailley ¹ donde se desgranar facetas de la musicología coetáneas al tiempo en el que ésta fue escrita. Es interesante descubrir las consideraciones que el autor francés hace en referencia a la voluntad y pretensión de aquellos a ostentar el título de “musicólogos”, argumentando que musicólogo se es de muchas maneras. Sin embargo, aquella persona que “nos revela que este compositor [por Mozart] nació en Salzburgo en 1756 se llama a sí mismo musicólogo” (1991, p.25).

En el aspecto etimológico, se realiza una comparativa entre las escuelas anglosajonas y germánicas haciendo énfasis en la introducción del *logos* en el centro del alegato, lo que deriva en la imperiosa necesidad de entender las lógicas de las ordenaciones de las palabras y por tanto conducente a la “comprensión” y reflexión de las mismas (1991, p.25).

Este aspecto es fundamental para entender la naturaleza hermenéutica de las ciencias musicológicas y de las raíces humanísticas sobre las cuales se asientan. Prosigue Chailley describiendo que el prototipo de musicólogo completo

[S]erá aquél capaz de hablar de música con sus colegas músicos y de metodología y conocimientos generales con sus colegas universitarios (...) para hacer historia de la música hay que conocer no sólo la historia y la música, sino también filología, filosofía, arqueología, astronomía, física, anatomía, matemáticas, etc., sin olvidar cinco o seis lenguas vivas y un número semejante de lenguas muertas... (Chailley, 1991, p.26).

En el marco configurativo del desarrollo disciplinar humanístico, Otaola ² expone cómo el progreso experimentado por cada uno de los campos de conocimiento tiende hacia una hiperespecialización que fomenta la compartimentación de los campos de estudio en disciplinas cada vez más aisladas (2015, p.78).

Conviene, por tanto, hacer un ejercicio de reflexión integral sobre cómo ha de configurarse el historial formativo de un especialista musicológico para satisfacer y cumplir con los requerimientos planteados en el manual del autor francés.

Puede no ser aventurado, sin embargo, pretender entender realidades contemporáneas a través del ejercicio definitorio dictaminado por los antecesores autores a la hora de abordar esta cuestión. Martí ³ expone, de manera razonada, cómo la ciencia musicológica asume como propio el elemento que subyace en el tratamiento científico, enfatizando la seriedad y el rigor a la hora de abordar estudios musicales. De igual manera, ofrece una premisa cronológica incuestionable a la hora de hacer referencia al acontecimiento musical, aseverando que “como sucede con frecuencia, la práctica artística antecede a las nociones teóricas”. (2006, pp. 19-20).

Siendo por tanto conscientes de que, a pesar de la pluralidad de disciplinas aglutinadas bajo la ciencia musicológica, y teniendo en alta consideración las distinciones contextuales en las que ésta deba desarrollarse, el objeto sonoro en sí mismo ha de preceder cualquier tipo de introspección teórica que pudiera hacerse en consecuencia.

Las dos conclusiones derivadas de las fuentes que se han mencionado hasta ahora sirven como hilo conductor para afrontar, con relativas licencias por mi parte, la temática del

¹ Chailley, J. (Comp.) (1991). *Compendio de Musicología*. (Trad. S. Martín Bermúdez). (pp. 25-27) Madrid: Alianza Editorial (Original en francés, 1958)

² Otaola González, P. (2015) La investigación en musicología desde una perspectiva pluridisciplinar. En *DEDICA. Revista de Educação e humanidades*, 8 (pp. 77-95). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5166968.pdf>

³ Martí Reyes, M. (2006). Música como ciencia y las ciencias de la música: su importancia en la educación. *Educatio*. (3) Recuperado de: <http://www.educacion.ugto.mx/educatio/PDFs/educatio3/musicacomociencia.pdf>

lugar que ocupa la ludomusicología como sub-disciplina en proceso de expansión dentro del marco teórico brindado por la ciencia musicológica en su conjunto.

CONTEXTUALIZACIÓN

La variedad de perspectivas existentes a la hora de poder abordar las temáticas ludomusicológicas se tornan proporcionales a la cantidad de elementos intervinientes en el desarrollo digital de los títulos lúdico-digitales, fuentes primarias éstos últimos de las premisas reflexivas e investigadoras que se hubieran de formular en consecuencia de nuestra actividad.

No obstante, los dispares enfoques que presenta el ejercicio de la investigación, derivados de la ocupación ludomusicológica respecto a la disciplina *máter*, dificultan el mantenimiento de premisas ampliamente aceptadas por la comunidad en relación a cuestiones de índole metodológica o de sistematización de contenidos. Fernández-Cortés⁴ hace referencia a la transformación de la actividad investigadora artística introduciendo tres elementos discernientes que, sin embargo, son esenciales en el estudio ludomusicológico.

La multimedialidad, la interactividad y la inmersión (...) ha[n] puesto en evidencia la necesidad de desarrollar nuevos enfoques a la hora de reflexionar sobre las estrategias y herramientas más adecuadas para estudiar una expresión artística cuyos resultados no pueden estudiarse con el simple análisis de una notación musical escrita. (Fernández-Cortés, 2018, párr..1)

En consecuencia, el enfoque ludomusicológico incide no sólo en el tratamiento de todo aquel material sonoro que se interrelacione de una u otra manera con aquellos materiales de proveniencia lúdico-digital, sino también en la asunción de nuevos horizontes analíticos.

La subdisciplina (...) ha ido adquiriendo notoriedad (...) y busca un lugar específico como alternativa académica. (...) Con un nuevo enfoque centrado en lo interactivo y multimedial, la ludomusicología invita a una renovación de los modelos analíticos hegemónicos que la investigación musical viene empleando desde su fundación como disciplina académica en el siglo XIX. (Fernández-Cortés, 2018. Párr..2)

El conglomerado disciplinar de intersecciones provenientes de muy diversas índoles, basando su ámbito de acción en toda aquella relación existente entre música y juego es a lo que Guillaume Laroche denominó ludomusicología, neologismo que posteriormente fue recuperado por Roger Moseley (2013, p.13).⁵ El creciente interés por todo aquello que rodea a la disciplina ludomusicológica obedece también a que el entorno, los recursos y las fuentes en las que ésta, como ámbito de estudio, ha de imprimir nuevo conocimiento y contenido basando sus investigaciones en un género cultural en expansión.

Aarseth⁶ defiende la necesidad de crear un ámbito de estudio autónomo en torno al estudio de los videojuegos, vistos éstos como “un fenómeno de mayor relevancia cultural que, por ejemplo las películas o quizás los deportes”. La aspiración y la problemática de promover una disciplina que vea cómo su desarrollo se haya circunscrito a un campo de investigación precedente, dificulta de manera significativa la demanda de ésta de

⁴ Fernández-Cortés, J. P. (2018) ¿Qué es la ludomusicología? *Ludomusicología*. Recuperado de: <https://ludomusico.hypotheses.org/1>

⁵ Moseley, R. (2013) “Playing Games with Music (and Vice Versa): Ludomusicological Perspectives on *Guitar Hero* and *Rock Band*”. En Cook, N. & Pettengill, R. (Eds.) (2013) *Taking It to the Bridge: Music as Performance* (pp. 279-318). Ann Arbor: University of Michigan Press.

⁶ Aarseth, E. (2001) Computer Game Studies, Year One. *Game Studies*, 1 (1). Recuperado de <http://gamestudies.org/0101/editorial.html>

autonomía e independencia. No obstante, Aarseth asegura que al no haber existido un campo de estudio que limitase su campo de acción en la investigación de los juegos digitales, la premisa de poder valorar la creación de un campo propio se debe tornar factible.

Las dinámicas a la hora de examinar la disciplina de manera interna, sin embargo, no se corresponden con la unanimidad manifiesta de autonomía recogida en la obra del estudioso noruego. Desde el momento en que se inicia la fragua de un ámbito de estudio que se ocupe, a través de un tratamiento científico, de los videojuegos, se genera una doble perspectiva sobre cómo debe afrontarse este nuevo surgimiento.

Las influencias sobrevenidas provenientes de las vertientes antagonistas de la ludología⁷ y la narratología, se han visto tradicionalmente como una confrontación disciplinar que no ha hecho sino enriquecer y potenciar el objetivo común de proponer mimbres de sostenimiento para el desarrollo de los *Game Studies*.

Sin embargo, en una fase más embrionaria de la disciplina, la vertiente más centrada en las vicisitudes de índole ludológicas, y por tanto todas aquellas perspectivas que focalizan su incidencia en el estudio de los videojuegos, difieren en el tratamiento que ésta habría de tener. Gonzalo Frasca acepta que éstos compartan algunos elementos con la vertiente narratológica. No obstante, incide en que estos elementos congenian debido a la influencia de otra serie de factores. (Caşvean, 2016, p. 52)⁸

Los planteamientos propuestos por Frasca son rebatidos por Juul (2004)⁹ por considerar que la dirección tomada en la acción nominal de la disciplina y en el esclarecimiento de aquellas funciones de las que la disciplina lúdico-digital debe hacerse cargo, difieren del clamor paralelo desde el ámbito de la narratología, aludiendo a que:

1. Los juegos y las historias son cosas totalmente diferentes.
2. El disfrute de los juegos depende de las reglas de los mismos, y no en el nivel representacional de éstos.

En un debate que se presupone superado, persiguiendo el objetivo común de un desarrollo sostenible de la disciplina. Todo aquel ámbito de estudio que, en su afán de establecer fundamentos válidos según los parámetros regulados por el método científico, debe ser cuidadoso con el encajonamiento disciplinar en ese proceso de hiperespecialización al que hacía referencia Martí, cuyos planteamientos, si extrapolados, le harían un flaco favor al anhelo de reconocimiento por parte de la *Academia* del estudio de videojuegos de manera genérica, y en concreto de la ludomusicología.

EPISTEMOLOGÍA LUDOMUSICOLÓGICA

Una de las fuentes bibliográficas más relevantes en la disciplina lúdico-digital inicia su lectura con la siguiente reflexión:

The last half-decade has seen the rapid and expansive development of video game music studies. As with many new areas of scholarship, this sub-discipline is still tackling fundamental questions concerning how video game music can be investigated. (Kamp

⁷ En Fernández-Cortés, J. P. (2018) se detallan de manera sintetizada el desarrollo terminológico y disciplinar del ámbito de estudio lúdico-digital. Expone a su vez que el investigador uruguayo Gonzalo Frasca, discípulo de E. Aarseth a su vez, “reivindica la necesidad de estudiar los videojuegos con herramientas propias que superaran las limitaciones de la narratología”.

⁸ Caşvean, T. M. (2016) What is Game Studies Anyway? Legitimacy of Game Studies Beyond Ludo-centrism vs. Narrato-centrism Debate. En *Jurnalism și comunicare*, XI (1). Recuperado de http://jurnalism-comunicare.eu/rjc/issue_en.php?id=30

⁹ Juul, J. (2004) The definitive history of games and stories, ludology and narratology. *The Ludologist* [Blog]. Recuperado de <https://www.jesperjuul.net/ludologist/2004/02/22/the-definitive-history-of-games-and-stories-ludology-and-narratology/>

et al, 2016, p.1) ¹⁰

El último quinquenio ha podido observar un desarrollo expansivo acelerado en el estudio de música de videojuegos. Como otras áreas de conocimiento, esta subdisciplina se encuentra abordando cuestiones fundamentales en lo referido a cómo se han de plantear las investigaciones de la música de videojuegos. [Traducción propia]

En los propios círculos de estudio ludomusicológico, la pregunta de cómo ha de plantearse el desarrollo de la disciplina ludo-digital supone una reflexión fundamental que marca, sin lugar a dudas, el trabajo a la hora de enfatizar según qué aspecto en el ejercicio de la investigación. Las bases bibliográficas que preceden el marco teórico actual en lo concernido al tratamiento sonoro de la materia se reducen a los trabajos de Zack Whalen (2004) ¹¹; 2007) ¹², Karen Collins (2008) ¹³ y Mark Grimshaw (2011). ¹⁴

No obstante, desde la sustentación teórica y el tratamiento científico adquirido en los últimos tiempos, diversos autores se han comprometido con la apertura de nuevos planos de investigación, variando las ópticas en las relaciones tangenciales de los videojuegos con otras esferas de conocimiento.

La discriminación temática que se pudo constatar en la última conferencia llevada a cabo por *Ludomusicology Research Group* ¹⁵, invita a flexionar sobre la riqueza que la música en los videojuegos *per se* brinda a todo investigador. Las interfaces y performances que se producen en el acontecimiento lúdico-digital, así como los mundos virtuales en el que éstos se sitúan o transportan al usuario o las diferentes experiencias personales que se recogen en el acto de jugar y en el espacio al que se circunscribe esta actividad (cuya premisa de investigación fluctúa, alejándose de la mera concepción del espacio de juego al cual varios autores han hecho referencia, véanse las obras de Callois ¹⁶ y Huizinga ¹⁷).

Conviene considerar de manera correcta, por tanto, las limitaciones de aquel aspecto sonoro que pretenda abordarse e interrelacionarse con el resto de elementos que, ya de por sí multidisciplinares, conforman el conglomerado en la naturaleza de un título lúdico-digital. No caer en el error de intentar agregar un número de disciplinas demasiado elevado en el proceso de integración de diversos ámbitos de estudio en la investigación, conllevará inexorablemente no alejar la naturaleza del aspecto sonoro a investigar de los objetivos propuestos inicialmente.

La aproximación musicológica al género lúdico-digital implica necesariamente la aceptación del uso de herramientas pertenecientes de la misma. En este sentido, el análisis musical tradicional se torna como un recurso que, si bien útil, puede no servir para satisfacer de manera plena las necesidades por las que la disciplina de análisis musical está concebida de manera originaria. El diccionario Harvard de música define la voz *análisis* como el estudio de la estructura musical aplicado a las obras o las interpretaciones ¹⁸. Nicholas Cook, a su vez, puntualiza cómo históricamente se ha producido una distinción entre la teoría musical y el análisis musical, donde es la primera aquella en enfatizar de

¹⁰ Kamp, M., Summers, T. & Sweeney, M. (Eds.) *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*. Sheffield/Bristol: Equinox.

¹¹ Whalen, Z. (2004) *Play Along: An Approach to Videogame Music*. En *Game Studies* 4, (1). Recuperado de <http://www.gamestudies.org/0401/whalen/>

¹² Whalen, Z. (2007) *Case Study: Film Music vs. Video-Game Music: The Case of Silent Hill*. En Sexton, J. (Ed.) (2007) *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*. Edinburgh: Edinburgh University Press

¹³ Collins, K. (2008) *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Massachusetts: MIT Press.

¹⁴ Grimshaw, M. (Ed.) (2011) *Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments*. Hershey: Information Science Reference.

¹⁵ Organización interuniversitaria cofundada por Michiel Kamp, Tim Summers y Mar Sweeney cuyo objetivo se centra en el estudio de la música en los videojuegos a partir de una perspectiva musicológica en contraposición a las artes visuales o los estudios filmicos no interactivos.

¹⁶ Callois, R. & Barash, M. (1961) *Man, play, and games*. Urbana: University of Illinois Press.

¹⁷ Huizinga, J. (1949) *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge (Original en alemán, 1944)

¹⁸ *Análisis*. (1997) *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza Editorial.

manera más evidente su ámbito de actuación en la deducción de principios más generales de estructuras musicales (Cook, 1987, pp. 228-229)¹⁹.

No obstante, la volatilidad sonora en el material (pre)existente de los videojuegos representa un atractivo desafío en la aplicación de técnicas musicales a materiales y recursos de índole digital, y por tanto anacrónicos éstos últimos respecto a las disciplinas teórico y analítico musicales a aplicar. Prosigue Cook aseverando cómo una buena calidad analítica incide no solamente en la experiencia, sino también en la manera en la que nos hace percibirla de manera diferente, y en este sentido la construcción de elementos que permitan entender cuáles son las funciones de las estructuras musicales que conforman el material sonoro, supone sentar bases para una correcta recepción de la información ofrecida por el propio videojuego.

En el proceso de construcción de elementos, conviene tener presente que tanto las sonoridades que forman parte de los videojuegos como el avance en su reproducción obedecen a factores externos, entiéndase éstos como el factor de interactividad por el cual al usuario se le permite controlar los elementos dentro de la interfaz del propio videojuego. La naturaleza de aquellos títulos en el que se perciba un mayor peso de elementos narrativos, permite establecer líneas de reproducción musical que proporcionen una estructuración sonora loable y post-interactiva, es decir, tras haber considerado aquellas acciones motivadas por la intervención del usuario.

No obstante, la funcionalidad de la música, así como su importancia en el conjunto de elementos de la acción a desarrollar en la interfaz del videojuego, requieren de una sincronización que ha de verse reflejada en la uniformidad de elementos de la interfaz narrativa. Por ejemplo, si el usuario se encontrase en un paraje donde predominaran elementos arbolados, el tiempo de estancia del avatar en dicho espacio fluctuará en relación a la dificultad de las tareas a realizar en dicho espacio, o a una serie de elementos que pueden incluso obedecer a factores ajenos al propio juego, como es que el jugador deje de jugar y no interactúe. En este caso, la música no podría tener una duración predeterminada puesto que se produciría una anomalía en la cohesión entre los elementos visuales y las sonoridades asociadas al espacio en el que ésta estaría configurada para ser escuchada.

Williams²⁰ expone la problemática anteriormente mencionada, y asevera en relación a la composición de bandas sonoras de videojuego que:

[C]reating congruent soundtracking for video games is a non-trivial task, as their interactive nature necessitates dynamic and potentially non-linear sound-tracking. This requirement is essentially due to the unpredictable element of player control over the narrative, without which the game would cease to be interactive. (Williams et al, 2016, p.12)

Crear bandas sonoras congruentes para videojuegos es una tarea para nada trivial, debido a su naturaleza interactiva, ésta requiere de una banda sonora dinámica y potencialmente no-linear. Este requerimiento es esencial, obedeciendo a la imprevisibilidad de los elementos de control del jugador sobre la narrativa, sin la cual el juego dejaría de ser interactivo. [Traducción propia]

Así mismo, en la Figura 1, Williams presenta un prototipo de estructura musical, recurriendo a los *loops*, por el cual se solventa, de alguna manera, la nula capacidad linear de las sonoridades de un videojuego en relación con la espontaneidad en la acción del usuario/jugador. Las transiciones que pueden observarse en la imagen pueden corresponder a secuencias cinemáticas o a algún otro tipo de pasaje no

¹⁹ Cook, N. (1987) A Guide to Musical Analysis. Londres: Dent.

²⁰ Williams, D. et al (2016) A perceptual and affective evaluation of an affectively-driven engine for video game soundtracking. ACM Computers in Entertainment, 14 (3) Recuperado de <https://cie.acm.org/articles/perceptual-and-affective-evaluation-affectively-driven-engine-video-game-soundtracking/>

interactivo, cuya función de puente transitorio favorece la inserción de diversos materiales sonoros dependiendo del estadio narrativo en el que se encuentre la acción interactiva.

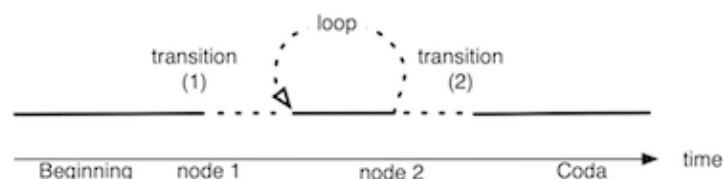
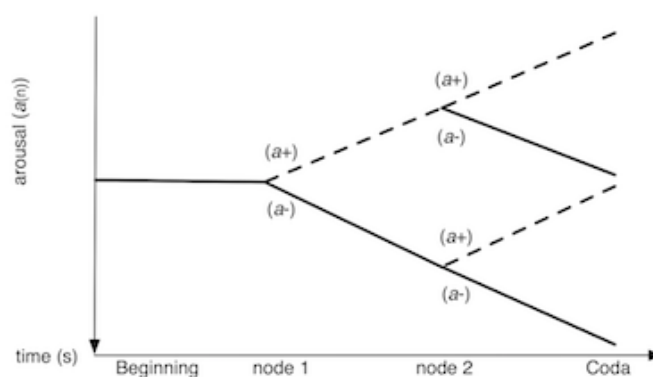


Figura 1. Estructura musical tipo con inserción de *loop*. (Williams et al, 2016)

De manera eficiente, las secuencias cinemáticas brindan información valiosa al desarrollo lineal de la progresión narrativa, el cual suele ser el principal propósito para la inserción de las mismas (Hooper²¹, 2018, p.127). No obstante, el objeto de estudio musical difiere de los elementos intervinientes en los componentes lúdico-digitales, en tanto en cuanto la diferenciación establecida entre la narratología y la ludología afecta mínimamente a la disponibilidad de sonoridades previamente concebidas para su inserción en el videojuego. Si bien es cierto que la escucha de sonoridades determinadas vendrán delimitadas por los ejercicios de guinozación previos y la tipología de género elegida para el mismo.

Cuando se habla de género en videojuegos, se hace referencia a la clasificación de los mismos según el conjunto de reglas intrínsecas que definan cómo se ha de progresar en el mismo. Si bien las mecánicas de éstos variarán sensiblemente en conformidad con los elementos que constituyan el conglomerado final al que llamamos videojuego, y más particularmente en el ámbito sonoro, donde de manera precautoria se ha de prever cómo afectarán las fluctuaciones en las mecánicas del juego en tanto en cuanto éstas podrán repercutir directa o indirectamente en el funcionamiento y aplicación de las diversas sonoridades.

Una de las tipologías de género que explican de manera sintética lo expuesto anteriormente en relación con la presentación o ausencia de los materiales sonoros es el efecto mariposa (*butterfly effect*)²². En la Figura 2, Williams expone de manera gráfica una síntesis sobre cómo se desarrollarían los constructos *arousals* en el espacio tiempo lineal con dos nodos. Si bien *arousal* es un término enmarcado dentro del campo del psicoanálisis, he creído conveniente extrapolar su representación gráfica para entender las bifurcaciones preestablecidas a la hora de programar un videojuego con final abierto.



²¹ Hooper, G. (2018) Sounding the Story: Music in Videogame Cutscenes. En Williams, D. & Lee, N. (Eds.) (2018) *Emotion in Video Game Soundtracking* (pp. 115-142), York, Burbank: Springer.

²² Vienen definidos así todos aquellos videojuegos de desarrollo narrativo no lineal en cuyo desarrollo suelen predefinirse situaciones de decisiones importantes que marcan la direccionalidad de la trama, a éstos se les atribuye de manera preventiva la asunción de finales abiertos, lo que desemboca en bifurcaciones narrativas que repercuten directamente en la visualización de aquellos espacios interactivos predefinidos según la decisión tomada por el usuario/jugador.

Figura 2. Efecto mariposa según Williams. (Williams et al, 2016)

No sólo se puede pensar en una diversificación de los elementos intervinientes en el desarrollo de todo videojuego, sino que profundizando en cada uno de esos elementos, se abren diferentes posibilidades, diferentes caminos que desembocan en la consecución de obras de arte interactivas. En lo referido al ámbito sonoro, la elección de la línea narrativa supone un elemento esencial a la hora de enfrentarse a las sonoridades de los videojuegos. La cantidad de material sonoro que el usuario/jugador podrá experimentar auditivamente o participativamente nunca será un elemento homogéneo a todas las experiencias de juego.

Aunque éste sea el recurso central sobre el que se desarrollen las diferentes experiencias lúdicas, en tanto cuanto es así como concibo la inmersión del usuario/jugador en el mundo lúdico-digital, toda una serie de elementos fomentarán la variación sonora a la hora de abordar el estudio de las sonoridades aplicadas a videojuegos.

CONCLUSIONES

El ejercicio de reflexión al que debe someterse la disciplina ludomusicológica se antoja fundamental para su correcto asentamiento en los estratos más significativos de la *Academia*. La capacidad de interconexión entre disciplinas que ofrecen los videojuegos como recursos centrales de estudio e investigación invitan a un potenciamiento en el desarrollo interdisciplinar, pero no solo interdisciplinar. No solo la cooperación disciplinar no debe pivotar de manera tangencial para el desarrollo de disciplinas de estudio híbridas, sino que los roles que ocupen aquellos exponentes que posibilitan tal convergencia deberían tender a la interfuncionalidad.

La compartimentación experimentada en un espacio que tiende cada vez más hacia la especialización disciplinar, especialmente en el área musicológica, contribuye de manera desfavorable a la producción de conocimiento inédito en un entorno de digitalización permanente. Cheng²³ expone en sus planteamientos metodológicos la determinación por “poder sintetizar perspectivas transversales a la (etno)musicología, comunicativas, antropológicas, sociológicas, filosóficas, así como a otras áreas de estudio” (2014, p.14), modificando de manera directa las concepciones establecidas previamente, por la que todo investigador viese restringido su campo de investigación a los planteamientos preestablecidos por el ámbito de estudio que ocupara el área al que se viera adherida dicha investigación.

La exigencia por diversificar las premisas metodológicas, junto al exponencial crecimiento que acompaña a una industria multidisciplinar como es la de los videojuegos, invita a pensar en la necesidad de que la musicología se posicione de manera firme para aunar un conocimiento en fase embrionaria que se pueda desarrollar en plenitud enmarcado dentro de las artes digitales. Sin embargo, si el desarrollo hermenéutico de la musicología desemboca, aún hoy en día, en el cuestionamiento del perfil competencial del musicólogo, en un entorno digital donde el objeto de estudio se aleja de las fuentes primarias textuales tradicional, ¿qué posición ocupa el investigador orientado hacia el estudio de la música de los videojuegos en los planteamientos esbozados por Chailley? Pues no solo es una, sino varias las disciplinas de índole artística, humanística o técnica que proyectan sus ámbitos de ocupación y/o investigación en el trabajo con videojuegos, ya sean éstos herramientas conductuales o metas en sí mismos.

Chailley sugiere que el dominio de la retórica musicológica pasa por conocer disciplinas que, de manera adyacente, incidan en la construcción de planteamientos musicológicos, por lo que no solo habría que ser eficiente en el ámbito histórico-musical, sino en disciplinas circundantes que contextualicen la premisa a ofrecer. En el ejercicio de intentar aplicar un criterio similar al vertido por el musicólogo francés en el contexto de la

²³ Cheng, W. (2014) *Sound Play: Video games and the musical imagination*. Nueva York: Oxford University Press.

disciplina ludomusicológica, los elementos circundantes al estudio de la misma engloban a las ya citadas disciplinas por Chailley, puesto que el grado de argumentación crítica no habría de alejarse bajo ninguna circunstancia del rigor preponderante en la ciencia *máter*, la musicología, en este caso.

El ludomusicólogo, o toda aquella persona que aspire a ser referido como tal, debiera por tanto discernir cuáles son los elementos que conforman el camino de sonorización de todo título lúdico-digital, lo que consecuentemente infiere en el perfil formativo que dicha persona debiera poseer. Sin embargo, la propia institucionalización de las disciplinas de conocimiento artístico valida la especificación competencial por la cual los estudiantes optan siguiendo un itinerario más o menos técnico y/o reflexivo.

La apertura de líneas de investigación cuyas temáticas versen sobre cuestiones concernientes a los *Game Studies*, reafirman la condición transgresora de la disciplina lúdica y la capacidad de poder asentar los pilares, de manera transversal a todas aquellas subdisciplinas que intervengan en la misma, sosteniendo e incentivando el desarrollo de un campo de estudio que, como toda disciplina de relativa precoz existencia, carece de un repositorio bibliográfico extenso.

La transversalidad que circunda el proceso de creación de títulos, así como la diversidad palpable a la hora de afrontar los mismos desde diferentes áreas de estudio, invitan a pensar en un crecimiento exponencial de nuevo conocimiento, en el que los videojuegos puedan ser percibidos desde vehículos metodológicos hasta obras de arte en sí mismas. El campo de estudio centrado en el estudio de las sonoridades, si bien aquí habría que precisar la bifurcación entre el tratamiento sonoro y musical debido a la naturaleza digital del mismo, se torna como una disciplina con mucho recorrido.

En el ámbito académico, en el cual se espera una adecuación de los centros pertinentes a las vicisitudes acontecidas en la era de la digitalización, las líneas de investigación existentes en el marco de la ludomusicología son todavía demasiado escasas para poder garantizar una sistematización minuciosa de rigor en el que el factor de interactividad supone un elemento muy importante que dificulta su regulación.

Se han pretendido desarrollar diversos sistemas de clasificación sonora tomando como referencia la función del mismo en el discurso audiovisual global. Si bien es cierto que, aunque las funciones pudieran no variar, las implementaciones técnicas, tanto de *software* como de *hardware*, desembocan en una permuta de obsolescencia ligada a la propia evolución tecnológica.

Por otra parte, la relación tangencial existente entre varias disciplinas, obliga a la previa consideración de variables de análisis provenientes de distintas procedencias. Los fundamentos científicos que pretenden sustentar la emancipación de la disciplina ludomusicológica, si bien preexistentes en los fundamentos metodológicos del conglomerado disciplinar que conforma la base de la materia, se advierten aún insuficientes en el proceso de ensamblaje de especialidades. Me percató, no obstante, de la contradicción que supone la demanda de un espacio de desenvolvimiento autónomo advirtiendo la previa amalgama de elementos intervinientes en la conformación de la disciplina ludomusicológica, que sí que debieran servir de punto de partida para establecer una diferenciación en los planteamientos inferenciales de la disciplina ludomusicológica. El complejo perfil competencial deberá poseer, pues, todo aquel que anhele la denominación de ludomusicólogo.

REFERENCIAS

- Aarseth, E. (2001) Computer Game Studies, Year One. *Game Studies*, 1 (1). Recuperado de <http://gamestudies.org/0101/editorial.html>
- Análisis. (1997) *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza Editorial.
- Chailley, J. (Comp.) (1991). *Compendio de Musicología*. (Trad. S. Martín Bermúdez). (pp. 25-27) Madrid: Alianza Editorial (Original en francés, 1958)

- Cheng, W. (2014) *Sound Play: Video games and the musical imagination*. Nueva York: Oxford University Press.
- Callois, R. & Barash, M. (1961) *Man, play, and games*. Urbana: University of Illinois Press.
- Çayvean, T. M. (2016) What is Game Studies Anyway? Legitimacy of Game Studies Beyond Ludo-centrism vs. Narrato-centrism Debate. En *Jurnalism și comunicare, XI* (1). Recuperado de http://jurnalism-comunicare.eu/trjc/issue_en.php?id=30
- Collins, K. (2008) *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Massachusetts: MIT Press.
- Cook, N. (1987) *A Guide to Musical Analysis*. Londres: Dent.
- Fernández-Cortés, J. P. (2018) ¿Qué es la ludomusicología? *Ludomusicología*. Recuperado de: <https://ludomusico.hypotheses.org/1>
- Grimshaw, M. (Ed.) (2011) *Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments*. Hershey: Information Science Reference.
- Huizinga, J. (1949) *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge (Original en alemán, 1944)
- Juul, J. (2004) The definitive history of games and stories, ludology and narratology. The Ludologist [Blog]. Recuperado de <https://www.jesperjuul.net/ludologist/2004/02/22/the-definitive-history-of-games-and-stories-ludology-and-narratology/>
- Kamp, M., Summers, T. & Sweeney, M. (Eds.) *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*. Sheffield/Bristol: Equinox.
- Martí Reyes, M. (2006). Música como ciencia y las ciencias de la música: su importancia en la educación. *Educatio*. (3) Recuperado de: <http://www.educacion.ugto.mx/educatio/PDFs/educatio3/musicacomociencia.pdf>
- Moseley, R. (2013) “Playing Games with Music (and Vice Versa): Ludomusicological Perspectives on *Guitar Hero* and *Rock Band*”. En Cook, N. & Pettengill, R. (Eds.) (2013) *Taking It to the Bridge: Music as Performance* (pp. 279-318). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Otaola González, P. (2015) La investigación en musicología desde una perspectiva pluridisciplinar. En *DEDICA. Revista de Educação e humanidades*, 8 (pp. 77-95). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5166968.pdf>
- Whalen, Z. (2004) Play Along: An Approach to Videogame Music. En *Game Studies* 4, (1). Recuperado de <http://www.gamestudies.org/0401/whalen/>
- Whalen, Z. (2007) Case Study: Film Music vs. Video-Game Music: The Case of Silent Hill. En Sexton, J. (Ed.) (2007) *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*. Edinburgh: Edinburgh University Press

A LA COMPETENCIA, VILLANCICO A 10 CON VIOLÍN Y BAJÓN A LA ASUNCIÓN DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE

Rocío García Sánchez
Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén

RESUMEN

A pesar de que este género es una constante en la vida musical española entre los siglos XVI y XIX, se dispone de menos información relativa al villancico barroco. En el siglo XVII se produce su sacralización. A partir de este momento, junto a la misa, se convierte en el género religioso más importante. Los villancicos del compositor Juan Manuel de la Puente suponen un ejemplo de la riqueza que el género presenta en esta época, en la que se mezclan tendencias autóctonas populares con elementos propios de la música instrumental y vocal italiana.

Palabras clave: *Villancico. De la Puente. Influencia italiana. Música popular.*

ABSTRACT:

Despite the fact that the *villancico* is a constant in the musical life in Spain from XVI century to Romanticism, there is very little information about baroque *villancico*. During the seventeenth century the *villancico* turn into church music. From then on, along with the mass, is considered the most important genre in church music. The composer Juan Manuel de la Puente wrote many examples which show a mix of popular spanish music and italian influence, both, in instrumental and vocal music.

Keywords: *Villancico. De la Puente. Italian sources. Popular music.*

EL VILLANCICO BARROCO

A partir del siglo XVII se producen una serie de transformaciones en el villancico que conducen a la sacralización del género. Al parecer, esta tendencia se inicia en Granada con el objetivo de introducir en la iglesia canciones populares para atraer a la feligresía, algo que suponía una violación de las reglas de la música litúrgica.

El origen de estos villancicos se remonta a los primeros años del siglo XVI, cuando el Arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, dispone que los responsorios latinos que se cantaban durante los Maitines de Navidad se sustituyeran por letrillas castellanas, que eran más asequibles al pueblo y podrían ser entendidas fácilmente. Estos cantos de larga duración atraían a gran número de personas para escuchar estas composiciones, por lo que los maestros de capilla procuraban cada año escribir y estrenar nuevos villancicos en la Navidad y otras fiestas señaladas.

El musicólogo Germán Tejerizo Robles (1989, p. 26), define el villancico barroco como un poema generalmente anónimo y de estilo popular, con variadas estructuras métricas repartidas en un número indeterminado de estrofas, que se compusieron para ser cantadas en Iglesias y monasterios durante los Oficios de Maitines en diferentes festividades religiosas¹. Los maestros de capilla tenían la obligación de componer villancicos a lo largo del año litúrgico, por lo que en ocasiones podían desatender otras de sus obligaciones para concentrarse en la factura de los mismos (Capdepón, 2013).

En las solemnidades de Semana Santa, Corpus, San Antolín, Reyes, Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, tiene la obligación de componer las obras siguientes de esta forma: tres lamentaciones para la noche de tinieblas y un miserere, tres para la segunda noche y dos para la tercera. En la festividad del Corpus el primero y tercero salmo de vísperas, como asimismo lo que se ha de cantar por la capilla de música al tiempo de reservar en todos los días de la octava, sean arias, dúos o a ocho o como quiera. Para nuestro Patrono San Antolín un Dixit Dominus y un villancico para la calenda y otro para las vísperas. Para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo una misa, villancico de calenda, otro para vísperas y los tres para los tres nocturnos de los maitines. En las demás solemnidades de primera clase podrá valerse de los papeles que hay en la papelera, que estará a su cargo y hay en esta Santa iglesia en la recapilla de San Sebastián².

Debido a su enorme popularidad, las letras de los villancicos se imprimían y repartían. Sin embargo, no suele aparecer el nombre del autor literario por su carácter efímero. También es posible que muchas de las letras estuvieran escritas por los propios compositores y, en muchas ocasiones, los textos circulaban entre unas y otras capillas, a pesar de la estricta prohibición al respecto (Martínez Gil, 2005, p. 208). En cualquier caso, había autores que proporcionaban el material literario a los Maestros de Capilla, y esto puede explicar la identidad o el gran parecido entre letrillas cantadas en muchos lugares bastante alejados entre sí.

Otra posibilidad para el anonimato de estas letras podría ser la importancia de la música sobre el texto en los villancicos barrocos. Normalmente, se interpretaban en la hora de Maitines, y la feligresía acudía con entusiasmo en cada ocasión.

¹ Recuperado de:

http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003639&posicion=1 [Última consulta: 29-3-2018].

² *Obligaciones del empleo o ración del maestro de capilla de esta Santa iglesia de Palencia* (Capdepón, 2013, p. 3 vid: López Calo, 1981, p. 701).

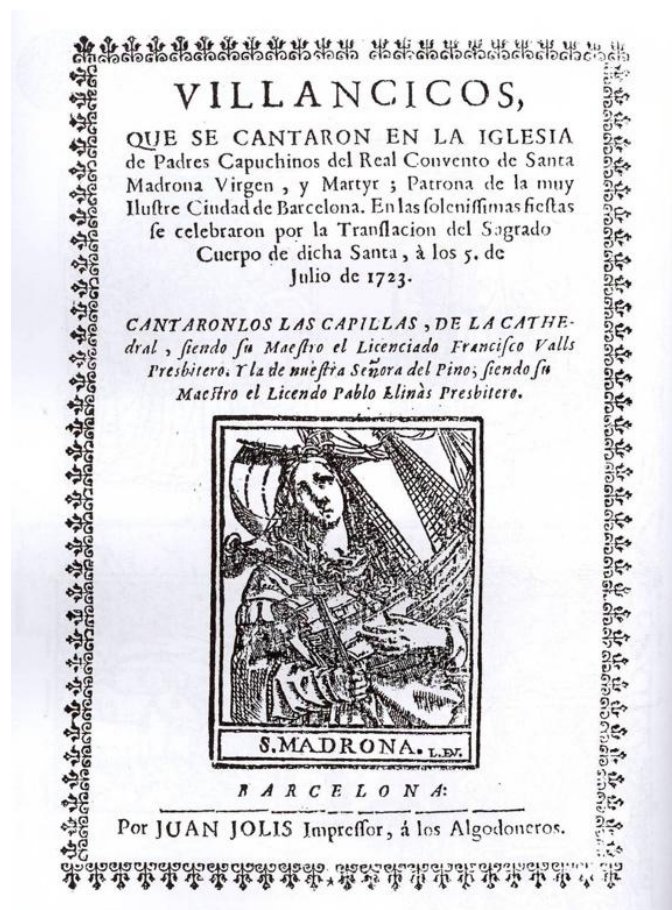


Imagen 1: Ejemplo de letrillas de Villancicos, s. XVIII³

El villancico crecería hasta asemejarse a la cantata religiosa italiana en varios movimientos y con formas más complejas. A partir del siglo XVIII se notará la influencia italiana en la inclusión de recitativos y arias. Aun más, a medida que la moda italiana se expande por la península, se incluirá una pequeña orquesta formada por violines, oboes o flautas, trompas y trompetas. Contra este y otros procedimientos –como el virtuosismo vocal tomado de la música instrumental y teatral de la época– se encuentran críticas del Padre Feijóo (1726) en su *Música en los templos*:

Así se dividió en aquellos retirados siglos la Música entre el Templo, y el Teatro, sirviendo promiscuamente a la veneración de las aras, y a la corrupción de las costumbres. Pero aunque ésta fue una relajación lamentable, no fue la mayor que padeció este Arte nobilísimo; porque esta se guardaba para nuestro tiempo. Los Griegos dividieron la Música, que antes, como era razón, se empleaba toda en el culto de la Deidad, distribuyéndola entre las solemnidades religiosas, y las representaciones escénicas; pero conservando en el Templo la que era propia del Templo, y dando al Teatro la que era propia del Teatro. Y en estos últimos tiempos ¿qué se ha hecho? No sólo se conservó en el Teatro la Música del Teatro, mas también la Música propia del Teatro se trasladó al Templo⁴.

³ Recuperado de:

http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/MujeresImpresoras/Siglo_XVIII/Seleccion/Barcelona/

⁴ Recuperado de: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm> [Última consulta: 30/3/2018].

Esto provoca una dualidad entre villancicos tradicionales e italianizantes, e incluso mixtos, que podían ser interpretados en la misma ocasión. Dado que el público de las ceremonias religiosas era de carácter muy diverso, esta dualidad contentaba al sector culto –estilo italiano– y al más popular –tradicionales– (García Gallardo, 2013). Lamentablemente, a finales del siglo XIX volvieron a cantarse otra vez los responsorios latinos. La encíclica de Benedicto XIV que ordena la supresión de elementos populares en la liturgia conduciría a la progresiva desaparición de este género (Tejerizo, 1989)⁵.

El villancico del siglo XVII puede clasificarse, atendiendo a sus tipos temáticos, en épicos, pastoriles o de lenguas y personajes (con intención jocosa). Si se tiene en cuenta la función religiosa se encuentran los de Navidad (repartidos entre Nacimiento, Calenda y Reyes), Corpus (al Santísimo), los de santos y los marianos.

Respecto al lenguaje utilizado en las letras, es frecuente que los autores combinen el lenguaje popular con otro marcadamente culto, en relación con la simbiosis de las dos tradiciones presentes también en el plano musical. La estructura musical durante este periodo puede ser muy variada, combinando el estilo tradicional de estribillo/coplas con los recitados y arias de estilo italiano. El modelo más usual constaba de introducción –a menos voces– responsión o estribillo –policoral, primero solistas, después *tutti*, situados en lugares opuestos– y las coplas. *A la competencia*, del maestro Juan Manuel de la Puente, se corresponde precisamente con este esquema.

EL MAESTRO JUAN MANUEL DE LA PUENTE (TOMELLOSA, GUADALAJARA 1692-JAÉN 1753)

Juan Manuel de la Puente se formó en la catedral de Toledo bajo el magisterio de Ardanaz, Bonet y Paredes y Ambiola. Con tan solo diecinueve años accedió al puesto de maestro de capilla de la catedral de Jaén, lugar donde permanecería hasta su muerte. Debido a su juventud, solamente se le otorgó por vía de salario, asignándole 250 ducados, hasta que cumpliera la edad pertinente y se le pudiera poner en posesión de la ración correspondiente. En 1716 tomaría la posesión formal de su puesto en la capilla.

La mayor parte de su obra ella se conserva en el Archivo Musical de la Catedral de Jaén, existiendo también partituras suyas en los archivos musicales del Monasterio del Escorial y Catedral de Palencia más alguna obra suelta en Granada y Aránzazu. En Jaén se conservan tres tomos IV, VII y IX que reúnen casi trescientas composiciones entre cantatas, villancicos, tonadas, un oratorio, una gran misa, un miserere a dieciocho voces, el salmo *Beatus vir*, un *Stabat mater* y una obra profana, la ópera *El oráculo de Chipre* que el autor denomina música humana (Jiménez Caballé, 1989).

En su obra se aprecia la estética musical de la época en aspectos tales como el bajo continuo, estilo concertante, policoralismo o predominio de estilo homofónico frente al contrapunto imitativo. Igualmente se advierten influencias de la ópera italiana, sobre todo en arias y recitados, además de algunas influencias populares típicamente españolas, como la seguidilla.

Sus villancicos son muy variados. Desde ejemplos sencillos a dos voces a grandes villancicos a diez voces –para tres coros– que se reservaban para las vísperas de las celebraciones más importantes. Algunos de ellos tienen una duración y complejidad técnica considerable en la parte instrumental.

⁵ Nos referimos a la encíclica *Annus Qui* del 17 de febrero de 1749. Esta carta del pontífice instaba a los obispos a atajar los abusos introducidos en la música eclesiástica. Paradójicamente, su permisividad para la utilización de instrumentos de cuerda, lengüeta y órgano fomentaría la interpretación de música instrumental en el culto (Ezquerro, [vid. Fellerer] 2004, p. 3).

A LA COMPETENCIA, VILLANCICO A 10 CON VIOLÍN Y BAJÓN.

Este villancico a diez (SA-SSAA-SSAT) con violín, bajón y acompañamiento está escrito para la festividad de la Asunción de la Virgen del año 1717⁶. Temáticamente se corresponde con los dedicados a la devoción mariana, en los que se explican temas relativos al dogma de la Inmaculada Concepción, el pecado original y sus consecuencias, y la Asunción de María en cuerpo y alma, como es este caso en particular.

En el texto se establece una especie de rivalidad entre los cielos y los hombres para exaltar las excelencias de María en este misterio. Este aspecto aparece reflejado a su vez en la continua alternancia, ya en el estribillo, de partes a solo y todo el conjunto. Como se puede observar a continuación, las estrofas cantadas por solistas se corresponden con el cielo, mientras que el coro representa a los humanos en la tierra. En las estrofas de esta sección, los versos se agrupan de forma dispar y con rima asonante.

A LA COMPETENCIA, CIELOS, HOMBRES

Estribillo

Solo. *A la competencia, cielos, hombres,
pues hoy María sube, pisando las esferas,
de luces adornada, a coronarse de reina.*

Todos. *A la competencia, del cielo es el aplauso,
el culto es de la tierra,
con voces, con himnos,
con métricas cadencias.*

Solo. *Los cielos con sus voces explican
que su esfera les toca celebrar
y en dulce unión
le aclaman por su Reina.*

Todos. *A la competencia,
del cielo es el aplauso,
el culto es de la tierra,
los hombres con afectos,
humildes de mente,
alegan que, siendo Madre suya,
les toca publicar sus excelencias,*

Todos. *A la competencia,
con voces, con himnos,
con métricas cadencias.*

⁶ Archivo de la catedral de Jaén, Volumen IX, Folio 231 v.

Por el contrario, las ocho coplas se organizan en estrofas de cuatro versos con una estructura de romance, inspirándose cada una de ellas en pasajes bíblicos:

Coplas

*Hoy, como aurora divina,
María al cielo se eleva
como ciprés frondoso
hasta Sión su hermoso vuelo llega.*

*Hoy, como la luna hermosa,
exaltada se venera,
como varita de humo,
fragantes aromas su olor muestra.*

*Y de tres laureles
la hermosa diadema
sus sienes sagradas
su premio se llevan.*

*Y al ver cuanto logra
el cielo y la tierra
en salvas acordes,
su gloria celebren.*

*Hermosa y fragante
su gloria se muestra,
blasón de los cielos,
honor de la tierra.*

*Goza, como humano,
nobles excelencias,
teniendo su origen
de la Omnipotencia.*

*Hoy, como sol escogida,
sube a la mansión etérea,
como el cedro fragante en El Líbano,
nos muestra su grandeza.*

*Hoy, como escuadrón triunfante,
su honor ostenta,
y como Paloma en Cadés,
hasta los cielos su hermosura llega.*

La estructura musical en relación con el texto resulta previsible y se mantiene con pocas modificaciones a lo largo del villancico. Tras la introducción instrumental –de extensión

moderada– suele aparecer un pasaje a solo, la mayor parte de las veces acompañado por el violín o el bajón.

La escritura vocal no se puede considerar virtuosa, aunque sí muy cercana al estilo de las arias de ópera italiana. De la Puente diseña una mayor variedad de motivos rítmicos en estos pasajes, manteniendo el equilibrio entre el estilo silábico y algunos melismas. Los frecuentes diseños melódicos en escalas e intervalos ascendentes pueden ser considerados como una metáfora del ascenso de la Virgen a los cielos, mientras que las escalas y motivos descendentes suelen coincidir con las reclamaciones de la tierra:

Imagen 2: Estribillo, cc. 15-19⁷

El resto de las voces se une al acompañamiento de forma completamente vertical tanto en el estribillo como en las respuestas. No obstante, la textura imitativa también está presente entre la voz y los instrumentos al comienzo y en las coplas, en las sucesivas entradas de los coros y especialmente entre el violín y el bajón, salvo en las respuestas, momento en el que también ostentan una escritura paralela.

Imagen 3: Introducción, cc. 6-10

Imagen 4: Respensión cc. 42-46

El tratamiento de los instrumentos es muy virtuoso. La escritura del violín muestra influencia italianizante en los recursos empleados: escalas ascendentes y descendentes,

⁷ Los ejemplos musicales que aparecen son de elaboración propia.

registro agudo, octavas quebradas y figuraciones rápidas. El bajón merece una especial mención, pues es tratado con igual o superior virtuosismo, por lo que cabe suponer el alto nivel técnico de los intérpretes. Sirva de ejemplo el extenso solo de bajón al comienzo de las coplas:

Imagen 5: Solo de bajón, cc. 122-126

Este solo no se interrumpe al entrar la voz solista. En lugar de adoptar una simple línea de acompañamiento instrumental, el bajón continúa desarrollando los motivos presentados en diálogo con la voz:

Imagen 6: Copla, cc. 139-148

Probablemente, el aspecto más destacado sea que los instrumentos no se limitan a imitar a las voces, sino que adquieren entidad propia. Sin embargo, no se indica el instrumento al que está destinado el acompañamiento, aunque lo común en la época sería que estuviera reservado a el arpa, el órgano e incluso el violón.

Si bien no se puede obviar la influencia de la música teatral italiana en la pieza, el compositor no incluye aquí recitados o arias, que son la muestra más evidente de la moda italiana en los villancicos. No obstante, se debe tener en cuenta que *A la competencia* pertenece a sus primeros años al frente de la capilla jiennense.

CONCLUSIONES

El villancico *A la competencia* es un gran ejemplo de la riqueza presente en el género durante el siglo XVIII. En este caso no se observan elementos de carácter popular, pero sí aparecen rasgos que permiten aseverar el conocimiento de las tendencias contemporáneas europeas por parte de los maestros de capilla.

El objetivo de las autoridades de atraer al templo un mayor número de feligreses –a través de la música que se interpretaba– conllevaba más ventajas que inconvenientes, a pesar de que en muchos casos los villancicos resultaran inapropiados desde el punto de vista del texto. En este caso la letra utilizada no ostenta un tono vulgar, sino que adopta un estilo elevado, propio de la poesía pastoril o amorosa.

La supresión de estas piezas condujo a un empobrecimiento de la liturgia desde el punto de vista estético, además de reducir las oportunidades de escuchar diferentes manifestaciones musicales a un amplio sector de público.

REFERENCIAS

- Capdepón Verdú, Paulino. (2013). «El texto del villancico religioso en la España del siglo XVIII». *La Letra de la música*.
- Ezquerro Esteban, Antonio. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, CSIC.
- García Gallardo, Cristóbal. (2009). «Villancicos del siglo XVIII en España», *Música y Educación*, n.º 80, año XXII, págs. 32-45.
- (2010). «La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz», *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, págs. 83-100.
- (2013). «La edad de oro del villancico: villancicos y cantatas barrocos en las iglesias andaluzas del siglo XVIII», *Andalucía en la historia*, n.º 41, págs. 84-87.
- Leza Cruz, José Máximo, (ed). (2014). *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura económica.
- Hill, John Walter. (2005). *La música barroca*, GIRÁLDEZ, Andrea (versión española), Madrid, Akal.
- Jiménez Cavallé, Pedro. (1989). «Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1711–1753). Notas biográficas», *Actas del I Congreso de Jaén. Siglos XVIII-XIX*, Jaén.
- (1989). «Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la catedral de Jaén, 1711-1753», *Recerca Musicologica*, IX-X, págs. 341-358.

Martín Moreno, Antonio. (1985). *Historia de la música española, 4. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza.

Martínez Gil, Carlos. (2005). «Los villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo (1734-1762)», *Archivo Secreto*, III, págs. 226-258.

Medina Crespo, Alfonso. (2008). *Villancicos barrocos en la catedral de Jaén*, Jaén, Ediciones Blanca.

Tejerizo, Germán. (1989). *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas. Disponible en Worl Wide Web: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003639&posicion=1 [Última consulta: 29-3-2018].

LA MITOLOGÍA Y EL RITO EN EL REPERTORIO DE FLAUTA TRAVESERA

Ana María Gutiérrez Martínez
Conservatorio Profesional de Música "Músico Ziryab" de Córdoba

RESUMEN

El mito y el rito siempre han estado muy ligados con la flauta. Así, desde las civilizaciones más antiguas, la flauta era considerada como un instrumento con poderes sobrenaturales, capaz de provocar estados de catarsis y de conectar con los seres de ultratumba. Esta dimensión *mágica* hizo que pronto fuera incluida dentro de los mitos y leyendas de diferentes culturas, siendo en muchos casos los propios dioses los que interpretaban melodías con el instrumento. A partir de aquí, fueron muchos los compositores que, a lo largo de las diferentes etapas de la historia de la música y de acuerdo con la estética compositiva de cada periodo musical, se sintieron atraídos por esta temática. Resultado de ello ha sido la creación de un amplio corpus de obras en las que, a través de la música, se evoca el elemento mitológico y ritual. En el caso de la literatura de la flauta, muchas de las grandes y más conocidas obras interpretadas hoy en día han sido compuestas en base a este tipo de textos. Por ello, en el presente artículo, realizaremos un repaso del papel que la mitología y el rito han desempeñado en la literatura de la flauta, destacando los principales compositores que han incidido en este tema y desglosando las obras que hemos considerado más representativas en este campo, sin desdeñar otras de igual calidad que, por cuestiones de extensión, no han podido ser tratadas.

Palabras clave: *Flauta travesera, Rito, Mitología, Debussy, Mouquet, Roussell, Jolivet, Hoover.*

ABSTRACT

Myth and rite have always been closely linked with flute. Thus, from the earliest civilizations, flute was considered as an instrument with supernatural powers, capable of provoking states of catharsis and connecting with beings beyond the grave. This "magical" dimension made that it was soon included in myths and legends from different cultures, being in many cases the gods themselves who played melodies with this instrument. From here, many composers were attracted by this theme throughout the different stages of the history of music and according to the compositional aesthetics of each musical period. The result of this has been the creation of a large batch of works in which, through music, the mythological and ritual element is evoked. Concerning flute literature, many of the great and best-known works performed today have been composed based on these texts.

Therefore, in this article, we will review the role that mythology and rite have played in flute literature, highlighting the main composers that have influenced this issue and analysing the works that we have considered most representative in this field, without neglecting other ones of equal quality that, for reasons of length, could not be treated.

Keywords: *Flute, Rite, Mythology, Debussy, Mouquet, Roussel, Jolivet, Hoover.*

INTRODUCCIÓN: LA FLAUTA COMO INSTRUMENTO RITUAL Y MÁGICO

Desde épocas prehistóricas, la música ha estado asociada al componente ritual y mágico, empleándose en danzas y ceremonias con las que se pretendía conectar el mundo físico con la realidad mística de los dioses y espíritus. El objetivo de estos actos era atraer la caza, gozar de prosperidad y abundancia en la cosecha, pedir salud y, en definitiva, implorar por el buen funcionamiento del pueblo. En la Antigua Grecia, por ejemplo, los términos “música”, “religión” y “magia” se consideraban equivalentes e intercambiables, de forma que a la música se le atribuían poderes sobrenaturales ligados a estados de trance, purificación mental y espiritual y conexión con el más allá. La mitología griega incluso llega a presentar a algunos de sus dioses como inventores de la música o instrumentistas a los cuales se dedicaban rituales honoríficos, como es el caso de Apolo –asociado a la cítara– y Dioniso –relacionado con el aulós (Gutiérrez, 2015)–.

En este contexto mágico y ritual se sitúa la flauta, considerada como uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad –la flauta de Isturitz (Pirineos) data de hace más de 20000 años y la más antigua de todas, encontrada en la cueva de Divje Babe (Eslovenia), tiene unos 57000-93000 años de antigüedad (Artaud, 1986)– y ligada en todo momento a lo sagrado y lo divino. Su relación con lo mitológico se manifiesta en todas las etapas de la historia de la música occidental, donde este componente deslumbró a numerosos compositores, que basaron sus obras en los relatos de la antigüedad clásica. De hecho, a partir de la Camerata de los Bardi (1573-1590), que daría origen al inicio de la ópera, se retoma la temática mitológica como forma de inspiración musical, siendo una constante que alcanza especial interés en la música barroca (Grout y Palisca, 2006) y que se mantiene en lo sucesivo. En este sentido, un periodo de especial importancia va a ser el Impresionismo, con la figura de Debussy, que recurrió en numerosas ocasiones a la mitología por su poder evocador y onírico, componiendo obras para flauta de especial calidad y relevancia. También en la música contemporánea encontramos referencias a lo ritual, como sucede en las obras de la compositora americana Katherine Hoover, donde se plasma el mundo mágico y espiritual de la cultura Hopi.

Por otra parte, y dadas las continuas referencias a lo mitológico y ritual del presente artículo, conviene distinguir el significado de ambos términos, ya que este es ambiguo y complejo según el contexto y funciones dentro de la sociedad donde se utilizan. Así, “mito” se refiere a toda aquella historia no real, basada en el origen del mundo y del hombre e integrada en la mayor parte de los casos por seres sobrenaturales, sagrados o divinos, cuya función principal es explicar el origen, significado y motivación de las conductas de la actividad humana, con un componente ético, significativo y simbólico (Sosa, 1965). En cuanto a “rito”, se trata de todas aquellas prácticas prescritas o prohibidas asociadas a las creencias mágicas, con implicaciones interactivas dentro de la vida cotidiana (Maisonneuve, 1991). Tanto mito como rito están profundamente relacionados dentro de la cultura de una sociedad, conformando procesos de pensamiento y modelos éticos determinados que rigen el sistema de valores y los comportamientos de todo un pueblo (Rojas, 2009).

Pasamos, pues a desglosar de qué manera se aborda el mundo de la mitología y de lo ritual dentro del repertorio para flauta travesera.

LA MITOLOGÍA Y EL ELEMENTO RITUAL DENTRO DE LA LITERATURA DE LA FLAUTA TRAVESERA

A continuación, planteamos una revisión de obras dentro de la literatura de la flauta travesera en las que los compositores se inspiraron en elementos mitológicos o rituales. Para esto, cada una de ellas se abordará basándose en la figura del compositor o compositora de la misma y en un posterior análisis de los elementos que la componen, siguiendo un orden cronológico. En la sección final, correspondiente a la bibliografía empleada, puede consultarse la edición utilizada para el análisis de cada obra.

Conviene aclarar que, por cuestiones de extensión, sería imposible abarcar todo el repertorio para flauta inspirado en el componente mitológico y ritual, y más teniendo en cuenta que, dentro de este campo, se sitúan obras para flauta sola, para cámara y para orquesta. Por ello, sólo presentamos aquellas que hemos considerado más relevantes dentro de la literatura de la flauta, bien por su frecuencia dentro del catálogo de obras interpretadas dentro de los escenarios y de los conservatorios de todo el mundo, o bien por el papel protagonista que se le confiere a la flauta en el caso de las obras orquestales – algunos fragmentos de estas obras forman parte de las pruebas orquestales de las principales orquestas nacionales e internacionales–. No obstante, no podemos desdeñar la importancia y calidad de otras obras para flauta inspiradas en la mitología y el rito y que, por cuestiones de extensión, no han sido mencionadas.

Compositores y compositoras que utilizan la mitología y el rito como temática en sus composiciones para flauta

Claude Debussy (1862-1918)

Este compositor francés se considera el máximo exponente del Impresionismo musical, movimiento que supuso la desvinculación definitiva con la tradición compositiva de las formas clásicas y románticas. Además, característica de esta corriente fue la intención de evocar sensaciones y atmósferas sonoras más que sentimientos, fundiéndose en numerosas ocasiones música, literatura y pintura en una sola entidad.

Bajo este prisma, Debussy desarrolló un trabajo musical que desafiaba toda clase de convencionalismo establecido, nutriéndose para ello de las múltiples influencias exóticas fruto de su inquietud por la música folclórica de Oriente. A esto contribuyeron los viajes que realizó a Rusia atraído por el nacionalismo del Grupo de los Cinco y el descubrimiento del pabellón dedicado al arte oriental durante su visita a la Exposición Universal de 1889. En él, las orquestas de percusión y las danzas rituales –especialmente la orquesta de gamelanes de la isla de Java– atrajeron su interés hasta tal punto que su tratamiento sonoro cambió por completo. La variedad tímbrica de este conjunto le llevó a buscar un nuevo colorido orquestal, mucho más personal y evocador, tarea que se vio facilitada por las grandes mejoras organológicas producidas durante todo el siglo XIX, que ampliaban las posibilidades instrumentales y dotaban de nuevos timbres a la orquesta (Mestanza, 2017).

En este sentido, Debussy se opuso a la expresión de los sentimientos del compositor a través de la orquesta, sustituyendo esta máxima por la evocación subjetiva y la creación de sensaciones y atmósferas a partir de la búsqueda de colores y efectos sonoros. Esto supuso un nuevo paradigma en cuanto a la visión de la orquesta, tratada ahora de forma más etérea y delicada, dentro de una estética puramente descriptiva e íntimamente ligada a la evocación de la naturaleza mediante el sonido y a la creación de imágenes musicales (Rosell, 2011).

Del mismo modo, Debussy estuvo ligado a la música medieval gracias a su visita al monasterio de Solesmes, empleando los modos gregorianos en buena parte de sus composiciones –como en *Chansons de Bilitis*, por ejemplo–. Así, el concepto de tonalidad se desvaneció y apareció el de funcionalidad, girando la armonía en torno a centros tonales

más que a tónicas propiamente dichas. Unido al empleo de modos antiguos, se situaba el uso de acordes sin intención tonal –como la séptima de dominante, por ejemplo, que ya no era resuelta según las normas tradicionales de la armonía–. Consecuencia de ello fue la ampliación del lenguaje armónico, que también incluía nuevos tipos de escalas –como la pentatónica y hexátónica o de tonos enteros–.

En cuanto al ritmo se refiere, el compositor francés se valía de rítmicas inusuales hasta la fecha, como polirritmias, fórmulas exóticas que incluso suprimían la barra de compás y otros recursos ligados a la isorritmia de la polifonía renacentista de Orlando di Lasso y Palestrina, con procesos de retrogradación, disminución y aumentación (Mestanza 2017).

Otra innovación radicaba en la ampliación de la forma, que ya no considera la forma sonata como una opción, al regirse por el bitematismo y la relación tonal entre la tónica y su dominante o relativo en la contraposición de temas (Ramírez, 2010). Así, se empleaban formas libres que imitaban los fenómenos de la naturaleza y donde la melodía tenía un papel decisivo. Normalmente, ésta ya no era ejecutada por un solo instrumento, sino que se fragmentaba entre los diferentes colores tímbricos de la orquesta, desdibujando los contornos de la misma en función del elemento que se deseaba evocar.

Por otra parte, Debussy mantuvo una estrecha conexión con otras formas de arte, conociendo a artistas literarios, como Mallarmé, e inspirando su obra en numerosas ocasiones en la literatura y la pintura. Reflejo de ello eran sus melodías espontáneas y la conexión entre música, naturaleza y evocación sensorial (Mestanza, 2017). A esta atmósfera se sumaba la intención de difuminar la realidad para crear mundos a medio camino entre lo onírico y lo inverosímil (Hernández, 2009).

Jules Mouquet (1867-1946)

Este compositor francés nació en París y aquí desarrolló sus estudios musicales, de la mano de Théodore Dubois y Xavier Leroux. Sus trabajos de armonía y sus composiciones le valieron reconocimientos como el *Gran Premio de Roma* por su cantata *Mélusine* (1896), el *Premio Trémont* (1905) y el *Premio Chartier* (1907) de música de cámara. En 1913, desarrolló su labor como profesor de armonía en el Conservatorio de París, escribiendo tratados sobre la materia, como el *Curso básico de armonía* y el *Curso superior de armonía*.

Aunque Mouquet compuso para toda clase de agrupaciones –para orquesta destaca *Au village Op. 11* (1946), su oratorio *El sacrificio de Isaac* (1902) y el poema sinfónico *El Juicio final* (1913)– destacan especialmente sus composiciones para viento, usando sobre todo la flauta, el clarinete y el saxofón. Su obra más conocida e interpretada es la sonata para flauta *La Flauta de Pan, Op. 15* (1904), a la que nos referiremos posteriormente. Otras obras para flauta de este compositor son *Berceuse, Op. 22* (1907), *Danza griega, Op. 14* (1907), *Égloga Op. 29* (1909) y *5 Piezas breves Op. 39* (1925), con un marcado carácter antiguo en estas últimas (Lemoine, 2018).

Albert Charles Paul Marie Roussel (1869-1937)

Junto con Debussy y Ravel, se considera uno de los principales compositores de la escuela francesa del siglo XX, perteneciendo a la misma generación de Poulenc, Honneger, Ibert y Milhaud, entre otros (Cristancho y Yohanna, 2009).

Su obra se dividió en tres periodos, marcados por una evolución compositiva. El primero de ellos se nutría del Impresionismo de Debussy y de la influencia directa de su profesor, Vicent D'Indy, además de las influencias de la música de Oriente, con la que se encontraba familiarizado debido a sus viajes a Asia suroriental como marino (Helguera, 1997). Dentro del segundo periodo incluiremos la obra analizada posteriormente, *Joueurs de flûte* (1925), con un carácter más experimental, aunque sin dejar de lado las formas clásicas del periodo anterior. Finalmente, su tercer y último periodo le llevó a alcanzar un estilo

propio, aunque influido por el neoclasicismo y la bitonalidad (Cristancho y Yohanna, 2009).

André Jolivet (1905-1974)

Antes de repasar la biografía de este compositor francés, debemos destacar la importancia que la flauta tenía para él, considerándola uno de sus instrumentos predilectos por su origen primitivo y su enorme capacidad expresiva, muy ligada a lo visceral y a lo místico, ya que el sonido se produce al insuflar el flautista el aire que sale de su interior, lo que liga de modo metafórico con aquello que alberga en su alma (Jolivet, 1978). Resultado de su decoro compositivo en sus obras para flauta ha sido que algunas de ellas, como *Cinq Incantations* y *Chant de Linos*, se han consolidado con nombre propio dentro de las obras de referencia de la historia de la literatura de la flauta.

Respecto a la vida de Jolivet, estudió órgano y armonía con el padre Aimé Theodas y, posteriormente, composición con Paul Le Flem, destacando en sus clases el análisis de la polifonía de los siglos XV y XVI, que influyeron profundamente en su estilo. No obstante, su personalidad compositiva se definió a partir de dos grandes hitos, como fueron la visita a París del maestro Arnold Schoenberg –conociendo así la música atonal– y el descubrimiento por parte de Jolivet de la obra *Amériques* (1918-1921) de Edgar Varèse.

Desde ese momento, Jolivet comenzó a recibir clase de Varèse, que le inculcó nuevas técnicas de escritura muy relacionadas con aspectos de sonido, orquestación, acústica y ritmo. El resultado de todo ello se percibió por primera vez en su suite para piano *Mana* (1935), marcada por profundos intereses metafísicos. Sobre este paradigma y junto con Olivier Messiaen, Daniel Lesur e Yves Baudrier, Jolivet fundó en 1936 el grupo "La jeune France", con un modo de componer más humano y menos abstracto, basado en la idea de devolver a la música su significado arcaico, el que poseía cuando se encontraba ligada a los fenómenos esotéricos o religiosos, reencontrando de esta forma un lado emocional estrechamente ligado con el aspecto ritual (Guarnuccio, 2006). De aquí se derivaría su obra para flauta sola *Cinq Incantations* (1936), a la que seguirían otros trabajos para piano como *Cosmogonie* (1938), y *Cinq Danses Rituelles* (1939) (Cortez, 2014).

A partir de la Segunda Guerra Mundial, la producción musical de Jolivet se redujo y su carácter se tornó menos esotérico. De este período dataría su obra *Chant de Linos* (1944) para flauta y piano, con una versión posterior realizada por el propio compositor para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa. Una vez alcanzado su estilo maduro y, a partir de 1945, se consolidó como director de música de la *Comédie-Française*, viajando por Europa, Asia, norte de África, Estados Unidos y México y estrenando aquí sus obras. Además, en 1951 recibió el *Grand Prix de París*, fundó el *Centro de Humanismo Musical Francés* y fue profesor de composición en el Conservatorio de París desde 1966 hasta 1970 (Cortez, 2014).

Katherine Hoover (1937-2018)

Recientemente fallecida, esta compositora, flautista, pedagoga y directora americana constituyó un símbolo de las mujeres compositoras contemporáneas, destacando la propia autora en numerosas entrevistas las dificultades que atravesó dentro del mundo de la composición por el simple hecho de ser mujer y pasar desapercibida por ello (Yarrison, 1996). Esto hizo que Hoover se implicara al máximo con la promoción de la mujer dentro del arte, organizando festivales de música para mujeres en colaboración con el Centro Inter-Art de Mujeres de Nueva York (Smith, 2006).

Por otra parte, su entorno familiar no apoyaba la decisión de dedicarse al mundo de la música, aunque su madre, artista y pintora de profesión, influyó en gran medida en su estilo compositivo (Grimes, 1986). Así, su obra se catalogó como descriptiva y evocadora, ya que reflejaba a través de su música diferentes escenas pictóricas y sonidos ligados a la naturaleza o inspirados en culturas autóctonas del territorio americano –como la tribu Hopi–. Su estilo se definió como atonal romántico (Allen, 1999), muy pictórico y elocuente

y caracterizado por la referencia a elementos extramusicales, la capacidad para manipular melodías de otros autores y el uso de materiales abstractos y originales (Yarrison, 1996).

Finalmente, hay que destacar que, aunque su mayor éxito se ha producido a raíz de sus composiciones para flauta, su producción musical se extendió desde el plano camerístico hasta el orquestal, destacando obras para flauta sola, flauta y piano, piccolo y piano, flauta alto y bajo y piano, conjuntos de flauta, cámara mixta, cuarteto de cuerdas y de viento, soprano y violín, piano solo, orquesta y coro. Su amplia producción musical le llevó, tras la composición de *Kokopeli* (1990), a fundar la editorial Papagena Press para la publicación de sus obras.

Revisión del repertorio de inspiración mitológica y ritual para flauta travesera

Chansons de Bilitis (Canciones de Bilitis. Claude Debussy, 1901)

Se trata de una serie de piezas breves escrita para dos flautas, dos arpas y celesta a petición del poeta Pierre Louÿs (1870-1925), que se los encargó para servir de acompañamiento con mímica al recitado de unos poemas eróticos difundidos en su libro *Las Canciones de Bilitis* (1894). Su estreno, el 7 de febrero de 1901, despertó un gran entusiasmo entre el público y dio lugar a la reutilización de la parte de celesta en la obra del mismo autor *Épigraphes antiques* para piano a cuatro manos, escrita en 1915 (Artaud, 1986).

En cuanto a los poemas, Louÿs creó dos personajes ficticios a partir de los cuales gira todo el argumento de la serie: una poetisa griega del siglo IV a.C. alojada al oriente de Panfilia y Chipre, llamada Bilitis –que sería la autora de los poemas– y el arqueólogo alemán M.G. Heim, que encuentra posteriormente dichos escritos en una tumba de la isla. La obra plantea la biografía de dicha poetisa y se divide en cuatro partes que repasan su evolución vital. Por ello, Debussy dedicó las canciones a las diferentes escenas que se suceden a lo largo de estas cuatro partes, las cuales son (Cortez, 2014):

-Primera parte: Bucólicas en Pánfila. Narran de forma poética la infancia de Bilitis, desarrollada en el ambiente pastoril y cercano a la naturaleza de una aldea casi desierta. El ambiente mágico de las ninfas y el dios Pan están muy presentes aquí, reflejándolo Debussy a partir de su primera y tercera canción, tituladas, respectivamente, *Canto pastoral* –para invocar a Pan, dios del viento de estío– y *Canción*– donde pregunta a los elementos de la naturaleza dónde está su amada–.

-Segunda parte: Elegías en Metilene. En etapa de su vida, Bilitis se enamora de un hombre de incógnito, dando a luz un bebé al que abandona y emigrando a la ciudad de Metilene. El ajetreado ritmo de vida de este lugar, donde los hombres se dedican al vino y a las bailarinas, hace que se olvide de la figura masculina y se enamore de Mnasidika, una joven caracterizada por su dulzura e inocencia. Debussy dedica a este episodio la canción *La tumba sin nombre* –donde Mnasidika muestra a Bilitis la tumba de una amiga de su madre, oculta en el campo–.

-Tercera parte: Epigramas en la isla de Chipre. En esta tercera etapa de su vida, Bilitis rompe con Mnasidika debido a sus celos excesivos, lo que hace que se marche entristecida a Chipre para convertirse aquí en una cortesana que de nuevo se entrega a los hombres. En esta ocasión, Debussy evoca este capítulo a través de tres canciones: *La danzarina de los crótalos* –donde se ensalza la figura de la bailarina al contonear su cuerpo–, *Las cortesanas egipcias* –que repasa la visita que Bilitis realiza a casa de éstas– y *La mañana lluviosa* –donde profundiza en su tristeza al sentirse olvidada por la gente–.

-*Cuarta parte: La tumba de Bilitis*. Aunque Debussy no dedica canción alguna a este episodio final, no podemos desdeñar su importancia, ya que supone el desenlace y el repaso de lo que fue la vida de Bilitis, ensalzando el paso del tiempo, la pérdida de su belleza y su muerte. Pierre Louÿs plantea, de modo ficticio, que la propia Bilitis consiguió seducirle, convirtiéndose en su musa y mostrando por ello su vida en forma de poemas.

Syrinx (Claude Debussy, 1913)

Esta obra se considera una de las más importantes dentro del repertorio para flauta y, de hecho, se erige como la primera obra a solo en la que un compositor de peso emplea el modelo de flauta Böhm de 1847 (Bertoni, 2013). Sin embargo, hay que apuntar que, en un primer momento, no fue pensada para ser interpretada a solo, sino como música incidental para la representación teatral del poema dramático de Gabriel Mourey, *Psyché*, siendo la melodía que el dios Pan interpreta antes de su muerte en escena (Stegemann y Ljungar-Chapelon, 1996).

Respecto a la relación entre Debussy y Mourey, a pesar de ser patente, dejaba entrever ciertas inseguridades acerca del estreno de la misma, ya que el compositor apuntaba en sus cartas a Mourey que no llegaría a tiempo en los plazos establecidos (Debussy, 2005). Paralelamente, el manuscrito de la pieza había llegado al flautista Louis Fleury, quien parece ser que realizó varias indicaciones sobre la partitura original, caso de que esta no estuviera terminada para la fecha prevista y hubiera de ser estrenada. Esta circunstancia hizo que se dudara sobre qué indicaciones eran originales del autor y cuáles eran las de Fleury.

En cualquier caso, el estreno de *Psyché* se realizó el 1 de diciembre de 1913 y en el programa de mano se podía leer la interpretación de una pieza inédita durante el tercer acto, *La Flauta de Pan*, a cargo del flautista Louis Fleury. El posterior cambio de título de *La Flauta de Pan* a *Syrinx* se debió a la publicación de la misma por la editorial Jobert, que decidió modificar el título para no confundirla con un movimiento del mismo nombre dentro de *Chansons de Bilitis* (Bertoni, 2013) –obra del mismo autor que tratamos anteriormente–.

Deteniéndonos en las motivaciones literarias del poema dramático, *Psyché*, que en griego significa “alma”, se basaba en el mito de amor entre Psyqué y Cupido que Apuleyo recogió en su obra *Metamorfosis*, o *El asno de oro*, como también se le conoce (Apuleyo, 2008). En la primera escena del acto III, se ejecutaba *La Flauta de Pan*, con motivo del desarrollo del mito de Syrinx –recogido por primera vez en *Las Metamorfosis*, de Ovidio– en la escena dramática. Aquí, el dios Pan, enamorado de la ninfa Siringa, la persigue para seducirla. Ella se precipita al río Ladón y, con la ayuda del resto de ninfas, se transforma en caña para evitar ser descubierta. No obstante, al soplar el viento, estas cañas emiten un sonido tan dulce y bello que Pan queda embelesado, lo que le lleva a cortarlas y a fabricar un instrumento al que dio el nombre de su amada, Syrinx.

Analizando las características musicales de la pieza para flauta sola, destaca la estrecha relación entre los elementos compositivos y el texto, ya que se trata de una musicalización de un poema dramático. Por ello, las cadencias musicales se ajustan al ritmo literario y el carácter de la pieza refleja los diferentes estados anímicos de la ninfa a lo largo del drama. La obra, a pesar de contar con cinco bemoles en la armadura, no se rige por las normas de la armonía clásica, sino que se basa en la construcción de centros tonales sobre las notas Sib y Reb, mediante el empleo de escalas hexátónicas o de tonos enteros. La escala hexátónica sobre Sib se asocia a la conciencia de la ninfa, mientras que la de Reb representa el instinto. En consecuencia, se crea un conflicto entre la conciencia y lo instintivo, que se traduce en una lucha de centros tonales que van ganando o perdiendo protagonismo a lo largo del desarrollo musical (Bertoni, 2013).

Asimismo, la pieza tiene una forma tripartita donde las secciones quedan claramente delimitadas, ya que comienzan en todo momento con el motivo principal del inicio de la

pieza y terminan con un calderón. La diferencia entre ellas es el desarrollo temático al que van siendo sometidas, que liga directamente con la evolución anímica de la ninfa. Cada una de estas tres partes se corresponde con un proceso de creación y resolución de tensión, de manera que en la primera sección se presenta el tema (reposo), en la segunda se lleva a su máximo apogeo (clímax) y en la última se resuelve la tensión hasta disiparse en una nota larga que se pierde para finalizar la obra (máximo reposo). Si bien esta tensión compositiva se crea a partir de la dominancia de determinados centros tonales, a ello también contribuye el uso del rubato como elemento expresivo y la rica gama de matices que determinan el carácter onírico y misterioso propio de la historia mitológica.

Prélude à l'après-midi d'un faune (Preludio a la siesta de un Fauno. Claude Debussy, 1894)

Se basa en el poema de Stéphane Mallarmé *La siesta de un fauno* (1876), donde se reflejan los sueños de un fauno que, tras perseguir a las ninfas, cae sumido en una profunda siesta. Por ello, este poema sinfónico tiene un fuerte carácter evocador, que se consigue a través del uso inusual de la orquesta, otorgando un papel narrativo a cada timbre de la misma. Esta es una de las características que han hecho de esta obra un antes y un después en el proceso de evolución de esta agrupación musical, valiéndole a Debussy el título de revolucionario por su tratamiento y por no respetar la tradición en cuanto a armonía e intención compositiva –la obra ya no refleja los sentimientos del compositor, sino imágenes ajenas a sus emociones–.

Si bien tal grado de innovación podría haber generado numerosos detractores, el éxito de su estreno fue patente en París, de la mano del director Gustave Doret, de forma que se siguió interpretando en conciertos posteriores –como el de la *Société Nationale de Musique*–, e incluso se realizó en 1912 una versión para *ballet*, a cargo del bailarín Vaslav Nijinsky, con el patrocinio del empresario Sergei Diaghilev (Martínez, 2009).

Pasando a analizar sus elementos musicales, la melodía se caracteriza por su sutileza, quedando fragmentada entre los diferentes instrumentos y confiriendo a los vientos un protagonismo hasta entonces inusitado. De hecho, la formación orquestal no guarda ninguna similitud con las hasta entonces tradicionales plantillas orquestales, encontrando en esta obra tres flautas, dos oboes –uno de los cuales muta a corno inglés–, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas y dos arpas, además de la cuerda. Esto hace que los solos de viento sean muy frecuentes, utilizando además cromatismos y *glissandos* en el arpa para la creación de una atmósfera de misterio y delicadeza fruto de una amplia paleta de colores según la fuente sonora (Martínez, 2009). Todo ello evoca el conflicto del protagonista, que mantiene una lucha interna entre el instinto y la razón al ver truncados sus deseos por alcanzar a las ninfas y pléyades. En el ámbito organológico, esto se traducirá en un contraste constante entre el papel de los vientos –especialmente de la flauta– y la cuerda (Mestanza, 2017).

En lo que a estructura se refiere, la pieza queda lejos del dogma de las grandes formas clásicas, siendo el aspecto narrativo del texto el auténtico protagonista. Aunque se puede establecer una estructura en seis secciones desiguales resumidas en un esquema tripartito A-B-A'-Coda, se crean momentos de dispersión musical que adquieren cohesión gracias al papel de la flauta como hilo conductor, difuminando así la noción de tiempo y espacio (Mesa, 2014). De esa manera, toda la forma constituye un gran arco que se inicia en la primera sección –*très modéré*– con un solo de flauta plagado de cromatismos y ondulaciones que se va repitiendo, pasando por otros instrumentos. La segunda sección es presentada por el oboe, a través de un segundo motivo algo más animado. En la tercera, aparece un nuevo elemento melódico con carácter lírico y expresivo en el clarinete, el oboe y la cuerda –*même mouvement et très soutenu*–. Llegada la cuarta sección, se retoma el motivo inicial variando el ritmo. La quinta y sexta partes se corresponden con la reexposición del tema principal y la coda final (Martínez, 2009). El punto climático se produce en el c. 55 de la obra, aproximadamente a la mitad, representando en él la liberación del fauno, que a

continuación se sumerge en un estado de confusión que precede a su sueño. Esto se manifiesta en una gran variedad de dinámicas, rubatos y motivos que llevan a finalizar la obra con una línea melódica descendente en el arpa, seguidos de los cornos con sordina y los platillos, que se pierden en la nada (Mesa, 2014).

Además de esto y como apuntábamos anteriormente, la armonía se erige como un aspecto innovador, dejando atrás toda clase de tradición clásico-romántica. Ahora ya no se habla de tonalidad, sino de funcionalidad, haciendo que la disonancia pierda su sentido en favor de una gran ambigüedad. Ramírez (2010) destaca la referencia tonal en Mi M en la primera sección, en Reb M en la sección central y de nuevo en Mi M en la Reexposición, entendiendo la “tonalidad” como la presencia de centros tonales sobre estas notas. Además, se crea un gran colorido armónico a partir del uso de cromatismos, escalas de tonos enteros y sucesiones de acordes sin conexión entre ellos, creándose de esta manera una sensación de estatismo y acrecentando la intención evocadora para expresar estados de ánimo a través de imágenes musicales (Mesa, 2014).

Finalmente, el elemento melódico es algo fundamental en la pieza, de forma que se establecen dos grandes motivos contrastantes. El primero de ellos, correspondiente con la melodía del tema inicial presentada en la flauta, se inicia en un VI grado del centro tonal de Mi M (Do#) que desciende y asciende a través de cromatismos ondulantes hasta llegar a su resolución, ralentizándose aquí el ritmo de superficie, que pasa de semicorcheas a corcheas. El segundo tema melódico –a partir del c. 55, coincidiendo con el clímax de la obra– tiene un carácter mucho más lírico y expresivo, recurriendo a la escala de tonos enteros para intensificar el colorido y contraste con respecto a la parte anterior (Mestanza, 2017).

La flauta de Pan (Jules Mouquet, 1904)

Esta obra, fue publicada por primera vez en 1904 y arreglada posteriormente por el propio autor para flauta y piano y para flauta y orquesta. Aquí, encontramos un alto grado de simbolismo, fruto de la pasión de Mouquet por la mitología griega, evocando con su música el ambiente jovial, alegre y pastoril de la vida en el campo, de acuerdo con el mito del Dios Pan –explicado previamente en la obra *Syrinx*, de Claude Debussy–. Se trata, por lo tanto, de una música altamente descriptiva y con una estética ligada a lo impresionista y neoclásico, que recuerda en ocasiones a la de Debussy y Saint-Saëns.

Por otra parte, cada uno de los tres movimientos de la sonata aparece acompañado de un breve poema introductorio en el que se describe la escena representada a través de la música. Pasamos, pues, al análisis de sus principales elementos constitutivos:

-Primer movimiento: Pan et les berges (Pan y los Pastores). El primer poema que aquí aparece, escrito por Alceo de Metilene, reza así: “Oh Pan, que vive en las montañas, cántanos una canción con tus dulces labios, cántanosla con la caña pastoral” (Mouquet, 1904). En este movimiento, predomina el carácter dulce, alegre y juguetón, con una estructura en la que el piano, en su introducción inicial (cc. 1-2), presenta el material que la flauta expondrá a continuación. En el Tema A (cc. 3-24), en Fa M, la flauta interpreta una melodía en el registro medio y agudo, caracterizada especialmente por la presencia de tresillos y los intervalos de tercera. En el Tema B (cc. 24-57), el registro grave de la flauta cobra importancia, creando una atmósfera más profunda y misteriosa que rápidamente se torna alegre, al volver al registro medio de la flauta, desarrollando esta vez escalas en semicorcheas que crean tensión, modulan a Lab M y culminan en ff en el c. 57. A partir de aquí, el piano retoma la introducción inicial, a modo de enlace, para que la flauta vuelva a presentar el Tema A' (cc. 61-71) y el Tema B' (cc. 73-88). A partir del c. 89, podemos hablar de Reexposición del Tema A, volviendo de nuevo a Fa M como centro tonal y fundiendo los materiales del Tema B entre sucesión y sucesión del Tema A –los tresillos que caracterizaban el tema A se intercalan constantemente

con las semicorcheas propias del Tema B-. La Coda de los cc. 126-129 ponen fin a este primer movimiento.

-*Segundo movimiento: Pan et les oiseaux (Pan y los pájaros)*. Encabezado por los versos de la poetisa griega Anyte de Tegea, los cuales destacan la dulzura de la melodía de la flauta de Pan: “Sentado a la sombra de esta solitaria madera, oh, Pan, ¿por qué sacas de tu flauta estos deliciosos sonidos?” (Mouquet, 1904). Aquí, se evoca en el Tema A (cc. 1-22) el canto de los pájaros a través de un diálogo inicial entre la flauta y el piano, caracterizado por la presencia de numerosos mordentes y el intercambio de arpeggios en fusas entre los dos instrumentos, a modo de pregunta-respuesta. Nuevamente, el registro medio y sobreagudo de la flauta se convierte en protagonista del tema, dotando de brillantez y frescura a una melodía que contrasta en gran medida con la presentada en el Tema B (cc. 23-42), de carácter nostálgico y profundo. En este segundo tema, se hace uso del registro grave de la flauta sobre un acompañamiento en el piano a partir de un ostinato iniciado en el c. 21 y basado en una redonda como soporte armónico y un ritmo motor de tresillos arpegiados que dinamizan de alguna forma el desarrollo melódico. Tanto el Tema A como el Tema B vuelven a presentarse de los cc. 43 al 52 y del 53 al 72, modificándolos –especialmente al presentar esta vez el Tema B en el registro sobreagudo y no en el grave– y cerrando el movimiento con una Coda en *Adagio* a partir del c. 73. La armonía es más modal y exótica que en movimiento anterior, encontrando en el Tema A acordes con séptima y escalas pentatónicas arpegiadas sobre las notas Do, Sol y Fa como centros. En el Tema B, predominan las inflexiones sobre los acordes de Mib, Re, Do y Sol.

-*Tercer movimiento: Pan et les Nymphes (Pan y las ninfas)*. A este movimiento le acompaña el texto del poeta ateniense Platón: “¡Silencio, cueva a la sombra de robles! ¡Silencio, fuentes que brotan de la roca! ¡Silencio, ovejas que vibran junto a vuestros pequeños! Pan mismo, en su armoniosa flauta, canta, después de haber puesto sus labios húmedos en sus tubos reunidos. A su alrededor, con un pie ligero, bailan a coro las ninfas de agua y las ninfas de madera” (Mouquet, 1904).

Este movimiento se caracteriza por una forma A-B-A'-B'-A'' y la presencia de dos temas de carácter contrastante (Temas A y B). Así, el primero de ellos, en Fa M, puede dividirse en dos secciones bien definidas: a1 (cc. 1-24) –que se inicia con una introducción de piano en los dos primeros compases, seguida por un tema a modo de llamada en la flauta (cc. 3-24)– y a2 (cc.1-25) –donde predominan los cromatismos y las semicorcheas, que recorren los tres registros de la flauta con una fluidez y gracia que emula el baile de las ninfas, empleando para ello el *stacatto* como forma de articulación–. El Tema B (cc. 57-104), en Reb M, vuelve a caracterizarse por la importancia del cromatismo en la flauta, aunque con valores más largos y un carácter más lírico y expresivo. El piano, como sucediera en movimientos anteriores, vuelve al ostinato de arpeggios como forma de acompañamiento. A partir del c. 105, se reexpone el Tema A –volviendo con ello a Fa M– y el Tema B (c. 167 en adelante). La última presentación del Tema A (cc. 201-245) supone el punto culminante del movimiento, haciendo uso para ello de un cambio de tempo en el c. 209 (*Più vivo*, más rápido).

Joueurs de flute, Op. 27 (Albert Roussel, 1925)

Estrenada en París por el flautista Louis Fleury y el pianista Janine Weill, consta de cuatro movimientos, cada uno inspirado por un personaje mitológico relacionado con la flauta y dedicado a un flautista de su época. Pasamos a desglosar cada uno de los movimientos (Cristancho y Yohanna, 2009):

-*Primer movimiento: Pan*. Está dedicado a Marcel Moyse (1889-1994). En la mitología griega y como se apuntó anteriormente, Pan era el dios de los pastores y los rebaños, además de músico, cazador y curandero. Quizá sea uno de los dioses más conocidos por perseguir a las ninfas e inspirar otras obras, como *Syrinx* –ya tratada anteriormente–. Respecto al análisis compositivo, la estructura es tripartita, contando con una forma A (Exposición)–B (Desarrollo)– A' (Reexposición). En el piano, predominan los movimientos paralelos de acordes y, armónicamente, destaca la presencia del modo dórico y la escala menor armónica, el uso de tríadas mayores, menores, disminuidas y con séptimas. Todo esto contribuye al carácter evocador y juguetón, recreando en los primeros compases el rocío de la mañana en el amanecer, mientras Pan espía a Siringa para seducirla.

-*Segundo movimiento: Tityre*. Rinde tributo a Gaston Blanquart (1877-1962). Tityre aparece en la obra *Bucolics*, de Virgilio, en forma de pastor rústico y flautista expulsado de su tierra junto a sus ovejas. Si bien en este movimiento podemos encontrar de nuevo una estructura tripartita similar a la del primero, los elementos de contraste con respecto a éste se hacen patentes al conferirle el compositor un carácter más travieso y vivo, lo que se traduce en una articulación corta y en *stacatto*. Aunque la armonía del piano y de la flauta no coinciden, al desarrollarse de forma horizontal en lugar de vertical, el efecto de bitonalidad desaparece al incluirse los dos instrumentos dentro de la tonalidad de Mi m. Además, el empleo de dos materiales contrapuestos –uno juguetón con valores cortos y otro más relajado con valores largos– refleja el estado de ánimo del protagonista, mezclándose la agitación con la angustia y el desconsuelo por su destierro.

-*Tercer movimiento: Krishna*. Está dedicado al compositor y flautista Louis Fleury (1878-1926). En la antigua India, Krishna se consideraba un héroe y un dios de forma humana muy ligado al amor, capaz de conducir a la felicidad espiritual y a la perfección eterna. En esta ocasión, las influencias orientales de las melodías hindúes se hacen patentes en el proceso compositivo, que se aleja del convencionalismo occidental para introducirse en los *Ragas*, patrones compositivos indios propios, con unas formas fijas en cuanto a melodía, expresividad, ritmo, carácter y momento de interpretación a lo largo del día. El *Raga* o modo empleado es *Shri*, que significa “Altísimo”, “Ser Supremo” y se manifiesta en una métrica irregular de 7/8 que muta a una regular de 3/4 a partir del c. 20, una melodía melismática representada por cromatismos en la flauta, la ruptura de la armadura y el uso de notas repetidas como efecto de contraste sonoro para evocar un ambiente sensual y misterioso. Nuevamente y como en movimientos anteriores, todo gira en torno a la estructura tripartita A (Exposición)– B (Desarrollo)– A' (Reexposición).

-*Cuarto Movimiento: Monsieur de la Péjaudie*. Aquí se conmemora la figura del compositor, flautista y director de orquesta Philippe Gaubert (1879-1941). Monsieur de la Péjaudie aparece en la novela de Regnier, *La pecheresse* (1920), encarnando a un flautista acusado de asesinato. Este movimiento final se acerca a la música moderna, manteniendo la forma A (Exposición)– B (Desarrollo)– A' (Reexposición) de los anteriores. Los elementos más contrastantes se relacionan con la libertad armónica, el uso de nuevos acordes e intervalos que generan una gran inestabilidad –tritonos, séptimas–, las sucesiones armónicas con un ritmo marcado, el diálogo entre la flauta y el piano, los ritmos fuertes y el ostinato en el piano, el desarrollo temático y la reexposición constante de motivos, a pesar de su corta duración, que apenas llega a los 2 minutos. El efecto sonoro de irregularidad métrica es otra constante, de modo que la introducción del piano, –de 4 compases–, a pesar de estar escrita en 3/4, genera el efecto auditivo de un 6/8, desapareciendo

este al entrar la flauta. El resultado de todo ello es la creación de una atmósfera delicada, refinada, misteriosa e incluso intrigante.

Cinq Incantations pour flûte seule (Cinco Encantaciones para flauta sola. André Jolivet, 1936)

Antes de pasar al análisis de cada una de las invenciones, es fundamental conocer el contexto en el que se compuso esta obra –estrenada en 1938 por el flautista Jean Merry y grabada por primera vez, al año siguiente, por Jean Pierre Rampal para la discográfica Erato Records–, ya que viene marcada por dos acontecimientos muy importantes que supusieron un punto de inflexión en la vida del compositor.

El primero de ellos, fue un viaje que Jolivet realizó al norte de África, donde pudo conocer de primera mano los rituales, ceremonias y manifestaciones artísticas y musicales de las tribus de la zona. Esto incluye el contacto con la flauta *Ney*, realizada con caña y propia de las tribus bereberes y de algunas cofradías religiosas turcas.

El segundo y más trágico acontecimiento en torno al cual gira la obra es la muerte su madre, pocos días más tarde del inicio de la composición. El duelo vivido le generó numerosas dificultades que se vieron aliviadas en parte a través de la música y de la posibilidad de descansar aislado del mundo en una de las propiedades del Director de la *Schola Cantorum* en Aix-en-Provence. Durante esos meses, recibió con frecuencia la visita de Hélène, una musicóloga interesada en temas esotéricos que influyó en gran medida en el compositor (Cortez, 2014).

De esta forma, *Cinco Encantaciones para flauta sola* se enmarca dentro del plano de la música descriptiva, tratando de conseguir sonoridades mágicas en la flauta y relacionando su temática con los deseos más íntimos del hombre: paz, abundancia, prosperidad, felicidad, perpetuación del nombre, descanso eterno y trascendencia (Artaud, 1986). Sobre su propia obra, el autor apunta su pretensión de potenciar la monodía de la flauta a partir de la armonía sucesiva, determinada por los ritmos, las intensidades y las alturas, con la intención de evocar “los impulsos de pánico del hombre primitivo” (Jolivet, 1978, p. 135).

Pasamos, pues, a analizar cada una de las encantaciones (Cortez, 2014):

-Primera encantación: Pour accueillir les négociateurs et que l'entrevue soit pacifique (Para recibir a los negociadores y que la entrevista sea pacífica). Aquí distinguimos dos motivos musicales, con la intención de crear dos voces contrastantes y, en consecuencia, una polifonía “virtual” en la que un instrumento monódico parece interpretar una polifonía –de hecho, la partitura está escrita para dos voces, usando silencios que alterna entre éstas a medida que intervienen. Así, el primer motivo, en el registro grave y medio y con centro tonal sobre Do, se constituye bajo la división binaria de un 3/4 –usa tresillos y cinquillos como figuras de valoración especial– y tiene un carácter más marcial. El segundo, en el registro agudo y utilizando el *frullato* sobre notas de carácter cromático, se basa en la división ternaria del compás de 9/8 y tiene un carácter pomposo y fluido. El título guarda estrecha relación con el efecto compositivo creado, ya que al hablar de una entrevista pacífica entre negociadores se representan dos partes que convergen de forma armoniosa a través de un ritual de negociación. El éxito de la misma se plasma en la partitura en la Coda final, cuando la escritura a dos voces desaparece para fundirse en una sola voz que emplea el registro grave y medio del primer motivo y el sobreagudo del segundo, ya como una sola entidad.

-Segunda encantación: Pour que l'enfant qui va naître soit un fils (Para que el niño que va a nacer sea un varón). Con un tiempo bastante rápido, podemos estructurarla en dos partes que no se distinguen de manera explícita en la partitura, sino que se intuyen a partir de determinadas alturas, del carácter y de la separación por silencios. La primera –que va hasta el c.30– gira en torno a la nota Mib y emplea procedimientos

de fluidez como el uso del cinquillo con efecto de *quasi flatterzunge*, intervalos de 6^a aumentada, séptima mayor y novena menor, *glissandos* e indicaciones de carácter como *alourdir* (pesado). La segunda sección –iniciada en el c. 33–, que gira en torno a las notas Re y posteriormente Mib, presenta una métrica cuaternaria y es más lírica y cantáble que la anterior, como señala la indicación *un peumoins vif, plus scandé* (un poco menos brillante, más cantado), además de contar con apoyaturas repetitivas e intervalos de 6^a aumentada, séptima menor, cromatismos, arpegios y grupetos. Hay que destacar el marcado simbolismo de esta encantación al evocar el proceso de parto, de manera que los cinquillos representan el latido del corazón de la madre y el hijo y los ritmos variados las contracciones (Parker-Harley, 2005). No obstante, otras visiones señalan que dichos cinquillos están más vinculados a los ritmos de las tribus africanas y a sus elementos percusivos (Locatelli de Pégamo, 1980).

-*Tercera encantación: Pour que la moisson soit riche qui naître des sillons que le laboureur trace* (Para que la cosecha sea rica, que nacerá de los surcos que el labrador trace). Se basa en la repetición de una célula sobre la nota Lab, que va variándose a lo largo de apenas unos 2 minutos de duración e incorpora otras microcélulas de corcheas y semicorcheas que contribuyen al avance de la melodía. Destacamos aquí la presencia del tritono, las numerosas notas de adorno y el *frullato* como técnica interpretativa. El carácter de esta encantación está muy vinculado a su título. De hecho, la indicación inicial *Très regulier, non sans lourdeur, mais sans brutalité* (muy regular, no sin pesadez, pero sin brutalidad) y el carácter repetitivo del motivo empleado sugieren la monotonía del trabajo de los agricultores abriendo surcos en la tierra (Parker-Harley, 2005).

-*Cuarta encantación: Pour une communion sereine de l'être avec le monde* (Para una comunión serena con el mundo). Escrita sobre un tiempo lento y con un carácter introspectivo, se compone de un motivo principal dividido en dos células. La primera de ellas se basa en una secuencia de semitonos que ondulan ascendente y descendentemente –a modo de declamación– y una segunda célula formada por una octava aumentada (Parker.Harley, 2005). La primera célula irá mutando a partir de la aumentación o disminución del ritmo de superficie, los ritmos sincopados y apoyaturas que generan un efecto improvisado, con gran sensación de movilidad. La de la octava aumentada se presentará de forma redundante mediante modificaciones rítmicas y efectos como el *frullato*, creando la sensación de catarsis (Cortez, 2014). En esta encantación, vemos un paralelismo entre el título y la filosofía del sacerdote católico, filósofo y paleontólogo de finales del siglo XIX Teilhard de Chardin, manifiesta en el enfoque trascendental y en la unión de Dios, la Naturaleza y el Hombre como sentido del ser. De hecho, aquí es donde Jolivet refleja con más fuerza la idea de conexión entre el ser, el cosmos y lo divino, representando cada célula una fuerza: la primera de ellas, la fuerza divina y estabilizadora, y la segunda, la fuerza humana y dinámica (Parker.Harley, 2005). Resultado de todo ello es la comunión que se produce entre el individuo y el mundo divino a partir de la creación de sonidos que acercan al trance y a la conexión con lo místico.

-*Quinta encantación: Aux funérailles du chef pou obtenir la protection de son ame* (En las funerales del jefe para obtener la protección de su alma). Esta última encantación emplea procedimientos de escritura procedentes de las encantaciones anteriores, por lo que podríamos entenderla como una recapitulación de todo lo ya presentado. Así, entre ellos encontramos la aparición de determinados intervalos, cromatismos, adornos, grupetos, figuras de valoración especial como el cinquillo, técnicas como el *frullato*, contrastes en los diferentes registros de la flauta y ciertas fórmulas rítmicas. En este

punto, Jolivet expresa su pena por el fallecimiento de su madre y ruega que su alma lo proteja, estructurando su discurso musical en dos secciones. La primera, de carácter lastimero, se basa en la reiteración obsesiva del Sol# del registro sobreagudo en la primera sección, emulando con ello el llanto procedente del profundo dolor por la pérdida, aunque otros enfoques optan por considerarlo como un mantra u oración que conduce al trance y a la concentración. De hecho, el propio compositor se posiciona en este sentido, argumentando que la triple repetición de la fórmula de la Introducción que realiza resalta el dinamismo de la melodía, provocando en consecuencia la aceleración del influjo psico-fisiológico del oyente (Cortez, 2014).

La segunda sección, que gira ahora en torno a la nota Fa, contrasta con la primera en el tiempo, ralentizando el pulso e incorporando un ritmo de superficie de valores más largos – aunque la presencia de adornos en forma de fusas difumina esa sensación–. Si bien el factor melódico primaba en la sección anterior, ahora predomina el elemento vertical de la frase, marcando cada una de las tres partes de cada compás y reposando el frenesí de la sección anterior en un estado de calma súbita.

A colación de lo anteriormente expuesto, resulta especialmente esclarecedor el apunte del flautista Philippe Bernold, quien considera que a lo largo de estas dos partes se representa de alguna manera la idea de marcha mortuoria y fúnebre, como ya ocurría en la *Marcha Fúnebre* de Frédéric Chopin. Las dos secciones culminan en un final que de nuevo enfatiza la nota Sol#, con un trino y un *crescendo*, simbolizando con ello el nuevo estado del ser (Cortez, 2014).

Chant de Linos (Canto de Linos. André Jolivet, 1944)

Valorada como una de las obras de mayor dificultad dentro de la literatura para flauta, esta obra está inspirada en el mito heleno de Linos, profesor de lira de Hércules. La mitología cuenta que, en una de sus lecciones, Linos reprendió duramente a Hércules, causando tal furia en su pupilo que asestó un fuerte golpe con la lira en la cabeza de su maestro, causando su muerte. Por ello, en la Antigua Grecia, el canto de Linos se consideraba un lamento fúnebre en el que se alternaban lloros, gritos y danzas (Guarnuccio, 2006).

Chant de Linos fue compuesto en 1944, dentro del tercer periodo compositivo de Jolivet y en un lenguaje post-tonal. Además de escribirla para flauta y piano, lo hizo para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa. Fue dedicado a M. Gaston Crunelle, amigo suyo profesor en el conservatorio. En general, hay que destacar el uso de la escala modal arcaica de seis tonos en el compás de 5/4 y el empleo de un ostinato de gran carácter en el 7/8, culminando en modo frigio. Destaca a su vez la irregularidad de las frases y los cambios de dinámica extremos y súbitos, creando la sensación de encontrarse en una ceremonia ritual.

Pasamos, pues, a analizar su estructura de forma más detallada:

-*Introducción* (cc. 1-16). En 4/4. Con un carácter improvisado, se basa en la escala de siete notas sobre el centro tonal de Sol. A la introducción del piano (cc. 1-11) le sigue la entrada de la flauta, que consta de una negra acentuada seguida de *p* súbito sobre una blanca con puntillo con trino, que crece hasta desembocar en una corchea en *ff*, descendiendo posteriormente a través de un pasaje de semifusas con carácter cadencial hasta llegar a esa misma nota, una 8ª más grave. Esa frase de 3 compases se repetirá cada vez más aguda, otorgando gran importancia al intervalo de 4ª aumentada.

-*Tema A. Meno mosso* (cc. 17-33). En 5/4. La melodía es contrastante con respecto a la sección anterior, representando el lamento, con un carácter melancólico, por lo que los ataques son más débiles y la intensidad mucho menor. La textura de melodía acompañada se estratifica en el piano, donde encontramos

varias voces claramente definidas que realizan un ostinato, donde destacan las disonancias en las voces intermedias. En la flauta, las figuraciones son más largas que en la introducción, incluyendo tresillos y contratiempos, lo que podría crear, junto con el piano, una falsa textura contrapuntística. Vemos en la flauta 3 frases: cc.18-22, cc. 23-27, y cc. 28-32. El c.33 actúa como enlace del piano con la siguiente sección.

-*Tema B* (cc. 34-46). A 3 partes, con un carácter súbito y enérgico, evocando los gritos y la locura a través de procedimientos como la aceleración del ritmo de superficie y de la agógica, la presencia de un registro extremo en la flauta, el uso del mordente como elemento dinamizador y el *frullato* como técnica compositiva. Se basa en dos frases con perfil en forma de arco completo que utilizan seisillos para ascender, tresillos con mordente para alcanzar el clímax y corcheas con *frullato* para descender –1ª frase en cc. 34-38 y 2ª frase en los cc. 39-43. Los cc. 44 y 45 actúan de Coda y a la vez enlace, con una nota mantenida sobre Do# y figuración larga en el piano para rebajar la tensión, terminando en *piano*.

-*Tema A'* (cc. 47-58). A 5 partes. Vuelta a la calma y al lamento. Consta de 3 frases: cc. 46-49, 49-52 y 52-57.

-*Tema B'* (cc. 59-80). A 3 partes. Vuelta a los gritos y a la locura. Tras un compás de espera, la flauta entra con material basado en seisillos sobre un reposo de corchea y dos fusas, creándose un motivo que se repite en los cc. 59-61 y que se desarrolla a partir del c. 62. Los cc. 72-74 actúan como una Coda del tema.

-*Tema C* (cc. 81-125). Allegro en 7/8 (3+2+2 en general), con carácter de danza. Es la parte central de la obra y se puede dividir en varias secciones: introducción del piano (cc. 80-83), c1 (cc. 84-92), c2 con carácter de transición (cc. 92-95), c3 (cc. 96-104), c4 (cc. 104-110), c1' (cc. 111-119) y c2' (cc. 119-125). Destacamos aquí la presencia de mordentes y tresillos, los trémolos del piano, los trinos y el intervalo de 4ª aumentada sobre las mismas notas que en la introducción servían de centros tonales –Sol y Do#–.

-*Tema D* (cc. 126-175). A 7 partes, con carácter de interludio, como si se tratara de una ensoñación. Puede dividirse en: introducción del piano (cc. 125-128); d1 (cc. 129-138), transición para introducir el material de d2 (cc. 139-143) y d2 (cc. 144-174), con varios motivos en la flauta, unidos mediante un enlace (cc. 144-150), que luego se desarrollarán a partir del c. 150 en varias frases. Los cc. 171-173 actúan de coda del tema D y enlace con el tema A''.

-*Tema A''* (cc. 176-187). A 5 partes. transportado una 3ª menor ascendente (cc. 176-187) y realizado a la 8ª. Sus frases abarcan los cc. 175-179, 180-182 y 182-187.

-*Tema B''* (cc. 188-196, primera corchea). A 3 partes. Ahora este tema se transporta un semitono ascendente y suprimiendo la parte correspondiente a los cc. 61-63 y 65. La transición de los cc. 76-79 se acorta también.

-*Tema C'* (cc. 197-229). En 7/8 (3+2+2, en general) y con carácter de danza para finalizar la obra. Se divide en: introducción del piano (cc. 196-198), c'1 (cc. 199-212) y c'2 (cc. 213-229). En esta sección, destaca la escala pentatónica de la flauta sobre un acompañamiento pianístico de gran virtuosismo y enormes exigencias técnicas. A partir del c. 221 y hasta el final, se iniciará el proceso cadencial en el que la flauta llegará a una nota mantenida con trino y centro tonal en Re, acompañada al piano con el motivo de 2ª ascendentes adornadas de los cc. 222-224, desembocando en la nota final, el Re de la cuarta octava de la flauta, la nota más aguda del instrumento.

Kokopeli, Op. 43 (Katherine Hoover, 1990)

Esta obra supone una pieza de referencia dentro del repertorio a solo de flauta de Hoover. Su melodía evoca la música nativa americana, por lo que se recomienda escuchar las grabaciones de Ray Carlos Nakai –principal intérprete de este instrumento– como punto

de referencia para comprender el aspecto interpretativo de esta música (Baeth, 2006). En este sentido, conviene aclarar que la flauta nativa americana no presenta la misma constitución que la flauta travesera. De hecho, se toca de forma vertical y el aire es insuflado a la boquilla, situada en el extremo superior del tubo del instrumento, que está hecho de hueso, madera o caña. Para amplificar el sonido, se emplea una calabaza atada al final del tubo. Lo más destacado de esta flauta es su connotación sagrada, ya que es concebida como un instrumento con poderes sobrenaturales, capaz de invocar a los dioses (Begay, 2010).

Para comprender esta obra e interpretarla con sentido, es fundamental conocer las costumbres de la cultura Hopi –la más antigua de Norteamérica–, su profundo espíritu religioso y la importancia que aquí se concede a la música, considerada la más compleja de las tribus de la zona (James, 1956). Esta cumple tres grandes funciones –personal, social y sagrada– que hacen que se incluya dentro de su vida cotidiana en forma de danzas, cantos ligados a la vida en el campo o ceremonias religiosas y rituales. Por ello, los integrantes de este pueblo también son conocidos como “Personas de canto” (James, 1956, p. 174).

Por otra parte, la concepción del mundo Hopi en cuanto a sus orígenes, guarda estrecha relación con el título de la obra. El dios *Taiowa* creó el cielo, la naturaleza, la humanidad y unas criaturas sagradas llamadas *kachinas* –estas últimas son las responsables de la prosperidad en las lluvias, los cultivos, la salud y la paz, por lo que se realizan rituales de invocación coincidiendo con determinadas efemérides del año (Begay, 2010)–. *Kokopeli* es el nombre de una de estas criaturas y se representa como un personaje jorobado a medio camino entre la forma humana y la de insecto –de cigarra en la cultura navaja (Carr, 1979) y de mosca asilidae en la Hopi (Fewkes, 1903)–. Y es que el mundo de la entomología es muy importante en el arte y la religión de las culturas americanas (Capinera, 1993), recurriendo con frecuencia a la conexión entre lo humano y lo zoomórfico en la creación de mitos y leyendas de carácter místico. Así, *Kokopeli* ha sido representado de numerosas formas –la imagen más antigua data de hace unos 3000 años y fue realizada en la pared de un acantilado (Jicha, 2002)–, pero la más común es aquella en la que aparece como un ser antropomorfo con dos manos, dos pies, antenas y una joroba, sosteniendo una flauta.

Hay muchos mitos sobre el famoso *Kokopeli*, uno de los cuales lo presenta como un flautista viajero que iba pasando de tribu en tribu alegrando con su música al pueblo (Tituaña, 2016), derritiendo las nieves y trayendo la lluvia para propiciar las cosechas (Jicha, 2002). Se dice también que la joroba de su espalda representaba los sacos de semillas y el sonido de su flauta simbolizaba el paso del invierno a la primavera (Wright, 1973). Pero quizá por lo que más destaque sea por ser símbolo de fertilidad, de manera que algunas leyendas indican que todo el mundo bailarían y cantarían durante toda la noche cuando escucharan la flauta de *Kokopeli* y, a la mañana siguiente, las doncellas quedarían embarazadas (Capinera, 1995). Incluso existen versiones que lo presentan como una mujer seductora, *Kokopeli Mana*, adquiriendo fuertes connotaciones sexuales y eróticas (Titiev, 1939) y extendiendo esta fertilidad no sólo a los seres humanos, sino también a otros animales de caza (Renaud, 1948).

Respecto a los elementos compositivos que integran la pieza, *Kokopeli* se describe como música programática, al tratar de recrear a través del sonido la naturaleza del espacio de la cultura Hopi, localizada en Arizona, en el sudoeste de los Estados Unidos. Por eso, destaca el carácter improvisado y libre –esto se refleja en la ausencia de barra de compás a lo largo de toda la obra y en los apuntes de la propia autora acerca de la libertad concedida al intérprete en la ejecución y del valor relativo de las indicaciones metronómicas–.

Asimismo, la melodía juega un papel decisivo, explotando la técnica sonora del instrumento a través de contrastes de dinámica y color y recorriendo todo el registro del instrumento en diferentes secciones delimitadas por calderones, signos de respiración y cambios de tempo, de carácter o de registro. También es muy habitual la presencia de notas de adorno como forma de acrecentar el carácter improvisado y de imitar los sonidos de la naturaleza, evocando el canto de los pájaros y de los insectos (Begay, 2010).

La estructura de la obra puede establecerse en función del desarrollo del discurso de dicha melodía, unido a los cambios de tempo, distinguiendo el siguiente esquema general: Tema A (negra=50)– Tema B (negra=72, con dos motivos unidos por un enlace)– enlace (negra=50)– Tema C (negra=63, con dos motivos unidos por un enlace) – Tema con recurrencias de A (A', a modo de Reexposición).

Finalmente, en cuanto a armonía se refiere, no podemos encuadrarla dentro de los patrones clásicos ni de las relaciones de tensión y distensión entre una tónica y una dominante. Aquí se trata de establecer centros tonales que se consolidan a través de notas largas sobre centros determinados –Sib para el Tema A, La para el primer motivo del Tema B, Fa para el *Tempo Primo* e inicio del cantábile, Lab para el *Poco meno* antes de negra=88, Solb a partir del calderón del final del cuarto pentagrama antes del final, y de nuevo Sib en negra= 50–.

Winter Spirits, Op. 51 (Katherine Hoover, 1997)

También considerada como música programática, guarda en su título un gran paralelismo con los rituales de invocación a las kachinas celebrados durante el solsticio de invierno, aunque la verdadera intención de la compositora no era reflejar esta escena. Así, la obra se basa en una imagen de la artista Maria Buchfink en la que un nativo americano toca su flauta y de ella surge una nube de kachinas y espíritus benéficos. Esto refleja la presencia de la música como parte del rito y la inclusión de los rituales y ceremonias de invocación dentro de la vida cotidiana (Barcellona, 2002).

De esta forma, todos los parámetros compositivos –muy similares a los de *Kokopeli*– giran en torno a esta idea, creándose una atmósfera misteriosa y describiendo a partir de la música la aparición de tres espíritus, que van surgiendo de forma progresiva en las diferentes secciones de la pieza. Esto determina con creces la estructura, ya que cada sección obedece a una intención descriptiva, con unas características tímbricas, melódicas y rítmicas determinadas, que pasamos a analizar a continuación.

Así, esta obra presenta un esquema A–B–C–A'–D–A'– Coda. La primera sección (A), correspondiente a los dos primeros pentagramas y sobre un tempo andante, sugiere la aparición del primer espíritu, que se manifiesta en el mundo físico surgiendo de la nada (Barcellona, 2002). Es por ello por lo que predomina un carácter misterioso y ciertamente improvisado, determinado por la aparición de notas largas con carácter cadencial que constituyen el inicio y cierre de cada frase. El perfil melódico de cada motivo se inicia siempre a partir de la nota Sol del registro grave –nuevamente hablamos de centros tonales para establecer reposos y crear la sensación de distensión–, ascendiendo rápidamente desde el registro grave hasta el medio y, finalmente, hasta el sobreagudo. La presencia de notas de adorno va a ser una constante durante el transcurso de la melodía y el ritmo se va a difuminar en ocasiones a partir de la supresión de las barras de compás en algunos puntos y de la concesión de cierto grado de libertad en el tiempo dentro de unas indicaciones metronómicas previamente dadas –la autora apunta la necesidad de que cada intérprete haga la obra suya, con la libertad que ello implica–.

En la segunda sección (B, negra=96), la presencia del espíritu se hace más enérgica, lo que se traduce en un ritmo de superficie más rápido y un carácter más nervioso gracias a la presencia de acentos y silencios breves que dinamizan el ritmo. Los apoyos de esta sección se realizan sobre los centros tonales de Re y Fa.

La vuelta al Tempo I constituye un enlace a partir del motivo inicial de A (A'), dando paso a una nueva sección (C, negra=74). Este cambio de tempo sugiere la entrada en escena de un segundo espíritu, más jovial, alegre y juguetón, creándose este efecto a partir de notas dobladas en articulación de *stacatto* que giran en torno a los centros tonales de La y Re.

La aparición del tercer y último espíritu se realiza en la siguiente sección (D), que es la más lírica y cantábile. El tempo (negra=58 que alterna con negra=84 al final de la frase) y la presencia del registro grave para evocar la sonoridad de la flauta nativa americana de madera contribuyen a crear una atmósfera expresiva y oscura, con un sonido amplio y

profundo, cadenciando sobre el centro tonal de La y sobre Fa en el *Poco mosso* al final de la frase. Aquí se crea tensión a partir del desarrollo motivico y la expansión del registro de la flauta hasta alcanzar el registro sobreagudo, culminando en un punto climático determinado por un *accelerando* y la presencia de trémolos y trinos con digitaciones especiales –indicadas en la partitura–.

Finalmente, encontramos una pequeña parte de transición (Adagio) con células del motivo inicial y un carácter juguetón a partir del *stacatto* sobre notas dobladas de B, que dará paso al *Tempo I* en forma de reexposición del material del inicio de la obra (A'), con centro tonal en Re. Los dos últimos pentagramas se basan en la aceleración del ritmo de superficie y a la ampliación del registro hacia notas sobreagudas, culminando en una Coda donde las notas Si y Re adquieren especial relevancia. Esto recrea la presencia de los tres espíritus, imponiéndose la presencia del segundo espíritu, más alegre, sobre los demás (Barcellona, 2002), en un final dramático y enérgico que va de *pp* a *ff* prácticamente de forma súbita.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, la mitología y el rito se han abordado en la literatura de la flauta a lo largo de toda la historia de la música y desde las diferentes estéticas musicales que definen cada periodo compositivo. Aunque por cuestiones de extensión sólo hemos desglosado aquellas obras que nos han parecido más relevantes y conocidas, no podemos dejar atrás otras muchas para flauta sola, música de cámara y orquesta. Es el caso de *Medallas Antiguas* para flauta, violín y piano (Philippe Gaubert, 1916), inspirada en las ninfas griegas, e *Hyxos* para flauta alto, gong y cencerro (Giacinto Scelsi, 1955), que evoca el carácter ritual de las civilizaciones asiáticas antiguas, por ejemplo. Se trata de piezas de enorme calidad que, bien por falta de información sobre ellas o por su escasa interpretación sobre los escenarios, corren el riesgo de ser ignoradas como parte habitual del repertorio del instrumento.

Por ello, y en función del amplísimo catálogo de obras para flauta inspiradas en la mitología y el rito, creemos necesario dar a conocer este repertorio y hacer reflexionar al intérprete sobre la historia que hay detrás de la composición, para que sea capaz de reflejar a través de su ejecución el simbolismo de las escenas que el compositor o compositora pretende evocar. Del mismo modo, dentro del plano docente, invitamos al profesorado de flauta a fomentar el conocimiento y la audición de esta clase de piezas, a través de la investigación activa sobre el contexto que rodea a cada una de ellas y de su inclusión dentro del currículo habitual interpretado en los conservatorios de música.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, G. (1999). Guía de Registros: Hoover. *Guía de Registro Estadounidense: 123*.
- Apuleyo (2008). *El asno de oro*. Traducción de Lisandro Rubio Fernández. Biblioteca Clásica Gredos, Buenos Aires: Del nuevo extremo. RBS, España.
- Artaud, P.Y. (1986). *La flüte*. Éditions Jean-Claude Lattès. Paris, Francia.
- Barcellona, J. (2002). Performance Guide to Katherine Hoover's *Winter Spirits*. *Flute Talk Magazine*, pp. 11-12.
- Baeth, K.M.P. (2006). A Fresh Look at *Kokopeli*. *Flute Talk Magazine*, 25(5), pp.11-12.
- Begay, H.K. (2010). Hopi Culture and the Music of Katherine Hoover. *Flute Talk Magazine* 29(7), pp- 19-21.
- Bertoni, A. (2013). Syrinx o La Flauta de Pan, de C. Debussy – Un acercamiento a su interpretación (en línea. Consulta realizada el 9 de octubre de 2018). Extraído de

- <http://flautistico.com/articulos/syrinx-o-la-flauta-de-pan-de-debussy-un-acercamiento-a-su-interpretacion>
- Capinera, J.L. (1993). Insects in art and religion: the American Southwest. *American Entomologist*, 39, pp. 221-229.
- Capinera, J.L. (1995). Humpbacked Flute Player and Other Entomomorphs from the American Southwest. *American Entomologist*, pp. 83-88.
- Carr, P. (1979). Mimbres mythology. Texas Western. El Paso, Texas, Estados Unidos.
- Cortez, M.E. (2014). El rito y el mito como fuente de inspiración en el repertorio para flauta travesa. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cristancho, S., y Yohana, N. (2009). Joueur de flûte. De lo Clásico Occidental a lo Exótico Oriental. Tesis Doctoral. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes. Bogotá, Colombia.
- Debussy, C. (2005). Correspondence (1872-1918). Ed. François Lesure and Denis Herling. Éditions Gallimard. París.
- Fewkes, J.W. (1903). Hopi katchinas. Twenty-first Annual Report, Bureau of American Ethnology. Washington, Estados Unidos.
- Grimes, E. (1986). Conoce a los compositores: Katherine Hoover. *Ear: Magazine of New Music*, pp. 20-22.
- Grout, D.J., y Palisca C.V. (2006). *Historia de la música occidental 1*. Ed. Alianza Música, Madrid.
- Guarnuccio, A. (2006). André Jolivet's Chant de Linos (1944): a Sentential Analysis. Tesis Doctoral. Graduate College of Bowling Green State University. Ohio, EEUU.
- Gutiérrez, A. M. (2015). La música en el desarrollo de la espiritualidad y la religiosidad. Una aproximación al Cristianismo y al Budismo. *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones*, 20, 91-110. DOI:
- Helguera, L.I. (1997). La música contemporánea. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Hernández, S. (2009). "Plus loin que la musique": evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy. *Quintana* (8), 135-145.
- James, H.C. (1956). The Hopi Indians: Their History and Their Culture. Idaho: The Caxton Printers, Ltd.
- Jicha, V. (2002). Art and Folklore in the Compositions of Katherine Hoover. *Flute Talk Magazine*, pp. 6-10.
- Jolivet, H. (1978). *Avec... André Jolivet*. Editorial Flammarion, Francia.
- Lemoine, H. (2018). Jules Mouquet. Biography [en línea]. Consulta realizada el 27 de octubre de 2018. Disponible en <https://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/fiche/jules-mouquet>
- Locatelli de Pérغامo, A.M. (1980). *La música tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas*. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.
- Maisonneuve J. (1991). Ritos religiosos y civiles. Editorial Herder S.A., Barcelona.
- Martínez, J. M. (2009). Debussy: influencias plásticas y literarias en "Prélude à l'après midi d'un faune". *Garzoa: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, (9), 103-114.
- Mesa, R. E. (2014). *Análisis estructural e interpretativo del Preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy*. Tesis doctoral. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Mestanza, S. M. (2017). Paralelismo conceptual entre el Impresionismo pictórico y la composición musical de Claude Debussy: el caso de Preludio a la siesta de un fauno. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 1(2), pp. 43-58.
- Parker-Harley C. (2005). *Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet*. Tesis Doctoral. Universidad de Cincinnati, Estados Unidos.
- Ramírez, A. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, cultura y pensamiento*, 2(2), 113123.
- Renaud, E.b. (1948). Kokopeli: a study in Pueblo mythology. *Southwestern Lore*, 14(2), pp. 25-40.

- Rojas, J. (2009). Mito, rito y territorio: un modelo para entender la regulación en y entre los sistemas culturales. *Análisis. Revista colombiana de Humanidades* 74, pp. 53-70.
- Rosell, M. (2011). La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminaban de la mano. Una propuesta educativa. *Educación Artística Revista de Investigación*, 2, pp. 181-186.
- Stegemann, M., y Ljungar-Chapelon, A. (1996). Preface to *Syrinx* (La Flûte de Pan) für Flöte solo. Wien, Wiener Urtext Edition.
- Smith, C. (2006). Entrevista con Katherine Hoover. *IAWM Journal*.
- Sosa López, E. (1965). *Mito y realidad*. Ed. Troquel, S.A., Buenos Aires, Argentina.
- Tituaña, E.F. (2016). *Trully*. Producto artístico. Tesis. Universidad San Francisco de Quito. Quito, Ecuador.
- Titiev, M. (1939). The story of Kokopele. *American Anthropology*, 41, pp. 91-98.
- Wright, B. (1973). *Kachinas: a Hopi artist's documentary*. Northland, Flagstaff, Arizona, Estados Unidos.
- Yarrison, E. A. (1996). "The "Medieval Suite" for flute and piano by Katherine Hoover: An examination, analysis and performance guide". *ETD collection for University of Nebraska - Lincoln*. AAI9712535.

OBRAS ANALIZADAS

- Debussy, C. (1894). *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Ed. Fromont, 1895. París, Francia.
- Debussy, C. (1901). *Les Chansons de Bilitis*. Ed. Jobert. París, Francia.
- Debussy, C. (1913). *Syrinx*. Wiener Urtext Edition, 1996. Viena, Austria.
- Hoover, K. (1990). *Kokopeli*. Ed. Papagena Press. Nueva York, Estados Unidos.
- Hoover, K. (1997). *Winter Spirits*. Ed. Papagena Press. Nueva York, Estados Unidos.
- Jolivet, A. (1936). *Cinq Incantations pour flûte seule*. Ed. Boosey & Hawkes Music Publisher, 1938. Londres, Reino Unido.
- Jolivet, A. (1946). *Chant de Linos*. Ed. Leduc. París, Francia.
- Mouquet, J. (1904). *La Flute de Pan. Sonate por flute et piano, Op. 15*. Ed. Henry Lemoine. París, Francia.
- Roussel, A. (1925). *Joueurs de flute, Op. 27*. Ed. Durand & Cie. París, Francia.

GESTIÓN DE LA MÚSICA DE NUEVA CREACIÓN EN MADRID. ADAPTARSE O DESAPARECER

Francisco José Andreo Gázquez
Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha

RESUMEN

La presente investigación, de corte cualitativo, enfrenta los principales desafíos y problemáticas de la programación de música académica de nueva creación, centrándose en la ciudad de Madrid, en el marco temporal de los tres últimos años (2015-2018). Para ello, tras una revisión de la literatura científica relevante para nuestra cuestión, dos destacados gestores han sido entrevistados, Miguel Ángel Marín (Fundación Juan March) y Alberto Bernal (VANG – Músicas en vanguardia). Las entrevistas, semiestructuradas, abordan cuestiones como la búsqueda, fidelización, y desarrollo de la audiencia, o la integración de los intérpretes en las decisiones de programación. Finalmente, se han reseñado algunas de las principales manifestaciones y ciclos musicales relacionados con la programación de música contemporánea en Madrid. De esta manera, se van a poner de relieve elementos como la importancia de la labor divulgativa, la integración de las nuevas tecnologías, utilización de espacios no convencionales o la interdisciplinariedad.

Palabras clave: *gestión cultural, música contemporánea, Madrid*

ABSTRACT

This qualitative research faces the main challenges and problems of programming contemporary music. It's framed in the city of Madrid, in the last three years (2015-2018). After a bibliographic revision, two outstanding cultural managers have been interviewed, Miguel Ángel Marín (Juan March Foundation) and Alberto Bernal (VANG – Músicas en vanguardia). The interviews, semi-structured, approach matters such as searching and developing audiences, or involving performers in the managing decisions. Finally, some of the principal manifestations and musical cycles regarding contemporary music have been reviewed. In this way, some elements emerge, from the importance of education dissemination, to the integration of new technology, use of non-conventional spaces, or interdisciplinarity.

Keywords: *cultural management, contemporary music, Madrid*

INTRODUCCIÓN Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Distintos manuales de referencia sobre la música académica del siglo XX y la música contemporánea de vanguardia, reflexionan sobre una acrecentada disociación entre público y artista (Ross, 2009; Károlyi, 2000) que, si bien puede darse de manera general en todas las artes de vanguardia, parece especialmente doliente en el caso de la música.

Desde el punto de vista de la gestión cultural en Madrid, la ciudad que centra nuestra investigación, personajes relevantes en el ámbito de la programación musical, como Miguel Ángel Marín, director del área de música de la Fundación Juan March, señalan, como uno de los principales desafíos de su gestión, la programación de música contemporánea y la creación, o el encuentro, de una audiencia que la respalde (Marín, 2015).

A pesar de todo, la ciudad de Madrid continúa contando con un panorama más o menos dinámico de música de nueva creación en la actualidad, con varios festivales y numerosos estrenos al año, incluidas piezas de grandes dimensiones como óperas, pero también sinfónicas, de cámara y multidisciplinares. Diferentes preguntas surgen alrededor de estos hechos: ¿Quiénes son los actores que propician esta música de estreno? ¿Espacios públicos, privados, ensambles de música? ¿Existe una política cultural específica para ella? ¿Se producen en contextos tradicionales de la música clásica, como auditorios y salas de conciertos, o se está produciendo un desplazamiento hacia nuevos espacios? ¿Encuentra su mayor nicho de programación en ciclos especializados? ¿Son proyectos arraigados al territorio, que trabajan desarrollo comunitario, activación local o recuperación de la memoria; o son conceptos dejados de lado, que podrían producirse exactamente igual en Madrid o en cualquier otra gran ciudad?

Todas ellas pueden resumirse en la pregunta principal de nuestra investigación: *¿Qué modelos de programación y adaptaciones de formato (multidisciplinares, nuevas formas de concierto, etc.) están permitiendo la supervivencia de la música contemporánea de nueva creación, en la ciudad de Madrid, en la actualidad?*

Centrándonos en las piezas de estreno de los últimos tres años (puesto que en los conciertos de música contemporánea aún se introduce música compuesta en los últimos 50 años, lo cual es inabarcable), vamos a realizar una radiografía de los nichos, en la ciudad de Madrid, donde se propicia la creación y difusión musical contemporánea.

De esta manera, deberíamos llegar a una serie de reflexiones que nos ayuden a comprender mejor los mecanismos de gestión que ayudan a la creación musical contemporánea, identificando igualmente ejemplos de éxito. Seremos así capaces de proponer nuevas propuestas de gestión y mejora en este ámbito.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado del arte o estado de la cuestión comprendería todo el conocimiento que se ha creado sobre un tema determinado. Para nuestra investigación se hace necesaria una revisión de la literatura científica sobre nuestro tema a investigar (la programación de la música contemporánea), acotar y navegar entre su estado de la cuestión. Una vez realizado este primer acercamiento, la selección de textos más relevantes para nosotros y sobre los que se asentará el fundamento y la línea, comprenderá el marco teórico de nuestra investigación.

En la actualidad, la inversión en cultura desde las instituciones políticas, se justifica mayoritariamente como una inversión tanto social (integración, mejora de las condiciones de vida, etc.), como económica (industrias culturales, turismo o creación de empleo), al menos, en el entorno de la Unión Europea (Delgado, 1998). Además, se ha demostrado cómo la inversión en Economía Creativa es capaz de modificar la calidad de vida de una ciudad, generando capital y valores culturales, atrayendo así a talento humano (Castells, 2000).

En lo respectivo a lo musical, la nueva musicología ha venido estableciendo que las manifestaciones musicales se pueden estudiar desde una perspectiva de la cultura: «Las personas piensan por medio de la música, deciden quién son a través de ella, se expresan a través de ella» (Cook, 1998).

Desde el punto de vista de la investigación académica específica en gestión cultural musical, de las más de 1800 tesis doctorales españolas relacionadas con la música, apenas una decena están relacionadas con el mundo de la gestión cultural.¹ Esto puede deberse a los aún escasos programas de doctorado específicos en gestión cultural que podemos encontrar en España (Barcelona y Valencia).

Utilizando términos claves como “audiencia”, “gestión” o “programación” o “público” en los buscadores de bases de datos especializados, se comienzan a vislumbrar trabajos directamente relacionados con la innovación en la programación de música contemporánea (Fernández-Guerra, 2006), nuevas tecnologías y nuevos productos musicales (Arrizabalaga, 2009), la música de vanguardia desde un punto de vista puramente cultural (Ramos, 2013), o directamente música de vanguardia y su consumo (Menger, 1988).

De manera tangente, estas búsquedas nos han hecho descubrir textos que, si bien no se centran en el caso de la música contemporánea, sí resultan significativos para nuestra investigación al tratar cuestiones como el papel de la cultura contemporánea en el marco de la actual crisis económica y las imaginativas soluciones que gestores y artistas han tenido que desarrollar (Moreno-Caballud, 2012).

En cuanto a la literatura gris, se han consultado anuarios, congresos o publicaciones de instituciones relacionadas con la música como SGAE, Fundación Juan March o la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas.

Más allá de la literatura científica, desde el punto de vista de otro de los actores del proceso de creación y producción de música contemporánea, los intérpretes, a pesar de la existencia de algunos nombres muy comprometidos con la música de vanguardia (pensando en el circuito actual: Patricia Kopatchinskaja, Sol Gabetta, Mario Prusuelos, por ejemplo), si atendemos al repertorio elegido, basta mirar la temporada de las principales orquestas españolas, para corroborar cómo la música compuesta con anterioridad a 1950 copa sus programas².

Elegir una obra de estreno, o de música contemporánea, es visto como un riesgo, que eventualmente toca correr por una especie de compromiso ético, sin dejar de lado nunca el repertorio tradicional. Así lo afirma, en una reciente entrevista con motivo de su concierto en Madrid el 21 de abril de 2018, la solista internacional Ane-Sophie Mutter³.

Para finalizar, es importante mencionar al último de los actores principales, y probablemente el esencial en la cuestión de música de nueva creación: los compositores, que igualmente suelen tener una producción teórica, bien en forma de ensayos, artículos, o entrevistas.

Es una sensación cada vez más extendida que estamos inmersos en un punto de inflexión, en el que las nuevas generaciones de compositores están cambiando los hábitos y formatos de composición y difusión de la música, bien acercándose a creaciones multidisciplinares, bien a nuevos formatos de concierto; lo cual, irremediamente va de la mano con los cambios en la programación y gestión, alejándose de las maneras de las líneas oficiales en forma de barricadas del oxímoron “vanguardias tradicionales”. El premiado compositor e investigador francés Hugues Dufourt, describe este rechazo de la siguiente manera:

El formalismo musical del siglo XX representa sin ninguna duda una última impostura socrática, un combate de retaguardia, el último giro neoconservador de una forma de arte demasiado estrechamente racionalista. Se trata de un esfuerzo infeliz, seguramente respetable, pero de una intrepidez sacrificadora y en el fondo patética, para canalizar los desbordamientos de la música popular e intentar convencerse de que, al futuro, no se llega por azar. La música clásica, si no quiere ubicarse en el rol de la preciosa ridícula, tiene que superar su aversión aristocrática por el futuro. (Dufourt, 2016).

El pianista y profesor Antonio Narejos reflexiona sobre la escisión entre genuino y valioso con lo novedoso a ultranza (Narejos, 2010). Por supuesto, parece ser simplemente una corriente y no una norma, pero podemos mostrar cómo algunos de los compositores más relevantes de la escena española, por ejemplo los premios nacionales de música Mauricio Sotelo, Jesús Torres y David

¹ <http://www.tesisdemusica.es/database.html>

² <https://psanquinblog.wordpress.com/2015/02/07/la-programacion-de-las-orquestas-espanolas/>

³ <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Anne-Sophie-Mutter-La-musica-contemporanea-es-un-riesgo-que-todo-musico-debe-correr/12014>

del Puerto, muestran en sus creaciones de la última década un giro estético claro, bien abrazando músicas de tradición oral de manera explícita (Sotelo), bien creando nuevas agrupaciones para evitar las trabajas y patrones estéticos preestablecidos de los ensambles asentados de música contemporánea, como es el caso de *ReJoice!* (David del Puerto).⁴

JUSTIFICACIÓN

El principal motivo que nos lleva a pensar sobre el tema de este trabajo, es la aún insuficiente literatura académica sobre gestión cultural, relacionada con la música contemporánea de vanguardia, un área sobre el que la mayoría de estudios son de tipo musicológico (analítico musical, estético-histórico, etc.).

Por otra parte, la reflexión sobre la gestión musical española, y especialmente la madrileña, se torna cada vez más urgente por los cambios en la política cultural que la atañe. Así lo demuestra la desaparición en los últimos años de los dos elementos más importantes que con los que este estilo de música contaba. El Centro Nacional para la Difusión de la Música Contemporánea, a pesar de sus esfuerzos en innovación en el ámbito de la gestión cultural, como el ciclo “Residencias” (Fernández Guerra, 2006), desapareció en 2010 al ser absorbido por el Centro Nacional de Difusión Musical, con la correspondiente disminución en capacidad y presencia. Además, el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, dependiente del mencionado CNDMC, desapareció en 2013, tras 28 ediciones.

Existen otros casos flagrantes que merecen una llamada a la atención y a la reinención de los gestores culturales interesados en la música contemporánea, como la salida de España, este mismo año 2018, del programa Ibermúsicas, del que era socio fundador. La reciente dimisión del director del CNDM, Antonio del Moral, es reflejo de la rigidez de la relación entre gestión cultural musical y financiación pública⁵, esencial en el ámbito de la música contemporánea de nueva creación.

Creo que la investigación puede ser relevante al relacionar estos dos campos, el de la música contemporánea y la gestión cultural, dado que ambas son aún minoritarias en el contexto académico.

MARCO TEÓRICO

Utilizando una herramienta de recolección de datos como es la entrevista semiestructurada, propia de la perspectiva de aproximación a puntos de vista subjetivos (Flick, 2002), podríamos comenzar a entender el contexto en el que se desarrolla la programación de la música contemporánea, casos de éxitos y fracaso, elementos de mejora y el porqué de su minoritaria audiencia, la adaptación (cada vez más importante) a los nuevos modelos de consumir cultura y las tecnologías de la información (Castells, 2013), la repercusión que tienen en los diferentes estratos socio-económicos, la atención a la hibridación cultural presente en la ciudad (Burke, 2010), la interacción con diferentes instituciones sociales y la participación en las diferentes oportunidades que llegan desde la Unión Europea, las posibilidades de ocio alternativo para la juventud, y, por último, especialmente importante para una música alternativa como es la contemporánea, la intervención en los procesos de producción de cultura como estímulo de la creación local y alternativa frente a la cultura mediática predominante (Kellner, 1995).

A nivel europeo, existen algunos estudios recientes que se centran en la problemática de entender y desarrollar audiencia. Sloboda (2013), llega a la conclusión, a través del estudio de cuatro iniciativas culturales en Reino Unido, que la audiencia actual se involucra más con los eventos en vivo, cuanto mayor número de elementos nuevos, inesperados, personales y de fomento de la participación activa hay.

⁴ Obertura de Carmen Replay, de David del Puerto: <https://www.youtube.com/watch?v=U-UfUxi2G3g> [última consulta a 21 de abril de 2018]

⁵ https://elpais.com/cultura/2018/04/17/actualidad/1523983953_451173.html

Gross y Pitts (2015), estudian a la audiencia del arte contemporáneo, en distintas iniciativas culturales pertenecientes a la ciudad de Birmingham, desde un punto de vista cualitativo. Algunas de las condiciones que destacan para tener éxito de audiencia (asistencia y fidelización), son la posibilidad de asistir a ensayos y contemplar el proceso creativo, permitir la participación de voluntarios, entrada gratuita, actuaciones en espacios públicos, espacios artísticos inclusivos y amigables pero, especialmente, lo significativo que son la colaboración y el trasvase de audiencia que se produce entre las distintas instituciones culturales de la ciudad.

En general destacan a la audiencia del arte contemporáneo como personas muy activas (concepto de *ciudadanía cultural*) con un interés en experimentar, con la necesidad de ser desafiadas intelectualmente y, contrariamente a la actitud melómana de muchos aficionados a la música clásica, siendo conscientes de que no necesitan entender una pieza para disfrutarla. Algunos ejemplos de éxito del estudio son: facilitar un espacio de debate entre asistentes, un *Feedback Café* donde se puede discutir la obra con los artistas, talleres de investigación artística y, en el caso de la música contemporánea, permitir participar a la audiencia en un encargo del *Birmingham Contemporary Music Group* a un compositor, que contaba cómo se iba desarrollando la pieza durante el tiempo que duró su composición, realizando además los ensayos abiertos al público.

Este último ejemplo, es especialmente relevante y rentable, si tenemos en cuenta todo el esfuerzo de lo que Marín (2013) denomina el “efecto estreno”: la cantidad de esfuerzo empleada, tanto por intérpretes como por gestores, para la gestación de una obra de nueva creación, que rara vez se vuelve a interpretar. El mismo autor nos habla de la visión cada vez más extendida de la música clásica como bien de consumo, con un papel cada vez más protagonista de la mercadotecnia, con actores como discográficas, promotores u organizadores que desarrollan diferentes estrategias de seducción para un público que son potenciales clientes. Un mundo que, por su idiosincrasia de música minoritaria, parece algo ajeno a la música contemporánea. A su vez, Marín se interroga sobre la dicotomía del programador, en cuanto atender a los gustos y demandas del público, o la necesidad de sorprender con nuevas propuestas (escapar a los dictados del mercado).

Su apuesta, en lo referente a la música contemporánea, es la de preparar al público para acercarse y comprender este repertorio, mediante eventos antes, durante o después del concierto (2015). Quizá el problema, si lo que se quiere es abrirse a potenciales nuevos públicos o desarrollar una audiencia, sea la inversión del tiempo que esto supone, escaso para personas dentro del mundo laboral, en una gran ciudad, como Madrid.

Por otra parte, reflexiona sobre las nuevas tecnologías y lo cada vez más especial que supone el hecho de desplazarse para escuchar música en directo.

Nunca antes en el pasado escuchar música había sido tan fácil, económico y universal como lo es ahora. (...) si bien la democratización y las nuevas tecnologías han multiplicado el número de oyentes de música clásica a una cifra que resulta complicado precisar, no ha acarreado sin embargo el deseado aumento en los asistentes a las salas de conciertos. (Marín, 2015, p.74)

Al respecto de las nuevas tecnologías, Yúdice (2007), desarrolla el concepto de ubicuidad sonora. En un mundo donde las fronteras del mundo desarrollado se han derribado (o al menos físicamente, se han transmutado a los barrios de la “ciudad global” de Saskia Sassen), “las nuevas tecnologías nos permiten liberarnos de la oferta limitada a la que nos tenía condenados la industria del entretenimiento”. El tiempo dirá si este nuevo acceso inmenso no está produciendo precisamente el efecto contrario, una sobresaturación que, más que diversificar nuestros gustos (la obligación de Voltaire de “ampliar la esfera del ser”), está produciendo una homogeneización cultural, una especie de “Mcdonalización” de la música, donde la misma música, salida de una cadena de producción, es consumida en todo el mundo desarrollado.

Uno de los mayores y más recientes estudios sobre desarrollo de la audiencia, ha sido encargado por la Comisión Europea, muestra de la importancia que este asunto tiene para la

gestión cultural relacionada con el ámbito de lo público. *Study on Audience Development – How to place audience at the centre of cultural organisations* (2017), establece una nueva división de tipos de audiencia. Dentro del ámbito musical, ya en 1968 Theodor W. Adorno había propuesto hasta 8 tipos de oyentes (experto, buen oyente, consumidor cultural, oyente emocional, oyente resentido, experto en jazz, entretenido, indiferente, no musical y anti-musical)⁶. Este nuevo estudio, abierto al público de todas las artes, lo reduce a tres tipos:

- Audiencia por hábito: se relacionan regularmente con el ámbito cultural, y son fáciles de acceder.
- Audiencia por elección: participan en eventos culturales de manera intermitente. No por ninguna desventaja social o cultural concreta, sino por cuestiones de horario, interés específico o cuestiones económicas.
- Audiencia por sorpresa: de difícil acceso e incluso hostil. Necesita de un acercamiento programado, específico e intencional.

El estudio analiza 87 iniciativas culturales de un total de 17 países, dentro de la UE, mediante una aproximación cualitativa. De una manera general, concluye que, el crear una relación significativa entre artistas y audiencia, es un fenómeno inmensamente local. «*Culture grow where people meet: in their neighbourhoods, in their cities, in their schools, at cultural centers often within a short distance of their homes*» (Executive Summary, p. 7). Establece así mismo cuatro factores principales para el desarrollo de la audiencia:

- Localización: crear una atmosfera especial donde los asistentes sientan parte de una comunidad y se fidelicen, pero también salir de los espacios habituales, buscarlos no convencionales, interesando al máximo número de gente posible e integrándolo en su día a día.
- Digital: elemento básico para la relación con la audiencia, antes y después del evento, compartir información, promover la participación y fidelización. Así mismo, proveerse de elementos para el análisis de audiencias.
- Formación continua y capacidad: especialmente significativa para organizaciones que tratan con la tradición y que tienen un público estable.
- Co-creación: participación activa de la audiencia, permitiendo establecer relaciones más profundas, pudiendo abrir nuevas a su vez⁷.

Finalmente, pretende ser útil para las organizaciones culturales europeas, mediante una serie de herramientas y reglas para el desarrollo de la audiencia, como un programa de cinco pasos, auto-reflexiones, para encontrar su propia manera de evolucionar la relación con su audiencia, y ocho recomendaciones para adaptar su política cultural a una que gire en torno a la mencionada audiencia. Muestra ejemplos de éxito, pero también de la calle de doble sentido que en que se ha convertido la relación entre institución cultural y audiencia, y concluye que, en un contexto social y político continuamente cambiante, una fuerte relación con el desarrollo de la audiencia puede ayudar a remarcar el rol de la cultura.

Por último, en relación a los intérpretes especializados en música contemporánea, que, formados en un intenso virtuosismo, en ocasiones su alto nivel de preparación “comienza a ajustarse mal respecto a su participación pasiva en el hecho artístico” (Fernández Guerra, 2006, p.43), parecen demandar, a través de un papel más preponderante en la dirección artística de los ensambles de los que forman parte, mayor peso en las decisiones de gestión cultural. Así lo piden

⁶ Adorno, Th. W., “Tipos de comportamiento musical”, en *Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009, 177-198 (original de 1968).

⁷ Otras, no desarrolladas, son: programación innovadora, cambios organizacionales o colaboraciones.

tanto los propios gestores (Marín, 2013, pp. 99-100), como intérpretes que hacen explícito su papel activo en los procesos de creación⁸, y directores que reflexionan sobre la necesidad de diferenciarse de los parámetros en los que se desarrolla y rige el resto de música clásica, de cruzarse con otras disciplinas, y de formar grupos heterogéneos que miren más allá de la reproducción de una partitura escrita (Puga, 2018).

METODOLOGÍA

El presente trabajo se estructura en dos etapas de naturaleza bien diferenciada, y por tanto abordadas de manera metodológicamente diferentes: una primera investigación de carácter documental y una segunda etapa enmarcada en la metodología cualitativa.

Para la realización de la primera parte, consistente en la localización y contextualización de los estrenos de música contemporánea en Madrid, se hace imprescindible una investigación documental básica: estudio de bases de datos, festivales, ciclos musicales y eventos relacionados con la música contemporánea.

Una vez encuadrado este contexto de estrenos de música contemporánea, debemos volver a tener en cuenta que nuestro objetivo último es el establecer una serie de fundamentos, que sirvan de caldo de cultivo para seguir evolucionando en la gestión de la música contemporánea, más que el realizar una fotografía exhaustiva del momento actual.

Así, encontramos más útil para nuestro trabajo entrevistar a los principales actores implicados, indagar en su experiencia e inquietudes, que el realizar un estudio puramente estadístico sobre asistencia a conciertos o satisfacción de la audiencia.

Igualmente, como ya indica en su estudio estadístico el último Anuario de la SGAE, nuestra investigación no se dirige a conocer a un público cuantitativamente significativo:

Otro tema que tampoco varió mucho el pasado año: la situación de la música contemporánea, que continúa presentándose ante el público con auténtica tacañería. La alegría de algunos estrenos se agota pronto a causa de las escasísimas reposiciones. Y ni siquiera está bien difundido en España el gran repertorio del siglo XX.⁹

Así pues, el presente estudio pretende producir información más allá de datos numéricos, sugiriendo nuevos caminos en base a las experiencias del investigador/a, valerse de la hermenéutica (crear conocimiento más allá del objeto de estudio), y como establecen Taylor y Bogdan (2002), producir palabras y no números, teniendo un acercamiento desde el punto de vista del posicionamiento filosófico sociológico de la *Verstehen*¹⁰, en lugar del puramente racional-positivista.

Justificamos de esta manera la utilización de la metodología cualitativa, a pesar de no estar tan extendida como la cuantitativa, al menos fuera del ámbito anglosajón (Flick, 2005), al encontrarse alejada de los presupuestos positivistas por sus herramientas de recolección de datos y el tipo de involucración del investigador con el objeto de estudio.

Técnica de Recogidas de Datos

Como herramienta para acercarnos a estos gestores-programadores relacionados con la música contemporánea en Madrid, proponemos la entrevista semiestructurada, concretamente la orientada a expertos. Mediante ésta, intentaremos sacar el máximo provecho del experto al que estamos consultando, conociendo de primera mano la problemática del asunto desde el punto de

⁸ Poética del laberinto (2018), de Alberto Posadas, compuesta en estrecha relación con el cuarteto Sigma Project, cuya relación se explicita en la siguiente video-entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=624ox7rbNpM>

⁹ Anuario SGAE 2017, Música Clásica, p.5, <http://www.anuariosgae.com/anuario2017/frames.html>

¹⁰ Promulgado, entre otros, por Max Weber, establece que las ciencias sociales necesitan de una metodología de estudio diferente a las naturales, entendiendo el porqué del comportamiento de un individuo desde su punto de vista, más allá de la mera observación.

vista de la gestión. Este tipo de entrevista, con la que llevamos una serie de preguntas preparadas de antemano, nos permite aprovechar el tiempo con el que contamos al máximo.

Técnica de análisis de datos

En vista de que los datos que resultaran no son numéricos (cuantitativos) sino textuales (cualitativos), se propone el análisis de contenido como técnica principal para el contenido narrativo resultante de nuestras entrevistas semiestructuradas.

Se propone ir realizando un análisis interpretativo de cada una de las cuestiones planteadas para, de una manera inductiva, poder llegar a unas conclusiones finales.

DESARROLLO. ENTREVISTAS ORIENTADAS A EXPERTOS. ALBERTO BERNAL (VANG) Y MIGUEL ÁNGEL MARÍN (FUNDACIÓN JUAN MARCH)

Las dos entrevistas se han grabado, con el permiso de los autores, y se encuentran disponibles en los siguientes links:

- Alberto Bernal:

https://drive.google.com/open?id=1xZj0Sr0vbD9Xo-96V_37vqfRsJD_h_CU

- Miguel Ángel Marín:

https://drive.google.com/open?id=1oXY4ulf-Y_AsmQdC0CGFmsooTAL20ITn

Ambas entrevistas, de unos 30 minutos de duración cada una, aproximadamente, se han vertebrado a través de cuatro preguntas abiertas. Dos de ellas eran, en cierta medida comunes a las dos entrevistas (sobre la problemática de convencer a la audiencia para acudir a eventos de música contemporánea en vivo, en vista de la democratización de las nuevas tecnologías, y sobre la importancia de integrar a los intérpretes en las decisiones de dirección artística). Las otras dos preguntas, se centran en la casuística especial del ciclo que cada uno de los dos gestores dirige.

Puntos en común

Se presenta a continuación una contextualización de los dos ciclos dirigidos por los entrevistados, y el resumen y análisis de cada una de las entrevistas. Conviene señalar previamente algunos de los puntos en común de ambas iniciativas: gratuidad de los conciertos, implicación en la divulgación musical mediante charlas, una temporada que se desarrolla de octubre a junio, y una cuidada presentación online. Y, por último, la principal diferencia de fondo: hablamos de una iniciativa sostenida con fondos públicos, en el caso de VANG, y privados, en el caso de la Fundación Juan March.

Alberto Bernal. Ciclo VANG

VANG. Músicas en vanguardia

VANG es un ciclo que explora la escucha y el hecho sonoro desde varios frentes: música notada (normalmente la académica tradicional), improvisada, arte de acción y performance, pero que también organiza actividades extra-musicales, paralelas a la misma, como charlas, un blog divulgativo, y una exposición.

El ciclo, comisariado por el compositor e investigador Alberto Bernal, se organiza en 9 iniciativas, que aúnan todos los frentes antes mencionados, con sede en Centro-Centro, el espacio cultural ubicado en la sede del Ayuntamiento de Madrid. Cada uno de los eventos cuenta con

una idea estructurante (Silencio, Diferencia/Repetición, *Covers...*), íntimamente relacionada con el trabajo que los artistas invitados para la ocasión vienen desarrollando previamente. Estos van desde *ensembles* especializados en música contemporánea, colectivos de artistas sonoros, *performers* relacionados con el uso de la voz, ensayistas y comisarios de exposiciones, hasta compositores consagrados en el mundo académico.

Desarrollo de la audiencia

Desde el punto de vista del desarrollo de audiencia, VANG mantiene un blog actualizado con información, datos y materiales audiovisuales que explica cada una de las 9 iniciativas. De la misma manera, después de cada evento se realiza un conversatorio con artistas e invitados especiales, donde se anima a reflexionar e indagar sobre lo escuchado, permitiendo la participación activa de la audiencia.

Entrevista a Alberto Bernal. Análisis de Contenido

Las preguntas abiertas, preparadas de manera previa a la entrevista con Alberto Bernal, tratan sobre la relación entre la relación de la música de nueva creación con instituciones locales, el desarrollo de la audiencia mediante su conocimiento del proceso creativo, el desafío que supone para los eventos en vivo la democratización de las nuevas tecnologías y el margen de acción dejado a los intérpretes en las decisiones de programación.

Cuestión 1 – El último estudio sobre desarrollo de audiencias promovido por la Comisión Europea, concluye que este es un fenómeno inmensamente local. Yuxtaponiendo este dato a algunas decisiones a nivel estatal como la desaparición del CDMC (2013), o la salida de Ibermúsicas, ¿tiene su lugar una música exigente como es la de nueva creación, en instituciones locales, o de barrio?

0 – 7'45"

En la primera cuestión, la respuesta fue un sí rotundo sobre la importancia de la relación entre música contemporánea e instituciones locales. El entrevistado apunta dos razones principales:

- 1) Son unas instituciones cercanas a la población, que conocen sus perfiles y necesidades. Por otra parte, considera un deber de las instituciones públicas como Ayuntamientos o Centros Culturales la gestión y difusión de esta música.
- 2) Las decisiones estatales de abandono de la música contemporánea no se han revertido, desde la crisis. Apunta a que parece ser una decisión política, puesto que en otros estilos sí se están recuperando ciertos niveles presupuestarios.

De hecho, si nos atenemos a la subida en la media de edad de los compositores programados por el Centro Nacional de Difusión Musical, comprobamos como las instituciones estatales se han alejado de la creación más actual.

En este hueco dejado en la ciudad de Madrid, es el Ayuntamiento quien ha apostado por la nueva creación. Sin embargo, al entrevistado no le parece una aportación suficiente a nivel de tamaño y presupuesto, puesto que hablamos de una ciudad capital. A nivel aún más localizado, como pueden ser lo barrios, no existe un entorno profesional: la recaudación en taquilla no lo permite.

Se denota como un problema la cuestión económica y el abandono político como uno de los principales impedimentos para la programación de música de nueva creación.

Cuestión 2 – Sloboda (2013), o Gross y Pitts (2015), en su estudio junto al BCMG¹¹, destacan que se tuvo más éxito de audiencia cuando esta pudo contemplar o involucrarse en el proceso creativo. ¿En qué medida las charlas/blog tenían como objetivo el desarrollo de audiencia no especializada? ¿Estaban pensadas puramente para una audiencia ya formada en el tema?

¹¹ Birmingham Contemporary Music Group

7'45" – 16'45"

No hay finalidad académica en las actividades de divulgación. El blog está permite ampliar las limitaciones de unas notas al programa, además de relacionarte con el evento antes y después de su celebración.

Por su parte, las charlas no se organizan desde un punto de vista cualitativo de buscar cuanto más público posible, sino pensando en lo que a un público que tiene alguna relación ya con la música contemporánea lo podía interesar, un desarrollo cualitativo. Con ello intentamos romper con las limitaciones de estilos, propiciando un transvase de audiencias entre oyentes con interés.

Desde el punto de vista de la divulgación, en este caso se plantea las charlas o el porqué de la obra al final del concierto, cuando normalmente siempre se vienen realizando de manera previa. Se crea de esta manera un diálogo bidireccional más rico entre audiencia y creador.

Cuestión 3 – Como programador, con la democratización de las nuevas tecnologías, ¿cómo convencer de desplazarse (con los problemas de tiempo/espacios habituales en una gran ciudad como Madrid), para vivir una actuación en vivo, en lugar de verla reproducida cómodamente en casa posteriormente?

16'45" – 22'55"

El concierto crea una especie de marco, donde nos predisponemos a estar una cierta cantidad de tiempo concentrados en una actividad concreta, o donde no sabemos qué va a ocurrir. Esto no es habitual que lo hagamos de por sí en nuestra casa.

De aquí podemos concluir que, como posible respuesta, podría ser la de poner en valor y defender el esfuerzo de la creación de este contexto, como pueden los gimnasios crear un contexto para hacer deporte o las salas de estudio para la concentración, que puede no encontrarse en el hogar.

Otros argumentos para la asistencia a eventos en vivo: desde el posible contacto con los artistas, hasta entregarte al discurso que el curador está proponiendo, al programar una serie de obras o artistas concretos, frente al *tótum revolútum* de la red, donde casi todo está disponible, en cualquier momento.

Cuestión 4 – En el mundo de la “música contemporánea”, el intérprete es cada vez más relevante en el proceso de creación (por ejemplo, la relación del compositor Alberto Posadas, con uno de los grupos participantes en VANG, el Sigma Project). ¿Ha sido así en la dirección artística de VANG? ¿Es importante que el programador deje margen en este aspecto?

22'55" – 27'30"

La respuesta es rotundamente afirmativa. Él, como programador, lanza una propuesta, un concepto clave, permitiendo a los intérpretes encontrar su espacio y motivaciones personales en él. De hecho, intenta evitar esa cierta obligación existente en otros ciclos, de intercambio de cartas, de cumplir compromisos con compositores o artistas, forzando determinadas obras o autores.

En cuanto a los estrenos, a pesar de que en VANG se realizan algunos, tampoco son forzados. Principalmente, por el coste que ello conlleva, con lo que de nuevo volvemos a la cuestión económica de nuevo.

Miguel Ángel Marín. Departamento de Música, Fundación Juan March

Música de nueva creación en la Fundación Juan March. Ciclo Compositores Sub-35, Re-estrenos

El departamento de Música de la Fundación Juan March, dirigido por el musicólogo y gestor Miguel Ángel Marín, viene organizando sus actividades en forma de programación anual, de septiembre a junio. Dentro de la misma, los conciertos se organizan, de manera general, en cinco grandes bloques: Teatro Musical, Programa Educativo (conciertos didácticos en colaboración

con centros educativos), programa de Jóvenes Intérpretes, Conciertos Extraordinarios, y el grueso de la programación: los Ciclos.

Estos son especialmente interesantes para el gestor musical, pues son un ejemplo de la creación de un discurso a través de la programación, mediante un hilo que vertebra la elección de unas piezas o unos intérpretes, y no otros. Esta manera creativa de programar permite la coexistencia de estilos que van desde la música antigua hasta el jazz o la música de vanguardia. Algunos ejemplos son: *Historia del cuarteto en siete conciertos*, *Parodias y homenajes*, *El motete de principio a fin*, o *El universo musical de Friedrich Nietzsche*.

Nueva creación musical en la Fundación Juan March

Dentro de la programación anual, aunque hay algunos ciclos que eventualmente incorporan música de reciente creación (por ejemplo, el último concierto de *Historia del cuarteto* en la presente temporada), destacan dos por su relación con las músicas de vanguardia, el de *Compositores Sub-35*, y el *Aula de (Re)estrenos*.

El primero consiste en dotar a jóvenes compositores españoles de una plataforma de difusión y de medios técnicos para la representación y grabación de sus creaciones. Aunque es este el objetivo principal, existe igualmente una idea que vertebra las obras programadas: relación con el audiovisual, la temporada pasada, u obras para acordeón, en la presente.

El segundo ciclo, centrado en autores ya consagrados, aborda un problema generalizado en el mundo de la música contemporánea, lo que en el marco teórico de nuestro trabajo citamos como “efecto estreno”, es decir, el problema del desajuste que existe entre la inversión de tiempo y estudio que supone el estreno de una obra musical, frente al hecho de que, en la mayoría de los casos, únicamente se interpreta una vez. “No son las primeras audiciones las que me preocupan, sino las segundas”, citaba Pierre Boulez al recoger el premio Fronteras del Conocimiento BBVA por su contribución a la música contemporánea.¹²

Así, el Aula, que en la presente temporada cumplía 30 años de existencia, ha permitido la escucha y grabación, no solo de 126 estrenos absolutos, sino nuevas audiciones de obras del siglo XX y XXI olvidadas por el repertorio hegemónico.

Entrevista a Miguel Ángel Marín. Análisis de Contenido

Las preguntas abiertas a M.A. Marín tratan sobre los tipos de audiencias, gestionar obras de estreno, buscar nuevos nichos de público y la relación con los intérpretes.

Cuestión 1 - Más allá de los tipos de escucha propuestos por Th. Adorno, el reciente estudio sobre desarrollo de audiencias (2017), encargado por la Comisión Europea, acota tres tipos de audiencia cultural: por hábito, por elección, y por sorpresa. El caballo de batalla de la programación de música contemporánea parece encontrarse en la segunda, la audiencia por elección.

En una sociedad de democratización de medios tecnológicos, donde alguien en lugar de asistir a un concierto o estreno, puede elegir escucharlo y verlo al día siguiente en su propia casa, ¿cómo convencer de asistir a un concierto? Especialmente en un contexto como la ciudad de Madrid, donde suelen ser habituales los problemas de tiempo y distancia.

2’05” – 11’55”

El entrevistado especifica que habría que ceñirse al caso concreto: para un concierto, en un día concreto, y desde ahí preguntarse ¿cómo seduzco a mi audiencia?

Lo primero y esencial es conocer quién es tu potencial audiencia, y cuáles son sus perfiles.

Sobre la música de nueva creación, en la Juan March, encontramos dos acercamientos: por un lado, conciertos monográficos de música de los ss. XX y XXI (la ya mencionada Aula de Re-estrenos). En esta se deja claro y especifica desde el primer momento qué tipo de música se va a

¹² Conferencia entrega del premio BBVA Fronteras del Conocimiento
<https://youtu.be/iDFmQ5RUTVM?t=4m50s>

escuchar, además de intentar y poner en valía que debe ser algo regular, como confirmar sus 30 años en la programación anual.

Por otra parte, se intentan combinar la música contemporánea con músicas anteriores en otros ciclos, intentando normalizar su presencia en el repertorio habitual, cuidando también de introducirla en el ámbito pedagógico a través de los conciertos didácticos.

Cuestión 2 - Decía Pierre Boulez que a él no le preocupaban los estrenos, le preocupaban las segundas interpretaciones. Gross y Pitts (2015), en su estudio junto al BCMG, ponen la involucración de la audiencia con el proceso creativo como ejemplo de éxito. ¿Debemos investigar más esta posible solución para amortizar el “efecto estreno”? Por ejemplo, mantener actualizaciones en las redes sociales sobre el avance de la composición, ensayos abiertos... en lugar de que todo el esfuerzo y tiempo invertido desemboque en, habitualmente, una única interpretación.

11’55” – 16’

El entrevistado se muestra de acuerdo con las opciones propuestas, y propone otras iniciativas: por ejemplo, tocar la obra dos veces, con una explicación/debate de por medio. Él mismo ha realizado esta escucha repetida, con entrevista de por medio, para preparar la presentación de algún concierto. Pero de nuevo, depende de cada institución concreta y del modelo de concierto. En la Juan March, se apuesta por las charlas o encuentros previos, o encuentros/colaboraciones con instituciones educativas.

En cualquier caso, queda puesta de relieve la importancia de la divulgación al programar música de nueva creación. La idea es intentar hacer que esta música sea lo más accesible posible.

Cuestión 3 - En su texto «Público, audiencia, oyente», la apuesta, en lo referente a la música contemporánea, es la de preparar al público para acercarse y comprender este repertorio, mediante eventos antes, durante o después del concierto. De nuevo quizá el problema, sea la inversión del tiempo que esto supone, escaso para personas activas en una gran ciudad, como Madrid.

¿Sería factible, en lugar de intentar preparar al aficionado melómano clásico, intentar conectar con otros nichos de público, audiencias habituales de otros centros de arte de vanguardia, donde podemos un público potencial no experto en música, pero sí curioso y abierto a la experimentación?

16’ – 20’45”

En principio la respuesta es positiva, pero el entrevistado resalta que el problema estaría en conocer el perfil de estas otras audiencias. De esta manera, sabremos como plantear nuestra iniciativa o cómo seducirlos.

Lo que debemos evitar es meter obras de estreno con calzador, sin estrategia de relación con las otras piezas programadas, si es demasiado inaccesible para nuestra audiencia. Pone como ejemplo realizado en la Fundación, el ciclo “Chopin y la posteridad”. En él, además de obras del autor polaco, podíamos encontrar una obra reciente del compositor actual Benet Casablanca. Al dialogar dicha pieza con la música de Chopin, su escucha estaba contextualizada.

Cuestión 4 - El intérprete de música de nueva creación está pasando de ser un mero ejecutante a un agente activo en el proceso de creación. En España podemos poner como ejemplo al cuarteto Sigma y su relación con, por ejemplo, Alberto Posadas, pero podíamos hablar de muchos otros ejemplos, desde grandes ensembles como el Intercontemporain hasta solistas como Patricia Kopatchinskaja. ¿Es importante que tengan también un margen de acción desde el punto de vista de la dirección artística y la programación? Está claro que el programador debe trabajar un discurso, pero, ¿puede ser también su función la de proponer temáticas, ideas, con las que los músicos deban jugar? ¿Hasta qué punto?

20’45” – 24’55”

En la cuestión 1 ya comentaba, al igual que Alberto Bernal, que, como programador, brinda a los intérpretes un concepto clave o premisa, y ellos tienen un margen de acción para proponer obras donde se encuentren cómodos y/o motivados. Lo considera algo fundamental.

Hay que tener un concepto de programación, no hacer temporadas que sean simplemente acumulación de obras. Hay que tener una idea, una filosofía, un plan de acción. Pero no debe hacerse en solitario, sino buscando puntos de acuerdo con los intérpretes, que son los ejecutantes en última instancia.

Es por eso que la selección de intérpretes es fundamental, buscar quien esté en concordancia, pueda estar motivado, pueda aportar matices, a nuestro discurso programático.

MÚSICA DE NUEVA CREACIÓN EN MADRID. OTROS CASOS (RESEÑAS)

IEMA Festival

El Encuentro de Músicas Actuales de Madrid ha realizado tres ediciones hasta el año 2017. La novedad en cuanto a la propuesta artística de este festival, es la reflexión profunda sobre la evolución en los formatos de conciertos y los espacios de difusión, como parte fundamental del proceso creativo.

En un formato parecido a VANG, aunque teniendo como sede principal el museo La Neomudéjar, en lugar de Centro-Centro (aunque abiertos a la realización de conciertos en espacios como por ejemplo el Café Berlín), se organiza en seis propuestas diferentes, con énfasis en la experimentación sonora y la interdisciplinariedad, más allá de la común composición contemporánea notada, junto a la intención de crear un discurso programático coherente. Igualmente, además de las actuaciones artísticas, se tiene en cuenta la realización de actividades divulgativas, traducida en una serie de encuentros de intérpretes y compositores con el público, y unas jornadas de debate sobre creación musical actual en la Universidad Autónoma de Madrid. En el ámbito pedagógico, se organizan *Masterclass* con alguno de los intérpretes.

Como punto novedoso e interesante, la creación artística local se fomenta con la serie “Teloneros”, que organiza actuaciones previas a las del programa principal.

EMA Festival está dirigido por el guitarrista José Pablo Polo. www.emafestival.com.

Festival de Música Contemporánea de Madrid – COMA

Promovido por la Asociación Madrileña de Compositores y en colaboración con Teatros del Canal, este festival es una de las citas consagradas de la capital, desde 1999. Dirigido por el profesor del RCSMM¹³, Sebastián Mariné, tiene una propuesta más tradicional que VANG o EMA, en cuanto al formato clásico de concierto. Tampoco proviene la financiación principal en este caso de una entidad local, sino de la Comunidad de Madrid.

Centrado en promocionar la creación de compositores nacidos o residentes en Madrid, el número de estrenos en cada edición es muy amplio, más de una decena. En la mayoría de los casos, se ciñen al formato de música notada, y los intérpretes programados suelen ser ensambles y grupos de cámara.

Encontramos pues en este caso un ciclo más cercano a la visión de programación de la música clásica, donde se producen una sucesión de conciertos y obras, primando el nombre del intérprete a una premisa que vertebre un discurso o idea de programa. www.amcc.es/coma/

Contrapunto. Fundación BBVA

Contrapunto es la sección de apoyo y promoción de música contemporánea de la Fundación BBVA, uno de las iniciativas más potentes a nivel presupuestario del país. Con sede en la Palacio del Marqués de Salamanca, son varios los frentes que trabaja:

- En apoyo a la creación, becas de la Red Leonardo y premios a compositores consagrados, como el Fronteras del Conocimiento.

¹³ Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

- Ciclo de conciertos (habitualmente camerísticos), y patrocinio de producciones operísticas (en la presente temporada del Teatro Real, a la ópera del s. XX *Street Scene*).
- Como actividades de divulgación de música contemporánea, encontramos tanto publicaciones, como ciclos de conferencias, destacando este último año, «Escuchar la música de los siglos XX y XXI», a cargo del compositor Tomás Marco.

Se desarrolla de manera similar pues al funcionamiento de la Fundación Juan March, proponiendo esta serie de actividades de manera gratuita para la audiencia, siendo sufragadas de manera privada. www.contrapunto-fbbva.es.

Series 20/21. CNDM

La propuesta del Centro Nacional de Difusión Musical con respecto a la música de nueva creación, se enmarca en las llamadas Series 20/21. Aunque se trata de un estamento a nivel nacional, cuenta con una fuerte presencia en Madrid, cristalizada en un ciclo de conciertos que se llevan a cabo en el Auditorio 400 del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

A pesar de tener en cuenta la inclusión de estrenos o piezas de compositores españoles actuales en los diferentes conciertos, su vocación es internacional, trayendo a autores e intérpretes destacados del panorama internacional de la música contemporánea. A nivel divulgativo, en ocasiones se organizan charlas de los compositores programados, la misma mañana del concierto, y *Masterclass* en el RCSMM.

Finalmente, en apoyo a la creación musical joven, en cada una de sus temporadas acoge la celebración del concierto final del premio Jóvenes Compositores de la SGAE. www.cndm.mcu.es/ciclo/serie-20-21

EPOS Lab

Laboratorio de creación interdisciplinar, que aúna compositores, tanto consagrados, como noveles, contando este año con César Camarero, en el primer caso, y José María Ciria, en el segundo; con poetas y escritores, con la premisa de investigar la relación entre música y palabra.

En esta labor creativa, se pretende involucrar desde el primer momento también a los intérpretes o actores responsables de la puesta en escena, como objetivo esencial del proyecto, pues es presentado como uno de los retos aún pendientes en la creación musical española.

Las estrategias de desarrollo de EPOS pasan por la colaboración con otras instituciones: siendo valedores de autores españoles y trabajando en la creación con lengua castellana, son financiados por la SGAE. Por las características antes mencionadas, la mayoría de los intérpretes son cantantes, con lo que establecer conexiones con la Escuela Superior de Canto de Madrid cobra todo el sentido. Por último, escénicamente se centra en el pequeño formato, con economía de medios, que desarrollan en el Centro Cultural Conde Duque.

La dirección corre a cargo de Sergio Blardony, compositor y director de la revista especializada en música contemporánea *Sul Ponticello*.

<http://condeduquemadrid.es/eventos/epos>

CONCLUSIONES

Existen acercamientos tan diversos como los estilos existentes dentro de la música de nueva creación. Así, el perfil de las piezas propuestas, parece determinar el modelo de programación. Por un lado, podemos dividir los ciclos que se adscriben al formato de concierto más tradicional, como el Festival de Música Contemporánea de Madrid-COMA, el ciclo Contrapunto de la Fundación BBVA o la Fundación Juan March, que programan música contemporánea notada (la labor del compositor acaba en la partitura, que es todo lo que necesitan los intérpretes); por otra lado, ciclos como el EMA Festival o VANG, que integran estilos como la improvisación o la

performance, se abren a utilizar espacios no convencionales (o al menos, no siempre auditorios), además de tener una mayor presencia de multidisciplinariedad artística.

Es precisamente esta actitud hacia la multidisciplinariedad, a veces interdisciplinariedad, como en el caso de EPOS Lab, uno de los rasgos más distintivos que se detectan en la gestión de la música de nueva creación frente a las programaciones de música clásica tradicionales.

Otra de las cuestiones diferenciales, y que permiten mantener el interés y la supervivencia de la música de nueva creación, y que muestran las dos entrevistas realizadas, es que se considera vital establecer una narrativa a la hora de organizar un concierto o ciclo de conciertos. Es decir, vertebrar a través de una idea principal, las piezas o actividades programadas, si bien en este punto se deja un margen de acción a los intérpretes/creadores.

La integración del público en el proceso creativo, se produce fundamentalmente a través de charlas, bien con especialistas (Fundación Juan March), o con los creadores/intérpretes (VANG). El comentado “efecto estreno” aún persiste: queda camino por recorrer para rentabilizar el coste económico y temporal que supone un encargo, que acaba siendo interpretado una, o pocas veces.

También encontramos, excepto en el caso del Festival COMA, la interiorización de la importancia de la divulgación, a través del medio digital. Destacaríamos como casos de buenas prácticas el blog de VANG, y los canales de YouTube de conferencias, charlas, y los links a las publicaciones de la Fundación BBVA y de la Fundación Juan March.

Finalmente, un aspecto de mejora principal que se detecta en todos los casos estudiados, es la capacidad de encontrar nuevos nichos de público, o realizar un trasvase con otras disciplinas de vanguardia. De las entrevistas y los casos estudiados, se denota que su audiencia aún continúa siendo, o un público minoritario ya fidelizado, o el público habitual de los conciertos de música clásica, que se encuentra con la obra de nueva creación de manera coyuntural o inesperada.

REFERENCIAS

- IX Anuario de la Música en Vivo (2018). Asociación de Promotores Musicales.
- Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales (2017).
- National Classical Music Audiences. An analysis of Audience Finder box office data for classical music events 2014-2016.* The Audience Agency (en línea), <https://www.theaudienceagency.org/asset/1303> [última consulta a 13 de junio de 2018]
- Study on Audience Development.* Culture Action Europe; Directorate-General for Education and Culture, Fondazione Fitzcarraldo, Inntercult, 2017 (en línea), https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/news/20170421-new-study-audience-development_en [última consulta a 8 de junio de 2018]
- Adorno, T. W. (2009). Tipos de comportamiento musical. En *Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, pp. 177-198 (original de 1968).
- Arrizabalaga, G. Tecnología digital y evolución del producto musical. *Ontology studies* [en línea], 2009, Núm. 9, pp. 279-287.
<http://0-www.raco.cat.catalog.uoc.edu/index.php/Ontology/article/view/173311/225666> [última consulta a 8 de junio de 2018]
- Bustamante, E. (Coord.). (2017). *Informe sobre el estado de la cultura en España 2017*, Fundación Alternativas.
- Castells, M. (2000). La ciudad de la nueva economía. *La factoría*, n. 12.
<http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=153> [última consulta a 8 de junio de 2018]
- Castells, M., J. Caraça y G. Cardoso. (Eds.). (2013). *Después de la crisis*. Madrid: Alianza.
- Cook, N. (1998). *Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- Delgado, E. (1998). Transnational and Regional Support for Culture. *Conference New Trends in Cultural Policy for the Twenty-First Century*. New York University.
- Dufourt, H. (2016). *Mathesis et subjectivité. Des conditions historiques de possibilité de la musique occidentale*, Paris: Ediciones MF.
- Fernández Guerra, J. (2006). La innovación en el ámbito de la gestión cultural, un ejemplo concreto. *Arbor*, 182(717), pp. 39-46
- Flick, U. (2002). Qualitative research. State of the art. *Social sciences Information* (vol. 1, núm. 41, pp. 5-24).
- Flick, U. (2005). Qualitative Research in Sociology in Germany and the US-State of the Art, Differences and Developments. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 6(3), Art. 23.
- Gross, J. Y Pitts, S. (2015). *Understanding audiences for the contemporary arts*, Sheffield: SPARC.
- Károlyi, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Kolb, B. (2001). The Effect of Generational Change on Classical Music Concert Attendance and Orchestras' Responses in the UK and US. *Cultural Trends*, vol. 11, n° 41, pp. 1-32.
- Marín, M. A. (2013). Tendencias y desafíos de la programación musical. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, n° 37, pp. 87-104
- Marín, M. A. (2013). El musicólogo como programador. Retos actuales de la programación musical. *Musica Docta*, III, pp. 71-74.
- Marín, M.A. (2015). Público, audiencia, oyente. *Scherzo: Revista de música, ¿Quién escucha música clásica?*, 312, 74-77.
- Menger, P. (1988). El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea. *Papers. Revista De Sociologia*, 29, pp. 109-152.
- Moreno-Caballud, L. (2012). La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual. *Hispanic Review*, 80(4), pp. 535-555.
- Narejos, A. (2010). *Tradición e innovación en la creación musical actual*. Blog del autor. <http://narejos.es/blog/tradicion-e-innovacion-en-la-creacion-musical-actual/> [última consulta a 21 de junio de 2018].
- Nieto, M. (2015). Escucha pública, escucha privada. *Scherzo: Revista de música, ¿Quién escucha música clásica?*, 312, pp. 74-677.
- Puga, A. (2018). ¿Y si la revolución ya no es suficiente? *Sonograma: Revista de pensamiento musical*, 37 (en línea), <http://sonograma.org/2018/01/y-si-la-revolucion-ya-no-es-suficiente/#> [última consulta a 8 de junio de 2018]
- Ramos Núñez, F. (2013). Nueva Música: 1913-2013. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, N° 14, 2013, pp. 197-208
- Ross, A. (2009). *El Ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- Sloboda, J. (2013). Musicians and their live audiences: dilemmas and opportunities. *Understanding Audiences Working Paper*, 3, Londres, Guildhall School of Music & Drama.
- Taylor, S. J., Bogdan, R. (2002). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona: Gedisa.

EL ARTE DEFINIDO COMO ACTO COMUNICATIVO

David Ruiz Molina

Centro Superior de Enseñanza Musical *Katarina Gurska*

RESUMEN

El presente trabajo no busca ahondar en la diatriba sobre si el arte expresa o no. Ni busca conducir en las discusiones sobre la intencionalidad de las obras de arte o del autor. Tampoco ahonda en la confluencia o el rol de la comunicación en el arte, sino que profundiza en cómo el acto comunicativo define al arte como tal.

En la búsqueda de la definición perfecta sobre qué es arte y qué no, existen no pocas discusiones, ya sea filosófica, estética, sociológica, psicológica... El arte elevado a la sublimación de tal o cual obra creada, de su creador, de su contexto, de su funcionalidad; sobre qué lugar ocupa el espectador, su participación, valoración y/o recreación de la obra...

Entender el arte como un acto de comunicación, de participación desprovista de cualquier otra consideración puede parecer otorgar a la definición de arte cierta simplicidad. Pues, entiéndase dicha simplicidad como una oportunidad de hallar puntos de conexión para quienes definen el arte desde el atolón de lo estético, el razonamiento, de la espiritualidad, la sensibilidad, la simbología... Adentrémonos en el arte desde la participación, la ludificación del acto de comunicar.

Palabras clave: *Arte, comunicación, estética, filosofía, subjetivación.*

ABSTRACT

This paper is not intended to delve into the diatribe about whether art expressed or not. Neither search to lead in discussions about the purpose of the works of art or the author. Nor does it also into the confluence or the role of communication in art, but it deepen into how the communicative act defines art as such.

In the search for the perfect definition of what is art and what is not, there are many discussions, whether philosophical, aesthetic, sociological, psychological. Art raised to the sublimation of this or that created work, its creator, its context, its functionality; about what place the spectator occupies, his participation, valuation and / or recreation of the work.

Understanding art such an act of communication, of participation devoid of any other consideration, may seem to give the definition of art a certain simplicity. Well, this simplicity is understood as an opportunity to find points of connection for those who define

art from the atolls of aesthetics, reasoning, spirituality, sensitivity, symbolism. Let's dive into art from participation, the act's gamification to communicate.

Keywords: *art, communication, aesthetics, philosophy, subjectivation.*

EL AXIOMA: EL ARTE ES UN ACTO COMUNICATIVO

El arte es un acto comunicativo. Dicho de otro modo, no hay arte sin proceso comunicativo, y dicho proceso le define: el creador -intencionadamente o no-, interpela, subyuga, inspira, evoca, provoca. Genera impulsos comunicativos que activan, suscitan inercia y cambio en el espectador; el cual se ve en la necesidad de dar respuesta vivencial ante la obra creada trascendiéndola; es decir, lo contrario a impasividad.

Sin esa vivencia del espectador podríamos aseverar, en sentido figurado, que la obra está muerta. Si el espectador queda impasible o impávido, la obra está muerta. No habría arte, ni cuestión a tratar.

Y, entonces, ¿dónde está el arte? En el contenido comunicativo que subyace de la obra y que trasciende desde y en el individuo, en su experiencia vital. En él debemos buscar el ingrediente que convierte la experiencia artística en un hecho diferencial, pues si bien el arte es un acto comunicativo, no todo acto comunicativo es arte.

El esquema básico sería el siguiente:

Creador y su subjetividad - objeto creado - subjetividad del espectador que recrea.

Pero, antes de desgranar y profundizar en los elementos de este esquema conviene referenciar las reflexiones que otros autores han fundamentado hasta apuntalar este axioma.

UN TEOREMA CONVERGENTE

La autora V. Romeu (2007) enfoca la discusión desde el punto de vista de la producción y el consumo de arte, es decir, cómo los procesos comunicativos median “entre la construcción de la realidad sociocultural y el universo simbólico que esta realidad define y conforma al nivel de las significaciones y las prácticas culturales, sociales y de consumo”(p.2).

Romeu hace hincapié en la comparativa o paralelismo entre la comunicabilidad del lenguaje aplicado a la comunicabilidad del arte. Si en el Lenguaje, tradicionalmente, se estudian dos planos, el que deviene de la noética o pensamiento, y el que subyace de la semiótica o comunicación, desde un punto de vista epistemológico, puede tener sentido esta disección, pues, también en el arte, un plano no puede desligarse del otro.

Conviene matizar que el paralelismo o analogía establecida por Romeu (2007) bien puede trasladarse a un análisis articulado desde la gestión artística o cultural, donde vislumbraríamos la comunicación desde tres puntos de vista: como medio de transmisión de contenidos culturales, como generador de contenido cultural y la comunicación como herramienta interna de la gestión cultural.

De hecho, si ampliamos el zoom, las verdaderas políticas culturales democráticas no solo han de potenciar la producción creativa -no solo artística; también científica, filosófica...-. A la vez, han de comunicar sus logros, difundir, potenciar su disfrute y distribución con independencia del valor comercial que tengan -pues la acción comunicativa no se restringe al marketing y la publicidad-, especialmente si provienen de iniciativas populares; protegiendo las distintas identidades culturales, promoviendo el intercambio y el respeto mutuo.

Su finalidad debe ser el enriquecimiento del individuo y de la sociedad desde una educación libre y democrática, estimulando la formación integral y el espíritu crítico entre sus miembros (Ruiz Molina 2017), donde la meta sea la cultura como proceso, no la rentabilidad económica inmediata. Pero, éste es otro debate.

Lo que interesa epistemológicamente es convenir o no si la comunicabilidad es un hecho indisoluble al arte como indica Romeu -como un aspecto más de la realidad artística- o si la comunicación es lo que define al arte, más allá de la relación de binomio creador - consumidor/espectador en el arte.

En el establecimiento del axioma del arte como acto comunicativo es interesante el recorrido de las distintas teorías sobre la definición del arte, ya recogidas por S. Aburto, quien extrae algunos de los condimentos para fundamentar la idea de que el arte es comunicación.

Aburto (2009) une argumentos como la descripción del *arte* donde *todo es expresión de W. Worringer* (como se citó en Aburto, 2009) y la objetividad sobre la realidad *pragmática* de la experiencia en el arte. El arte es un hecho vivencial, *se vive*.

A ello podemos unir la reflexión de que las obras artísticas para su reconsideración o valoración han de ser vivificadas. En el caso de las obras que son recuperadas porque perdieron su vivencialidad y cayeron en el olvido, deben ser revividas. Este es el trabajo de recuperadores, restauradores de arte, gestores de patrimonio artístico, museos, etc.

La necesidad en la sociedad moderna por rehabilitar arte antiguo o la recuperación patrimonial de obras redescubiertas incide en la idea de reintegrar el arte que sociedades anteriores a la nuestra consideraban como tal, al flujo de comunicación y distribución artística de la sociedad actual. Es decir, reintegrarlas de los hechos sociales inherentes a la *institucionalidad en el arte*, aspecto que enlazaría perfectamente con las reflexiones de Romeu (2007).

Conviene ir deteniéndonos en cómo las teorías sobre la expresividad, la emocionalidad, lo social y/o psicosocial, la psicología, la antropología, la filosofía... han ido configurando o acotando definiciones parciales sobre la definición del arte.

Todas esas teorías convergen en leyes comunicacionales que aportan un marco de teorema base, de rigor científico y lógico para todas ellas. Todas esas reflexiones aportan finos matices a la realidad del arte como acto comunicativo. Todas ellas vienen a demostrar el corolario defendido en este trabajo.

Sólo admiten confrontación las valoraciones o preceptos que, especialmente desde la filosofía y la estética, han discutido sobre aspectos relativos a la consideración de qué es arte, o qué no: bajo parámetros de lo bello o feo, o valoraciones éticas o morales; diatribas que dependen doblemente de qué concepción se tenga de lo mundano y lo transcendental y/o divino; qué deviene de un canon espiritual, qué paralelismos hay con la naturaleza (aspecto no falto de discusión sobre qué se considera propio de las leyes de la naturaleza y qué no); lo analizable desde la razón, desde los afectos o la emoción; la catalogación de qué lenguaje artístico es más importante sobre otros; desde cuáles de nuestros sentidos debemos apreciar el arte; la funcionalidad del arte, la técnica; la valoración del que crea como ser excepcional con dones especiales que bien pueden ser regalo divino, del que interpreta lo creado (aspecto relevante de las artes escénicas como la música); la transcendentalidad del objeto creado, la subjetividad del espectador...

No es objeto de este trabajo redundar sobre dichas teorías desde los filósofos griegos a nuestros días, si bien, es obvio que no podemos sustraernos de dichas consideraciones, pero, conviene como tal analizarlas.

Es más, deben tener cabida en un marco definitorio, ley o norma que, acotándolas a todas, les dé cobijo y no excluya una frente a otras, sino que la discusión sea una de las cualidades de la definición de conjunto de arte: la confrontación estética y las sumas de valoraciones son fruto de la participación en la comunicación.

COMUNICAR EXIGE PARTICIPAR

Pero, más allá de dichas disquisiciones, subyace el hecho de que la experiencia artística suscita en la necesidad de -entre otras cosas- reflexionar sobre dicha experiencia. O dicho de otro modo, tomar conciencia de tal experiencia. Es ahí donde la comunicación se hace más profunda e individual. Y dado que cada individuo es distinto, con repuestas fisiológicas, psíquicas y perceptivas distintas, nuestras reflexiones y/o enfoques pueden discurrir por tales discusiones.

En este sentido, no estamos haciendo otra cosa que estipular como lógica las aportaciones de J. Dewey (1934) sobre el *arte y la experiencia*, quien ya nos perfila en este enfoque con su idea de *impulsos* en el *acto expresivo* que deriva del arte, es decir, el inicio del acto comunicativo catalogado como arte, y cómo la respuesta a dicha experiencia puede ser variada y rica.

Efectivamente. Desde la experiencia hedonista a la vivencia más sublimadora del arte, todas convergen en un principio común de participación más o menos activa: placentera - sensorial, transformadora en lo psíquico, emocional o racional.

La intencionalidad de desproveer la experiencia de interpretación, o la búsqueda de la interpretación más o menos subjetiva del contenido de la obra artística, confiere una decisión personal del espectador que en su participación comunicativa se ve más o menos interpelado, impulsado, movido, activado.

Esta participación puede suponer una experiencia individual como decimos, o colectivo - social. Pues es un hecho consumado y analizable la influencia perceptiva y estética de la colectividad a la hora de sumarnos, vincularnos o no a la experiencia artística propuesta, pues parafraseando a Dewey (1934), somos *criaturas vivientes* interactuando con el medio.

Obviamente, en el interactuar surge la valoración personal. O dicho, de otro modo, se ven eslabonadas las teorías que van desde *pragmatismo* de Dewey, la *hermenéutica* de H-R. Jauss (como se citó en Capdevila i Castells, 2005) -que deviene del nivel o grado de implicación al que el espectador se siente interpelado-, o la *dialoguicidad* -en referencia a P. Freire (como se citó en Barranquero, 2006) *entre percepción y experiencia* de R. Ingarden (como se citó en Aburto, 2009).

¡Cuán importante es recordar las teorías educativas basadas en la experiencia de Dewey (2004)! ¡Cuán importante resultaría el trasladar la filosofía de la construcción del conocimiento desde la experiencia como base de la educación en lo sensible! ¡Cuán importante es cambiar modelos obsoletos educativos basados en la repetición y la imitación para construir experiencias sensitivas compartidas, desde la dialoguicidad libre! Pero este, también es otro debate.

PARTICIPAR REQUIERE JUGAR

Enlazando nuevamente con Aburto (2007) y sus conclusiones sobre *cómo se comunica la sensibilidad en el arte*, ahondaremos en el prisma de la participación en el arte como acto comunicativo, y nos retrotraemos un instante al esquema inicial de este trabajo. Así, el que crea (creador) plantea un elemento para su consideración e inicia el proceso conectivo con el que llamamos objeto artístico.

Se pone en marcha la participación comunicativa, o en palabras de H-G. Gadamer (1996), se inicia un *juego* en el que toda consideración queda en manos de la representación y reconstrucción que el observador *edifique* en su mente a partir de la interacción con dicho elemento. El acto comunicativo requiere de la “participación: que el otro reciba parte en aquello que se le comunica, participa” (Gadamer, 1996, p.2)

De este modo, la consideración que se hace de la construcción de la experiencia estética, conceptual, espiritual... del espectador, cobra una dimensión de vital importancia a la hora de investigar o debatir sobre el arte, poniendo nuevamente la experiencia vivencial en un primer plano, pues “siempre que uno ve lo que otro le muestra, tiene lugar un acto de identificación y, con ello, de reconocimiento” (Gadamer, 1996, p.3).

Convengo con Gadamer (1996) en considerar dicha *participación lúdica*, como un proceso sustancial de nuestra construcción vital como seres humanos. Un proceso que nos conduce a la necesidad de reconstruir mental, racional y emocionalmente la realidad física en nuestra psique.

No podemos huir de este *modus operandi*, es nuestra esencia como seres inteligentes, pero, sobre todo, y, en primer lugar, como seres vivos. En esta premisa se sustenta, por ejemplo, la deriva hoy en día hacia las teorías de la ludificación o gamificación en la educación (Romero-Rodríguez, Torres-Toukourmidis, Aguaded, 2016).

Ese *juego* de recreación sublimada es el secreto del misterio indómito del arte - existe tantas posibilidades interpretativas de recreación como seres humanos observan y *participan* en el acto comunicativo-.

Tal vez, desde un punto de vista científico pueda suponer un problema. Desde el pensamiento científico puede que resulte extraño estudiar una realidad que se antoja imposible de delimitar más allá de un mero acercamiento a la realidad que se sustrae de ese acto comunicativo. Sin embargo, la imposibilitación de la delimitación es la corroboración empírica de la trascendentalidad ontológica como característica consustancial del arte como acto comunicativo, donde la subjetivación se revela como esencial.

Es decir, por el contrario, supone tomar conciencia para su posterior análisis, de uno de los ejes fenomenológicos que deriva de tratar y definir el arte como acto comunicativo. Si la comunicación se establece entre diferentes, diferentes son las vivencias, y el juego de la interpretación se torna más rico.

EL JUEGO DE LA SUBJETIVACIÓN

Establecido el paradigma de la dimensión lúdica en la recreación sublimada como elemento consustancial del arte como acto comunicativo, conviene reflexionar críticamente sobre cómo enfocar la subjetivación derivada del *juego* y en su trazado histórico que reflexionara M. Foucault (como se citó en Terol, 2013).

La subjetivación es inherente al *juego*. Un *juego* que inicia el creador. Intentar investigar e interpretar la naturaleza y potenciales significados de la conciencia de quien crea o percibe, requiere métodos de conocimiento tampoco exentos de subjetividad -incluyendo la intuición, el sentimiento, la razón y los sentidos-.

Explorar la noética, el mundo interior de la mente del que crea y de quien recrea (atribúyanlo a la conciencia, el alma, la razón, el espíritu... como quieran) y cómo se relaciona con el universo físico, o se manifiesta en algo físico como una obra de arte, es intrínseco también del *juego* comunicativo del arte. Es decir, el plano de estudio de la noética es el motor y esencia del plano semiótico.

Aclaremos, por tanto, que la obra como tal es un ser inanimado. Tiene “vida” y lo convertimos en *transobjeto* (Aburto, 2009) en tanto en cuanto ha sido dotado de un contenido inicial por parte de su creador, por su imaginario, por su plasmación en la obra, por su subjetivación...

Posteriormente, el espectador interpelado entra en el juego de reanimación de la obra creada, dotándola nuevamente de una vida, que no tiene en sí misma, sino que deviene de la recreación vital que hacemos de ella al ampliar su contenido y significado.

Pero atención, no debemos caer en la artificiosa sobredimensión de la capacidad sublimadora del espectador. Antes, si cabe, conviene tomar conciencia de que no todo lo que incorporamos en nuestra experiencia vivencial con el arte como acto comunicativo, deriva de nuestra psique, nuestra emoción y nuestra razón desprovista de aspectos contaminantes; pues, obviamente, esa individualidad en la interacción viene cargado por nuestro cúmulo de vivencias previas, nuestros prejuicios estéticos, nuestra educación... nuestras *circunstancias* que diría J. Ortega y Gasset (como se citó en Escámez, 1993, y en Garrido, 1983). Y todo ello confluye en nuestro plano subjetivo.

Sí es preceptivo establecer parámetros críticos para liberar nuestra subjetivación de prejuicios condicionantes, dejar que nuestro yo más sensorial, emocional y racional, juegue libre en su construcción de respuestas. Si bien siempre, nos encontraremos con la duda razonable de si existe la libertad absoluta a todos los condicionantes, la toma en consideración última y la vivencialidad -y el grado de profundidad de dicha vivencialidad- será -o debiera ser- fruto de la participación libre, en tanto en cuanto nos sintamos interpelados en la comunicación, como ya se ha dicho antes.

Pero hay parámetros que no debemos dejar de lado. Por ejemplo, resulta correctamente procedimental reconstruir la dotación de significado de una obra a lo largo de la historia, pero siempre asumiendo que esa reconstrucción será parcial.

Parcial en tanto en cuanto la reconstrucción pasa por el significado mayoritariamente generalizado que se le da a un objeto a lo largo de la historia. Trazar la historia de los cambios *icónicos* -sobre la idea de *giro icónico* de K. Moxey (2003)- de una obra, nos ayudará a comprender cómo llega a nosotros la predisposición perceptiva sobre la misma.

Podría opinarse que lo ideal sería situar al espectador ante la obra, tratando de despojarla en lo posible, de cualesquiera de los matices previos de consideración que la misma tuviera. Tratar de que el observador viva su experiencia vital comunicativa con la obra lo más puramente posible -pretensión por otra parte, reconozcámoslo, utópica en su totalidad-. Pero, afrontemos el reto de intentar -desde la premisa de que todo es considerable de ser vivenciado como experiencia comunicativamente artística- despojar, en la medida de lo posible, la obra de etiqueta *icónica* previa.

Debe ser, después de la aproximación libre a la obra, cuando conviene discurrir sobre la heurística de la obra, indagando e investigando en fuentes históricas acerca del contenido *icónico* y de la *iconicidad* colectiva que se tiene de dicha obra.

Con este paso enriquecemos el proceso, aportamos puntos de vista que ayudan a clarificar y que terminan de perfilar la imagen reflejada y recreada en la mente del observador. Es decir, completamos nuestra experiencia comunicativa con la comprensión de la imagen -*giro icónico*- y su *iconicidad* histórica. (Obviamente, quien dice imagen dice texto, escultura, sonido, movimiento...)

Una metodología histórico-artística que nos aporta herramientas de estudio para abordar la heurística histórica de la obra surge de la llamada *Teoría de la Recepción*, en cuyas bases se apuntalan trabajos como los de M. Pérez (1993) a partir de las reflexiones del ya citado Jauss y W. Iser. En ella se nos pone frente al espejo de la comprensión histórica y fenomenológica de una obra, es decir el *comprender histórico* referido por Gadamer (como se citó en Pérez, 1993).

Se persigue trazar el linaje perceptivo de una obra desde que fue creada hasta nuestros días. Y ahí sí persisten elementos judiciales con la consistencia como para dotar de rigor científico la comprensión o dimensión de la obra. O, dicho de otro modo, estudiar los efectos -"historia de hechos y de acontecimientos efectivos" (Gadamer 1996)- o impactos que se desprenden de la realidad histórico - perceptiva del objeto creado a través del tiempo.

Pero, ya puestos, desde la perspectiva de análisis riguroso sobre el impacto de la historia perceptiva en la subjetividad del espectador, no solo debemos abordar, para entender el significado que adquiere una obra, el punto de vista del espectador a través de la historia.

No sólo es objetivable la referencia y el *horizonte de expectativas* de Jauss (como se citó en Capdevila i Castells, 2005) del espectador. También es objetivable, y ha de servir de referencia, el proceso especulativo del creador, no sólo su contexto histórico, también su intencionalidad histórica o lingüística. Dicho de otro modo, ¿es posible hasta cierto grado, conocer y desentrañar los entresijos del imaginario o del universo creador del que gestó la obra?

Desde el paradigma ontológico del arte como acto comunicativo supone analizar los condicionantes comunicativos previos que preceptúa la participación. Nosotros no nos comunicamos con el mundo y nuestro entorno, ni utilizamos los mismos cauces comunicativos, ni los mismos códigos y lenguajes que nuestros abuelos.

Es interesante observar nuestro posicionamiento y la validación artística que hacemos de determinadas obras que fueron creadas en otro tiempo, bajo los gustos estéticos de clases sociales distintas a la nuestra, y con una funcionalidad social determinada de la que ha sido despojada después.

Y sin embargo, el juego participativo de la interpelación subjetiva no se ha detenido, en tanto en cuanto dicha obra sigue vigente o ha sido recuperada, expuesta, reinterpretada, reeditada... Este hecho no sólo van en la línea de la *fusión de horizontes* de Gadamer (como se citó en Capdevila i Castells, 2005) condicionada por la maleta cultural del individuo que se posiciona como espectador ante la obra creada y como referente contextual; no sólo ha de tenerse en cuenta el *horizonte de expectativas* para entender el devenir histórico en la recepción de una obra.

En nuestra dinámica y perspectiva metodológica de estudio debemos considerar -y asimilar su infinitud- la caleidoscópica construcción de imaginarios individuales y colectivos, y la sinergia comunicativa creador - objeto creado - espectador, y cual boomerang, espectador - obra - creador.

Este cúmulo de reflexiones y líneas de análisis abiertas nos confiere una perspectiva de estudio más *abierto e interdisciplinar* (Pérez, 1993) con el fin de desentrañar la multiplicidad de perspectivas; no sólo para las artes visuales, sino que, repito, extrapolable a todos los lenguajes artísticos.

La línea analítica de Pérez (1993), por lo tanto, puede servirnos para allanar las divergencias de códigos comunicativos:

- *Delimitar el contexto*, hallando referencias para reconstruir el por qué, cómo tal autor creó tal obra y trazar paralelismos con otras obras semejantes;
- Investigar en los elementos técnicos y lingüísticos de la creación para soslayar la *expectativa previa* de la obra, y los gustos u *horizontes* que pretendían ser satisfechos con tal creación;
- *Identificar los elementos significativos* y singulares de la obra, sus elementos genuinos frente a otras obras coetáneas;
- *Integrar los vacíos*, atisbando y desentrañando *el horizonte de expectativa* del espectador coetáneo (primer público) que fue interpelado cuando la obra fue creada. En este sentido podemos encontrarnos ante el descubrimiento de obras que no vieron la luz en su tiempo por inacabadas, fallidas o por cualquier otro motivo. (¡Qué fascinante descubrir que somos “nosotros” los primeros en establecer comunicación entre esa obra y su creador, o que después de determinado tiempo restablecemos dicha comunicación!)
- *Interpretar el contexto* de la obra, pues cabe preguntarse si bastaría -en su momento y en la actualidad- con la experiencia sensorial para satisfacer a todo tipo de espectador: coetáneo y actual, erudito y profano en la materia. Como ya dijimos antes, la revivificación coetánea se produce en un contexto, funcionalidad y espacios ajenos para la que fue concebida la obra inicialmente. Y así, por último,
- Trazar la *historia de la recepción* de la obra.

Pero, insistiremos, este trabajo analítico debe ser una ayuda en la comunicación para hacerla más objetiva. Aunque, lo ideal, es que perturbe lo menos posible la interacción primera del espectador en el *juego* de la comunicación.

EL CONCEPTO DE ARTE DESNUDADO SE REDUCE A UN ACTO COMUNICATIVO

Conviene no leer este título con la sesgada y mera visión reduccionista del concepto de arte. Reducir su marco, su axioma para definirlo, le otorga una dimensión tan compleja como compleja es la comunicación en sí.

Como se está exponiendo, el logro contemporáneo en la construcción del concepto de arte es el haberla despojado de las consideraciones estéticas de la filosofía del arte, de las consideraciones utilitarias de la sociología del arte, de la intencionalidad de la psicología del arte, de la catalogación, de la jerarquización...

En definitiva, focalizamos su definición en un plano epistemológico amplio, desnudo de convenciones preliminares, donde toda manifestación creativa, todo proceso creativo, toda interpretación o consideración es válida por principio.

D. Formaggio (1953) ya repara en ello en *L'arte come comunicazione*, poniendo el foco en el inicio de la acción comunicativa generada en la misma relación entre creador y objeto durante la gestación de la obra.

Formaggio (1976) libera al creador también del juicio institucionalizado de la crítica artística al afirmar con rotundidad que “el arte es todo aquello que los hombres consideran arte” (p.1), e inicia el camino discursivo de la creación artística desde su germinación hasta la *recepción* de la obra, cuya teoría y concepto será desarrollado por J. Jiménez (2002).

Más adelante, retomaremos el punto donde la comunicación no sólo se establece en la técnica artística en el binomio creador-materia, sino en la comunicación establecida entre el creador y su mundo interior; allí donde se gestan la elección de los elementos lingüísticos para la creación, el material y los pulsos comunicacionales desde su matriz: acerca de la creatividad y la impulsividad creadora, la improvisación, la planificación, la intencionalidad libre o arbitraria de los temas; la inspiración, sus influencias objetivas y subjetivas; su emocionalidad, espiritualidad, sicología... su *yo* con su *yo* y *sus circunstancias*, también del creador.

Pero retomemos la cuestión de la *recepción*. En no pocas ocasiones, cuando hablamos del arte, construimos nuestras preguntas en sentido contrario. Nos cuestionamos si tal obra es arte, luego indagamos en el historial del autor para ver si merece el calificativo de artista, y retrocedemos entonces para decir - ¡Hombre, ¡cómo no va a ser arte si lo hizo nada más y nada menos que tal refutado autor!

Hemos educado -más bien condicionado- al espectador para que confíe en las propuestas de galeristas, de historiadores, de artistas o críticos de arte hasta confeccionar su opinión sobre una obra. No vamos ahora a obviar la realidad acerca de cómo la sobre-sublimación (capacidad de inventiva y visión) de críticos puede llevar a la sobrevaloración de una obra, por ejemplo, o, al contrario.

Hasta no hace mucho (si es que éste es un aspecto superado en su totalidad) parecía necesaria que el arte fuera etiquetado, denominado -nominado, nombrado como tal- por las élites que conceptualizan y teorizan sobre el arte. Y cómo fuera de las consideraciones de tales élites parece que nos viéramos obligados a catalogar la realidad comunicativo -artística minusvalorada en conceptos de hobby, artesanía, ocio... ¿Es necesaria la validación de un experto?

En este contexto, concertemos que el arte como acto comunicativo debe estar despojado en la medida de lo posible de árbitros, instituciones y jueces más o menos expertos que condicionan la denominación de arte -subyacente de teóricos como Danto (como se citó en Aburto, 2009)-. ¿Cuántos ejemplos de obras magistrales no contaron con la mínima consideración de los “expertos” coetáneos y han sido redescubiertas en una dimensión artística posteriormente, o viceversa?

Y es que, en el *juego* de la interpelación y participación comunicativa del arte, todos podemos participar, y ahí cobra sentido la idea de J. Carey (2007) de que “una obra de arte es cualquier cosa que alguien la considere como tal, aunque solo lo sea para ese alguien” (p. 43), lo cual significa que ese alguien ha sido interpelado en el acto comunicativo.

Lo que hace Jiménez (2002) es cuestionar esa realidad. ¿Cuál es el papel del espectador en la configuración de la cuestión artística? Y lo hace induciendo a “*cuestionar las imágenes*” trasladando la actitud crítica a “*la responsabilidad es del espectador*”, lo que supone un “*cambio de paradigma*” -Jauss, (como se citó en Capdevila i Castells, 2005)-.

ANATOMÍA DE CRITERIO DE CALIDAD COMUNICATIVA. EL CRITERIO CRÍTICO EN LA INTERPELACIÓN

No todo lo que se expone -supongamos, por ejemplo, en un museo-, por exponerse se convierte en arte. Pues no todo, ha de provocar y suscitar comunicación porque sí.

Tampoco debiéramos dejar todo en manos de la capacidad de la imaginación del espectador, pues ésta puede llevar a sobreponerse al objeto creado. Entonces pues, ¿dónde estaría el arte? ¿en el objeto creado y el proceso comunicativo, o en la capacidad de inventiva del espectador?

También resulta lógico pensar que, no todos los espectadores tienen la misma consideración ni capacidad de sublimación para conectar comunicativamente con el objeto creado. Es cierto. Pues eso depende, entre otras muchas razones, de la formación sensitiva e intelectual del espectador. (Quede acordado establecer la formación sensitiva como la primordial, pues la vivencia se nutre de sensaciones. La formación intelectual nutre y enriquece esa experiencia como ya nos postulamos al referenciar la *teoría de la recepción*).

Por otro lado, no debemos olvidar que el contenido del acto comunicativo es a la vez flexible y cambiante. Que se diga una cosa con cierta intención no quiere decir que el que escucha perciba el mensaje tal cual, lo interprete de otra manera y lo digiera e interiorice de otra. Sin embargo, esa flexibilidad hace que la interacción entre quien crea y quien percibe sea más interesante, rica y misteriosa.

Es importante reflexionar en este punto del acto comunicativo pues, hoy en día, es muy común las propuestas de artistas e instituciones hacia la idea -no poco resbaladiza- de la popularización el arte, acercándolo a todos los públicos, un proceso de democratizar el arte lo llaman. Es una apuesta válida y conveniente, por supuesto, pero puede caerse en la banalización del acto comunicativo al disfrazarlo.

Es caer en la trampa de buscar la interacción con el espectador activo focalizando la comunicación sólo en la propuesta del espectáculo, hasta el punto de que el *show* camufle y desvirtúe la comunión directa de lo creado con el espectador.

Conviene, por lo tanto, establecer ciertos criterios de calidad comunicativa en el arte. Criterios que no han de caer en la jerarquización de qué es considerable arte y qué no, ya criticado y superado pues “el canon previo, predeterminado, ni puede haberlo”, convenimos con Formaggio (como se citó en Jiménez, 2002).

Tampoco invalidamos la propuesta a la fugacidad de la controversia, a la notoriedad, el ser noticia, en el *márketing* y la divulgación inmediata. La fugacidad de un acto comunicativo es la base de expresiones artísticas válidas, especialmente en lo performativo.

Pero, cabe preguntarse qué profundidad en el *horizonte de expectativas* existe en la comunicación artística que queremos ofrecer desde el impulso generador de la comunicación: el creador y la obra resultante.

Así que es imprescindible tener un criterio que establezca una exigencia mínima sobre la comunicabilidad, si bien luego pueda establecerse una respuesta múltiple y exista, aún así, quien se sienta interpelado después.

El criterio desde la perspectiva crítica es la búsqueda de calidad comunicativa. No es un requerimiento obligatorio, es una necesidad que conviene satisfacer. Se trata de dotar de propiedades inherentes al arte como acto comunicativo diferenciales y valorables respecto a otros procesos comunicativos.

Pero, cuidado. No caigamos en el manido elitismo intelectual artístico de quienes, en el polo opuesto, se sienten más capacitados para “entender” el arte; aunque, ciertamente, es de sentido común afirmar que si uno tiene más herramientas comunicativas -entiéndase por tales: conocimientos, sensibilidad, un interés suscitado por una formación basada en la

búsqueda del conocimiento, etc....-, podrá intensificar su experiencia artística ahondando en los parámetros de lo sensorial, lo intelectual, lo contemplativo, lo efímero, lo conceptual... que se encierran en el plano del contenido del acto comunicativo del arte.

Pero, es fácil incurrir en que si para quienes creen tener conocimientos es fácil delimitar el arte para ellos, -pues los demás no lo entienden-, igualmente para los que no entienden es fácil excluirse del arte diciendo que eso no hay quien lo entienda. (En ámbitos del arte contemporáneo como el de la música hay mucho de este dilema). La respuesta al conflicto no está en el entendimiento -concepto sinuoso y peligroso- sino en la capacidad, predisposición y formación sensitiva de cada uno, como ya hemos apuntado con anterioridad.

Jiménez (2002) habla de *autonomía de criterio* por parte del espectador. Desde este trabajo ampliamos este marco desde la perspectiva de la anatomía de criterio en el arte como acto comunicativo y en todos sus planos, no sólo en el de la *recepción*.

La anatomía de criterio consiste en la necesaria disección o separación de las partes que constituyen el concepto de arte como acto comunicativo. Incluyendo, por supuesto, la posibilidad de que cada uno formule en su mente, al acercarse a la obra, el filtro de crítica previa de Jiménez (2002).

La anatomía busca inferir principios de calidad en los distintos procesos y planos del acto comunicativo.

Conviene apuntar que, si bien, queda aquí esbozada la formulación de la línea de actuación, queda pendiente de líneas de investigaciones posteriores la relación de estos principios de calidad en un grado de concreción mayor y cómo establecer dicha disección.

Dicho criterio de calidad nos ha de conducir a evitar caer en el peligro de convertir el concepto de arte en un saco sin fondo, o en una discusión fatua sobre qué es según para quién; y más si entramos en el farragoso terreno de la “kantianamente” valoración del arte en directa vinculación a lo considerado bello o lo divino, o de peligrosamente despojarlo de toda emocionalidad -para Kant (como se citó en Cordero, 2012) un camino erróneo, pues la emoción no forma parte de la belleza-.

Al contrario. Desprovistos de todo corsé en la consideración artística previa, debemos potenciar la búsqueda de la intensidad en el acto comunicativo. Ahí caben propuestas artísticas actuales basadas en la multisensorialidad, contrarias, por ejemplo, a las ideas de Hegel (como se citó en Biemel, 1962), quien excluía el olfato, el gusto y el tacto de la percepción artística, como si lo sensual perturbara la percepción espiritual de la contemplación y la escucha.

Todo el mundo puede formarse en estos parámetros según y desde la capacidad de cada uno, y desde luego, sin exclusión de nadie. Este es, por ende, el verdadero significado de la democratización del arte y la cultura en general.

Pongamos un ejemplo. Si un espectador no entiende ni está familiarizado con un idioma que le es ajeno, jamás entenderá el contenido de una obra cuyo contenido literario en un supuesto espectáculo musical se manifiesta en dicho idioma. Pero puede sucumbir a las sensaciones que le generan su mundo sonoro y la experiencia visual de la representación. Obviamente, si estudia el idioma original podrá profundizar en la experiencia artística ahondando en la trama, los diálogos, etc....

En la línea de investigación esbozada desde la reflexión sobre el papel los gestores del patrimonio artístico y cultural en general, cabe apuntar si éstos pueden guiar y generar espacios de interacción comunicativa, gestar puentes de *dialoguicidad* inclusivos para todo tipo de espectadores hacia la participación del proceso comunicativo artístico. Propiciar la comunicabilidad en la comunidad, la unión en lo común, lo común generando unidad afectiva, -M. Henry y F. Rosenzweig (como se citó en Garrido-Maturan, 2012)- y en el flujo de pensamientos sociales.

¡Cuánto puede llegar a interferir para bien o para mal, enriquecer o desvirtuar la capacidad de imaginario colectivo y las circunstancias hasta la sobreestimación de una obra! Pongamos por ejemplo algunas canciones u obras que cobran una dimensión imposible de concebir sin un acontecimiento de calado social que lo acompañan -himnos

de o contra la guerra, canciones, textos, imágenes en tiempo de transición o cambios políticos, etc.-

LA SENSUALIDAD Y LA SEDUCCIÓN EN EL JUEGO DE LA INTERPELACIÓN

Contrarios como decíamos a Hegel, la sensualidad en lo relativo al despertar y la activación de nuestros sentidos juegan un jugoso y sustancial papel en el acto comunicativo del arte. El creador con su obra activa un proceso de seducción en el que el espectador se ve inducido y persuadido hasta sumergirlo en la conexión directa con la obra artística.

Como ya ha quedado establecido, el arte es una experiencia y una conceptualización filosófica humana (bastante reciente, por otra parte), que no es ajena y no puede quedar mutilada de su prisma sensorial. Como hemos dicho, debemos intensificarla, para así hacer más fuerte esa experiencia de comunicación.

Esa seducción puede establecerse con múltiples estrategias: persuasión, halagos, provocación... Pero desde la perspectiva de la anatomía de criterio de calidad comunicativa cabe preguntarse si la seducción es usada como motor de pulsos comunicativos o, si todo queda reducido a mera llamada de atención. (Comer un buen chocolate radica en la calidad de sus ingredientes, no en lo llamativo de su envoltorio, por mucho que éste nos incite a comer).

Por ejemplo, en su momento, la “Fuente” de M. Duchamp (como se citó en Jiménez, 2002) introdujo en el contenido del acto comunicativo la controversia y la duda sobre lo establecido. Bien. Pero, tal vez cabe preguntarse si el redundar en esos elementos por buscar la confrontación intencionada, no es sino una falsa y falaz rebelión. Falsa desde el punto de vista de que la rebelión ya está consumada desde el momento que ha sido desnudado el arte como concepto; y falaz porque lo que se persigue es la notoriedad pública, siendo más un acto publicitario que artístico.

La duda y la reflexión del proceso creativo han de estar empujados por la búsqueda incesante de nuestros límites creativos y especulativos. Este también es un plano que disección en la búsqueda de criterios de calidad comunicativa.

¿Quién no ha oído acerca de la perdurabilidad de las obras de arte? ¡No! Las obras de arte no perduran, ¡Las conservamos!, que es un matiz bien distinto.

¿Y por qué las conservamos? Por la capacidad que tienen de interpelarnos.

¿Y por qué nos interpela? Porque nos llama, nos suscita, nos seduce... Y todo, gracias a que otro ser humano las creó, concibió o gestó así.

Y cerrando el círculo de flujos comunicativos, que una obra fuera concebida con toda intencionalidad artística no se convierte en arte hasta que el proceso no se completa, la interpelación se ha gestado y se ha dado respuesta vivencial. ¿Cuántos cajones o armarios están llenos de ideas fascinantes sin leer, sin escuchar, sin representar, sin exponer, sin percibir?

Pero, en tanto en cuanto, nos sigamos sintiendo seducidos por dicha obra, la situaremos en un espacio indomable de intemporalidad y de comunicación flexible y cambiante.

Por ejemplo, las cosas que se dijeron en el pasado no se entienden igual hoy, algunas ni se entienden, “el anacronismo del gesto fenomenológico, el intento de permitir que un objeto histórico escape al tiempo dándole una relevancia contemporánea, depende de la cronología para su significado” (Moxey, 2013, p. 10).

Aquí cabe la duda razonable de si el creador durante el proceso de creación es así mismo espectador. ¡Qué jugosa y cierta es la idea de saber que el primero en *jugar* consigo mismo -en comunicación primera con su yo más profundo- es el creador en el proceso de gestación y culminación de la obra! ¡Quien crea que eso no es más que un momento de egolatría narcisista no conoce la capacidad transformadora y sugestiva de la creación artística!

Las obras no cambian, no tienen vida propia, como ya ha quedado establecido. Son los procesos comunicativos los que se renuevan con el paso del tiempo, como se renuevan los

espectadores con sus *horizontes de expectativas* y sus idiosincrasias culturales y particulares. Más hoy en día, en el flujo de redes variantes de la globalización, donde una obra interactúa comunicativamente de distinta forma con personas coincidentes en el tiempo, pero de condición vivencial y cultural bien distintas.

EL ARTE ES UN ACTO COMUNICATIVO. UN JUEGO DE SUMA DE IMAGINARIOS INDIVIDUALES Y COLECTIVOS.

El arte es un acto comunicativo donde la subjetivación dota de trascendencia cada plano y cada momento del proceso conectivo en una doble vertiente, interpersonal y colectiva; y cuyas propiedades son ontológicamente y fenomenológicamente analizables. Por lo tanto, la comunicación no es un aspecto más del arte, ni el arte es a la sazón comparable en semejanza a la comunicación; sino que el arte es comunicación.

Este acto comunicativo, al cual todos podemos sumar nuestro imaginario -participando en la medida en la que somos o nos sentimos interpelados-, nace de la esencia de la naturaleza humana en su condición de ser social, comunicativo, provisto de una capacidad innata para la interrelación constituida por el juego de interpelaciones expansivas, gestada en la sublimación y la subjetivación; cuya potencial proyección infieren a la relación creador - obra - espectador una sugestiva relación de conexión comunicacional.

REFERENCIAS

- Aburto, S. (2009). Arte y Comunicación. El objeto en el transobjeto. *Razón y Palabra*, n° 66
- Barranquero, A. (2006). Dialogicidad y conocimiento para la transformación social. Paulo Freire y la teoría crítica de la comunicación. En F. Quirós (Presidencia), *Pensamiento crítico, comunicación y cultura*. Comunicación llevado a cabo en el I Congreso nacional ULEPICC-ESPAÑA, Universidad de Sevilla, España
- Biemel, W. (1962) La estética de Hegel, Universidad de Colonia, Alemania.
- Capdevila i Castells (2005). *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss* (tesis doctoral). Univertitat Autònoma de Barcelona, España.
- Carey, J. (2007). *¿Para qué sirve el arte?*. Barcelona, España: Debate.
- Cordero, T. (2012) *La estética Kantiana. El pensamiento ilustrado en la literatura española.*, Universidad de Granada, España.
- Dewey, J. (1949). *El arte como experiencia*. Recuperado de <http://archivos.liccom.edu.uy/Figuras/Dewey,%20John%20-%20El%20arte%20como%20experiencia.pdf>
- Dewey, J. (2004). *Experiencia y Educación*. Recuperado de <https://tecnoeducativas.files.wordpress.com/2015/08/dewey-experiencia-y-educacion.pdf>
- Escámez, J. (1993). José Ortega y Gasset (1883-1955). *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada* (París, UNESCO: Oficina Internacional de Educación), vol. XXIII, n°3-4, 808-821.
- FORMAGGIO, D: (1953), *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*. Milano, Italia: Edición digital S. Chiodo, Nuvoletti (Publicaciones de la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 23), p. 205 Recuperado de http://www.studiumanistici.unimi.it/files/_ITA_/Filarete/023.pdf
- Formaggio, D. (1976). *Arte*. Barcelona, España: Editorial labor.
- Gadamer, H-G. (1996). El elemento lúdico del arte. *La actualidad de lo bello* (pp. 66-83). Barcelona, España: Paidós.
- Gadamer, H-G. (1996). El juego del arte. *Estética y hermenéutica* (pp. 129-13). Madrid, España: Tecnos.
- Garrido, M: (1983) *El yo y la circunstancia* Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2043893.pdf>

- Garrido-Maturano, Ángel. (2012). Común-unidad y común-uni6n. El fundamento afectivo de la comunidad en el pensamiento de M. Henry y F. Rosenzweig. *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, (56), 155-171. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/daimon/article/view/139631>
- Jim6nez, J. (2002). *Teor6a del Arte*. Madrid, Espa1a: Tecnos-Alianza.
- Moxey, K. (2003). Los estudios visuales y el giro ic6nico. *Ensayo, teor6a y cr6tica de la cultura visual y el arte contempor6neo*, n.º 6, 8-27
- P6rez, M (1993). *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro* (tesis doctoral). Universidad de C6rdoba, Espa1a.
- Romero-Rodr6guez, L-M., Torres-Toukoumidis, A. y Agued I. (2016). Ludificaci6n y educaci6n para la ciudadan6a. Revisi6n de las experiencias significativas. *Educaci6n* 2017, vol. 53/1, 109-128
- Romeu V: Arte y comunicaci6n. Apuntes para una reflexi6n sobre la comunicaci6n art6stica. En C.I. Quintanilla Salazar (Presidencia), Tesis defendidas en el XIV Encuentro Nacional del CONEICC. Universidad Veracruzana, M6xico.
- Ruiz Molina, D. (2017). Cultura y discultura: Realidades contrarias. Conceptos antag6nicos. *Revista AV Notas*, n.º3, 36-45.
- Terol, G. (2013). Lecturas de la cr6tica foucaultiana a la subjetivaci6n. *Th6mata. Revista de Filosof6a*, n.º47, 273-300

***LEGGERO-PESANTE* (2003), DE LUIS DE PABLO: UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA**

Rubén Fernández Gómez
Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén

RESUMEN

El presente artículo ofrece una aproximación a la pieza con la que Luis de Pablo satisfizo el encargo de la composición de una obra obligada para la edición del año 2003 del Concurso Internacional de Piano Premio ‘Jaén’. Uno de los propósitos es el de proporcionar un conocimiento más profundo de ella y favorecer su difusión entre los pianistas y el público en general. A través del análisis musical se han identificado los elementos sonoros que dan forma a la obra y se ha realizado un análisis estadístico con la ayuda de la herramienta informática *Music21*.

Palabras clave: *Luis de Pablo, análisis musical, piano, Music21, Concurso Internacional de Piano Premio ‘Jaén’.*

ABSTRACT

This article presents an analytical approach to the musical piece with which Luis de Pablo satisfied the commission of the composition of an obligatory piece for the 2003 edition of the International Piano Competition Prize 'Jaén'. One of the purpose of this article is to offer a deeper knowledge of it and encourage its diffusion among pianists and the audiences of the concert halls. The sound elements that shape the work have been identified and a statistical analysis has been used with the help of the *Music21* software.

Palabras clave: *Luis de Pablo, musical analysis, piano, Music21, International Piano Competition Prize 'Jaén'.*

INTRODUCCIÓN

*Leggero-Pesante*¹ fue compuesta entre los meses de septiembre de 2001 y enero de 2002, y estrenada como obra obligada en la edición del Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” del año 2003, en el que hubo un total de 70 pianistas inscritos, de los que solo se presentaron 32, procedentes de 15 países. La ganadora del Premio Música Contemporánea

¹ La partitura puede consultarse en la web de la Diputación Provincial de Jaén: <http://premiopiano.dipujaen.es/historia/rincon-obra-obligada.html>

fue la pianista china Le Liu, quien, a pesar de ello, no logró clasificarse para la prueba final entre los tres primeros. Por tercera vez en diez años, el Primer Premio quedó desierto.

A diferencia de los encargos de obras obligadas de años anteriores, en los que era la Diputación Provincial de Jaén quien editaba, ésta de Luis de Pablo fue publicada por el sello que ostenta la propiedad de todas sus obras, la editorial italiana “Sugarmusic”.

Leggero-Pesante aparece integrada en su cuarta serie de *Retratos y transcripciones*, junto con la pieza titulada *Chiave di basso*.

El presente artículo pretende ofrecer una aproximación a *Leggero-Pesante* atendiendo a los elementos musicales que le dan forma para así lograr un conocimiento más amplio y profundo de la pieza. El rico patrimonio musical formado por el repertorio contemporáneo para piano habitualmente no encuentra su fiel reflejo en las salas de concierto, por lo que se hace necesario ofrecer la posibilidad de conocer y poner en valor este tipo de piezas tanto a los intérpretes como al público en general, y que puedan valorarlas como justamente merecen. Ciertamente, en los planes de estudio de los centros que imparten enseñanzas artísticas superiores de Música es muy escasa la atención que se dedica a las obras compuestas más allá de la Segunda Guerra Mundial, si se compara con el resto del repertorio canónico consagrado por la tradición pianística.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Pertenciente a la conocida como “Generación del 51”, Luis de Pablo puede ser considerado como el abanderado de la vanguardia musical en España (García del Busto, 2001, pp. 320-321). En 1983 fue nombrado director del Centro para la Difusión de la Música contemporánea; desde 1989 es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; en 1991 fue galardonado con el “Premio Nacional de Música”, e investido *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Complutense de Madrid en 1998, entre otras numerosas distinciones destacables de su trayectoria profesional.

Como compositor ha abordado todos los géneros y ha estrenado sus obras por todo el mundo, siendo considerado además un intelectual de la música por su actitud investigadora, tal y como está recogido en el breve currículum que acompaña la partitura de *Leggero-Pesante*.

Su música se caracteriza por su gran variedad estilística, en la que los principios aleatorios, la forma móvil, el teatro musical, la utilización de citas, el restablecimiento de la consonancia y el interés por la ópera son la base de su lenguaje flexible y abierto a los estímulos más diversos (De Volder, 1998, p. 57).

Las obras para piano solo o dos pianos constituyen una constante, si bien nada numerosa, en la extensa producción del compositor vasco, desde su primera obra para este instrumento, *Sonata* (1958), hasta la última escrita hasta la fecha, *Caricatura amistosa* (2008).

APUNTES METODOLÓGICOS

Se ha realizado un análisis musical atendiendo a las características constructivas y morfológicas de *Leggero-Pesante*, pues, tal y como afirma Enrique Igoa, “la música es un fenómeno demasiado complejo para ser comprendido sin alguna forma de fragmentación de su material en sus elementos constituyentes”² (Igoa, 1999, p. 73). Así, se ha tratado de obtener información de cada uno de los parámetros musicales que la componen, como son el elemento melódico, el armónico, el rítmico, el tímbrico y el textural, y de su posterior clasificación y organización en el conjunto en el que se originan, determinando así la forma. Para esta labor, la estadística se ha revelado como una herramienta de gran utilidad, pues proporciona mediciones objetivas de todos los elementos musicales que son necesarios para evaluar su estilo.

² Véase Igoa, E. (1999). “Análisis estadístico”, en *Quodlibet*, nº 13, Madrid: Universidad de Alcalá, p. 73.

Para la obtención de esta información ha sido necesario el empleo de la aplicación informática “*Music21*”³ en el entorno de programación “*Python 2.7*”⁴, útil tanto para la extracción y el cálculo eficaz de los datos estadísticos, como para la plasmación de dichos datos en tablas y diagramas. A su vez, ha sido provechoso el empleo del programa “*Sonic Visualiser*”⁵ para el descubrimiento y apreciación de detalles sonoros que no se “ven” en la mera partitura. Como paso previo para poder trabajar la pieza con *Music21* ha sido necesario convertir el texto musical en papel a un formato digital que la aplicación pudiera “entender” (music.xml), para lo que se ha utilizado un editor de partituras, en este caso el programa “*Sibelius*”⁶.

Antes de profundizar en la pieza, es interesante resaltar cómo fue concebida por el propio compositor. Concretamente, tal y como recoge la musicóloga Marta Cureses (2009) en su extenso trabajo sobre las obras obligadas del Premio ‘Jaén’ de Piano⁷, De Pablo define *Leggero-Pesante* como “un estudio de registros, duraciones, resonancias, formas de ataque, métricas variables y superpuestas, etc., todo ello en el marco específico determinado por el instrumento, [...] que el intérprete debe comprender y realizar adecuadamente” (Cureses, 2009, p. 530). A pesar de todo ello, el propio compositor afirma que la obra no es un mero ejercicio, “sino una pieza musical, con un mundo expresivo propio que se manifiesta a través de ese entramado técnico” (p. 530).

EL ANÁLISIS

Fiel a su estilo vanguardista y alejado de convencionalismos, esta pieza es concebida como la oposición dialéctica de dos ideas conceptuales, dos sentimientos, dos ataques pianísticos: *leggero* y *pesante*. Así, está organizada en dos grandes secciones claramente diferenciadas, predominando el concepto sonoro de ligereza o “*leggero*” en una, y el contrapuesto concepto sonoro de pesadez o “*pesante*” en la otra.

La sección I es la sección “*leggero*” y abarca los 46 primeros compases. Está caracterizada por la sutileza y precisión de los diferentes ataques pianísticos, que oscilan desde el *legatissimo* de los primeros veinte compases, hasta el *martellato* de los últimos, pasando por otros en *staccato*. Estos ataques son los responsables de la sonoridad de la rápida sucesión de notas que configura la línea melódica que identifica esta sección, que va moviéndose de un lado a otro del teclado y que, coincidiendo con Cureses (2009) podría denominarse *tema*.

Partiendo del registro sobreagudo del piano y con un matiz apenas audible de *ppp*, la sucesión de sonidos se percibe como un continuo flujo sonoro, un ir y venir de notas todas con el mismo ritmo, a una velocidad relativamente elevada y sin un aparente orden entre ellas.

³ *Music21* es una herramienta creada por Michael Cuthbert para la investigación musicológica asistida por ordenador que se desarrolla en el entorno de programación de *Python* (en <http://web.mit.edu/music21/doc/about/what.html>).

⁴ *Python* es un lenguaje de programación creado por Guido van Rossum a comienzos de la década de 1990, multiplataforma y de código abierto (en <https://www.python.org/>).

⁵ *Sonic Visualiser* es un programa para ver y analizar el contenido de archivos de audio musical (en <http://www.sonicvisualiser.org/>).

⁶ *Sibelius* es un programa informático de composición y notación musical perteneciente a la compañía Avid Technology (en <https://www.avid.com/sibelius-ultimate>).

⁷ En su libro, Cureses realiza una descripción de los acontecimientos que van sucediéndose en la pieza, sin llegar a determinar la procedencia de los mismos, sus relaciones o su evolución posterior. Así, por ejemplo, define como “tema” la larga sucesión lineal de sonidos en el registro agudo del piano que caracteriza los primeros compases de la obra, y no hace mención de la serie de acordes que De Pablo introduce en la segunda sección. También advierte la musicóloga la obvia presencia de la dualidad de densidades *leggero* y *pesante* (Cureses, 2009, pp. 524-529).

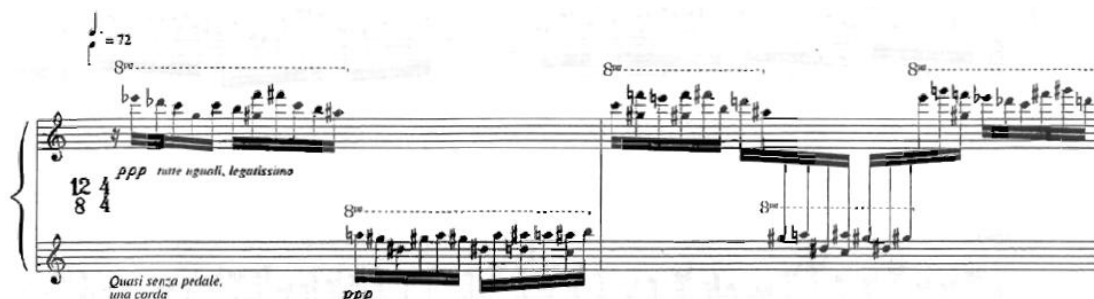


Figura 1.- Primeros dos compases de *Leggero-Pesante*⁸

De Pablo provoca el movimiento en la pieza mediante los cambios en el timbre y en la densidad, principalmente, si bien también se percibe cierta periodicidad en la aparición de un motivo rítmico-melódico que se repite. Éste se encuentra ya desde el principio en la cabeza del tema (ver figura 1); vuelve a surgir cuando la línea melódica se desdobra en dos a partir del compás 8 (figura 2), sufriendo un proceso de imitación canónica a distintos intervalos de distancia (8ª disminuida, 8ª aumentada, y 8ª justa), y una última vez con los sonidos repartidos en acordes de dos notas en los compases 17-19 (figura 3).

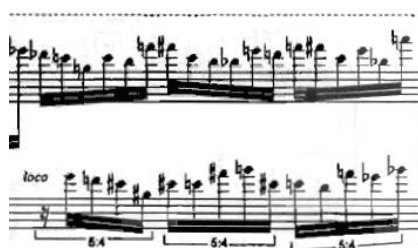


Figura 2.- Reaparición del motivo melódico del comienzo, tratado por canon entre las dos manos a distancia de corchea y a intervalo de 8ª disminuida (c. 8)

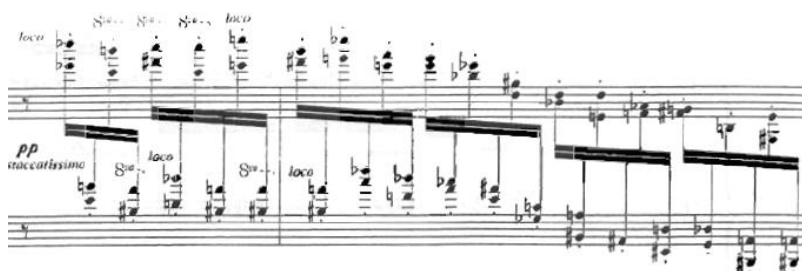


Figura 3.- Reaparición de las notas del comienzo (motivo melódico), pero agrupadas en acordes de dos sonidos en *staccatissimo* (en la imagen aparecen los cc. 17-18, pero el pasaje se prolonga hasta el c. 19)

Teniendo en cuenta el timbre, se podrían establecer divisiones en toda esta sección *leggero*. Así, nos encontramos con los siguientes cambios y contrastes tímbricos: toque *legatissimo* y *leggero* (del compás 1 al 24), toque *marcato* y *staccatissimo* (del c. 25 al 34), toque *mormorato* y *staccato* (cc. 35-42) y toque *martellato secco* (cc. 43-46). Estas características tímbricas de la sección *leggero* requieren una gran variedad de ataques pianísticos al ejecutante, de manera que se evita la monotonía de cada reaparición de la línea melódica ondulante.

⁸ Los ejemplos musicales de *Leggero-Pesante* reproducidos en este artículo son imágenes escaneadas del original de la partitura impresa.

Además, estas cualidades tímbricas también aparecen combinadas junto con su material sonoro correspondiente, proporcionando en cada una de estas partes distintas zonas de densidad, tal y como aparece recogido en la tabla 1.

Parte	Compases	Ataque	Características
A	1-24	Legatissimo y leggero	Una sola línea melódica en registro agudo y en <i>pp</i> . (Ver figuras 1-3)
B	25-34	Marcato y staccatissimo	Nota pedal en registro grave hasta el c. 30; de ahí al c. 34, pedal de acorde de cuatro sonidos en registro agudo. La línea melódica simple se mueve en registro grave y medio, con menor amplitud y un matiz que oscila entre el <i>pp</i> y el <i>sfz</i> por medio de progresivos y súbitos <i>crescendos</i> y <i>diminuendos</i> .
C	35-42	Mormorato y staccato	Se mantienen las notas pedal graves en <i>fff</i> y los graduales y súbitos cambios de dinámica; la línea melódica es doble y se mueve principalmente en registro grave.
D	43-46	Martellato secco	Denota un cierto carácter conclusivo. Un único motivo melódico es repetido tres veces en <i>fff</i> , sufriendo ligeras modificaciones sobre la nota pedal inicial.

Tabla 1. Esquema con la estructura de la sección I de Leggero-Pesante. (Fuente: Elaboración propia)

Si la sección *leggero* se caracteriza por la presencia continua y permanente de una insistente y cambiante línea melódica rápida, la sección *pesante* se halla definida por la obsesiva aparición de una serie de diez acordes continuamente repetida. Entre los compases 47 y 85, en los que está comprendida esta sección *pesante*, la serie de diez acordes se presenta en un total de ocho ocasiones. Estos acordes están contruidos como agregados de sonidos no dependientes de ningún intervalo determinado.

Figura 4.- Primeros compases de la sección *pesante*, con la triple nota pedal en el registro grave del piano y la serie de acordes de siete sonidos (cc. 47-48)

En cada una de estas exposiciones de la serie se respeta el orden de los acordes, que, sin embargo, van cambiando tanto el ritmo como su morfología, pues van perdiendo sonidos integrantes –de las ocho notas que contenían todos los acordes de la 1ª serie, a las tres notas que forman algunos acordes en la serie final.



Figura 5.- Serie de diez acordes “original”, con la misma disposición de notas que presenta en su primera exposición en los compases 47-50. (Fuente: elaboración propia.)

Como elemento común de unión en todos los acordes se encuentra el sonido Do#, que aparece en todos y cada uno de los diez acordes de las distintas series, a excepción de la última; no obstante, en las dos primeras series, este sonido emerge como integrante de la extensa nota pedal que sostiene los acordes. Otro elemento común en las tres primeras series es la ejecución simultánea de dinámicas opuestas de *f pesante* y *pp*, en los acordes repetidos entre la mano derecha y la izquierda.

Además de por la serie, esta sección se caracteriza por su *tempo* más lento y por el carácter estático y *pesante* otorgado a los acordes en registro grave generalmente, contrastando netamente con la anterior *leggero*. La organización y estructura de la misma está determinada por las apariciones de la serie de acordes, tal y como se detalla en la tabla n° 2.

Parte	Compases	Ataque	Características
1	47-50 51-54	<i>Legatissimo</i> y <i>pesante</i> , junto con matices contrastantes <i>ppp</i> y <i>f</i> .	Dos series de acordes con 7 sonidos presentados a unísono sobre la misma nota pedal (Do#) de la sección anterior (ver figura 4).
2	55-69	Oscila entre el <i>f pesante</i> de los primeros tres compases al <i>pp non legato</i> del resto.	Distintas reexposiciones de la serie cuyos acordes van perdiendo sonidos integrantes y no tienen el sustento de ninguna nota pedal, pudiendo aparecer con ritmos sincopados.
3	70-73	Predomina el matiz <i>f</i> , sobre notas en <i>staccato</i> .	Retransición para la vuelta a la utilización del material procedente de la sección <i>leggero</i> .
4	74-77	<i>Staccatissimo</i> con cambios progresivos y súbitos de dinámica.	Reaparición de la línea melódica doble de la sección <i>leggero</i> (repetición de los compases 35-36).
5	78-85	Predomina el <i>p staccato</i> en los primeros compases, apareciendo el <i>f subito</i> en los compases finales.	Simbiosis de los elementos característicos de las dos secciones: serie de diez acordes y distintos motivos en <i>staccato</i> ; la serie de acordes no es pura, pues contiene notas que no pertenecen a los acordes de la serie original. Esta y la parte anterior cumplen la función de reexposición.
Coda	86-96	<i>pp legatissimo</i> en los primeros compases y <i>staccatissimo</i> y <i>ff</i> en los compases finales.	Vuelta a la utilización del motivo melódico inicial, pero interpretado velozmente sobre notas pedales mudas (teclas hundidas sin hacerlas sonar).

Tabla 2.- Esquema con la estructura y características distintivas de la sección II de *Leggero-Pesante*. (Fuente: Elaboración propia)

Centrando el análisis de esta obra en la cantidad y tipo de sonidos y duraciones que comprende en su conjunto o en cada una de sus partes, tratando de extraer determinados rasgos distintivos, así como poder dar respuesta a alguna de las diversas incógnitas que encierra la misma, las conclusiones son las que a continuación se presentan. Melódicamente, no se distingue en apariencia ninguna ordenación lógica de los sonidos, por lo que podría asegurarse que más que una clase concreta de altura de sonido, son importantes cada uno de los 88 sonidos de que consta el piano. Así, en el conjunto de la pieza, el sonido que más veces aparece es 'Re#6/Mib6' (79 veces, de los 3035 sonidos totales que presenta); en la sección I (*leggero*), es Sol#5/Lab5 (66 apariciones) el sonido que más destaca sobre el resto –el siguiente sonido más empleado en esta sección es Mi3, con 55-, mientras que en la sección II (*pesante*) junto con la coda, es el sonido Do#2/Reb2 el más recurrente (59 veces). En la tabla n° 3 y en la figura 6 se presentan cuantificados el total de sonidos de la pieza.

Alturas de sonidos y número de apariciones					
D#6 79	C#1 54	A#3 42	F#7 34	E2 23	F5 14
D7 75	A6 53	A-6 42	C2 32	F2 23	G1 14
D#7 73	D#3 52	D2 41	C4 32	A#5 22	E5 12
C#2 72	A-4 50	C#6 39	A4 31	A1 22	G5 12
A-5 68	C6 50	E4 39	A-2 28	G7 22	A7 11
C#3 68	B6 49	C#4 38	C#5 28	A#4 21	F#5 11
D4 67	F7 49	B3 37	C3 28	F#2 21	B-7 10
D6 65	F3 48	F4 36	D#5 28	B4 20	F1 10
E3 64	D3 47	G3 36	A3 27	F#4 20	F#1 8
C#7 63	C7 46	A-3 35	D#1 26	A-1 19	B-0 6
A#6 58	E6 46	B2 35	A5 25	D1 18	A0 4
D#4 58	G6 46	D#2 35	A2 23	A#1 16	B7 3
F6 56	F#3 43	E7 35	C1 23	B0 16	C8 2
B5 55	G4 43	F#6 35	C5 23	B1 16	
	A#2 42	D5 34	E1 23	A-7 15	
				G2 15	

Tabla 3.- Cantidad total de notas por alturas de Leggero-Pesante (cc. 1-96). (Fuente: Elaboración propia)

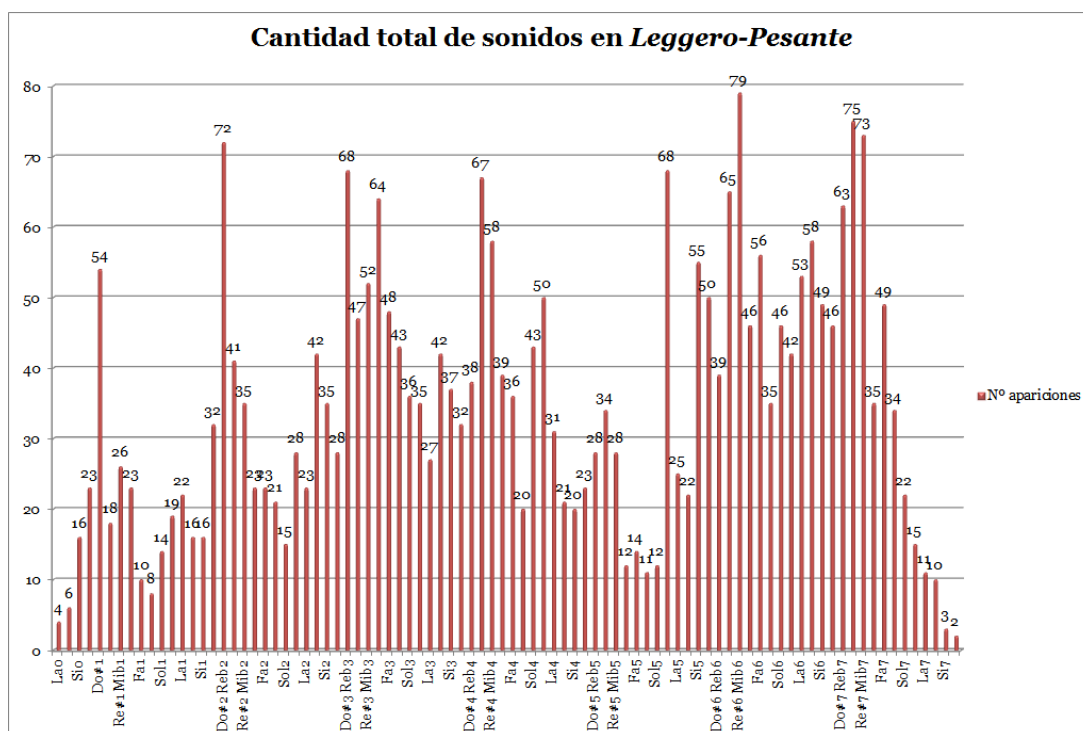


Figura 64.- Gráfico con la contabilización de sonidos empleados por De Pablo en toda la pieza

De la observación del diagrama de alturas (figura 6) utilizado por el compositor bilbaíno, se aprecia su preferencia por el registro agudo del instrumento –debido fundamentalmente a su utilización intensiva en la sección I de la misma- y la ausencia de una “forma de arco”; además, los doce sonidos más empleados se reparten a lo largo de toda la tesitura del instrumento.

En la parte ‘A’ de la sección I, donde nos encontramos con la incesante sucesión de sonidos a partir de un pequeño motivo melódico, las notas más repetidas son Sol#5/Lab5 y Fa7, con 52 y 43 repeticiones; estos sonidos no se corresponden con los iniciales pertenecientes al motivo, pero sí que forman juntos un acorde de dos notas muy recurrente en esos 24 primeros compases. Si el recuento se hace por clases de altura de sonido, el resultado es muy similar, con el Sol# como sonido más destacado. Todo ello nos puede llevar a la conclusión de que en esta parte, más importante que la repetición del motivo en sí, es la repercusión de esos dos sonidos comentados anteriormente.

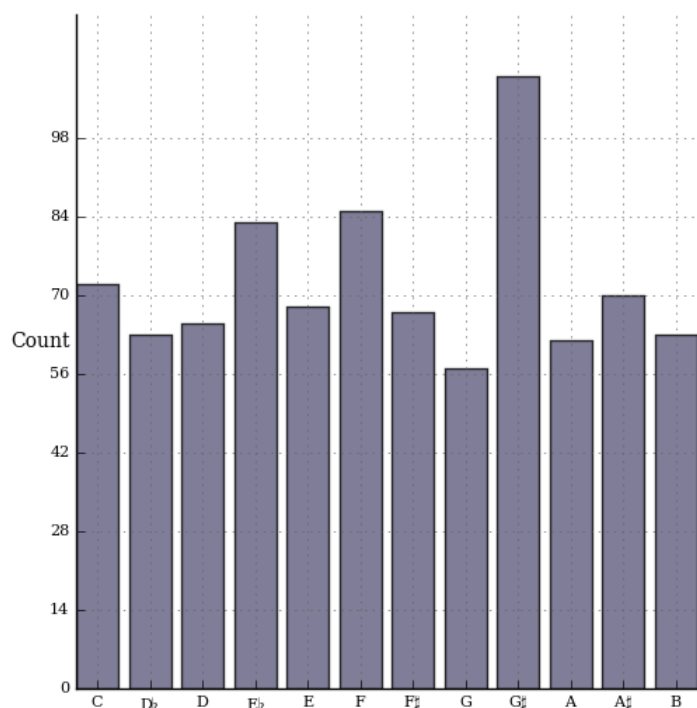


Figura 7.- Histograma con las clases de altura de la parte inicial de *Leggero-Pesante* (cc. 1-24). (Fuente: elaboración propia)

Por su parte, en los compases de la sección *pesante* en los que se suceden de manera ininterrumpida la serie de diez acordes (cc. 47-68), el recuento de notas ofrece como notas más recurrentes los sonidos de Do#2, Do#3 y Do#1, con 49, 37 y 36 apariciones respectivamente; este hecho resulta lógico, pues el Do# está presente en todos los acordes de la serie. El resultado según clases de altura otorga preeminencia, además de al Do#, a los sonidos Mib/Re#, Sib, Si, Mi y Do, con 79, 57, 50, 50 y 44 repercusiones respectivamente; todas estas alturas, a excepción del Sib, son integrantes del primer acorde de siete sonidos de la serie –el Sib lo será del segundo.

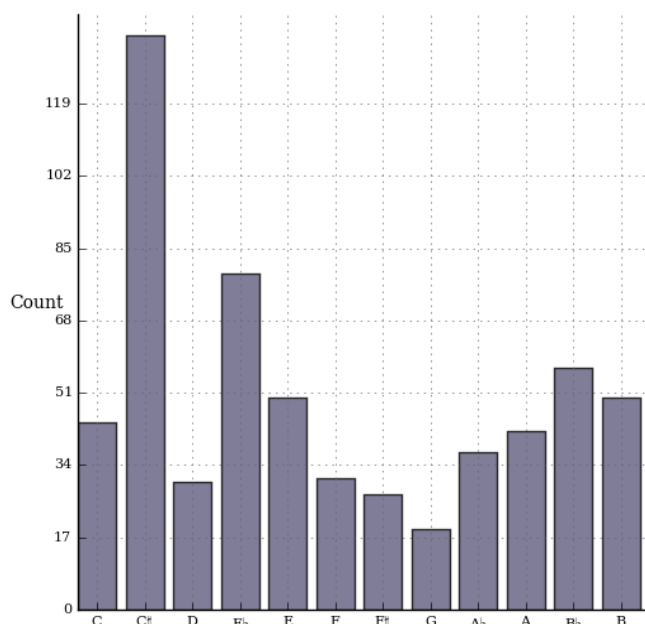


Figura 8.- Histograma con las clases de altura de las partes 'A' y 'B' de la sección II de *Leggero-Pesante* (cc. 47-68). (Fuente: elaboración propia)

El gráfico dado por *Music21* de la cantidad total de clases de altura del global de la pieza ofrece unos resultados en parte similares a los extraídos y comentados con anterioridad. Tres son los tipos de sonidos que se destacan sobre el resto: Do#/Reb, Re#/Mib y Re, con 362, 351, 347 repeticiones respectivamente, más de 100 que el siguiente sonido (ver figura 9).

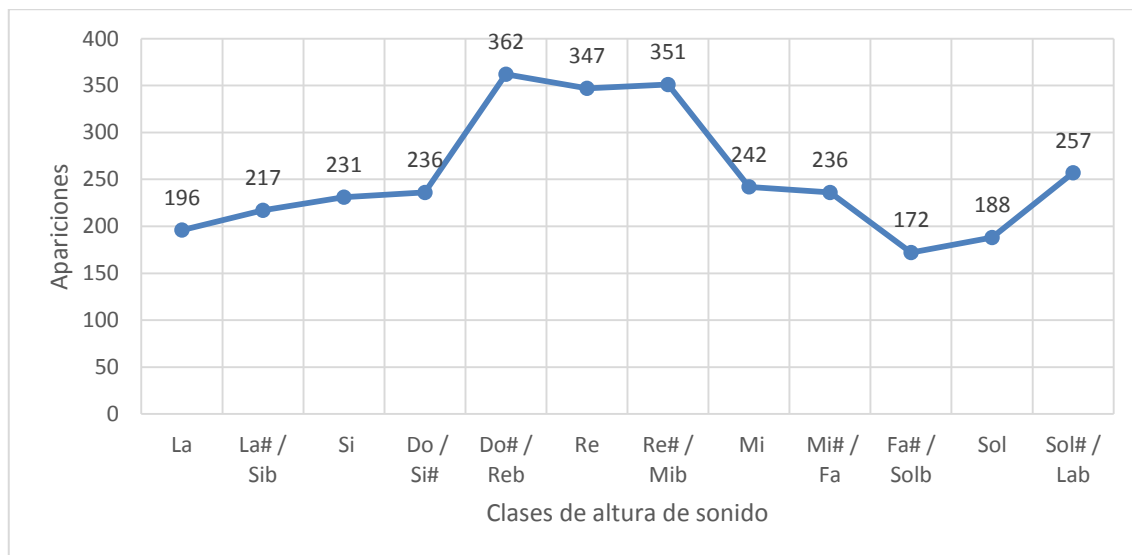


Figura 9: Gráfico con el total de sonidos por clases de altura de *Leggero-Pesante*. (Fuente: elaboración propia)

La recurrencia de estas tres clases de altura puede ser debida a diversas razones. Por un lado, el Do# es el sonido elegido con mayor frecuencia por De Pablo como nota pedal en las dos secciones de la pieza y es la nota que forma parte de todos los acordes de la serie de la sección *pesante*; el Mib es la nota de inicio de la pieza y la que da comienzo a todas las secuencias motívicas de la sección *leggero*; por su parte, el Re es utilizado, además de como nota pedal, en diferentes puntos de la obra a modo de enlace como notas repetidas.

Los datos en relación a las figuraciones rítmicas obtenidos con *Music21* ofrecen también claras conclusiones acerca de cuál es la figura más usada y la diversidad de ritmos utilizados. En la sección *leggero*, predominan las semicorcheas (0.25 en los gráficos) y sus diversas configuraciones en grupos de valoración especial, que aparecen casi en exclusividad a lo largo de los 24 primeros compases; en los siguientes, éstas se ven acompañadas de otros valores más lentos.

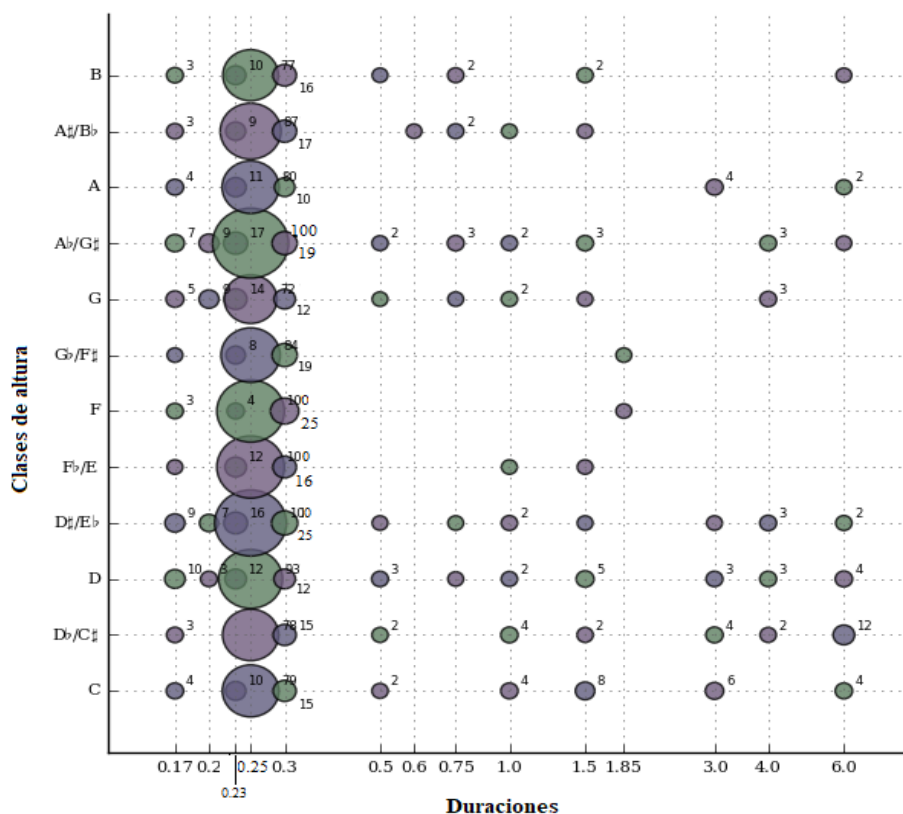


Figura 10.- Diagrama que muestra las cantidades de valores por cada clase de altura en la sección I de *Leggero-Pesante* (cc. 1-46). Se observa el claro predominio de los valores de semicorchea y la escasez de valores más largos. (Fuente: elaboración propia)

En la sección II, nos encontramos con que la omnipresencia de las semicorcheas casi ha desaparecido y las figuraciones se hallan más repartidas. Como circunstancia común a ambas secciones es el hecho de que casi todas las clases de altura emplean indistintamente todos los tipos de ritmos.

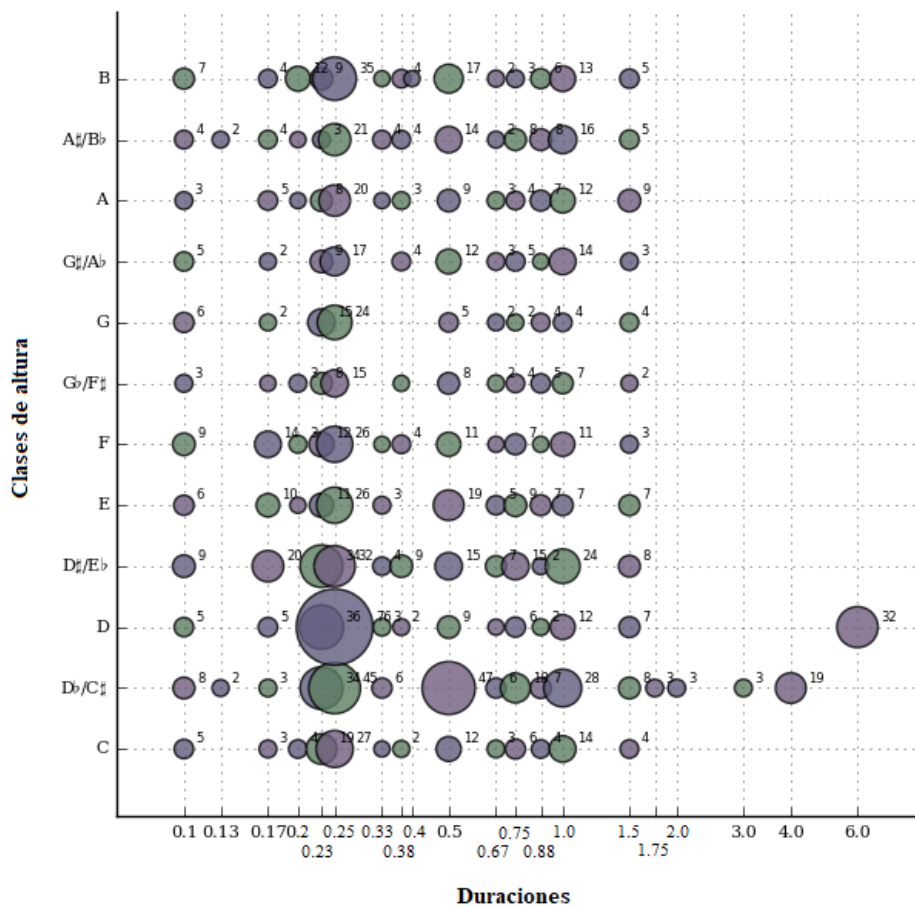


Figura 11.- Diagrama con las cantidades y tipos de valores y clases de altura de la sección II y la coda de *Leggero-Pesante* (cc. 47-96). (Fuente: elaboración propia)

De la sonoridad de esta pieza para piano de De Pablo se puede destacar uno de sus aspectos tímbricos más llamativos, fácilmente apreciable a través de su espectrograma obtenido con *Sonic Visualiser*. De manera intencionada, el compositor busca la vibración y resonancia de determinadas cuerdas del piano que no llegan a ser percutidas por los macillos. Así sucede en los compases iniciales de la coda final de la pieza, donde el intérprete se ve obligado a “hinchar las teclas sin hacerlas sonar”. El espectrograma muestra en este caso la coloración azulada de la zona perteneciente a las frecuencias escogidas, no siendo posible distinguir con claridad los sonidos precisos, como sí sucede con aquellos otros que sí son percutidos.

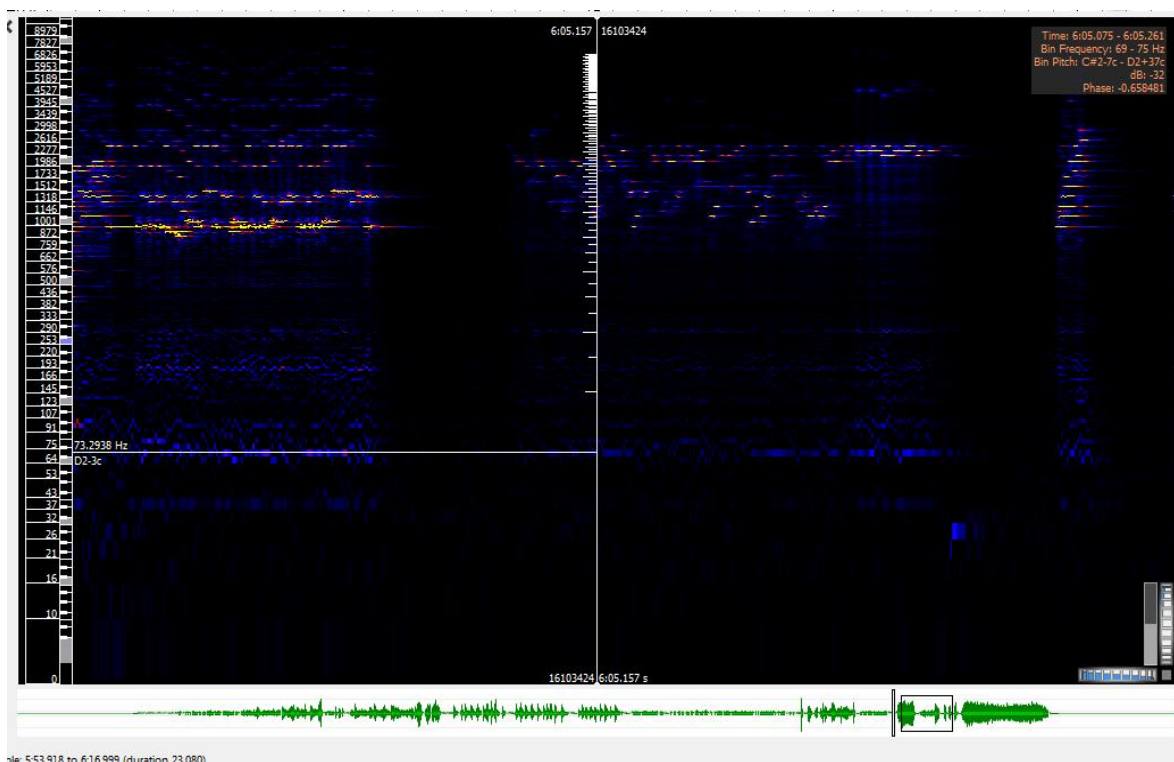


Figura 12.- Imagen que muestra el espectrograma de *Leggero-Pesante* en su parte final. Las coloraciones azuladas de la zona media corresponden a resonancias del piano al vibrar por simpatía las cuerdas más graves tras ser percutidas las agudas. (Fuente: elaboración propia)

LOS RESULTADOS

Formalmente se aprecia el uso de una sólida y sencilla estructura dentro de la cual el compositor organiza todo el material musical. Este se halla enmarcado en un esquema binario cuyos límites se hallan ligeramente diluidos por el empleo de material común en ambas secciones, concluyendo con una breve coda final. Sólo el timbre, producido a través de los ataques pianísticos característicos de cada sección, permite comprender más claramente la identificación de las distintas partes de la obra. Para apreciar esta circunstancia, es útil detenerse a analizar los gráficos de alturas y duraciones obtenidos con *Music21* y también el correspondiente espectrograma con *Sonic Visualiser*.

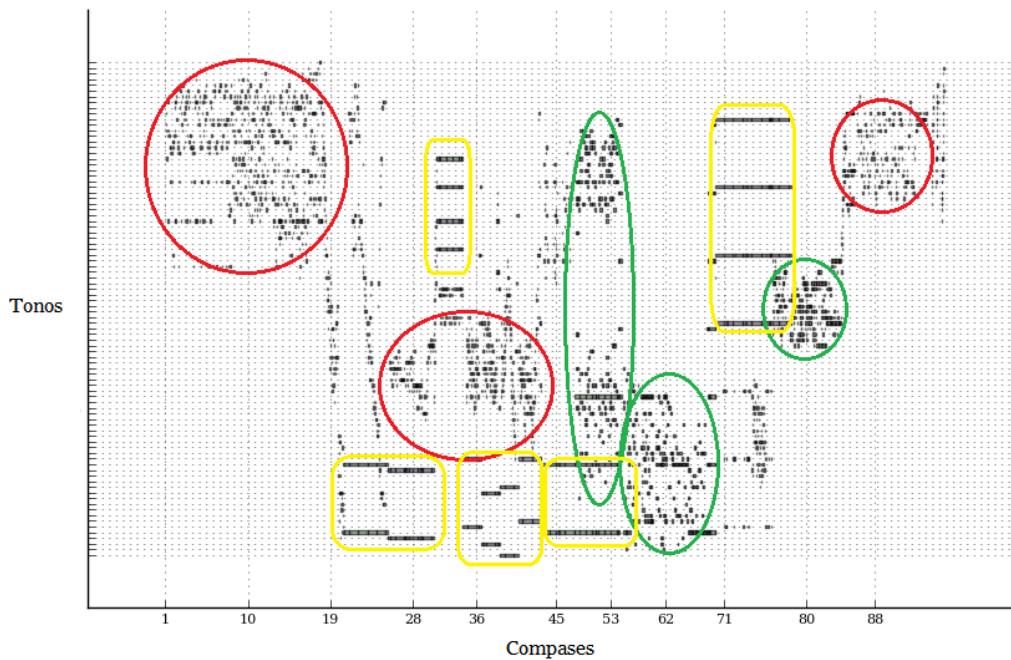


Figura 13.- Diagrama de alturas y duraciones de Leggero-Pesante (cc. 1-96). (Fuente: elaboración propia)

En la figura 13, se observa gráficamente la superposición de los distintos elementos que caracterizan *Leggero-Pesante*: en rojo está señalada la sucesión de sonidos de la línea melódica de ataques *leggero*; en verde, los acordes de las series de la sección *pesante*, y en amarillo, las notas pedal.

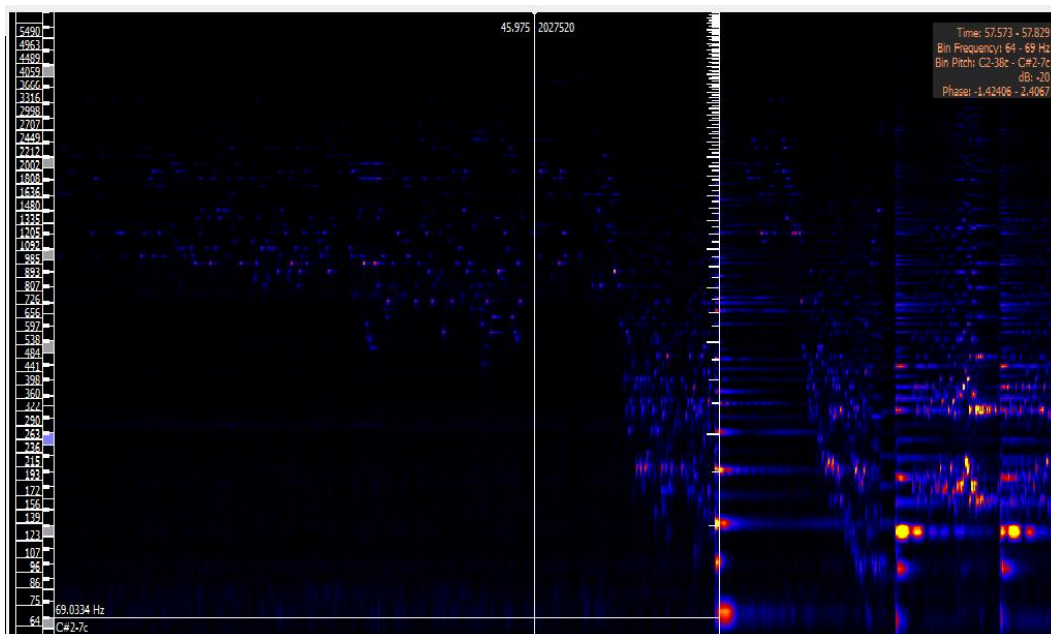


Figura 14.- Espectrograma del comienzo de Leggero-Pesante, con la entrada de la primera nota pedal en fff en el compás 20. (Fuente: elaboración propia)

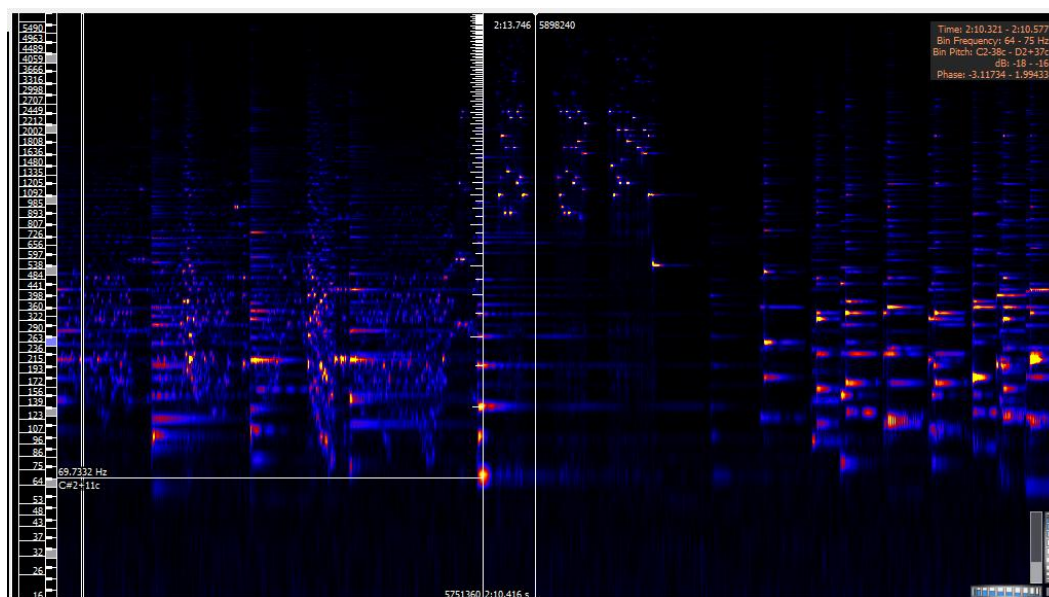


Figura 15.- Espectrograma del paso de la sección I a la sección II de Leggero-Pesante. (Fuente: elaboración propia)

Las figuras 14 y 15 muestran dos espectrogramas de dos pasajes distintos de la obra. En ellos se percibe con mayor claridad dichos límites entre secciones y partes. Así, en la figura 14 nos encontramos con el inicio de la pieza, en la que la incesante sucesión de notas rápidas del registro agudo del piano en dinámica de *ppp* contrasta frontalmente a partir del compás 21 con la percusión de las notas pedal y sus resonancias, prolongándose esta parte hasta el compás 24; es a partir de este punto que la sucesión de notas *leggero* abandona el registro agudo y se centra en el medio y grave.

En la figura 15 aparecen representados las características notas rápidas en *leggero* del final de la sección I –a la izquierda de la imagen- junto con los acordes a unísono de ataques *pesante* de la sección II –a la derecha. Se comprueba de esta manera, por tanto, cómo es la diferenciación y los contrastes tímbricos los que nos proporcionan con mayor claridad la segmentación estructural de la obra.

En relación al tratamiento del material sonoro, ya se ha comentado que De Pablo emplea todos los registros del piano; observando la figura 6 se distingue el uso de las tesituras aguda, media y grave en orden decreciente de preferencia. En la organización de dicho material no se ha hallado ninguna célula germinal que determine las melodías, más allá de la periodicidad del motivo rítmico-melódico comentada previamente. Ciertos rasgos de aleatoriedad pueden intuirse también desde el punto de vista de la armonía, pues los acordes parecen surgir más como agregados de sonidos –de hasta ocho elementos-, que como superposiciones de intervalos predefinidas.

En *Leggero-Pesante* hay una clase de altura que prevalece sobre el resto, sin que en ningún momento pueda afirmarse que ejerza ningún tipo de polarización sobre el resto de alturas.

Rítmicamente es una pieza que destaca por su riqueza y complejidad, pues, aunque las semicorcheas están presentes en el 48,3% de sonidos, el compositor emplea un total de 22 figuraciones rítmicas distintas.

En el piano, el timbre depende tanto de los ataques como del uso de los pedales y de las indicaciones referidas a la expresión propiamente dicha. En esta obra, De Pablo hace un uso variado y meticuloso de diferentes ataques pianísticos⁹, y busca intencionadamente la introducción de efectos pianísticos alejados del timbre convencional del instrumento. Así, se encuentran en su pieza sonoridades cercanas al ruido –como acordes de seis sonidos en el registro grave del piano- y, de manera incesante, la resonancia de los armónicos –a través

⁹ Ver tablas 1 y 2 para una mayor concreción de los tipos de ataques empleados por De Pablo en *Leggero-Pesante*

de las frecuentes notas pedal y por medio de la pulsación de determinadas teclas sin hacerlas sonar.

Todo lo anteriormente mencionado conlleva que la correcta interpretación de *Leggero-Pesante* sea sumamente difícil de lograr, así como que su sonoridad sea más variada y alejada de la típica sonoridad que consagró al piano como uno de los instrumentos más versátiles y populares del siglo XIX.

CONCLUSIONES

Las conclusiones parten del hecho de que con este análisis no se ha conseguido encontrar el germen, la unidad básica de creación a partir de la cual De Pablo ha organizado su pieza. Se han identificado los elementos constituyentes de cada sección y cómo lograba enmascarar los límites entre las mismas mediante la superposición de dichos elementos, pero no se ha logrado identificar su génesis melódica y armónica. Esto puede ser debido a que quizá no exista ninguna célula matriz y nos encontremos ante una obra en la que el elemento aleatorio sea el verdadero motivo conductor. Futuros trabajos quizá deban investigar en esta dirección, tratando de descubrir las posibles fórmulas matemáticas empleadas por el compositor bilbaíno para su composición. Solo así será posible descartar contundentemente que haya sido el puro azar o la mera intuición del compositor los responsables de esta pieza distinguible por su cualidad tímbrica.

Por el uso que hace De Pablo de los recursos expresivos del piano y por su concepción melódica, armónica y de la polarización de los sonidos, esta obra puede ser etiquetada de innovadora y moderna, lo cual confirma lo que muchos musicólogos han dicho de su estilo. Así, por ejemplo, comenta Tomás Marco de su estilo “vanguardista” que “se ha preocupado de estudiar las más variadas corrientes musicales, incluidas las extraeuropeas. [...] No se ha limitado a la pura especulación, sino que ha puesto en práctica las ideas de cada momento en una obra muy numerosa, variada y llena de interés” (Marco, 1983, p. 215), calificándolo asimismo de “animador de toda una época de nuestra historia musical” (Marco, 1983, p. 219).

Finalmente, habría que resaltar la excepcionalidad que en su día representó esta composición en el conjunto de las “obras obligadas” del Concurso compuestas hasta aquel año. Esto es así porque, con *Leggero-Pesante*, Luis de Pablo se aparta de los modos de expresión pianística que pudieran ser considerados convencionales, tal y como les sucede a aquellas piezas en las que un elemento melódico-rítmico es sostenido sobre un fondo armónico, característica común de las obras estrenadas en años anteriores.

Los conceptos de movimiento y densidad son los que definen esta composición, en la que el timbre y los ataques pianísticos, principalmente, juegan un papel fundamental. De otro lado, el virtuosismo de la misma reside precisamente ahí, en una correcta diferenciación de los distintos ataques, de manera que éstos favorezcan el buen desarrollo y funcionamiento de la obra.

REFERENCIAS

- Cureses, M. (2009). *Premio “Jaén”. Historia del piano español contemporáneo*, 2 vols. Jaén: Diputación Provincial.
- De Volder, P. (1998). *Encuentros con Luis de Pablo: Ensayos y entrevistas*. Madrid: Fundación Autor.
- García del Busto, J.L. (2001). Pablo Costales, Luis de. En Casares, E. (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8 (pp. 319-331). Madrid: SGAE.
- Igoa, E. (1999). Análisis estadístico. *Quodlibet*, nº 13, pp. 71-78. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Marco, T. (1983). *Historia de la música española, 6: Siglo XX*. Madrid: Alianza.