CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "ANDRÉS DE VANDELVIRA" DE JAÉN

AV Notas

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Nº 19

Julio, 2026

I.S.S.N. 2529-8577

Presencia de la improvisación en la música occidental: análisis histórico de los recursos y las técnicas compositivas
JOSÉ MARÍA PEÑALVER VILAR

Estudio analítico de Camino de Violeta Gil
GRETA LAFUENTE GIL

La concepción lineal en el arreglo moderno: una arquitectura de la independencia melódica
DANIEL FERNANDO OREJUELA LÓPEZ

Nueva vertientes de la musicología. La ludomusicología aplicada a través de la música de Mateo Pascual en Comandos: Strike Force
ÁLVARO MARÍA GARCÍA HERNÁNDEZ

Reseña: Beethoven y Galdós: vidas paralelas, de Marta Vela
NURIA TORRES LOBO

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

Dirección: Paseo de España, 21. Jaén.
Teléfono: 953 365610
Dirección Web: www.csmjaen.com
Director del centro: *Rubén Fernández Gómez*

Equipo de la revista
Dirección: *Sonia Segura Jerez*
Subcomité editorial, Nº 19:

- *Manuel Ángel Calahorro Arjona*
- *Eduardo Martín Román*
- *José Ramón Olmo Fernández*
- *Carmen Pulgar Ramírez*
- *Sonia Segura Jerez*

Dirección Web: http: publicaciones.csmjaen.es
Administrador del sitio web: Juan José Mudarra, Sonia Segura.
Contacto: csmjrevista@mail.com
Plataforma editorial: OJS, Open Journal System
ISSN: 2529-8577
Indexación: Dialnet, Latindex Catálogo 2.0, DOAJ, CiteFactor, PKP Index, OAIndex, 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. Mª 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. Mª 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. Francisco José Rosal Nadales. Investigador independiente. UNED.*
- *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*

ÍNDICE

- 9. *Presencia de la improvisación en la música occidental: análisis histórico de los recursos y las técnicas compositivas.*
  JOSÉ MARÍA PEÑALVER VILAR

- 35. *Estudio analítico de* Camino *de Violeta Gil.*
  GRETA LAFUENTE GIL

- 53. *La concepción lineal en el arreglo moderno: una arquitectura de la independencia melódica.*
  DANIEL FERNANDO OREJUELA LÓPEZ

- 61. *Nueva vertientes de la musicología. La ludomusicología aplicada a través de la música de Mateo Pascual en Comandos: Strike Force.*
  ÁLVARO MARÍA GARCÍA HERNÁNDEZ

- 89. *Reseña:* Beethoven y Galdós: vidas paralelas, *de Marta Vela.*
  NURIA TORRES LOBO

Revista AV Notas, N°19
ISSN: 2529-8577
Julio, 2026

PRESENCIA DE LA IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA OCCIDENTAL: ANÁLISIS HISTÓRICO DE LOS RECURSOS Y LAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS

THE PRESENCE OF IMPROVISATION IN WESTERN MUSIC: A HISTORICAL ANALYSIS OF COMPOSITIONAL RESOURCES AND TECHNIQUES

José María Peñalver Vilar
https://orcid.org/0000-0001-7317-7841
Universidad Jaume I de Castellón

RESUMEN

Esta investigación pretende demostrar que la improvisación musical se dio a lo largo de toda la historia de la humanidad y representa una amplia muestra bibliográfica de su influencia en la interpretación, la composición y la tradición oral. A través de la recopilación y el análisis de las prácticas más representativas sintetizamos los recursos compositivos más utilizados por la tradición.

Palabras Clave: Improvisación, historia de la música occidental, recursos compositivos.

ABSTRACT

This research aims to demonstrate that musical improvisation has existed throughout human history and presents a broad bibliographic sample of its influence on performance, composition, and oral tradition. Through the compilation and analysis of the most representative practices, we synthesize the compositional resources most frequently used by this tradition.

Keywords: Improvisation, history of Western music, compositional resources.

INTRODUCCIÓN

Cuando éramos jóvenes estudiantes de música, en multitud de ocasiones, nuestros profesores afirmaban que la improvisación se había dado a lo largo de toda la historia de la música y que con la aparición de la notación musical progresivamente fue abandonándose en favor de la interpretación. Nuestra inquietud hacia la práctica de la creación espontánea y la improvisación fue creciendo del mismo modo que nuestra pasión por la música afroamericana: el jazz. Sin embargo, somos conscientes de que esta música no es el único modelo representativo de la improvisación musical. Las dudas que nos abordaban eran: ¿Si la improvisación es un procedimiento tan antiguo y se dio en toda la tradición occidental de la música, ¿Cuáles fueron

los procedimientos compositivos que utilizaron sus máximos exponentes? ¿Qué tipo de recursos o técnicas utilizaron? ¿Éstas fueron tan distintas de las que hoy en día emplean los modernos sistemas pedagógicos que basan su planteamiento en una supuesta novedosa pedagogía creativa.

Basamos nuestra metodología en la búsqueda e interpretación de la información a través de las reseñas bibliográficas más relevantes. Debido a la gran cantidad de muestras de la improvisación en los distintos estilos y períodos, realizamos una metódica tarea de selección y ordenación del material escogiendo las citas más representativas, o por lo menos, los mínimos exigibles para poder interpretar y analizar el proceso de creación espontánea en la tradición musical occidental. Sintetizamos a través de los estilos y las formas aquellas prácticas que se han generalizado en el transcurso del tiempo estableciendo los criterios y las técnicas específicas de la improvisación.

1. LA IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA PRIMITIVA

La época de las civilizaciones avanzadas de la antigüedad, aproximadamente a partir de 3000 a.C., es un período donde la improvisación cobra gran importancia. Su práctica nace paralelamente al origen de la propia música y surge como una necesidad de expresión espontánea. Es fruto, en muchos de los casos, de las modificaciones y transformaciones de la música transmitida por tradición oral que se realizaban en el momento de la ejecución. Para introducir el tema y tomar conciencia de la antigüedad de la improvisación musical citamos las palabras de Ulrich Michels:

> En las civilizaciones avanzadas de la antigüedad la música aún sigue vinculada al culto, y sólo tardíamente se convierte en un arte de expresión estética. En algunos casos, hasta el día de hoy han sobrevivido aspectos de las tradiciones orales (India, China). La improvisación desempeñaba un papel significativo. (Michels, 1982, p. 159)

El hecho de que la música en esa lejana época no tenga una finalidad artística implica que el carácter de la música de la antigüedad era funcional, la música estaba al servicio de la comunidad y formaba parte de la vida cotidiana. Tenía, además, una significación principalmente religiosa, servía para alabar a los dioses y acompañar las plegarias. Creemos que existe una estrecha relación entre la funcionalidad de la música primitiva y la cualidad espontánea de la improvisación. Mariano Pérez, sobre la finalidad de la música primitiva, añade: "En principio, podría afirmarse que las creaciones plástico-musicales primitivas, no son intelectuales, ni siquiera artísticas en el sentido que hoy entendemos de creación individual, sino como manifestación espontánea del sentir general de la comunidad o tribu." (Pérez, 1981, p. 99).

Si la música era interpretada para una situación y un momento determinado es lógico que, en muchos de los casos, por su carácter espontáneo, las piezas estuvieran expuestas a múltiples modificaciones, entre ellas la variación y la improvisación. Dos factores verifican esta suposición por la cual se cree que gran parte de la música primitiva era improvisada: la ausencia de notación musical y, por consiguiente, la transmisión de la música por tradición oral. Sin embargo, otros dos factores verifican cómo progresivamente se irá abandonando la improvisación en favor de la música escrita: el oficio de la composición como técnica y proceso intelectual que necesita de la notación para su transmisión y que establece la relación entre el creador y el intérprete, y los principios de ordenamiento que implican una previa organización y selección del material sonoro por parte del compositor. Así pues, partiendo de estas condiciones preliminares, este capítulo no está organizado con base en el estudio y la descripción de cada civilización antigua, sino que es tratado mediante el análisis y la evolución de estos cuatro factores cronológicamente.

1.1. La ausencia de notación y la transmisión oral

En las civilizaciones primitivas el carácter divino de la música está relacionado con la forma secular de transmisión:

> No os extrañe que hubiese pueblos que, aunque pudieran, rehusarán escribir sus melodías. Al ser éstas en su concepción de origen divino, la iniciación a sus misterios estaba reservada al grupo privilegiado de los shamanes o hechiceros, los cuales recibían las leyes de los dioses, las guardaban sigilosamente y las transmitían verbalmente. (Pérez, 1981, p. 105)

Se supone que una pieza compuesta podía ser enseñada, memorizada y transmitida de forma oral y podía estar sujeta a alteraciones en el curso de su transmisión e interpretación. No obstante, se conocen los intentos de crear un sistema de signos que permitiese representar el sonido y dar a las piezas musicales una forma definitiva. En las civilizaciones avanzadas de la antigüedad, como es en el caso de Mesopotamia, encontramos documentos literarios que aclaran parcialmente la teoría y la notación de esta música. En el tercer milenio precristiano encontramos en Egipto la práctica de la *quironomía*[i], y en la antigua Grecia, *la notación alfabética*[ii]. De esto deducimos el interés creciente del hombre por el desarrollo de la escritura musical que dará lugar, en la música occidental, a una notación unificada y un código universal que constituirá el principal sistema para la transmisión de la música. La notación dará lugar a la composición escrita y a una tradición musical que depende en gran parte de la partitura para su transmisión. Progresivamente, las composiciones tendrán una forma definitiva que irá sustituyendo a la improvisación, pero hasta entonces, el método de transmisión será exclusivamente oral.

Tradicionalmente se ha establecido una distinción entre la transmisión oral y escrita, la cultura occidental ha considerado la música de tradición oral como una forma de improvisación. Bruno Nettl define la música de tradición oral de este modo:

> …la música de tradición oral está normalmente compuesta por medio de la improvisación de un tipo: la ejecución audible de piezas, cuyos componentes pueden alterarse y recombinarse más tarde, y finalmente memorizarse. No obstante, la interpretación de la música de tradición oral puede contener o no un componente de improvisación. (Nettl, 1987, p. 217)

El autor distingue dos facetas de la improvisación: en la transmisión y en la interpretación. Es evidente que en el transcurso de la transmisión las piezas están sujetas a modificaciones, esta actividad puede considerarse como una variación del material temático del mismo modo que cuando se produce de una manera consciente y espontánea en la ejecución. No obstante, estas modificaciones adquieren la verdadera cualidad de improvisación cuando observamos la cantidad de distintas versiones que podrían darse de una misma composición. La conclusión a la que se llega en este apartado es que la improvisación en la música primitiva surge de una necesidad como es la forma de expresión espontánea, el carácter funcional de la música y la ausencia de un medio preciso de notación.

1.2. La composición y los principios de ordenamiento

La música comenzó a estar más estructurada u organizada y cada civilización elaboró sus propios métodos y sistemas musicales. Es bien sabido que el arte musical en la antigua Grecia descansaba sobre una sólida base teórica representada por el sistema perfecto o *teleión*[iii] y su fragmentación en el *sistema modal*[iv] basado en los ocho modos. También desarrolló principios estéticos basados en la teoría del *ethos*[v] que clasificaba los tipos melódicos o *nomoi*[vi] y describía la influencia y el efecto de la música sobre el carácter y el estado de ánimo de los hombres. Los principios de ordenamiento en este período darán lugar a estructuras formales como es el caso de los *nomos khitaródico*[vii], a sistemas de notación rudimentarios que representaban la altura y la duración del sonido como son los signos prosódicos y a patrones rítmicos como los pies métricos. Este hecho supuso una organización del sonido como principio esencial para la creatividad en la cual el compositor realiza un proceso intelectual de ordenación, selección y clasificación del material sonoro. Pero también supuso dotar al sonido de una serie de valores expresivos y establecer una diferenciación de la música en géneros y estilos. En definitiva, todo el desarrollo de esta base teórica significó un planteamiento previo y un orden establecido que facilitaba la composición y establecía los límites de la improvisación. Maurice Tassart describe el modo en que el intérprete utilizaba la improvisación en la práctica musical de la antigua Grecia:

> La práctica musical asocia la voz a los instrumentos o presenta los últimos en forma solista. En el caso de que un instrumento acompañe a la voz, la ejecución puede hacer uso de la heterofonía, en la que el instrumento a la vez que dobla la voz introduce variantes ligeramente diferentes. No se trata de una forma de polifonía, sino de una especie de variación ornamental como la que, todavía en la actualidad, practican los instrumentistas griegos que acompañan una canción popular. (Tassart, 1991, p. 32)

Sin duda alguna la práctica de la *heterofonía* era un procedimiento habitual en la khitaródia y en la aulódia, dando lugar a una exposición simultánea e improvisada de dos o más versiones de una misma melodía. Incluso en la práctica interpretativa, en lo que respecta a los géneros instrumentales, la improvisación era evaluada. Famosos fueron los concursos musicales en honor a Apolo que se celebraban periódicamente, dando lugar a cierto divismo entre los músicos:

> Lo más usual era, el usar melodías fijas que variaban y a las que llamaban nomos [...] fueron célebres los nomos píticos en cinco frases descriptivas para celebrar la contienda mitológica de Apolo [...]cuya lucha trataban de describir musicalmente, cual si se tratase de una verdadera música de programa actual. (Pérez, 1981, p. 112)

Es probable que en la música primitiva la improvisación fuera el procedimiento compositivo más habitual además de formar parte de la interpretación, con lo cual se advierte una doble función en la práctica de la improvisación: en la creación y en la ejecución. Así pues, los intérpretes utilizaron los esquemas preestablecidos y las melodías tipo, pero dieron gran importancia a la creatividad individual permitiéndose licencias para efectuar variaciones e improvisaciones sobre el material base. Un buen ejemplo de planes establecidos son las *fórmulas melódicas de la salmodia*[viii] en la música cristiana primitiva. Cada salmo tiene un número determinado de versículos y para cada uno se utiliza la misma fórmula melódica, es el texto el que determina, por su sintaxis y contenido, las puntuaciones, las alturas y las cadencias. No obstante, el número de sílabas en cada verso puede variar, concretamente en la forma responsorial donde se alterna coro y solista, éste último tiene un margen de improvisación a la hora de aplicar la fórmula establecida. Además, debe efectuar las llamadas *diferencias* que modifican el final del versículo del salmo según el comienzo de la *antífona* que le precede y realizar cadencias que favorezcan la transición del canto. En definitiva, de la relación que existe entre la composición y los principios de ordenamiento con la improvisación, se deduce que, tanto el improvisador que crea en el momento, como el compositor que determina su música con antelación, necesitan organizar sus creaciones bajo un sistema o lógica musical.

2. LA IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA ANTIGUA

Atendiendo a los cuatro factores que se han señalado al comienzo del capítulo: ausencia de notación, transmisión oral, composición y principios de ordenamiento, insistimos en que la aparición de un sistema o código preciso para la representación gráfica del sonido sustituirá a la transmisión oral de la música y potenciará la composición escrita con el progresivo abandono de la práctica de la improvisación. Con el desarrollo de la música escrita, las piezas serán compuestas de un modo definitivo que asegura la transmisión y la trascendencia de la manera más fiel al original. No obstante, la improvisación seguirá practicándose, no del mismo modo como en las civilizaciones primitivas donde responde a una necesidad de expresión momentánea originada por el carácter funcional de la música, sino como una manifestación creativa en la cual se suplantan, modifican, transforman y varían las composiciones escritas, o simplemente, como una acción consciente en procedimientos interpretativos o compositivos con fines artísticos.

La organización de este apartado está basada en la clasificación tradicional por períodos cronológicos justificando la presencia de la improvisación en los distintos estilos históricos.

2.1. Edad media

De la práctica y la importancia de la improvisación en el Canto gregoriano, Bruno Nettl afirma: "Tuvo [la improvisación] probablemente una gran importancia en el desarrollo de tipos

melismáticos del canto litúrgico" (Nettl, 1987: 528). En los períodos de formación del canto llano (S. I-VII) y su difusión (S. VII-XII), el Papa San Gregorio realizó una reforma de la liturgia basada en la recopilación y la enseñanza de los cantos y el emperador Carlomagno se ocupó de su implantación, su principal objetivo fue la unificación de carácter político, religioso y cultural de todo el imperio. Sin embargo, no debemos olvidar las influencias judías, griegas y bizantinas que hicieron posible la formación de la música primitiva cristiana y el desarrollo de estilos recitativos y melódicos que darán lugar al canto llano. Transmitidas de forma oral estas ejecuciones se planifican bajo fórmulas preestablecidas que contienen elementos improvisados como es el caso de la declamación expresiva o *cantilación* y la *salmodia*:

> Cuando la liturgia romana se difunde en Europa occidental durante los siglos VIII y IX, los cantores de las grandes iglesias y monasterios son invitados a iniciarse en el arte de la cantilena romana. El término muy usado en la época es una expresión global que designa a la vez un repertorio, un arte del canto y un efecto de la música sobre la sensibilidad. Los salmistas no aprenden en principio cantos particulares sino técnicas formularias [...], las acciones cantadas de los salmistas no estaban codificadas, dependían de una técnica que hemos llamado realización viva, en gran medida transmitida *per usum*. (AAVV, 2001, p. 34)

Es lógico pensar que, a pesar de la unificación del canto y del repertorio basado en el sistema modal eclesiástico[ix] y la organización de la liturgia de San Gregorio, preexistieran aspectos improvisatorios en la ejecución o la *realización viva.* Así pues, *Las Lecturas* de textos del Nuevo Testamento y las Plegarias seguirán cantándose mediante la *cantilación* y los salmos mediante la *fórmula salmódica.* Para la difusión y pedagogía del canto, San Gregorio fundó la *Schola Cantorum* en Roma que sirvió de modelo a otras y la dotó del *Antifonario* o *Gradual* que recopilaba los tipos de canto y su organización dentro de la liturgia. Su labor principal fue instruir a los jóvenes clérigos en el canto siendo la tradición oral, transmitida *per usum*, el sistema de transmisión del repertorio en el período de formación y difusión hasta la aparición de la *notación neumática*:

> Tradicionalmente se ha realizado una distinción entre la transmisión oral y escrita [...]. La distinción resulta aún más problemática en relación con algunos repertorios de música antigua como el canto litúrgico, que se ha transmitido evidentemente de manera oral durante un extenso período antes de ser pasado a notación. (Nettl, 1987, p. 1031)

En lo que atiende al proceso compositivo de los cantos, se mantiene la teoría que argumenta que el papel de las fórmulas melódicas en el canto litúrgico es el resultado de los procesos de transmisión oral dando lugar al tipo de improvisación descrita en el apartado de la música primitiva. Es decir, una pieza está sujeta a variaciones y modificaciones en el tiempo resultado de su interpretación y memorización como recursos exclusivos para su enseñanza y divulgación. No obstante, se ha admitido el fenómeno de la *centonización* como proceso creativo en cual se componen obras a partir de elementos preexistentes por la adaptación de textos sobre melodías tipo: "Este procedimiento es una técnica de ensamblaje de elementos segmentarios extraídos de un repertorio limitado por el tipo modal impuesto: fórmulas de entonación, fórmulas de desarrollo, fórmulas de cadencia." (AAVV, 2001: 36).

El tipo modal daba lugar a una determinada escala con su *finalis* (Tónica) y su *repercusio* (Dominante, tenor, cuerda de recitación), además de todo un repertorio de motivos y giros melódicos característicos en cada *modo*. Deducimos que el cantor o el compositor disponían de un abanico de posibilidades prefijadas o lugares comunes que podían utilizar en la composición o en la improvisación. Este hecho supone un procedimiento compositivo para la creación de nuevos cantos, pero también supone, en la práctica interpretativa, un recurso eficaz que pudieron utilizar en la improvisación basada en la utilización de *clichés* o patrones estereotipados procedentes de elementos viejos del repertorio y asimilados por la tradición del canto. Sin embargo, el intento de creatividad más importante en el canto llano después de la reforma está representado por los *Tropos*[x] y la *Secuencia*[xi]. Suponen nuevos procedimientos compositivos y una fuente de inspiración para la ampliación del repertorio litúrgico. Al margen de la clasificación de los tropos realizada por Jacques Chailley, consideramos el *tropo* musical y el *tropo* literario como los dos principales tipos para abordar la presencia de la improvisación en el repertorio del canto

llano. El *tropo* musical procede por ampliación o interpolación del texto melódico convirtiendo el fragmento en canto melismático, es decir, adornándolo mediante el uso de melismas o giros melódicos para una misma sílaba. El *tropo* literario se realiza mediante un procedimiento contrario, añade un nuevo texto litúrgico a una melodía adornada convirtiendo el fragmento en canto silábico. Este último se empleó como recurso nemotécnico, la adición de texto permitía memorizar los largos melismas del *aleluya*. De los dos tipos de *tropos* y de sus respectivos procedimientos compositivos se puede deducir que el tropo musical es el que más interesa para el estudio de la improvisación en el nuevo repertorio litúrgico. Este tipo de *tropo* se considera una ornamentación especial del canto y tuvo su origen en las festividades contribuyendo a dar mayor solemnidad. Es probable que fueran compuestos e interpretados por cantores especialistas. Constituyeron un impulso creativo tanto en el terreno de la composición de nuevas obras como en el desarrollo de las técnicas de improvisación basadas en la tradición y representadas por las *fórmulas melódicas, la realización viva* y la *centonización.*

Como técnica de improvisación el *tropo* musical constituye una forma de variación ornamental de piezas compuestas anteriormente. Sobre el concepto de ornamentación y su carácter improvisado, Roland de Candé afirma:

> Desde la antigüedad, los cantantes e instrumentistas aportaron a la obra aprendida o escrita ciertas variaciones destinadas a embellecer la melodía o a enriquecer la expresión. [...], ciertas fórmulas del canto plano, los largos melismas de los aleluyas, los organa con vocalizaciones de la escuela de Notre-Dame... son tantos otros ejemplos escritos del canto ornamentado medieval [...]. Improvisados al principio... son reflejados en la notación cada vez con más frecuencia. (Candé, 2002, p. 208)

Según el autor, todos los tipos ornamentales, en un primer momento, eran de carácter improvisado. Podemos deducir que los primeros *tropos* surgieron de manera experimental como un intento de embellecer las melodías en la ejecución mediante la adición adornos; más tarde, los tropos constituyeron un repertorio de variaciones melódicas. En esta fase experimental se pretendió innovar y explorar nuevos caminos para la creatividad y, al igual que los métodos posteriores de ornamentación (fórmulas de disminución o figuración) y las formas de variación renacentistas (*basso ostinato*, *chacona*, *passacaglia*), se desarrollaron procedimientos estereotipados para el arte de tropar. Pero el *tropo* también representó un modo de alargar las composiciones y darles mayor dimensión hasta el punto de convertirse en piezas independientes y, por consiguiente, favoreció la creación de un nuevo repertorio del canto litúrgico.

En lo que respecta a la música instrumental y a la presencia de la improvisación en la música profana de la Edad Media, Douglas Moore afirma que, aunque la música instrumental es tan antigua como la vocal, "nuestro conocimiento de sus primeras etapas medievales es pobre, ya que dicha música, casi siempre de carácter improvisado, muy raras veces se anotaba." (Moore, 1983, p. 31).

La función de los instrumentos en la Antigüedad era la de acompañar a la voz. Tendremos que esperar hasta el Renacimiento para llegar a los primeros intentos de emancipación de la música instrumental. Del mismo modo, hasta la aparición de una notación eficaz que permita la representación gráfica del sonido, en la Edad Media la música instrumental seguirá teniendo un gran porcentaje de improvisación y la tradición oral será su forma de transmisión. No obstante, en el fenómeno trovadoresco de mediados del siglo XI, la *monodía*[xii] se hacía acompañar de instrumentos. No tenemos constancia de que tipo de acompañamiento ejecutaban porque nunca se escribía, pero es probable que, en el acompañamiento a las líneas vocales de los trovadores, los instrumentos imitasen en paralelo a la voz o realizaran acompañamientos improvisados mediante la técnica de la variación. Sobre la práctica de ejecución, Ulrich Michels afirma:

> Eran los propios músicos-poetas quienes cantaban, pero a menudo se hacían acompañar por instrumentistas [...]. Los instrumentos se encargaban de ejecutar preludios, interludios, postludios. Con el canto no tocaban acordes, sino una especie de heterofonia: tocaban la misma melodía con variantes y ornamentaciones. No existen anotaciones de acompañamientos instrumentales. Los mismos se improvisaban. (Michels, 1982, p. 195)

Sin duda alguna, la práctica de la heterofonía seguirá siendo un procedimiento habitual en el canto acompañado y al igual que en la *khitaródia* y en la *aulódia* griegas dará lugar a una exposición simultánea e improvisada de dos o más versiones de una misma melodía. Más tarde, la monodia profana fue clasificada en géneros por su temática y en formas musicales según su estructura y dio lugar a tipos formales como la letanía, el himno, la secuencia y las formas con estribillo o del tipo rondel que suponían una organización según los principios de ordenamiento y los métodos de composición. Sin embargo, el impulso creativo de los poetas-músicos medievales originará una diversidad en la composición y en la ejecución como resultado de las continuas transformaciones del repertorio mediante las variaciones textuales y musicales. En este período existían multitud de variaciones melódicas que dieron lugar a distintas versiones de una misma canción. Se sabe que el papel del compositor estaba representado por el trovador, pero el profesional de la interpretación era el juglar cuyo papel era la ejecución y la divulgación de las obras. Varios aspectos contribuyeron a la realización de las transformaciones y a la riqueza melódica del repertorio:

> Las variantes parecen obedecer a diversos factores: bien a errores manifiestos del copista, bien a la introducción de glosas o comentarios, o bien a modificaciones introducidas durante la ejecución de la canción por el juglar. En este último caso, las improvisaciones orales están en el centro mismo del problema de la creación de la canción. (Michels, 1982, p. 196)

De esta cita literal se deduce que la improvisación jugaba un papel importante en la ejecución del juglar, que es el principal responsable de las modificaciones y variaciones producidas en el repertorio. Podríamos establecer una relación entre la función interpretativa del juglar y el proceso de composición del trovador basándonos en la suposición de que ambos podían haber utilizado técnicas similares basadas en la improvisación:

> De este modo para componer, para crear de lo inédito, había que escoger el material en un repertorio de clichés conocido por todos, ya se tratara de antiguos formularios religiosos o de efectos melódicos nuevamente adquiridos. Troveros y trovadores combinan estos clichés, despojados de todo indicio individual (hasta el punto de que los críticos se sorprenderán de su repetición y monotonía), para variar el juego de figuras en el canto. (AAVV, 2001, p. 82)

El tipo de procedimiento compositivo de los trovadores era similar a la técnica de *centonización* expuesta anteriormente, así pues, se volverán a reutilizar las formas melódicas y los tópicos poéticos como base para la composición. También la *contrafactura* y la adaptación que emplean la misma melodía para varios poemas o la adaptan por dilatación o contracción. La fuente de inspiración para las composiciones profanas seguirá siendo la tradición gregoriana, aunque los trovadores la adaptarán a la temática cortesana (Amor cortés, política, moral, sátira). Sobre el uso de citas melódicas y la variación del material melódico preexistente como base para nuevas composiciones, Jan Larue explica:

> Destaca la melodía sobre los demás aspectos musicales por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular [...]. De este modo el análisis del estilo debe tener en cuenta tanto las características del material preexistente como el tratamiento que reciba." (Larue, 1989, p. 52)

Por consiguiente, el juglar, al igual que el trovador, dispone de un repertorio amplio de motivos melódicos, fórmulas de desarrollo, modelos poéticos, etc., los cuales, una vez asimilados y memorizados, pueden utilizarse como materia prima de la composición. Pero, además, este material preliminar se convertirá en la base de la improvisación y durante el desarrollo de la ejecución tendrá la posibilidad de combinarse mediante la adaptación, modificación, etc. Otro aspecto a tener en cuenta será que el arte de componer o improvisar en este período, podría ser evaluado mediante el análisis del uso y la modificación que se realizaba de las citas melódicas establecidas por la tradición. También por la coherencia y la unidad de la pieza como resultado de la composición.

En lo que respecta a la evolución de la música vocal y a los primeros intentos de polifonía descritos en la *Música enchiriadis*[xiii] a finales del siglo IX, encontramos prácticas improvisadas en el canto a varias voces que, según Roland de Candé, no son las primeras manifestaciones de polifonía. El autor afirma que esta práctica tiene un origen bastante más primitivo:

> En una forma rudimentaria, tal como se manifiesta en algunas músicas tradicionales, la polifonía fue sin duda practicada de manera espontánea desde los albores de la humanidad [...], la observación de las polifonías primitivas en los pueblos de África u Oceanía [...], sugiere la hipótesis de que se trata de una antiquísima práctica popular espontánea, sea consciente o no. (Candé, 2002, p. 224)

Es probable que existieran prácticas polifónicas en la música primitiva, debieron emplearse principalmente en la música sacra no litúrgica o en la música popular y podían haber consistido en doblar la melodía a la cuarta, o la quinta. También es cierto que la gran parte de la música era monódica y la práctica de la heterofonía era la forma más rudimentaria de polifonía espontánea o improvisada. De lo que sí ha quedado constancia es de la práctica improvisada de la polifonía medieval en el estilo *discantus*[xiv]. Sobre la presencia de la improvisación en las primeras prácticas del discanto, Mariano Pérez afirma: "Usualmente el discantus era improvisado por el cantor (vox organalis) sobre el libro coral (Discantus supra librum-alla mente). Dicha voz con el tiempo se adorna cada vez más, por lo que los autores se deciden a escribirla" (Pérez, 2000: 350). Del mismo modo que los tipos ornamentales, en un primer momento, constituyeron una forma de variación de carácter improvisado que más tarde se anotó, suponemos que también la polifonía surgió de manera experimental y espontánea como un intento de embellecer las melodías en la ejecución mediante la adición de una segunda voz o *organum* a un *cantus firmus* o melodía gregoriana. Al igual que en otras formas de improvisación posteriores basadas en una progresión armónica y una estructura, el discanto se desarrolló bajo unos rudimentos armónicos que constituían la base y los límites de la práctica polifónica. Sobre el método compositivo del discanto y los principios de organización de la práctica simultánea de las voces, Aaron Copland, afirma:

> En el discanto ya no había sólo una melodía acompañada simultánea y paralelamente por ella misma, a un cierto intervalo de distancia, sino dos melodías independientes que se movían en direcciones opuestas [...]. Esa innovación era doblemente ingeniosa, pues entre las voces no se usaban más que las quintas, cuartas y octavas permitidas originalmente en el organum. (Copland, 1955, p. 72).

Como forma improvisada de polifonía el *discantus supra librum alla mente* parte de las mismas premisas que más tarde se utilizarán en la composición escrita. El cantor, espontáneamente, doblaba la melodía nota contra nota con intervalos de cuarta y quinta y evitaba el intervalo de cuarta aumentada o *tritonus* por su condición disonante. El movimiento contrario de las voces era el más característico y la ejecución reservada a cantores especializados en diálogo con el coro gregoriano. Más tarde, el discanto desarrollo un repertorio de fragmentos polifónicos para un mismo tenor (*cantus firmus*, *vox pricipalis*), denominadas *cláusulas de discanto*; constituían palabras o unidades de sentido independientes dentro de esquemas definidos que podían intercambiarse. Estas partes intercambiables que comenzaron a anotarse se denominaron *cláusulas sustitutivas* y constituían un grupo de secciones polifónicas independientes. Estaban basadas en patrones estereotipados y, al igual que en el proceso de *centonización* en el canto gregoriano, se podían utilizar como material fragmentario en nuevas composiciones. Las cláusulas dieron lugar a una composición de varias voces sobre un cantus firmus que alternaba con el gregoriano. A comienzos del siglo XII comienza a desarrollarse una nueva práctica polifónica, el *organum florido, melismático* o de Saint Martial de Limoges. La melodía gregoriana en la voz inferior (Tenor) se prolonga en valores largos permitiendo que la voz superior (Solista) realice frases de variada longitud contra la primera. Debido a que en esta época los términos *organum*, *diafonía* y *discanto* son sinónimos, Roland de Candé sigue denominando este tipo de organum como *discanto*:

> A cada nota de la voz principal, generalmente en el bajo [...], la segunda voz o voz organal (que será llamada aún por mucho tiempo discantus) podra oponer una o varias notas: pronto el discanto a menudo improvisado envolverá el tema litúrgico con ligeros y graciosos arabescos, [...]. Las largas vocalizaciones de la voz de discanto fueron a veces ataviadas con palabras, quizás con fines mnemotécnicos. (Candé, 2002, p. 224).

El autor está tratando el *discantus* igual que el *organum melismático*, el procedimiento que dio lugar en la polifonía a largas vocalizaciones contra valores largos es el procedimiento contrario al que se realiza en el *discanto,* en el cual la polifonía es nota contra nota por movimiento contrario. Es posible que se trate de una confusión etimológica, pero de lo que sí que queda constancia es que el procedimiento de elaboración del *organum melismático* es de carácter improvisado. De este modo, la técnica de interpretación estaría basada en la improvisación ornamental al igual que los adornos melismáticos y los tropos musicales en el canto llano. El procedimiento del discanto polifónico, en un principio improvisado, demuestra una vez más que la base estilística y la configuración del estilo de la nueva música toman como modelo la práctica de la improvisación cumpliendo una doble finalidad: como procedimiento compositivo e interpretativo. De este modo, desde las improvisaciones de la música primitiva a los primeros intentos en la cultura occidental de crear música a medida que se ejecuta, puede asegurarse que los modelos de improvisación han estado basados en una tradición constantemente renovada que ha constituido la principal fuente de inspiración.

Como conclusión de este apartado puede observarse que la improvisación juega un papel importante en la edad media, se ajusta a la necesidad creada por la ausencia de un medio preciso de notación y a la transmisión por tradición oral y responde a una doble finalidad: como procedimiento compositivo e interpretativo. En definitiva, la improvisación en este período está basada en la variación ornamental y el uso y la combinación de clichés o patrones melódico-textuales estereotipados procedentes del material preexistente.

2.2. Renacimiento

Del análisis de la práctica de la improvisación en el Renacimiento se observa que su mayor presencia se da en la música instrumental:

> Después de 1550, la improvisación melódica, como la inserción de embellecimientos o amplios pasajes ornamentales (coloraturas) y la improvisación de variaciones sobre temas dados, especialmente en los instrumentos de tecla y en los laúdes, empezó a revestirse de una importancia cada vez mayor. (Nettl, 1987, p. 528).

Todos los tipos ornamentales surgieron de manera espontánea y experimental, como un intento creativo en la ejecución que aportaba variaciones a las melodías mediante la adición de adornos. Este hecho supuso una aportación personal y una concepción subjetiva de la interpretación. En el momento que se anotan debido a su complejidad, estas técnicas improvisatorias pasan de ser un modo de ejecución a un procedimiento de la composición escrita. Tres factores determinan el impulso de la práctica de la improvisación en este período:

2.2.1. La teoría musical y los principios de ordenamiento

> ...la necesidad de elaborar una concepción de la música más coherente con la realidad histórica del momento [...], desemboca en el pensamiento renacentista, que aspira intensamente a racionalizar la nueva experiencia musical sobre unas bases más sólidas. (Fubini, 1988, p. 128)

Los planteamientos compositivos en la música renacentista estarán basados en la composición desarrollada y en el contrapunto imitativo de las voces, tendrán como base el desarrollo de la armonía y su justificación en el fenómeno acústico natural representado por el acorde perfecto mayor. La búsqueda de una explicación racional dará como resultado la elaboración de sistemas teóricos que justifiquen las manifestaciones artísticas estableciéndose un

nuevo tipo de relación entre la teoría y la práctica musical. Se revaloriza la figura del intérprete, el cual, combina la habilidad en la ejecución con el conocimiento de los fundamentos del arte musical. En definitiva, se abandona la concepción medieval que situaba al compositor en un plano social más elevado que al que le corresponde al ejecutante, el músico se convierte en compositor e intérprete y conoce las leyes que rigen su arte.

2.2.2. El fenómeno físico-armónico y el desarrollo de la armonía.

> De forma simultánea, la intuición de los tonos modernos de las escalas mayor y menor tiende a reemplazar la armonía que se basaba en los antiguos modos de la iglesia. A pesar de esta inclinación hacia un estilo que recuerda más al de nuestra época, la impresión que deja la música renacentista en el oyente acostumbrado a la disonancia moderna y a las modulaciones frecuentes es la de ser tonalmente bastante indefinida." (Moore, 1983, p. 23)

> ...el músico debía poseer de ahora en adelante nociones teóricas, dado que la armonía ya no era solo armonía de las esferas sino el conjunto de leyes sobre el que debía basarse la composición musical. (Fubini, 1988, p. 135)

El hecho del abandono progresivo de la modalidad en favor de la tonalidad viene dado por la constitución de la música basada cada vez más en la tríada, la aceptación de los intervalos armónicos de tercera y sexta y el desarrollo del proceso cadencial que reafirma la tonalidad y el sentido de conclusividad. El desarrollo de esta base teórica y racional será fruto del Humanismo y supondrá una unión entre la práctica instrumental y la composición intelectual. A partir de ahora, el intérprete al igual que el compositor justificarán su ejecución bajo un sistema de organización sonora basado en los principios de ordenamiento, las leyes del contrapunto y la moderna concepción armónica.

2.2.3. La emancipación de la música instrumental y la figura del intérprete.

> La música instrumental desarrolla una primera etapa de autonomía, diríase que como contrapeso al predominio de la música vocal [...]. Hasta entrado el Barroco, la música instrumental se improvisaba en gran medida. No era independiente, y servía como acompañamiento a la danza, el canto, como ilustración y entretenimiento." (Michels, 1982, p. 229)

> "…el intérprete hubo de enfrentarse con una misión cada vez más difícil; la ejecución devino un ejercicio más complejo, más especializado y responsable [...]. La figura del intérprete adquirió una nueva dignidad." (Fubini, 1988, p. 135)

El género vocal representado por la polifonía y basado en la composición escrita será el principal protagonista del período renacentista. Sin embargo, el reciente interés por el perfeccionamiento de los instrumentos, por la pedagogía y los métodos de enseñanza instrumental, la especialización del intérprete y las adaptaciones y transcripciones de la música vocal, sin duda alguna, dotarán a la música instrumental de un mayor reconocimiento convirtiéndose en el género musical con mayor porcentaje de improvisación. La presencia de la improvisación únicamente en la música instrumental podría estar justificada por los intentos de crear un repertorio específico y propio al margen de las formas derivadas de los modelos vocales y las formas de danza. Las transcripciones de las composiciones vocales, basadas en la composición desarrollada y en el contrapunto imitativo, implicaban una adaptación a la técnica de los instrumentos. La composición puramente instrumental utilizaba procedimientos propios como las técnicas para modificar una idea musical dada, su desarrollo y transformación que constituirán la base de las composiciones instrumentales renacentistas. Por consiguiente, el impulso creativo se verá reflejado en la improvisación como principio compositivo de piezas basadas en la variación y la ornamentación sobre bajos ostinatos y progresiones de acordes con carácter cíclico.

Para un conocimiento de la música instrumental de este período es necesario el estudio de los métodos de pedagogía instrumental más que los documentos literarios y las partituras impresas puesto que estas últimas estaban expuestas a modificaciones en la ejecución. Los instrumentos preferidos serán el laúd y la familia de los teclados, su repertorio musical es extenso y de gran contenido pedagógico. Cabe destacar los métodos de Hans Buchner, *Fundamentum* (1551), Silvestro Ganassi, *Fontegara* (1535), Diego Ortiz, *Tratado de Glosas* (1553), etc. En general, estas fuentes evidencian un interés por la ejecución instrumental y por la notación específica para estos instrumentos representada por el sistema de *cifra o tablatura*[xv] además de una necesidad de explicar las técnicas de ornamentación melódica más empleadas:

> Esta obra [El Tratado de Glosas], dividida en dos libros, enseña a adornar las líneas polifónicas con cadencias, a improvisar a la viola con acompañamiento de teclado y a tocar partes construidas sobre un ostinato [...], lo que parece indicar con bastante claridad que la práctica improvisada era quizá la parte esencial de la actividad de los instrumentistas. (AAVV, 2001, p. 268)

> No sólo enseña [El Tratado de Glosas], la ejecución de la viola, sino también la manera de ejecutar música e improvisar con respecto del estilo, para lo cual introduce al discípulo en la teoría musical y en la composición de la época. (Michels, 1982, p. 265)

De estas palabras se deduce que la pedagogía instrumental renacentista difiere, en algunos aspectos, de la metodología que convencionalmente se imparte en la actualidad. La práctica de la improvisación implicaba un conocimiento de las leyes que rigen el discurso musical, los principios de variación y desarrollo, las cadencias y progresiones armónicas que sirven de soporte a la música, etc. Aspectos que se trabajaban directamente desde el repertorio y ampliaban la formación musical a la vez que se desarrollaba la técnica instrumental. Por supuesto que el estudio técnico del instrumento se realizaba de manera aislada, pero la aplicación pedagógica de la improvisación enriquecía la formación del músico desarrollando la creatividad y dotándole de recursos que le permitían ejercer y alternar las funciones de intérprete y compositor.

Sobre la práctica instrumental basada en el procedimiento de ornamentación, existen formas musicales establecidas en este período como son las elaboraciones de los *cantus firmus*, los preludios, las *toccatas*, los primeros *ricercare*, las *passacaglia* y las *chacona*s, los *tientos* y las *diferencias* y los bajos de danza. Originariamente todas las piezas eran improvisadas, estaban basadas en fórmulas o tipos ornamentales planificados y la improvisación era el procedimiento compositivo más habitual: "[…] puede dividirse en líneas generales en dos categorías: los adornos, ornamentos más o menos estereotipados aplicados a notas individuales, y las disminuciones, o passagi, que embellecían intervalos y melodías. Ambos tipos podían escribirse o improvisarse" (Fuller, 1987, p. 758).

En definitiva, la ornamentación respondía a un tipo de ejecución instrumental improvisada que modificaba las composiciones escritas, de este modo, podemos prever el nacimiento de las primeras formas rudimentarias basadas en el principio de variación. Esta práctica, a pesar de realizarse de manera espontánea, descansaba sobre unas fórmulas que determinaban los principios de embellecimiento melódico y planifican la improvisación ornamental: [...] los corales sacros y las canciones profanas se ejecutaban en forma ornamentada. Era posible aprender las fórmulas de ornamentación o disminución para todos los intervalos [...]. Son típicas las escalas, los grupettos, los trinos, etc. (Michels, 1982, p. 261).

En un principio, se realizaron de manera individualizada, pero con el tiempo dieron lugar a modelos generalizados. En esta fase experimental se pretendió innovar y explorar nuevos caminos para la creatividad y, al igual que ocurrió con los *tropos* y la *secuencia* en el repertorio gregoriano, se desarrollaron procedimientos estereotipados para el arte de ornamentar. Una vez más se observa que la música improvisada necesita de unas premisas o planes establecidos para su desarrollo mediante los cuales el intérprete justifica su improvisación. De este modo, la *disminución*[xvi] o *figuración* como práctica ornamental e improvisada será un procedimiento generalizado.

Todo este preliminar refleja una aplicación práctica de los conocimientos musicales: "Todos estos procedimientos [...] exigen conocimientos contrapuntísticos por parte del intérprete" (Fuller, 1987, p. 345) y están representados por el estudio y la preparación.

Respecto a las formas, como antes se ha señalado, el principio de variación será el más habitual, su principal característica es la progresión de acordes representada por el *bajo ostinato* que dará lugar a modelos armónicos como lo son los bajos italianos, el *passamezzo,* la *romanesca* o la *folia*.

Aaron Copland explica cómo el procedimiento compositivo de la variación se convierte en una práctica común a lo largo de la historia de la música:

> Ya en los tiempos de Palestrina, y aún antes, cuando la música vocal era la primera, el principio de la variación melódica estaba firmemente establecido en la práctica musical. [...], pronto los virginalistas ingleses lo adaptaron al estilo instrumental, variando el armazón armónico de una manera muy semejante a la que hoy día se sigue [...] más que un principio formal se convirtió en una mera fórmula. (Copland, 1955, p. 139)

En este capítulo el autor distingue dos aspectos en la variación: como procedimiento por el cual se puede variar cualquier elemento musical (ritmo, melodía, armonía, textura, etc) o como principio formal de una pieza basada en el tema y variaciones tan utilizado por los compositores. Como principio formal llegó a convertirse en un proceso compositivo explotado hasta la saciedad que dio lugar a formas basadas en las repeticiones del tema cada vez más adornadas y a fórmulas de ornamentación que representaban lugares y procedimientos comunes. De este modo, también Jan Larue expone las limitaciones del principio formal de la variación:

> Situándonos en otro contexto al que corresponde a ese rígido diseño de variaciones que comúnmente encontramos desde finales del Renacimiento hasta principios del siglo XX, observamos que ningún otro tipo de crecimiento ha llegado a ser menos imaginativo [...]. Dentro de estas variaciones relacionadas, también las progresiones armónicas y los objetivos melódicos se reproducen con apabullante predecibilidad. (Larue, 1989, p. 133).

La variación como forma musical estereotipada plantea problemas al compositor y supone una prueba de talento en la que debe superar ciertos convencionalismos. El compositor original y creativo realiza cambios en los elementos del tema para obtener nuevas fuentes de variación, da lugar a verdaderas mutaciones contrastadas por su variedad y logra la coherencia y la unidad en la forma mediante el material de transición.

Para el análisis de la improvisación nos interesa conocer el primer tipo citado por Copland que está en relación con los procedimientos de desarrollo del material temático y que, consciente o inconscientemente, es utilizado por los compositores a la hora de modificar o transformar una idea principal o generadora independientemente del tipo o principio formal.

A lo largo del estudio de la improvisación se ha visto como la figura del intérprete se funde con la del compositor puesto que en la música improvisada son la misma persona. En el momento de evaluar una improvisación basada en la ornamentación y la variación sobre un tema dado, deberemos analizar el proceso por el cual se modifica el original y el modo en que se desarrolla el material temático. La improvisación podría clasificarse según el grado en que recuerden el tema o elaboren motivos alejados de la idea principal. Como conclusión de este apartado puede observarse que la mayor parte de la música instrumental en el renacimiento está basada en la improvisación, dando lugar una doble finalidad, como procedimiento compositivo e interpretativo. En definitiva, la improvisación en este período está basada en la variación ornamental sobre un tema dado, en las progresiones de acordes de carácter cíclico y en el uso y la combinación de *clichés* o patrones estereotipados. La nueva armonía y el contrapunto constituyen las leyes que rigen el discurso musical.

2.3. Barroco

De la práctica de la improvisación en el Barroco se observa que sigue predominando en la música instrumental, concretamente en las formas polifónicas y en la realización del *bajo contínuo*, así mismo, seguirán improvisándose las variaciones sobre bajos *ostinatos* y se empleará

la ornamentación improvisada en el concierto solista. El abandono progresivo de la modalidad en favor de la tonalidad iniciado ya en el Renacimiento y el desarrollo del proceso cadencial que reafirma la tonalidad y el sentido de conclusividad, darán lugar al establecimiento de la música tonal, la armonía de carácter funcional será la base de la nueva música: "El sistema de modos fue cayendo gradualmente en desuso, y hacia finales del siglo XVII toda la música estaba basada en el sistema de tonalidades mayores y menores." (Bennett, 2001: 34).

> El *temperamento igual*, que divide la octava en doce partes iguales, no se impuso hasta la época de Bach [...]. Se había establecido la tonalidad mayor y menor, se podía modular sin límites y emplear todas las tríadas, pero a partir de entonces, y hasta finales del siglo XIX, todo hizo referéncia a una nota tónica. (De la Motte, 1989, p. 1).

La armonía representada por el *bajo continuo* y los principios de ordenamiento basados en el sistema temperado y el moderno sistema de compases serán las bases para la creación musical tanto escrita como improvisada. Las formas instrumentales por excelencia del período barroco son la suite, el concierto y la fuga, esta última será la que mayormente admitió la interpretación improvisada en las formas polifónicas:

> Una innovación significativa fue la práctica de una amplia interpretación improvisatoria de formas polifónicas complejas por parte de compositores distinguidos valorados por su destreza intelectual y manual y por su capacidad para reconciliar los requisitos formales y la inventiva temática. (Nettl, 1987, p. 528)

De este modo, en el prólogo de J. S. Bach a sus *Invenciones y Sinfonías* (1723), citado por Ulrich Michels, el compositor barroco explica cómo se debe ejecutar y componer en su época dando gran importancia a la improvisación como procedimiento para el desarrollo del material temático representado por las *invenciones*[xvii] y las *sinfonías*. El comentario de Michels es el siguiente:

> Cada ejecutante debe, por tanto, aprender también a improvisar y eventualmente a componer. El modo de composición es característico del Barroco: comienza con la invención (inventio) [...]. Sigue la elaboración, en su mayoría contrapuntística con 2ª voz, juego de motivos, cadencias, etc. (Michels, 1982, p. 347)

De estas palabras se deduce que la *elaboración* está representada por el ejercicio intelectual del compositor y la *invención* representa la idea o el motivo generador para el desarrollo temático basado en la imitación contrapuntística, ahora bien, dicha *elaboración* puede escribirse o improvisarse. Del mismo modo que la metodología instrumental del renacimiento desarrollaba la práctica y la aplicación pedagógica de la improvisación, Bach reafirma que este ejercicio enriquece la formación del músico desarrollando la creatividad y le dota de recursos que le permiten ejercer y alternar las funciones de intérprete y compositor. Es este tipo de proceso compositivo el que será valorado por el público que propone temas al compositor para su elaboración improvisada y constituye una dura prueba de su talento. Famosa es la anécdota que se describe en diversas bibliografías sobre la vida y obra de Bach en la cual, en 1747, el músico se presenta ante el soberano Federico II de Prusia que deseaba escuchar al maestro y comprobar su capacidad de inventiva:

> Bach improvisa: una fuga a tres voces sobre un tema propuesto por el rey, otra a seis voces sobre un tema original [...]. Una vez de regreso a Leipzig, Bach se propone rendir a Federico, en forma musical, el homenaje de gratitud más digno de ambos hombres. Recuerda que el rey le había propuesto un tema admirable para su improvisación –que sólo conocemos en la forma utilizada por Juan Sebástian- y se propone desarrollar su Ofrenda musical en torno a la gran idea. (Oliver, 1974, p. 112)

Otro procedimiento improvisatorio será la realización del *bajo continuo*, es decir, la técnica utilizada para acompañar a la música de cámara, el *recitativo* y las *arias* mediante la ejecución de la parte más grave de las cuerdas reforzada por el órgano o el clave. Podía estar cifrada o sin

cifrar y representaba el soporte armónico a la melodía con la posibilidad de ejecutar comentarios y diálogos a la línea principal:

> El principio del bajo continuo data del final del siglo XVI, época en la que el estilo concertante sucede al gran estilo polifónico. (...) El papel del acompañante era muy delicado, pues se le exigía que improvisara las partes intermedias y los ornamentos adaptados al carácter de la obra, y con frecuencia que utilizase en imitación los motivos de la melodía. (Candé, 2002, p. 49)

> Al tocar un bajo cifrado, el clavicinista del siglo XVII tenía que improvisar, o inventarse su propia parte, ya que las notas restantes no habían sido proporcionadas por el compositor. Mientras se atuviera a las armonías indicadas, era libre de espaciar los acordes como quisiese rompiéndolos en arpegios, o bordandolos en el estilo de las variaciones. (Holst, 1987, p 171)

En el Tratado de Glosas de Diego Ortiz, citado en el capítulo anterior, se describe como deben ejecutarse composiciones vocales a cargo de un instrumento solista con acompañamiento de clave, esto implica que la técnica del *contínuo* ya existía en el renacimiento. No obstante, es en el barroco cuando se establece este procedimiento y se perfecciona con el desarrollo de la armonía tonal y el sistema temperado. Posteriormente se concibió la idea de escribir la parte de teclado y suprimir la realización improvisada.

Respecto a la improvisación ornamental, seguirá practicándose y se dará en la variación y en la forma del concierto solista, cabe destacar los conciertos de Antonio Vivaldi, L´estro armónico, doce concerti grossi, conciertos dobles y a solo, (diez de ellos transcritos para clave por J.S. Bach), y los conciertos de Händel para órgano. En muchos de ellos se encuentran pasajes de carácter improvisado o temas tratados mediante la ornamentación. Vivaldi y Händel, al igual que Bach, constituyen los ejemplos más representativos de la práctica de la improvisación:

> Compone [Vivaldi] diseños transparentes, amplios, virtuosistas, adornos coherentes con los instrumentos, temática de motivos breves a modo de secuencia, utiliza la ornamentación y la improvisación. [...] G.F. Händel interpretaba a partir de 1735 conciertos para órgano entre los actos de sus oratorios. Eran muy apreciadas sus improvisaciones y ornamentaciones de la parte solista. (Michels, 1982, p. 361)

A parte de la improvisación en las partes solistas del concierto basada en la ornamentación o *coloratura,* también ha quedado constancia de la práctica improvisada en algunos movimientos de la suite. Un procedimiento generalizado para crear variedad y contraste fue evitar la repetición exacta de las danzas, en un principio, la segunda exposición era ornamentada de manera improvisada:

> Originariamente, algunas danzas se repetían, y para menguar la pesadez de la repetición, especialmente si el movimiento era lento, aun conservando el carácter fundamental del trozo, se adornaba la melodía, [...]. Este fraccionamiento de valores, confiado primeramente a la habilidad y al gusto de los ejecutantes, fue luego prescripto por los compositores mismos. [1] (Bas, 1947, p. 178)

Aunque los instrumentistas utilizaban la variación ornamental en las repeticiones temáticas para crear variedad, son los preludios e interludios las partes que más se prestan a la improvisación libre. De este modo, Couperin utilizará el preludio en catorce de sus quince suites; un preludio no medido que deja un espacio importante a la improvisación. En la ejecución de este tipo de preludios reina una gran libertad; su carácter aleatorio debía seducir a los aficionados a la nueva música (AAVV, 2001, p. 423). Este tipo de movimiento, que supone un preliminar a la obra, en un principio, era improvisado por el instrumentista en forma de pieza breve y como fase previa a la interpretación. Más tarde se escribe y se consolida como una parte integrante de la suite, así pues, el preludio tiene su origen en las improvisaciones de los organistas de los SS. XVI y XVII para probar el instrumento y dar elasticidad a los dedos (Blanquer, 1989, p. 107). Los preludios de los siglos XVII y XVIII (Couperin, Rameau, etc), aún cuando se escribían,

presentan el carácter de forma libre improvisada: especie de arpegios o fugados libres e indefinidos, adornados con escalas (Pérez, 2000, p. 64).

La única representación de la práctica improvisada en la música vocal viene dada por la ópera napolitana y en concreto por la forma *aria da capo* o gran aria. Según Mariano Pérez, la ornamentación instrumental precede a los adornos vocales de la ópera y hasta mediados del siglo XVIII, la *improvisación* es normal y hasta una necesidad. Del género instrumental, posiblemente por imitación, pasaron a la voz, que realizará toda clase de filigranas, especialmente en la escuela napolitana." (Pérez, 2000, p. 279).

La ópera napolitana de finales del siglo XVII y principios del XVIII desarrollará el estilo de *bel canto* y estará basada en la alternancia de *recitativos* y *arias*. Será el *aria da capo* de estructura ABA´, donde la vuelta a la A es variada mediante la ornamentación:

> Esta tercera sección no se escribió, por esto la llamaron *aria da capo* o de vuelta. (...), las perniciosas exageraciones en las que cayó el cantante, que pendiente únicamente de su propio brillo, subordinó al compositor a sus propios caprichos exhibicionistas, [...] inventaba sus vocalizaciones especialmente en el *da capo* o tercera sección del aria. (Pérez, 1981, p. 344)

Sin lugar a duda, y a pesar de los alardes de virtuosismo del cantante, la vuelta a la primera sección del aria y su tratamiento mediante la ornamentación melódica representa una forma de evitar la repetición exacta de la primera A y supone un intento original de crear variedad. La improvisación también estará presente en los procesos compositivos, esta cualidad creativa de carácter improvisado será muy practicada por los compositores posteriores. En este proceso la música surge espontáneamente a través de un contacto directo con el material sonoro, es fruto de la fantasía y de la necesidad de crear en el momento:

> Haendel, por último, es un notable improvisador al teclado. De hecho, toda su música instrumental posee un aspecto libre y espontáneo; en ella nunca se advierte el trabajo ordenado del contrapuntista, sino que se tiene la impresión de asistir a una sucesión a menudo caprichosa o irracional de ideas nacidas de los dedos o surgidas de la pluma. (AAVV. 2001, p. 446)

Como conclusión, la música improvisada evoluciona con las nuevas formas, la ornamentación melódica primitiva basada en la heterofonía, la adición de adornos en el canto llano, las variantes introducidas por el juglar, etc, desarrollarán el procedimiento de la variación y tendrán como premisa el nuevo concepto armónico que es el que establece los límites para la improvisación basada en la progresión de acordes. Del mismo modo, la improvisación polifónica medieval, basada en la técnica *supra librum alla mente* y el *organum melismático* o florido, dará lugar a la composición desarrollada y tendrá como premisa el nuevo contrapunto. Será este último el que establecerá las leyes para la conducción de las voces y las técnicas de imitación representadas por las *invenciones*, las *sinfonías* y la fuga.

3. LA IMPROVISACIÓN EN EL PERÍODO CLÁSICO-ROMÁNTICO

3.1. Clasicismo

Sobre la práctica de la improvisación en el clasicismo se observa que se da exclusivamente en la música instrumental, concretamente en la cadencia del concierto solista, no obstante, se seguirá utilizando en la forma variación y como procedimiento compositivo: "Un importante género improvisatorio del Clasicismo y el Romanticismo fue la cadencia de los conciertos, en la que los solistas combinaban el desarrollo temático y la destreza técnica" [1] (Nettl, 1987, p. 528).

> Solo la *cadencia* de los conciertos permite a los virtuosos una aportación más personal, pero incluso este tipo de improvisación, frecuente fuente de abusos desaparece rápidamente y serán los compositores quienes desde finales del siglo XVIII propondrán cadencias escritas para los conciertos. (AAVV. 2001, p. 466)

El concertista clásico es un instrumentista virtuoso, pero además se deduce que tiene una preparación teórico-práctica y conoce la relación escala-acorde, las fórmulas ornamentales desarrolladas por los intérpretes del Renacimiento (*Disminución* y *coloratura*) y alguna de las técnicas de desarrollo barrocas basadas en la forma variación y el *basso ostinato*.

La cadencia principal del concierto clásico se realiza sobre una progresión armónica basada en el paso del acorde seis-cuatro cadencial o segunda inversión del acorde de tónica (sobre el cual la orquesta deja de tocar) hacia la dominante y finalmente hacia la tónica después del trino del solista que resuelve la cadencia con la incorporación de la orquesta. Aunque es en el Clasicismo cuando la cadencia solista adquiere mayor importancia, existen testimonios que verifican el uso de esta práctica improvisada desde tiempos de la polifonía medieval:

> Los teóricos del discanto de los siglos XII al XIV, incluidos Franco de Colonia (etc), afirman que una voz discanto puede interpretar un punto de organum no mensural sobre la penúltima nota cadencial de un *cantus*. Los lugares para realizar melismas improvisados dentro de una pieza de discanto o polifonía podían llevar un calderón sobre la nota adecuada de cada voz. (Nettl, 1987, p. 188)

El solista debe basar su improvisación en los motivos característicos y en los temas principales de la obra dando lugar al desarrollo temático mediante la elaboración de ornamentos y variaciones del material expuesto. Es característica del concierto una cadencia o largo reposo, en donde el solista, sin acompañamiento y muy libremente, resume virtuosísticamente el material temático precedente (Pérez, 1981, p. 374) Del mismo modo, también es costumbre en estas cadencias variar los temas principales de la obra (Candé, 2002, p. 59). Representa una especie de fantasía, improvisación sin acompañamiento, sobre los temas principales (Bas, 1947, p. 325).

Este tipo de elaboración improvisada por el solista está en relación con las técnicas de transformación temática empleadas por Bach en sus *invenciones* y fugas y por la tradición establecida por los grandes maestros del desarrollo como es el caso de Haydn. No simplemente se limita a la modificación del perfil melódico o a la ornamentación melódica tan difundida en el Renacimiento y en el Barroco, del mismo modo en que los principios de variación crean variedad y contraste con el tema original puede modificarse cualquier elemento musical. Por consiguiente, el solista experimentado variará el ritmo, realizará una expansión o fragmentación de los temas, etc., consiguiendo en muchos casos una verdadera transformación temática. Sin embargo, debemos recordar que este tipo de elaboración se realiza sobre región de dominante y es función del solista crear un ambiente de inestabilidad caracterizado por el reposo suspensivo hasta llegar a su resolución en la cadencia perfecta del concierto clásico. Un recurso tipificado es el transporte de los temas hacia la dominante y la presentación de modulaciones que sugieran una armonía implícita basada en dominantes secundarios.

En definitiva, la *cadenza* clásica debe de ser un pasaje brillante y virtuoso que realza la figura del solista, debe ser una síntesis del material precedente y debe crear, en una justa proporción a la obra, un momento de tensión que finaliza el primer movimiento. Sin embargo, la especialización del oficio de compositor y el desarrollo de la notación, que suponen una representación cada vez más precisa del fenómeno sonoro, darán lugar a las composiciones con forma definitiva en las cuales el intérprete será el intermediario entre el creador y el público limitando la posibilidad de variar o modificar el material original. Hasta Beethoven, esta cadencia solía ser improvisada por el intérprete, sin embargo, los abusos de mal gusto le obligaron a escribirlas. (Pérez, 1981, p. 374). Definitivamente, los compositores tomaron la costumbre de escribir cadencias ellos mismos, no obstante, los intérpretes las sustituían con frecuencia por composiciones de su propia cosecha (Candé, 2002, p. 59).

Como vimos anteriormente, la notación dio lugar a la composición escrita de la música y a una tradición musical que depende en gran parte de la partitura para su transmisión, de este modo las composiciones tendrán una forma definitiva que irá sustituyendo a la improvisación y a la cadencia del concierto, en un principio improvisada, será escrita. No obstante, la necesidad de crear del artista, el estado de ánimo del momento y su formación musical que le permite conocer los criterios estilísticos del compositor le impulsan, en muchos casos, a realizar mediante

la improvisación una síntesis propia y una variación original del material presentado en la exposición del concierto.

Sobre la cualidad innata de la improvisación, mucho se ha escrito sobre las dotes musicales del joven Mozart y su prodigiosa memoria que le permitía recordar y reproducir las melodías que había oído:

> Hemos de decir que el pequeño no vacila en improvisar piezas todavía informes y a lanzarse a variaciones que su padre escucha maravillado. [...] sus dotes excepcionales deben ser perfeccionadas con una disciplina férrea. Por lo tanto, le entrena [su padre] a tocar de memoria, a repentizar, a improvisar, poniendo en el mismo plano la perfección del mecanismo y la de la creación. (Rémy, 1985, p. 17)

Esta cita está en relación con las dos cualidades de la improvisación, la innata y adquirida. En un primer momento el pequeño Mozart demuestra condiciones excepcionales y espontáneas para la música, pero a pesar de su carácter precoz necesitan ser ejercitadas para desarrollar su talento artístico. Una vez más la improvisación está presente en la pedagogía instrumental siendo un recurso que enriquece la formación musical del intérprete y desarrolla la creatividad permitiendo ejercer y alternar las funciones de intérprete y compositor. Si la práctica improvisada fue la manifestación más primitiva de la historia musical, a partir del siglo XVIII constituyó una prueba del talento, la imaginación y la inventiva de los músicos. Al igual que Bach, Mozart y Beethoven, utilizarán como recurso la improvisación demostrando sus dotes para la variación temática y la composición espontánea además de un gran virtuosismo en los instrumentos de la familia de teclado. Como testimonio se ofrece el de Daines Barrington, hombre de ciencia e incrédulo al arte de Mozart, que le sometió a una dura prueba musical cuyos resultados fueron publicados en la revista científica *Philosophical Transactions*: "Persuadido de que se trataba de una superchería, el desconfiado magistrado [Barrington] sometió al niño prodigio a un severísimo examen musical [...]" (Rémy, 1985, p. 30).

> Barrington se presentó a la prueba con una partitura en cinco partes que sabía, sin lugar a duda, que el muchacho nunca había visto. Mozart leyó con perfecto dominio y luego, a petición de Barrington, improvisó una canción lírica de amor con el único acompañamiento del teclado. [...] A Barrington le impresionó mucho el poder inventivo de Mozart y su experta modulación de una clave a otra. (AAVV, 1996, p. 6)

Esta publicación no es la única, existen numerosos artículos publicitarios de la época que atestiguan la práctica de la improvisación como ejercicio virtuosístico. El que se cita a continuación es el de un eslogan publicitario aparecido en Francfurt para anunciar un concierto que daría allí Mozart en agosto de 1763:

> No solo tocará la niña [Nanerl] que tiene doce años y el niño que tiene siete, conciertos compuestos por los más grandes maestros del clavecín, [...]. Además, acompañará sinfonías [...]. Finalmente improvisará en el clavecín u órgano en las claves más inimaginables durante el tiempo que se desee... (Pérez, 1981, p. 385)

En el caso de Beethoven, se conoce que improvisó ante la presencia de Mozart: "A los dieciséis años, durante un viaje a Viena, improvisó para Mozart de un modo tan brillante, que el maestro dijo a sus amigos: *En el futuro, este muchacho dará al mundo algo de que hablar*" (AAVV, 1996, p. 4).

> ...después de una primera pieza que podría considerarse como un trozo virtuosista aprendido de memoria, cuando le propone [Mozart] un tema para improvisar sobre él, lo que Beethoven hace con tanta maestría como ardor, no puede reprimir esta frase profética: *Escuchadle ! ¡Este muchacho dará que hablar !.*" (Gauthier, 1985, p. 20)

Debido al abandono progresivo de la improvisación por el perfeccionamiento de la notación musical podría pensarse que en este período de la historia de la música la práctica improvisada se reduce a un mero ejercicio de exhibicionismo. Sin embargo, se observa como los compositores

emplean la improvisación como procedimiento creativo dando lugar al desarrollo de una primera idea que surge espontáneamente y que más tarde se representará en la partitura convencional. Este tipo de procedimiento compositivo será empleado por Mozart, prueba de ello es la extensa producción de obras musicales en relación con su corta vida (1756-1791), cerca de setecientas cincuenta obras catalogadas por el musicólogo alemán Koechel. Se trata, sin lugar a dudas, de un tipo de composición donde la música fluye de una manera natural, directa y casi sin reflexión, como si partiera de una improvisación constante:

> Una de las cualidades de la música mozartiana es la espontaneidad y la naturalidad con la que crea sin cálculo alguno; escribía su música del mismo modo ingenuo y sencillo a como pensaba. Por esto muchas de sus obras salieron de su pluma de un solo impulso o trazo. (Pérez, 1981, p. 383)

Como veremos en el siguiente capítulo, esta cualidad de la composición de carácter improvisado será muy practicada por los compositores románticos. Schubert, Schumann, Chopin y Liszt son claros ejemplos de creadores espontáneos, gran parte de su música surge de un primer impulso, de un estado de ánimo concreto y de un contacto directo con el material sonoro a través de la improvisación al piano. Más tarde, reflexionan sobre lo creado, sobre la forma definitiva de sus obras y se plantean representarlas en la notación.

Como conclusión, la práctica improvisada sigue estando presente en el Clasicismo, se emplea en la cadencia del concierto y como técnica en los principios de variación y desarrollo. Representa un ejercicio virtuosístico y una prueba del talento y la imaginativa de los músicos muy valorado por el público además de cumplir con una doble finalidad: como procedimiento interpretativo y compositivo.

3.2. Romanticismo

Acerca de la práctica de la improvisación en el romanticismo se observa que, al igual que en el período clásico, se da exclusivamente en la música instrumental tanto como procedimiento interpretativo como procedimiento compositivo. Como proceso creativo está íntimamente relacionado con la estética romántica que sitúa la música en una posición privilegiada dentro de la jerarquía de las artes. El hecho de estar desprovista del carácter semántico y conceptual de la palabra la sitúa por encima de cualquier medio de comunicación siendo la música instrumental o pura la que más se aproxima a este ideal. La música será la representación directa y subjetiva del sentimiento del compositor y la improvisación responderá a una necesidad de crear en el momento y de representar espontáneamente su estado de ánimo. Sobre el proceso de creación, Aaron Copland distingue cuatro tipos de compositores: el constructivo, el tradicionalista, el explorador y el de inspiración espontánea, siendo este último representado por el improvisador y compositores como Schubert, Chopin o Liszt:

> Todos los compositores tienen inspiración, por supuesto, pero los de este tipo la tiene más espontáneamente. La música, sencillamente, brota de ellos. Y no alcanzan a anotarla con la suficiente rapidez. Casi siempre se puede descubrir ese tipo de compositor por lo muy prolífico de su producción [...]. Invariablemente trabajan mejor en las formas pequeñas. Es más fácil improvisar una canción que improvisar una sinfonía. Y no es fácil mantenerse inspirado de esa manera espontánea durante mucho tiempo cada vez. (Copland, 1955, p. 41)

Este caso especial de composición se ha dado durante toda la historia de la música occidental, basta recordar las adiciones al canto gregoriano (Tropos y secuencias), las formas basadas en la variación del renacimiento, el carácter improvisado de la música instrumental de Händel o la extensa producción de Vivaldi o Mozart. Sin embargo, debido a la expresión subjetiva y espontánea del estado de ánimo del compositor, es en el romanticismo donde cobra mayor importancia. La extensa producción de Schubert está relacionada con el modo espontáneo de composición y la inspiración melódica que lo asemeja a Mozart:

> Fue junto con Mozart el genio musical más puro de la historia, una especie de visionario; escribía sin piano (durante mucho tiempo no lo tuvo), de un solo tirón y generalmente sin tachaduras, tan rápido como le permitía la pluma." (Candé, 2002, p. 298)

> Rara vez disponía Schubert de un piano. Componía de modo vertiginoso y de memoria, sin muchas correcciones, y dejó a sus 31 años de vida una enorme producción en todos sus géneros." (Michels, 1982, p. 469).

La composición de carácter improvisado será muy practicada por los compositores románticos, como advertimos anteriormente, gran parte de su música surge de un primer impulso. Será la música para piano, concretamente en las formas menores románticas basadas en piezas populares con títulos descriptivos, en danzas estilizadas, en el *preludio*, la *fantasía*, y el *impromptu*, donde encontramos mayor grado de improvisación. En cualquier caso, se trata de piezas libres, de carácter casi improvisado, sin ninguna forma especial determinada (Pérez, 1981, p. 452). Podríamos afirmar que la época romántica se enamoró de la fantasía para evitar las obligaciones de las formas *estrictas* del clasicismo (AAVV, 1981, p. 464).

De este modo, un análisis de este tipo de piezas nos confirma el uso de la improvisación como procedimiento compositivo:

3.2.1. El Preludio

En un principio era una forma libre e improvisada que antecedía a la suite y que utilizaron maestros como L. Couperin y N. Lebèque en el S.XVII, se estructura a partir de Bach adoptando la forma sonata o forma rondó. Sin embargo, el carácter libre de los preludios de Chopin basados en pequeños fragmentos melódicos o rítmicos con interludios modulantes y la fama del compositor como gran improvisador, confieren a este tipo de piezas breves la denominación de improvisaciones siendo la práctica improvisada el procedimiento compositivo más habitual: "En el siglo XIX se independizó como pieza de carácter. [...], estos preludios casi siempre se improvisaban. Su estilo instrumental y una *libertad formal* derivada de la improvisación se conservaron a través de la historia de este género" (Michels, 1982, p. 141). "La mejor manera de considerar los *Préludes* op.28 (1836-39) de Chopin es hacerlo como improvisaciones en vez de como la paradoja de preludios que prolongan preludios" (Ness, 1987, p. 826).

3.2.2. La Fantasía

Básicamente, es una composición que no se adapta a ninguna de las formas tradicionales, es elaborada con plena libertad y es sinónimo de capricho. Utiliza la improvisación como procedimiento compositivo o intenta representar un carácter improvisado sin una constitución formal previamente establecida.

> Se denomina así a toda composición libre y cercana a la improvisación, pero que no excluye el rigor ni la relación con las formas estrictas de uso. También se usa esta denominación para las composiciones en las que la forma no tiene sino una importancia secundaria. (AAVV, 1991, p. 464)

Julio Bas la equipara con el preludio: "Cuando precede a otra forma más concreta, especialmente la Fuga, la Fantasía tiene a menudo su máximo carácter de improvisación." (Bas, 1947, p. 326). Joaquín Zamacois afirma que con el nombre de *fantasía* se denominó a aquellas composiciones que no presentaban la forma sonata: "Tenía cierto aspecto de improvisación, y en ella eran frecuentes los cambios de compás, de movimiento y de temas. Al ser creada la *Sonata*, la denominación *Fantasía* se reservó para la mayor parte de obras no sujetas al plan de aquélla." (Zamacois, 1997, p. 230).

Independientemente de su clasificación como género, de lo que sí queda constancia es de su carácter improvisado: "En su acepción normal, fantasía ha significado simplemente el hecho de improvisar. [...]. Por extensión, puede aplicarse a una pieza que trata de dar la impresión de fluir espontáneamente de la imaginación y del deleite en la interpretación digital por parte de un intérprete" (Ness, 1987, p. 418).

3.2.3. El Impromptu

Es una pieza instrumental de carácter improvisado y relativamente moderna, aparece en las composiciones para piano del siglo XIX. Mientras hay autores que clasifican esta pieza al margen de cualquier forma convencional, hay otros que insisten en describirla como una forma ternaria. Según Mariano Pérez, el contenido prevalece respecto a la forma: "Pequeña composición instrumental improvisada, libre y espontánea, desligada de toda precisión formalista. Fue consagrada por Schubert y Chopin." (Pérez, 2000, p. 180).

Francisco Llacer y Amando Blanquer consideran el impromptu como una forma preestablecida sin negar su carácter improvisado:

> ...palabra francesa de raíz latina que significa *improvisación*, es una pequeña obra instrumental en forma de Lied desarrollado o con carácter de estudio. La estructura ternaria A-B-A es la más utilizada [...]. Chopin, Schubert, Schumann, etc., escribieron obras de este tipo. (Yácer, 1982, p. 110)

> Como su nombre indica, el impromptu es una improvisación, una ocurrencia momentánea. Como forma musical es muy variable, va desde la pequeña pieza instrumental de J.H. Worzischek (1971-1825), hasta los de F. Schubert que están escritos en forma de minueto, intermezzo, pasando por la forma bipartita en Schumann, [...] la forma tripartita en Chopin. (Blanquer, 1989, p. 108)

Independientemente de su clasificación formal, de lo que sí queda constancia es de su carácter improvisado: "En el siglo XIX y desde entonces, una composición, generalmente para piano, en un estilo informal o improvisado, o concebido quizás para sugerir el resultado de una inspiración repentina." (Morgan, 1987, p. 527).

Un aspecto importante de la improvisación como procedimiento compositivo es que debemos diferenciar en qué grado está presente y participa del proceso creador, y en qué grado el compositor utiliza la selección y combinación de los elementos musicales y las ideas espontáneas en relación con el plan formal. Brillante es la exposición de Joaquín Zamacois cuando describe el término *impromptu* que nos hace reflexionar sobre el concepto de improvisación en este tipo de piezas:

> ...en el lenguaje *formal*, representa tanto como decir que la estructura de la obra no es el resultado de una ordenación meditada, de un plan trazado de antemano, sino que va desarrollándose espontáneamente, al brotar de las ideas, desligado el compositor de toda preocupación y abandonándose por completo al propio estro. Esta significación no debe tomarse al pie de la letra, pues, desde luego, ninguna composición escrita puede haber sido improvisada. Quiere expresarse únicamente que su estilo, carácter y forma, son causa de que lo parezca. (Zamacois, 1997, p. 232)

Es cierto que la forma definitiva de una pieza escrita jamás ha podido ser improvisada en su totalidad, pero también es cierto que el carácter final y la sensación de lo imprevisto responden a un tipo de expresión espontánea. Se puede afirmar que el origen de las ideas musicales y gran parte de los desarrollos basados en las transformaciones temáticas son fruto de la práctica improvisada. La predilección por la expresión y el contenido frente al plan formal, el impulso interior y el estado de ánimo del músico romántico sólo pueden encontrar una exteriorización mediante la improvisación. La cualidad espontánea de la música dará lugar a las modulaciones poco convencionales y caprichosas, a los cambios de compás inesperados, a las frases irregulares y en definitiva a un planteamiento informal y a un desarrollo planificado en sus líneas básicas. No obstante, el resultado definitivo de la pieza se basará en la observación y el análisis de lo que se ha creado de modo improvisado y es en este momento donde el improvisador se convierte en un compositor convencional seleccionando y combinando el material sonoro. Éste realizará las correcciones oportunas y la adaptación formal más o menos precisa pero la esencia y el estilo jamás podrán negar el intento de crear en el momento y la práctica improvisada.

A continuación, se citan compositores que utilizarán la práctica improvisada como procedimiento compositivo frente a los planteamientos formales.

Gran parte de la música de Schumann será fruto de la improvisación:

> La mayoría de las veces procede por yuxtaposición de ideas, como en una improvisación y en las composiciones más extensas manifiesta predilección por las variaciones. [...] . La improvisación al piano fue el principal estímulo de su inspiración, tanto en las composiciones sinfónicas como en la música de cámara; la instrumentación parece una operación ajena a la composición. (Candé, 2002, p. 301)

> Muchas de sus piezas sugieren matices de improvisación, como si fueran más bien el resultado de felices aventuras con el teclado, que su sobrio planteamiento. (Moore, 1983, p. 183)

En la música de Karl Maria von Weber observamos un planteamiento poco formalista debido al estilo improvisado: "La forma es por lo general imperfecta, y sus sonatas tienen a menudo un aire improvisado, pero la calidad poética de esta música es notable." (Candé, 2002, p. 355).

Liszt utiliza la improvisación como fuente de inspiración de la que partirán los temas y las ideas musicales, más tarde procede a su elaboración: "[En los conciertos, sonatas] La *improvisación* y las *adaptaciones* están tan determinadas por el momento concreto como el virtuosismo externo; en cambio, la elaboración temática, en una composición trabajada de modo cíclico o con variaciones, se basa en la tradición musical" (Michels, 1982. p. 481). "Es un genial improvisador lleno de imaginación. Su irradiación fue grande en su época, siendo el gran orientador musical del siglo XIX" (Pérez, 1981, p. 458).

De modo general, se puede afirmar que la improvisación como fruto de la expresión musical espontánea predomina en las pequeñas formas, la elaboración y el tipo de composición convencional representan el proceso utilizado en las piezas de grandes dimensiones:

> Cualquiera que haya sido, sin embargo, la vena temática del romanticismo no debe deducirse que estas melodías nacieran siempre espontáneamente de la pluma de los compositores. Los numerosos cuadernos de bocetos de Beethoven, o las diferentes versiones del comienzo del *Cuarteto* de C. Frank, así lo indican; [...] George Sand cuenta que Chopin ensayaba una y otra vez al piano los fragmentos melódicos que sus paseos le inspiraban. (AAVV, 2001, p. 619)

En definitiva, sobre el concepto de improvisación como procedimiento compositivo, debemos diferenciar la composición basada en la práctica improvisada de la búsqueda y la intención del compositor de crear un estilo que dé la impresión y el carácter de improvisado. No obstante, existen compositores, como es el caso de Beethoven, que a pesar de utilizar la improvisación en la práctica interpretativa representan el extremo opuesto, es decir, el tipo de compositores constructivos que optan por un trabajo elaborado en los procedimientos compositivos: "Beethoven no fue de ningún modo un compositor inspirado en el sentido en que lo fue Schubert. Fue de los que parten de un tema, lo hacen una idea germinativa y sobre eso construyen una obra musical, día tras día, laboriosamente" (Copland, 2002, p. 42).

Esta alternancia en los procesos creativos de una misma época histórica se repite a lo largo de la historia de la música, improvisación y composición están íntimamente relacionadas. Mientras la práctica improvisada dará lugar a la creación espontánea de una pieza también será la base de la inspiración de una primera idea representada por el tema musical. Ésta supone un punto de partida, el inicio de lo que más tarde, mediante la composición elaborada y el trabajo minucioso, dará lugar a una obra precompuesta o escrita. Deducimos que la improvisación estaría más cerca de la inspiración y de lo involuntario que del trabajo consciente y el oficio del compositor. Sin embargo, anteriormente se demostró como la práctica improvisada responde a un ejercicio donde entran en juego tanto la inspiración como la técnica y el aprendizaje.

En definitiva, compositores constructivos como Beethoven, caracterizados por las obras de grandes dimensiones, darán gran importancia a la improvisación como procedimiento compositivo preferentemente en las piezas de carácter breve y de expresión espontánea frente a los grandes tipos formales. Sobre la costumbre en el romanticismo de organizar veladas musicales en los salones aristocráticos donde músicos como Chopin o Schubert deleitaron a grupos reducidos de amigos y melómanos, se observa que el tipo de repertorio combinaba piezas

escritas con improvisaciones: "Con frecuencia improvisa [Chopin], con tal genio que algunos amigos, Grzimala entre ellos, llegan a defender que sus improvisaciones tienen aún más valor que las composiciones escritas." (Ortega, 1995, p. 42).

En este capítulo se ha querido integrar las últimas tendencias del siglo XIX incluyendo el Nacionalismo y los estilos postrománticos. De este modo, el acercamiento a lo popular y el folklore, ya presentes en muchas de las obras de los compositores románticos, darán lugar a un deseo de los músicos de reflejar su nacionalidad musicalmente. Sobre la tendencia nacionalista nació el concepto de *folklore imaginario*, es decir, la unión entre la imaginación y la creatividad del compositor y la expresión popular de una cultura determinada ampliando las posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas. Al respecto, duras son las palabras de Schömberg, que considera que se desvirtúa el carácter espontáneo de la música popular al fusionarla con la tradición culta o artística:

> Schönberg ha clamado contra las *sinfonías folcloristas,* señalando que la música folclórica, a diferencia de la que él llama artística, siempre es perfecta porque brota de la improvisación, es decir, de un relámpago de la inspiración. Las discrepancias entre las formas más amplias y la sencilla construcción de las cadencias folclóricas contenidas en la estrecha extensión de una escala y basadas en sencillas progresiones armónicas son, a su juicio, insalvables. (Campo, 1995, p. 27)

Una vez más, entra en juego la relación entre la improvisación y carácter espontáneo de la música y los procedimientos compositivos de la tradición culta basados en la elaboración temática, el desarrollo y el oficio de composición. Compositores y virtuosos como Liszt utilizarán el folklore y la temática popular como base de sus obras y, además, como se comprobó anteriormente, utilizarán la improvisación como procedimiento compositivo para la búsqueda de ideas musicales que más tarde organizan y planifican en la composición convencional:

> En música tenemos que señalar el interés que Liszt concedía a la improvisación, fase inicial de la invención, en la que los dedos caminan, dentro de un mundo de fórmulas más o menos convencionales, en busca del destello implícito, del estado de gracia que favorezca al proceso orgánico y la elaboración de un orden determinado. (Gauthier, 1981, p. 40).

En esta fase inicial de la invención, que en el caso de Liszt constituye un preliminar al proceso compositivo tradicional, se emplea la improvisación basada en fórmulas. Recordemos los planes formales preestablecidos en la Edad Media para la *salmodia*, las técnicas de ensamblaje de elementos segmentarios del repertorio gregoriano en la *centonización*, las *cláusulas de discanto* de la polifonía medieval o las fórmulas de ornamentación en las *disminuciones* y la *coloratura* en el Renacimiento y observaremos que el uso de fragmentos estereotipados se ha dado durante toda la evolución de la práctica improvisada.

En definitiva, Liszt utilizará material temático del folklore y sobre él experimentará de forma improvisada al piano dando lugar a la yuxtaposición de ideas, desarrollos y modulaciones de carácter imprevisto. La pieza definitiva será el resultado de la unión entre inspiración e improvisación y el trabajo minucioso de la composición elaborada. Albéniz, fiel seguidor de la estética de List, también utilizará material del folklore y la improvisación como procedimiento compositivo. En 1880, se encuentra con el compositor húngaro e improvisa ante él: "Parece que le he gustado mucho, sobre todo, cuando improvisé una danza sobre un tema húngaro que me proporcionó él. [...]" (Gauthier, 1981, p. 38). "Ya hemos visto que Albéniz tenía una gran práctica y poseía, sin duda por esa razón, un completo arsenal de recetas prefabricadas" (Gauthier, 1981. p. 38).

Suponemos que Albéniz improvisaría sobre fórmulas-tipo aprendidas de antemano realizando combinaciones aleatorias y secciones de transición. Sin embargo, el tipo de modulaciones presentadas y las transformaciones del tema propuesto serían imprevistas y espontáneas. Sobre la improvisación como prueba de la inventiva de los músicos, se observa que es un recurso habitual muy utilizado por Liszt para evaluar la capacidad de reacción y la musicalidad. Estímulos que, en otras ocasiones, Liszt había prodigado a todos los compositores auténticos que acudían a solicitar su veredicto, se llamarán Borodin, Grieg o Smetana (Gauthier, 1981, p. 40).

El nacionalismo de Albéniz, influenciado por los procedimientos de Liszt, dará lugar a una tendencia improvisada sobre el uso del folklore:

> ...un nacionalismo de tipo rapsódico, con lo que este adjetivo significa la libertad y la fantasía. [...] A partir de 1870, se verá a Albéniz desdeñar las pequeñas piezas de salón o de fantasía, y caminar lentamente hacia las improvisaciones de carácter español, bosquejo de lo que se convertirá más tarde, en la *Iberia.* (Gauthier, 1981, p. 41)

Improvisaciones de carácter español que, como vimos anteriormente, pueden clasificarse como piezas donde la intención del compositor es la búsqueda de un estilo que dé la impresión y el carácter de improvisado. No obstante, queda constancia de las dotes para la improvisación de Albéniz el cual, al igual que Liszt, pudo utilizar un procedimiento mixto entre la práctica improvisada y la composición elaborada.

Como conclusión, la práctica improvisada sigue estando presente en el Romanticismo, representa un ejercicio virtuosístico y una prueba del talento y la imaginación de los músicos muy valorado por el público además de cumplir con la doble finalidad, como procedimiento interpretativo y compositivo.

La presencia de la improvisación en el proceso creativo se da preferentemente en las pequeñas piezas para piano frente a las composiciones de grandes dimensiones dando lugar a una predilección por el contenido frente a la forma. Responde a una necesidad de crear en el momento, a un impulso interior y un estado de ánimo en concreto que desemboca en un planteamiento informal y un desarrollo planificado en sus líneas básicas.

CONCLUSIONES

A través de nuestra investigación demostramos que:

1. La improvisación se dio a lo largo de toda la historia de la música y el tipo de procedimientos utilizados, aunque son característicos de cada período, son similares en la mayoría de los estilos y épocas.
2. Los modelos de improvisación, al igual que la propia evolución de la composición tradicional, han estado basados en una tradición constantemente renovada que ha constituido la principal fuente de inspiración.
3. La originalidad de la improvisación ha sido evaluada a través del tiempo según el grado de continuidad a la tradición establecida o la ruptura con los modelos precedentes.
4. La ausencia de notación musical y la transmisión de la música por tradición oral favorecieron su práctica y difusión tanto entre los intérpretes como entre los compositores.
5. Su práctica se reduce considerablemente con la aparición de la notación y los sistemas gráficos de representación del sonido.
6. El improvisador es un compositor en potencia y al igual que el compositor tradicional parte de las mismas premisas para organizar, seleccionar y modificar el material sonoro.
7. Las técnicas de improvisación deben de aproximarse a los procedimientos compositivos convencionales, la única diferencia radica en el tiempo de reacción del que dispone el improvisador. Este factor afecta en gran manera a la respuesta que da como resultado una expresión creativa, una actividad espontánea y una acción imprevisible.
8. La improvisación responde a una doble finalidad: como procedimiento interpretativo y compositivo. Como procedimiento compositivo responde a una actividad mixta que compagina la inspiración del momento con la técnica de la composición elaborada.
9. La práctica de la improvisación implica un amplio y riguroso conocimiento teórico-práctico de las leyes que rigen el discurso musical, los recursos compositivos, los principios formales o los diversos sistemas intelectuales de organización musical creados por el hombre como el contrapunto o la armonía. Esta actividad ha estado presente, entre otras manifestaciones, en el canto gregoriano, en la polifonía medieval, en el barroco, etc., y se ha demostrado que los intérpretes realizaban sus improvisaciones con un gran conocimiento de los elementos constitutivos del estilo y una gran preparación. Así pues, el cantor litúrgico dominaba los *modos gregorianos*; el organista la técnica *supra librum*; el clavecinista barroco la armonía y

partiendo de esta base previa realizaban respectivamente, los melismas, la polifonía improvisada y el bajo continuo.

10. La improvisación amplía y enriquece la formación del músico desarrollando la creatividad y dotándole de recursos que le permiten ejercer y alternar las funciones de intérprete y compositor.

REFERENCIAS

AAVV. (1991): Enciclopedia Larousse de la música, Barcelona, Argos Vergara.
AAVV. (1996): Los grandes de la música clásica, Barcelona, Time Life Books.
AAVV. (2001). Historia de la música, Volumen 1, Madrid, Espasa Calpe.
Alain, O. (1974): Bach. Madrid, Espasa Calpe.
Bas, J. (1947): Tratado de la forma musical, Buenos aires, Ricordi.
Blanquer, A. (1989): Análisis de la forma musical, Valencia, Piles.
Campo, D. (1995): Dvorak, Madrid, Alianza.
Candé, R. (2002): *Nuevo diccionario de la música, Volumen 1 Términos musicales*, Barcelona, Ed. Robinbook, p 278.
Copland, A. (1955). Cómo escuchar la música, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
Fubini, E. (1988): La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Madrid, Ed. Cast. Alianza Música.
Fuller, D. (1987): Diccionario Harvard de la música, Madrid, Alianza.
Gauthier, A. (1985): Beethoven, Madrid, Espasa-Calpe.
Holst, Imogen. (1971): ABC de la música, Barcelona, Taurus.
Larue, J 1989): Análisis del estilo musical, Barcelona, Labor.
Michels, U. (1982): Atlas de música, Volumen 1, Ed cast., Madrid, Alianza editorial.
Moore, D. Guía de los estilos musicales, Madrid, Taurus ediciones, 1983, p 31.
NESS, A., (1987): "Preludio". En: Diccionario Harvard de la música, Madrid, Alianza.
Nettl, B. (1987): Diccionario Harvard de la música, Madrid, Alianza.
Ortega, R. (1995): Chopin, Madrid, Alianza, 1995.
Peñalver, J.M. (2010): El valor humano de la improvisación musical y su influencia en el desarrollo de los temas transversales en la educación obligatoria española. En revista El ARTISTA, núm. 7, pp. 152-164.
Peñalver, J.M. (2013): Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación. En revista ARTSEDUCA. Num. 4. pp. 74-85. 2013
Pérez, M. (1981): El universo de la música. Madrid: Musicalis.
Pérez, M. (2000): Diccionario de la música y los músicos, Madrid, Istmo.
Rémy, Y. (1985): Mozart. Madrid, Espasa- Calpe.
Tassart, M. (1991): "Grecia". En: Enciclopedia Larousse de la música, Barcelona, Argos Vergara.
Yácer, F. (1982): Guía analítica de formas musicales para estudiantes, Madrid, Real Musical.
Zamacois, J. (1997): Curso de formas musicales, Cooper City (EEUU), SpanPress Universitaria.

[i] *Quironomia*. (Del griego *chei*r, mano). "La utilización de movimientos de la mano para indicar la altura aproximada o

el perfil melódico a los cantantes." AAVV (1987): *Diccionario Harvard de la música*, Madrid, Alianza.

[ii] *Notación alfabética griega*: "La notación alfabética griega (desde el siglo VI a.C.) desempeñó un importante papel en la teoría y la enseñanza. Había dos sistemas, uno más antiguo para la música instrumental, y otro más reciente para la música vocal. Ambas son notaciones alfabéticas, empleando la escritura vocal el alfabeto jónico de modo sumamente sistemático: cada letra designa una altura de sonido, a saber, alfa, el grado diatónico fundamental fa, beta, el grado cromàtico simplemente alterado Fa sostenido, y gamma, el grado enarmónico doblemente alterado. En la escritura instrumental, el mismo signo se gira correspondientemente dos veces. La octava inicial es la central, la superior se designa con un exponente ´ (como se sigue haciendo hoy en día), y la inferior se expresa poniendo los signos cabeza abajo." Michels (1982): *Atlas de música,* Volumen 1, Ed cast., Madrid, Alianza editorial, p 175.

[iii] Sistema perfecto o *teleion*: "Partiendo del modo dorio, considerado como el más representativo, se constituía la escala general base del sistema, que abarcaba dos octavas al ampliarse dicho modo inicial con dos tetracordos, también dorios, uno superior y otro inferior; con ello resultaba un conjunto de cuatro tetracordos iguales, al cual se le añadía un sonido en la parte grave, con lo que se completaba el ámbito de las dos octavas. Los cuatro tetracordos constituyentes de esta escala general, se denominaban respectivamente, agudo, superior, medio y grave, la nota más aguda nete, la central mese y la más grave proslambanomenos (nota añadida). Seguí (1978): *Teoría musical* II, Madrid, Unión Musical española, p 27.

[iv] *Sistema modal*: "[…] era el tetracordo descendente la unidad fundamental de este antiguo sistema musical. Según si el semitono se hallara entre los dos sonidos graves, entre los dos centrales o entre los dos agudos, se originaban tres tipos distintos de tetracordos: Dorio, frigio, lidio. De la reunión de dos tetracordos iguales se constituía la escala modal correspondiente. Estos tres modos eran considerados principales y cada uno de ellos tenía su correspondiente derivado, que se constituía cambiando la disposición de los tetracordos, de forma que el tetracordo superior se colocaba a continuación del inferior,y añadiendo una nota, necesaria para completar la escala de ocho notas. Hipodorio, hipofrigio, hipolidio. *Ibid*, pp 24-25

[v] Ethos*: "Entre los pueblos antiguos, y sobre todo en el griego, era el diferente carácter, y por lo tanto la influencia moral que cada modo podía ejercer sobre el individuo: dórico, heroico y viril, frigio, apasionado, lidio, femenino." Pérez (2000):* Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, 2000, p 396.*

[vi] *Nomoi*: "[...] dentro de un contexto musical, los nomoi hayan sido melodías que se establecieran de forma rigurosa para las diferentes ocasiones a las que se destinaran, o en orden a la consecución de los efectos que debieran haber producido (...) el término nomoi equivaldría, más o menos, a melodía, a motivo o a tema" (...) tema melódico construido según un modo determinado de antemano, que se correspondía con un ethos concreto..." FUBINI (1988): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Ed cast, Madrid, Alianza editorial, p 35.

[vii] *Nomos khitaródico*: "En el siglo VII, la recitación de la epopeya va recayendo paulatinamente en un narrador el rapsoda, mientras que el proemio se desarrolla para convertirse en un trozo musical autónomo, el nomos khitaródico, el cual espone la khitarodia independientemente de la epopeya [...] constaba de siete partes, Archa, Metarcha, Katatropa, Metakatatropa, Omphalos, Sphragis, Epilogos". Michels (1982): *Atlas de música,* Volumen 1, Ed cast., Madrid, Alianza editorial, p 171.

[viii] *Fórmula de salmo*: "Initium, giro introductorio ascendente, tenor, nota de recitación dependiendo el número de notas del número de sílabas del texto, flexa, pequeña cesura en la cual, la voz desciende un poco, mediatio, cadencia media con un pequeño melisma, terminatio, reconduce al tono final. Michels (1982): *Atlas de música***,** Ed cast, Madrid, Alianza editorial, p 181.

[ix] *Sistema modal eclesiástico*: "El sistema de los modos eclesiásticos, como su antecesor el de la iglesia de Oriente y las clásicas armonias (escalas) griegas, se basa en las diversas clases de octavas diatónicas que pueden obtenerse partiendo de cada una de las siete notas naturales. Aunque los modos eclesiásticos han sido siempre los mismos, el orden de colocación y la forma de llamarlos han variado según las épocas. Se enunciaban primero los cuatro auténticos, que se distingían por el número de orden: protus; que partía de re, deuterus; que partía de mi; tritus, que iniciaba su escala en la fa; tetradus, que comenzaba por el sol. A continuación de estos seguían los modos derivados o plagales, que ocupaban los lugares del quinto al octavo, partiendo de las notas la, si, do,re." Seguí (1978): *Teoría musical II* , Madrid, Unión Musical Española, p 30.

[x] *"Adición, sustitución o interpolación de un texto poético o musical en las melodías tradicionales del canto llano. La palabra tropo parece tener una doble etimología. El latín tropus (del griego tropos) significa manera y designa por extensión una figura que modifica el sentido de las palabras o procede de una transferencia de significado. Por otra parte, en latín medieval, tropare significa componer, de donde viene el trobar del antiguo provenzal (trouver, inventar una poesía, una canción). Candé (2002):* Nuevo diccionario de la música, Volumen 1 Términos musicales*, Barcelona, Ed. Robinbook, p 278.*

[xi] "Especie de himno, basado sobre los largos melismas gregorianos vocalizados del Jubilus, sin texto, que seguían al aleluya de la misa, y a los que se les aplicó un texto o prosa silábicos a cada nota para su mejor retención. Luego se independizaron como piezas litúrgicas interpoladas". Pérez (2000): *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, p 182.

[xii] Monodía se opone a polifonía para designar el canto a una sola voz, con o sin acompañamiento, tal y como fue practicado desde la antigüedad (Canto llano, trovadores, troveros y minnnnesänger, canción popular." Candé (2002): *op cit*, 171.

[xiii] *Musica enchiriadis*: "Históricamente, el primer testimonio del canto polifónico se encuentra en un tratado de teoría musical del siglo IX titulado Musica enchiriadis, atribuido a Hucbald de Saint-Amand, así como en una obra de filosofía, De divisione naturae, de Juan Escoto Erígena". AAVV (2001): *Historia de la música*, Volumen 1, Madrid, Espasa Calpe, pp 101-102.

[xiv] Discantus*: "Polifonía medieval, improvisada o escrita, en la que todas las voces se mueven esencialmente a la misma velocidad. La polifonía más antigua, sea improvisada o escrita, es una polifonía nota-contra-nota, que recibió asimismo los nombres de*

diafonía, organum, y algo más tarde, discanto". Aavv (1987): Diccionario Harvard de la música*, Madrid, Alianza, p 343.*

[xv] *Cifra*, *tablatura*, "Es la notación a base de cifras y letras que se usó para la música de algunos instrumentos, sobre todo para órgano, clave, laúd y tiorba, desde el S XIV hasta el XVIII [...]. Su utilidad consistía en que, en lugar de enseñar las notas en el pentagrama, indicaba directamente el dedo que pulsaba la tecla o rozaba la cuerda mediante cifras (notación cifrada) o letras (alfabética)". Pérez, M. (2000): *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, p 247.

[xvi] "La división de las notas de una melodía en otras más breves con la intención de ornamentar, ya se haga de manera escrita o improvisada." Fuller, D. "Disminuciones", AAVV (1987): *Diccionario Harvard de la música*, Madrid, Alianza, p 345.

[xvii] *Invenciones* "Nombre dado por Bach a ciertas piezas breves a dos voces, en imitación contrapuntística, del mismo modo que a las de tres voces las llamo sinfonías". Pérez, M. (2000): *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, p 187.

Revista AV Notas, N°19
ISSN: 2529-8577
Julio, 2026

ESTUDIO ANALÍTICO Y PRÁCTICO DE *CAMINO* PARA FLAUTA SOLA DE VIOLETA GIL GARCÍA

ANALYTICAL AND PRACTICAL STUDY OF CAMINO *FOR SOLO FLUTE, BY VIOLETA GIL GARCÍA*

Greta Lafuente Gil
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo expone un estudio teórico y práctico de la obra *Camino* para flauta sola, compuesta por Violeta Gil García. Se realiza una propuesta interpretativa de la pieza, basada en un análisis formal e interpretativo de la misma, atendiendo a cuestiones derivadas de su estudio. La revisión bibliográfica de fuentes relevantes, complementada con la entrevista directa a la compositora, aporta información sobre el proceso creativo y los aspectos compositivos de la obra. Este enfoque se amplía con un estudio autoetnográfico que integra la experiencia interpretativa de la autora durante el proceso de preparación e interpretación de la pieza. Asimismo, el proyecto contempla la incorporación de una obra de autoría española contemporánea como vía para ampliar el repertorio disponible en los programas de estudio de las enseñanzas superiores de música, planteando su inclusión en guías didácticas y aplicando una necesaria perspectiva de género.

Palabras clave: Violeta Gil, *Camino,* Flauta sola, Interpretación musical, Análisis musical

ABSTRACT

This article constitutes a theoretical and practical study of the piece *Camino* for solo flute, composed by Violeta Gil García. It offers an interpretative proposal based on a formal and performance analysis of the piece, addressing issues arising from its in-depth study. A review of relevant literature, complemented by a direct interview with the composer, provides insights into the creative process and compositional aspects of the work. This approach is further enriched by an autoethnographic study that integrates the author's interpretative experience during the preparation and performance of the work. The project also considers the inclusion of a contemporary Spanish composition as a means to expand the repertoire available in higher music education curricula, proposing its inclusion in didactic guides and applying a necessary gender perspective.

Keywords: *Camino*, Violeta Gil, Solo flute, Musical performance, Musical analysis

1.INTRODUCCIÓN

El presente artículo expone un estudio teórico-práctico e interpretativo de la obra Camino para flauta sola compuesta por Violeta Gil García (Gil García, 2022). La elección de esta pieza se fundamente en su valor artístico, las exigencias técnicas que la hacen idónea para el repertorio de las enseñanzas superiores y su temprano reconocimiento a nivel internacional. Desde su publicación, la obra ha experimentado una rápida popularización, siendo interpretada en recitales fin de grado y elegida como repertorio en certámenes. El objetivo principal de este trabajo es ofrecer una propuesta interpretativa fundamentada tras realizar un análisis formal y estético de la composición, así como visibilizar la creación musical femenina dentro del panorama contemporáneo y promover su inclusión en las guías didácticas académicas.

Para lograr estos fines, la investigación se apoya en una metodología cualitativa que combina la revisión bibliográfica, una entrevista directa con la compositora (Gil, 2025) y un enfoque autoetnográfico centrado en la experiencia interpretativa y el proceso de estudio de la obra. El estado de la cuestión del análisis de la partitura original y de la grabación en directo de la final del *Carl Nielsen International Competition* (Gil García, 2022).

Asimismo, el marco de referencia se sustenta en bibliografía especializada sobre la evolución e interpretación del instrumento, destacando aportaciones como *The Flute Book* (Toff, 2012) e *Historias de la flauta* (Arias, 2014). Dado el lenguaje contemporáneo de la obra, el abordaje de los recursos técnicos se fundamenta en tóricos pioneros en la investigación sonora del instrumento, como Robert Dick (Dick, 1986,1989). Por último, la investigación asume una perspectiva sociológica amparada en estudios recientes sobre género e historia de la música, los cuales analizan el papel histórico y actual de las mujeres creadoras (García Godoy, 2017; Salas, 2011; Soler, 2019).

2. CONTEXTUALIZACIÓN

Para abordar de manera integral la interpretación de *Camino,* resulta indispensable comprender el contexto en el que surge la obra, las motivaciones de la compositora y su vinculación directa con el panorama flautístico de competición internacional.

2.1. Violeta Gil y el Carl Nielsen International Competition

Violeta de los Ángeles Gil García (Jerez de la Frontera, 1996) es una destacada intérprete española que compagina su labor orquestal como ayudante de solista en la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) con una activa labor docente en centros de enseñanzas superiores y una gran presencia divulgativa en redes sociales (Urrutia Martín, 2023). Es fundamental señalar que la composición de *Camino* no surgió de una vocación compositiva inicial, sino como un requisito para participar en la final del prestigioso *Carl Nielsen International Competition* en la edición de 2022, donde la flautista fue galardonada con el premio a la mejor composición en la categoría *Playing Around Nielsen.*

Las bases de este certamen exigían a los aspirantes de la segunda fase la creación de un *collage* musical para flauta sola de entre 10 y 15 minutos de duración. Dicha obra debía estar conformada en un 50% por fragmentos preestablecidos del compositor danés Carl Nielsen (extraídos de un dossier facilitado por la organización que incluía sinfonías, piezas de violín y clarinete), mientras que el porcentaje restante debía integrar obras libres del repertorio flautístico histórico y contemporáneo. La necesidad exigida por el jurado de mostrar una amplia variedad de colores, expresiones y sonidos del instrumento condicionó directamente la estética de la pieza y la inclusión sistemática de diversas técnicas extendidas a lo largo de toda la estructura.

2.2. Contexto musical y perspectiva de género

Camino se inscribe de lleno en las corrientes de la música contemporánea para flauta sola de siglo XXI, un formato que históricamente ha sido un vehículo privilegiado para la experimentación tímbrica, la expansión de los límites técnicos y la demostración de virtuosismo. En este contexto, la obra plantea un diálogo constante entre la tradición y la vanguardia,

combinando extractos de referentes históricos como Telemann o C.P.E. Bach, con el lenguaje impresionista de Debussy y recursos de la cultura musical popular española, como el flamenco.

Paralelamente, el estudio y difusión de esta composición debe enmarcarse dentro de una necesaria perspectiva de género. Históricamente, el relato dominante del canon musical ha tendido a excluir e invisibilizar a las mujeres creadoras, relegando su obra a un segundo plano (Salas, 2011). A pesar de los avances recientes proporcionados por los movimientos feministas y los estudios sociológicos, las autoras contemporáneas siguen enfrentando obstáculos para alcanzar una representación equitativa (Soler, 2019). Por tanto, la investigación e inclusión de obras como *Camino* en proyectos académicos, recitales y guías docentes de los conservatorios superiores (García Godoy, 2017) trasciende lo puramente analítico, constituyendo una acción directa para combatir la desigualdad y enriquecer el repertorio flautístico actual.

3. ANÁLISIS

La obra *Camino* para flauta sola de Violeta Gil García, fue compuesta con motivo de la *Carl Nielsen International Competition*, es por eso que se ajusta a las características que describen las bases del concurso.

Compositivamente, se trata de un *collage*. Tal y como sucede en otras ocasiones, las técnicas de las artes plásticas se extrapolan a lo musical. En este caso el *collage* como técnica compositiva consiste en la yuxtaposición de fragmentos extraídos de diferentes obras ya existentes, dando como resultado nuevas composiciones en las que conviven variados estilos y contextos musicales.

Acotando las normas establecidas por la organización del concurso, *Camino* se compone de obras de flauta de Debussy, Roussel, P.O. Ferroud, Telemann, C.P.E. Bach; y por obras de Carl Nielsen, los fragmentos a utilizar del compositor danés debían escogerse de una selección previamente expedida a los concursantes.

Por esta condición, abordar el análisis de la obra resulta un trabajo meticuloso y extenso, en el cual, además de realizar un análisis "común" de la obra, es necesario identificar y clasificar los diferentes extractos que conforman la pieza.

> De empezar fuera de escena con un motivo corto, a ir caminando para ponerme en el centro del escenario y acabar la obra con el taconeo [...] dije: *Camino*, porque estoy caminando, pero es que además refleja mi camino en mi vida musical; tocando música jerezana que he escuchado desde pequeña en Jerez, también música de Nielsen [...] y utilizando obras del repertorio de flauta que he trabajado durante toda mi carrera. Al final representa todo el camino que yo he vivido (V. Gil, comunicación personal, 2025).

3.1. Análisis formal y estético de Camino

Según Molina en Tripiana y Vela (2020) el análisis sitúa a la persona que interpreta en el interior de la obra y le ayuda a avanzar y a decidir fraseos, matices, pedales, digitaciones, arcadas, respiraciones, ataques, dinámicas, agógicas… con el criterio que proporciona el conocimiento. El análisis debe afrontarse como un recurso beneficioso y complementario a la práctica instrumental, suponiendo una parte indispensable en el proceso del estudio del intérprete.

En este apartado se elabora un detallado análisis de la obra. Planteado de manera deductiva, se recogen aspectos como la forma, melodía, estilos, armonía, textura, ritmo, compás, tempo, carácter, dinámicas, técnicas extendidas, etc.

Al tratarse de un collage podría realizarse el análisis formal tomando como referencia los extractos de las diferentes piezas que aparecen insertos en *Camino.* Sin embargo, se ha optado por realizar el análisis de la manera más útil para su posterior aplicación a la interpretación, esto es priorizando la unidad de la obra y la línea melódica de esta.

La compositora incluye diez letras de ensayo a lo largo de la pieza. En varias ocasiones las secciones del análisis están relacionadas con la división que crean las letras de ensayo, en otras no coincide con dichas marcas. Esto se justifica mediante aspectos como: influencias, anticipaciones, cómo influye en el proceso de estudio o incluso la visión personal de la autora.

Estructuralmente se trata de una forma libre, en la que se diferencian seis grandes secciones: A (cc.1-24), B (cc.25-86), C (cc.87-137), D (cc.138-153), E (cc.154-175) y F (cc.176-206).

- Sección A

La sección A actúa a modo de introducción, es de carácter libre, casi cadencial. La indicación *Lento. Senza Mesura. Libre* deja a voluntad del intérprete la velocidad y organización de las frases, esto junto a la ausencia de un compás fijo y las barras de separación de compases no establecidas, fomentan el carácter libre. Al ser la presentación de la obra, es la sección mayor número de citas de otras piezas, aparecen casi todas las influencias que se utilizarán más tarde. En tan solo 24 compases se encuentran extractos de Nielsen, Debussy, Roussel, Telemann. También introduce una frase con influencia del flamenco, imitando el rasgueo de una guitarra. Estas citas e influencias se desarrollan y aparecen de nuevo en otras secciones de la pieza.

Tal y como se indica en el margen superior izquierdo de la partitura, se deberá empezar fuera de escena e ir caminando hacia el centro del escenario hasta el compás 14, por tanto, la manera de organizar las frases, calderones y pausas deberán coordinarse con el recorrido y los pasos del intérprete. La primera frase, presenta el motivo de dos corcheas con mordente, extraído de la *Sinfonía nº3* de Carl Nielsen. El cual va a aparecer en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza y variado de diversas formas, se denominará motivo S3.

Tras este primer motivo se introduce un *accelerando* en la grafía al que se recurre en varias ocasiones, creando un *accelerando* rítmico que dota de velocidad a los finales de frase justo antes de las pausas.

- Sección B

La sección B abarca desde el compás 25 (con anacrusa), hasta el 86. En contraste con A, B es una sección mucho más fija y estable, de carácter barroco. Posee un compás y tempo fijo, está escrito en compás de 3/8 y mantiene un pulso estable de negra con puntillo a 60 durante toda su extensión. La sección B puede dividirse en dos grandes subsecciones: B1 (cc.24-52) y B2 (cc.53-86). Ambas comparten similitudes y su diferenciación se lleva a cabo teniendo en cuenta la diferente melodía de cada fragmento; B2 presenta una nueva frase creada con la fusión de C.P.E. Bach y Nielsen.

- Sección C

La sección C de la pieza comienza en el compás 87, introduce una nueva frase jugando con las sincopas y los acentos, dos recursos que aparecen repetidamente a lo largo de la sección. Además de los acentos, incorpora otros recursos de articulación como tenutos y *staccato*, destacan, además, los constantes cambios de compás, utilizando hasta siete compases distintos (3/8, 2/4, 4/4, 5/16, 3/4, 7/16, 5/4). Nuevamente se decide separar la sección en dos, C1 (cc.87- 101) y C2 (102-137).

Los nexos[1] de C (cc.101 y cc.133-137), juegan con una pareja de notas, estas se transforman y evolucionan mediante diferentes técnicas extendidas.

- Sección D

La sección D transcurre entre los compases 138 y 153 y en ella se introducen nuevos colores y texturas. Internamente, se divide en D1 (cc.138-147) y D2 (cc.147-153) y cada una se construye alrededor de un fragmento de Nielsen.

D1 se crea en torno a la *Romanza* para oboe de Nielsen, modificada mediante el uso de técnicas extendidas. *Bisbigliando* y cantar y tocar, aparecen por primera vez en la obra, presentando una melodía dos veces, la primera con *bisbigliando* y la segunda tocada con voz, creando efecto eco.

D2 toma como motivo la melodía de violín, creando una sección breve y ligera, en la que destaca la variedad de articulación (acento, *stacccato* y *slap*), así como el uso del *frullato*, principal elemento de unión entre D1 y D2.

[1] Se opta por la denominación nexo ya que carecen de peso e importancia melódica, cumplen la función de fusionar una sección con otra creando una unión progresiva.

- Sección E

La penúltima sección E (cc.154-175) inaugura el sector flamenco de la pieza en *Carácter rítmico de bulerías, color de alegrías* tal y como señala sobre el compás 154. E conserva la melodía de D2, pero ajustada al compás de bulerías, además va acompañada de voz la mayor parte del tiempo. La parte vocal, además de añadir una nueva textura, es usada como elemento armónico, funciona como pedal y en ocasiones se comporta como la dominante de la melodía tocada. Otro elemento que incluye por primera vez es la percusión con el pie, una alusión al taconeo en el baile flamenco que complementa el carácter de la sección.

- Sección F

Sexta y última sección de la pieza (cc.176-206), mantiene el compás de bulerías de E, lo aplica a una melodía nueva y retira la pedal cantada. Los ritmos percutidos con el pie, que presenta en la sección anterior, tienen más relevancia en esta parte. El "taconeo" refuerza y acompaña el compás de bulería, la mayoría marcan la parte fuerte en los grupos de corcheas de cada compás. La sección F crea un gran contraste con el resto de la pieza, es enérgica y sorpresiva, reservando el clímax para el final.

De manera más esquemática y muy a grandes rasgos, *Camino* podría dividirse en tres partes: introducción (A); desarrollo, B,C,D; y final, E y F. Esta división más simple y generalizada puede resultar útil para conseguir una visión de la obra más uniforme a la hora de abordar su estudio o interpretación. Un análisis extenso y detallado como el que se ofrece anteriormente es necesario para comprender la obra en todos sus aspectos, pero puede despistar o perjudicar a la hora de la interpretación. Es por eso que se propone de manera complementaria esta versión simplificada.

3.2. Identificación de extractos de otras obras

Tal y como se explica con anterioridad, *Camino,* se trata de un *collage* en el que conviven piezas de seis compositores: Claude Debussy, Albert Roussel, Pierre- Octave Ferroud, Georg Philipp Telemann, Carl Philip Emmanuel Bach y Carl Nielsen. En este apartado se identifican los fragmentos con las obras de las que se extraen, así como un análisis de su aparición en la composición.

3.2.1. Debussy

Claude Achille Debussy (St.Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918), reconocido compositor francés del s. XX y máximo representante del impresionismo. En 1913 compone *Syrinx* para flauta sola, de inspiración mitológica, en ella destaca el uso de la escala de tonos enteros y la combinación entre tonalidad y atonalidad. Este entre otros factores convierten a la obra de Debussy en un referente y punto de inflexión en el repertorio flautístico.

El fragmento de *Syrinx* que aparece inserto en *Camino*, es el característico motivo descendente con el que comienza la obra de Debussy. Este motivo (S.D.) aparece en dos ocasiones cc.3-4 y 19-21. La principal modificación que realiza la compositora consiste en reorganizar el motivo en grupos de cuatro fusas, añadiendo una nota.
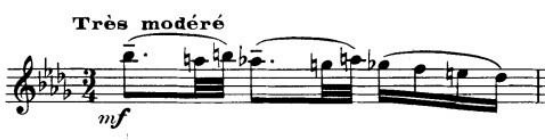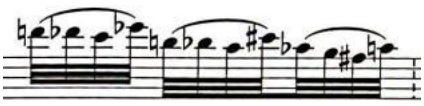
	
Syrinx compás 1	*Camino* compás 4

Tabla 1. Comparativa Syrinx Debussy y Camino. Elaboración propia

En ambas ocasiones, aparece el motivo primero a modo de anticipación, posteriormente completo. En el caso de la primera aparición, la anticipación del tercer compás presenta el motivo acortado, únicamente cinco notas, con *frullato* y una octava por debajo con respecto al siguiente compás. En la segunda aparición (cc.19-21), la anticipación presenta el motivo nuevamente acortado, en esta ocasión toma doce notas y las reparte en diferentes grupos rítmicos (cuatro semicorcheas, quintillo de semicorcheas, tresillo de corcheas y negra). Posteriormente aparece el motivo S.D. duplicado (con respecto a la primera ocasión), pasa de tres grupos de fusas a seis. De esta manera el motivo de *Syrinx* aparece cuatro veces en total, bien a modo anticipación o bien como motivo al completo.

3.2.2 Roussel

Albert Charles Paul Marie Roussel (Tourcoing, 1869 - Royan, 1937), compositor francés del que destaca su lenguaje libre, el interés por elementos rítmicos y el uso de modos hindúes e influencias orientales. En 1924 compone *Joueurs de Flûte* para flauta y piano Op.97, cuatro piezas breves con influencias mitológicas, religiosas y literarias, dedicadas a flautistas francesas de la época.

En *Camino* aparece el primer movimiento de *Joueurs de Flûte, Pan.* Movimiento inspirado en el dios Pan y su flauta (al igual que en la ya mencionada, *Syrinx*). El fragmento utilizado en el *collage* es el motivo del primer compás. Aparece entre los compases 6 y 11, transportado y variado, es modificado rítmicamente y con notas de adorno sobre el motivo principal. La segunda vez que aparece el motivo, realiza un floreo a la nota superior con cada una de las notas principales, además, el motivo es dividido, incluyendo únicamente la bajada; rítmicamente se reparte el motivo en tresillo, dos seisillos y quintillo. La tercera aparición del motivo se realiza en una octava inferior, rítmicamente es similar a los anteriores, en fusas y con acelerando en la grafía.
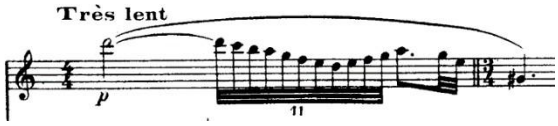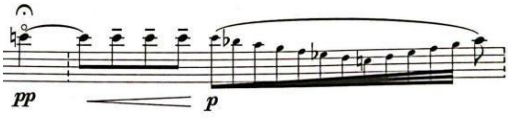
	
Joueurs de Flûte, compás 1.	*Camino,* compás 7 con anacrusa

Tabla 2. Comparativa Roussel y Camino. Elaboración propia

3.2.3. Ferroud

Pierre-Octave Ferroud (Chasselay, 1900 - Debrecen, Hungría, 1936), compositor francés no muy prolífico ni conocido, en parte por su muerte prematura. En su obra destaca el lenguaje francés de la época, así como rasgos impresionistas y neoclásicos, además muestra fascinación por lo oriental. Entre 1920 y 1921 compone *Trois Pièces por flûte seule* tres piezas breves (*Bergère Captive, Jade* y *Toan-Yan*), de las cuales nos centraremos en la segunda. *Jade*, de influencia oriental e inspirada en la flauta de jade, destacada por el uso de la escala pentatónica, glissandos y patrones rítmicos repetitivos.

Jade aparece en *Camino* en la sección F (cc.176-185), toma la melodía del compás 25 de este segundo movimiento de Ferroud, y la ajusta al compás de bulerías.
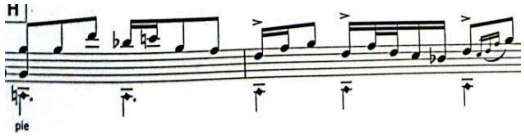
	
Jade compás 25	*Camino* compás 176

Tabla 3. Comparativa Ferroud y Camino. Elaboración propia

3.2.4. Telemann

Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767), compositor alemán del periodo barroco, fue extremadamente prolífico. Su estilo combina elementos del barroco italiano, francés y alemán. Entre su amplio corpus de obras encontramos las *12 fantasías para flauta sola TWV* (1732-1733), conjunto de doce piezas breves para flauta sin bajo continuo.

El fragmento que forma parte del collage es un motivo breve perteneciente al segundo movimiento vivace, de la *Fantasía nº2 en La menor* y podemos encontrarlo en los compases 16 y 17, aunque aparece en más ocasiones a lo largo del movimiento. En *Camino* se haya únicamente en los compases 18 y 19. Los principales cambios son la interválica y la octava en la que se realizan los saltos de octava repetidos. Además, entremezcla el motivo de Telemann con los mordentes característicos del motivo S.3. En la segunda parte del fragmento (compás 19) tan solo se mantiene el motivo rítmico, creando un diseño ascendente.

3.2.5. C.P.E. Bach

Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar, 1714 – Hamburgo, 1788), hijo del compositor alemán Johann Sebastian Bach y discípulo del mismo. Como compositor fue muy prolífico y precursor del estilo galante. En 1747 compone la *Sonata en La menor para flauta sola*, obra en la que se aprecia un gran dominio en la escritura para un instrumento a solo, así como rasgos del estilo propios de J.S. Bach. La sonata consta de tres movimientos: *Poco Adagio, Allegro* y *Allegro*.

Es de este último movimiento del que se vale la compositora para *Camino*, escoge dos fragmentos distintos. El primero corresponde con los compases 1-4 del movimiento y se encuentra en la sección B2 del collage (cc.54-57), varía la melodía modificando las alturas, estas no son aleatorias, la sucesión: re - fa - la – si bemol – la; pertenece a la *Sinfonía nº 3* de Nielsen.
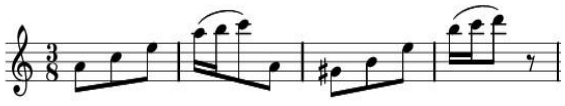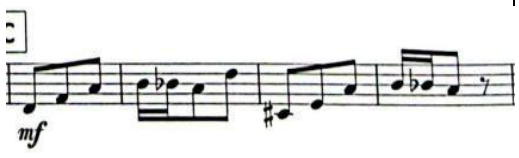
	
Sonata en La menor (III Allegro), cc.1-4	*Camino* cc.54-57

Tabla 4. Comparativa C.P.E. Bach y Camino. Elaboración propia

El segundo fragmento que extrae de la sonata es la melodía de los compases 45 al 52, es posible identificarlo entre los compases 64 y 71, la melodía aparece transportada una segunda menor por debajo al original, además varía el último compás para enlazarlo con una progresión también en escritura barroca. De manera más indirecta, sin ser citas literales, se pueden ver

influencias del Allegro de la *Sonata en La menor* de Carl Philipp a lo largo de toda la sección B, de esta manera logra una sección más uniforme, compuesto siguiendo el estilo barroco.

3.2.6. Nielsen

Carl August Nielsen (Sortelung, Odense, 1865 – Copenhague, 1931), compositor, director y músico danés. Nielsen tiene un especial protagonismo en *Camino*, la obra se crea con motivo del concurso creado en honor al músico danés, además, según las bases, entre un 10 y un 20% de la totalidad del *collage* debía ser extraído del material de Nielsen. Los fragmentos elegidos pertenecen a: la *Sinfonía No. 3 - Espansiva*; *Sinfonía No.2 - Los cuatro temperamentos*; *Sinfonía No.5*; *Polka para violín*; *Aladdin Suite Op.34*; *Fantasy Pieces Op.2.* para oboe y piano.

3.2.6.1. Sinfonía No.3

La *Sinfonía No.3 - Espansiva* (1910-1911) marca un punto de inflexión en el estilo del compositor; es enérgica y contrastante de esta obra se seleccionan dos fragmentos del primer movimiento, *allegro espansivo*. El primer fragmento es una melodía de negras extraída de la voz de los oboes primero y segundo. Gil ajusta la melodía variándola de diferentes maneras e incluso combinando las notas de la melodía con fragmentos de otras obras. Se reconoce el motivo en varias ocasiones en el *collage*: compás 6; compases 15 al 17; compases 46, 50, 54-59, 83-85 combinados con el motivo de C.P.E. Bach.
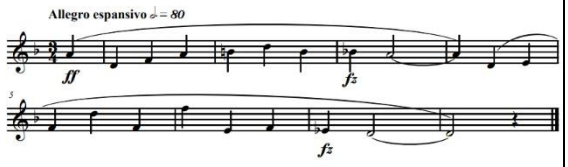
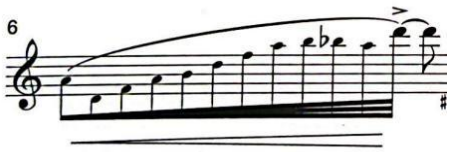
	
Sinfonía No.3 Nielsen	*Camino* (c. 6, primera aparición del motivo)

Tabla 5. Comparativa Sinfonía No.3 y Camino. Elaboración propia

El segundo fragmento pertenece a una melodía de la Sinfonía No. 3 de Nielsen. De este fragmento se extrae el motivo S3 ya mencionado en el análisis, y que encontramos a lo largo de toda la obra. Además de las apariciones del motivo, se incluye el fragmento al completo en la sección B. Entre los compases 25 y 28 presenta el extracto modificando la tonalidad y ajustado al compás 3/8; posteriormente, entre los compases 28 a 33, ornamenta el motivo arpegiando los dos primeros compases de mordente, unificándolo todo en semicorcheas.

3.2.6.2. Sinfonía No.2

Sinfonía No.2 - Los cuatro temperamentos (1901-1902). El motivo que aparece en el *collage* se extrae del segundo movimiento *Allegro comodo e flemmatico*, un vals lento que representa el carácter lento, sereno del movimiento. El fragmento coincide con el comienzo del movimiento y pertenece a la melodía que realizan los violines. Este extracto aparece en dos ocasiones (cc.87-100 y cc.103-107) completamente transformado. La compositora mantiene las notas que forman la melodía, pero añade notas repetidas, lo adapta a un ritmo de semicorcheas en 3/8, y crea una hemiolia añadiendo acentos en las semicorcheas 1 y 4 de cada compás.

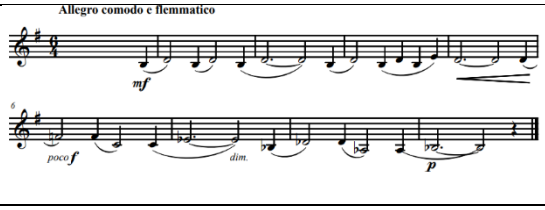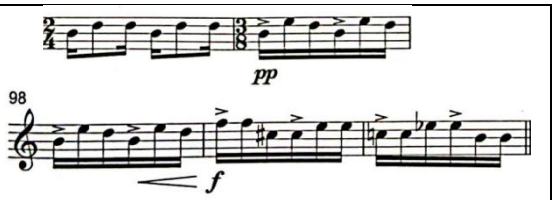
	
Sinfonía No.2, Nielsen	*Camino,* cc.96-100

Tabla 6.Comparativa Sinfonía No.2 y Camino. Elaboración propia

3.2.6.3. Sinfonía No.5

Sinfonía No.5 (1920-1921). El fragmento que escoge Violeta Gil es un solo de clarinete en el *tempo giusto*. Este se encuentra entre los compases 114 y 132, aparece apenas modificado, está transportado y cambia la figuración rítmica. Además, del solo de clarinete, la compositora incorpora elementos que realiza el resto de la orquesta durante la sinfonía. El compás 117 recrea el motivo en *ostinato* de violas, violonchelos y contrabajos acompañando el solo de clarinete.

3.2.6.4. Polka para violín

La *Polka CNW 44 en La Mayor*, es una composición breve para violín. Es posible identificar la *Polka para violín* en la sección D2 de *Camino*, entre los compases 148 y 153. Se presenta el extracto transportado, en 4/4 en vez del 2/4 original, e incorpora las técnicas extendidas del *frullato* y *slap*. En la sección E continúa intercalando motivos extraídos de la polka, ajusta la melodía al compás de bulerías y añade la nota pedal cantada.
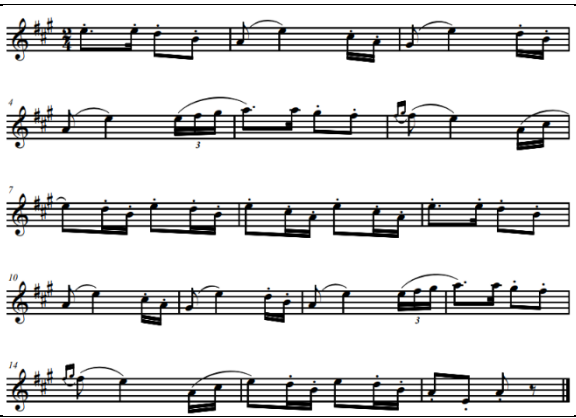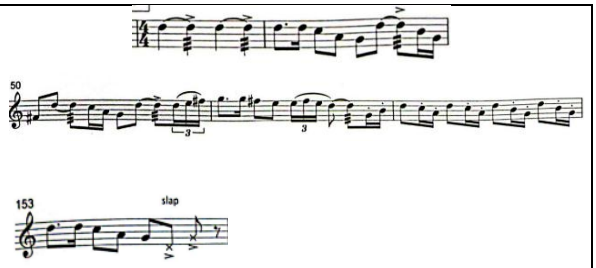
	
Polka para violín, Nielsen	*Camino,* primera aparición de la polka (cc.148-153)

Tabla 7. Comparativa Polka para violín y Camino. Elaboración propia

3.2.6.5. Marcha de Aladdin

La *Suite de Aladdin Op.34* (1919). Violeta Gil inserta el motivo de la marcha en la sección F. Aparece transportado y adapta la figuración rítmica al compás de 6/8 de la sección, acompaña el motivo con la percusión con el pie característica de esta sección final de la obra, además añade *slap* y acentos para ajustar el motivo al carácter flamenco de la sección.

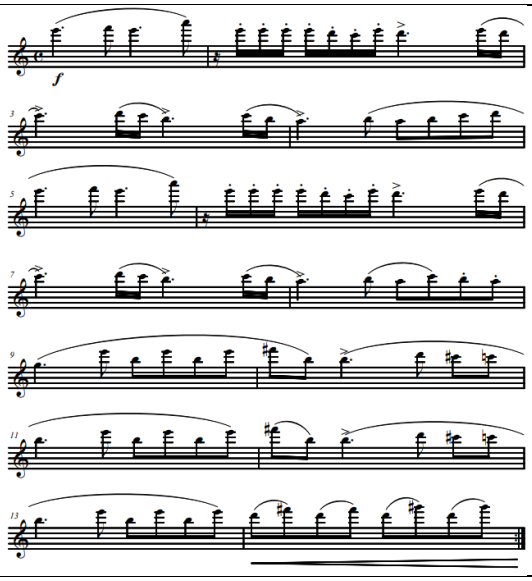
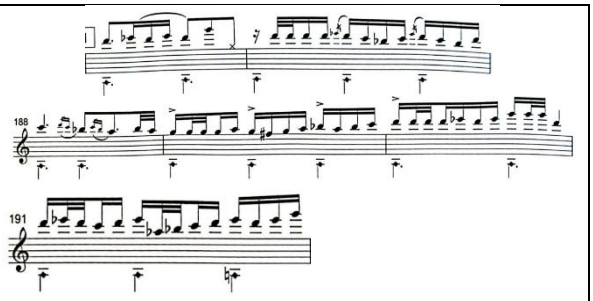
	
Marcha de Aladdin, Nielsen	*Camino* (cc.186-191)

Tabla 8. Comparativa Marcha de Aladdin y Camino. Elaboración propia

3.2.6.6. Romance Oboe

Fantasy Pieces Op.2. para oboe y piano (1889). El fragmento que aparece en el *collage* pertenece a la melodía del oboe con el que comienza el primer movimiento. Es el motivo principal de D1, en ese punto, la compositora da velocidad a la melodía cambiando la figuración rítmica, además la modifica con el uso de técnicas extendidas: *frullato*, *slap*, *glissando*, *bisbigliando* y cantar y tocar.

3.3. Análisis auditivo

En este apartado del análisis se realiza una comparativa entre la interpretación de Violeta Gil y lo escrito en la partitura. La grabación de la que disponemos pertenece a una actuación en directo durante el desarrollo del concurso, publicada en el canal de YouTube de la propia compositora (Gil García, 2022). A continuación, se detallan las principales diferencias observadas entre la partitura y dicha grabación:

- **Articulación y ligaduras**

En el compás 10, la partitura especifica articulado, mientras que en la grabación se interpreta ligado. El mi bemol con calderón del compás 14 figura ligado con la escala siguiente; sin embargo, respira tras el calderón, rompiendo la ligadura escrita. El segundo seisillo del compás 16 está todo ligado, pero rompe la ligadura en tres partes: articula el grupo de 6 en 1+2+3+ (articula la 3 por separado, las dos siguientes ligadas entre sí, y crea una nueva ligadura para las últimas tres). En el compás 17 (seisillo ligado), realiza reposo y pausa en la 3, uniendo la segunda parte del seisillo al trino.

- **Tempo y agógica**

Las secciones B y C cuentan con indicaciones metronómicas sin indicaciones de *rubato*, *accelerando* o *ritardando*. No obstante, toma un tempo más libre, crea y resuelve tensión ayudándose de la agógica.

- **Estilo barroco**

El trino del compás 66 resuelve en el compás 67 en un re 4. Comienza el trino por la nota superior para adecuarlo a las características del barroco, de igual forma redobla la resolución, en vez de un re 4 en el compás 67, hace dos seguidos (manera característica de resolver los trinos en este periodo).

- **Técnicas extendidas**

En los glissandos del compás 101 (primer trémolo y glissando de si 3 a re bemol 4, segundo trémolo y glissando de si bemol 3 a re 4), ejecuta un glissando continuo mientras se realizan los trémolos. Respecto al *slap* en tresillo, realiza la primera nota del tresillo con *frullato* pero con sonido (según la escritura no debería ser con sonido). El *slap* tampoco lo ejecuta de manera

convencional: articula con "ch" o "tsch" una nota sin sonido, solo aire y esa articulación. En los compases 145-147 de cantar y tocar, además de lo escrito añade *bisbigliando* al igual que en la frase anterior. En el compás 186, en lugar de *slap* en la última corchea, toca un sol 4 con sonido convencional.

- **Modificaciones de figuración y notas**

En la anacrusa de los compases 134-136 figuran doce notas (parejas de re 3 y fa 3) progresivamente menos sonido, pero interpreta solo ocho notas (cuatro grupos de re 3 – fa 3). En el compás 153 une las corcheas del segundo y tercer pulso con un floreo. En el compás 182, suprime el mi bemol 3 con *slap* e incluye una respiración. Finalmente, en los compases 205-206, las tres últimas corcheas están escritas como sol 3 con acento, pero ejecuta sol 4. Puede ser deliberadamente, o quizá accidental, al realizar los acentos el aumento de aire puede producir el armónico de la octava superior.

- **Otras alteraciones de articulación**

En la sección D2 (*Polka para Violín*), donde figura todo articulado excepto los tresillos de semicorchea ligados, cambia algunas articulaciones: segundo pulso del compás 149 ligado, semicorcheas de ese compás ultimo pulso ligadas; semicorcheas segundo pulso compás 150 ligadas; compás 152 articulación 1-2 (corchea articulada y semicorcheas ligadas) . En los compases 181 y 183 añade *frullato* a la primera semicorchea. En los compases 202 y 203, que tienen la misma articulación que en los compases anteriores (108-201), realiza una pausa antes del compás 202, y además liga los grupos de notas de seis en seis (en lugar de 5-1).

3.4. Técnicas extendidas

La incorporación de técnicas extendidas en la composición viene marcada por las bases del concurso *Carl Nielsen Internacional Competition*. Violeta Gil incluye en su obra ocho técnicas extendidas.

Para la elaboración de este apartado se han consultado diferentes fuentes específicas dedicadas a las técnicas extendidas (Artaud, 1991; Dick, 1986; FluteXpansions, 2014; Muela Mora, 2022).

3.4.1. Frullato

"El frullato o *flatterzunge:* etimológicamente, este vocablo alemán significa «ligero temblor de la lengua»" (Artaud, 1992). La técnica extendida del *frullato* supone una interrupción del sonido en intervalos cortos, el resultado es similar a un trémolo o trino, pero sin cambiar de nota. El *frullato* puede producirse con la lengua, reproduciendo el movimiento que se hace al pronunciar la letra "R"; o bien con la garganta, produciéndose la vibración en la laringe.

Esta técnica es de las más tempranas en introducirse en el repertorio flautístico. La compositora incluye esta técnica en varias ocasiones. Aparece por primera vez al comienzo de la sección A, más tarde vuelve a utilizar el *frullato* en los compases previos a la sección D, en esta sección y en E el *frullato* tiene gran protagonismo. Para indicar el uso del *frullato* recurre a la notación más común: tres líneas tachando la plica de la nota a la que debe aplicarse la técnica. En ocasiones el símbolo va acompañado de la abreviatura de *frullato* (*frull., flatz.,* etc.), aunque en este caso no aparece.

3.4.2. Armónicos

Los armónicos como técnica extendida aportan variedad tímbrica a la composición. Se ejecutan con la digitación de una nota fundamental y variando la presión de aire para conseguir la altura indicada.

La compositora incluye esta técnica en el compás 6, en el que debe interpretarse un do 5 desde la posición de do 3 o fa 3. Usa la notación más aceptada y extendida en este tipo de lenguaje, un círculo sobre la nota que debe ser realizada mediante sonido armónico.

3.4.3. Glissando

El *glissando* es una técnica mediante la cual se conectan dos notas entre sí, de manera ascendente o descendente, produciendo un número indeterminado de notas que se encuentren entre ambas alturas. En la flauta puede realizarse glissando de llaves, con cambios en la digitación; o glissando de embocadura, produciendo las diferentes alturas mediante el ángulo de soplo. En el caso de *Camino*, ha de realizarse en ambas ocasiones glissando de embocadura.

3.4.4. Slap

El *slap* o pizzicato es un efecto percusivo, se consigue al articular bruscamente con la lengua. Al retirar la lengua tras articular, se libera de manera abrupta el aire que sale con gran presión, ya que ha sido retenido en la cavidad bucal. Según Violeta Gil (comunicación personal, 2025), en su obra, el *slap* es tratado de dos maneras diferentes en función del contexto en el que aparece. Introduce el *slap* en la sección D, desde ese momento aparece en varias ocasiones en E y F. Para indicar el *slap*, sustituye la cabeza de la nota con una equis, lo acompaña de la indicación *slap* sobre el pentagrama.

3.4.5. Solo aire

En esta técnica, también denominada sonidos eólicos, el resultado sonoro es únicamente el de la exhalación del aire, sin llegar a producir el sonido convencional de la flauta.

En *Camino* se encuentra esta técnica una sola vez, en la sección D. Para indicar el sonido de aire sustituye la cabeza convencional de la nota por la que puede observarse a continuación:
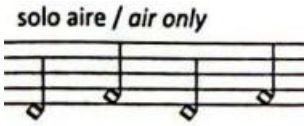


Figura 1.Solo aire. Fuente: partitura Camino

3.4.6. Sobresoplido/ Overblow

La técnica del *overblow* o sobresoplido, consiste en emitir mayor cantidad de aire del necesario para producir una nota, esto resulta en una sobresaturación, consiguiendo producir los armónicos superiores de la nota indicada. La compositora recurre una única vez a esta técnica, en la sección D. En esta ocasión la propia autora indica que el *overblow* debería llegar a producir hasta una octava por encima de lo escrito.
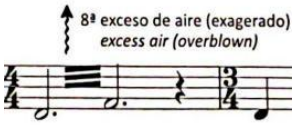


Figura 2.Overblow. Fuente: partitura Camino

3.4.7. Bisbigliando

La palabra *bisbigliando* proviene del italiano y su traducción literal es "susurrando". Este efecto susurrante consiste en un trino tímbrico o de color, se trina alternando digitaciones de una misma nota. Esta técnica aparece en la sección D de la obra, entre los compases 143 y 145. La compositora no indica la digitación con la que debe realizarse el *bisbigliando* (algunos compositores si indican unas digitaciones concretas), por lo que queda a voluntad del intérprete. Para indicar esta técnica añade una barra por debajo del pentagrama acompañado de la abreviatura *bissbig.*
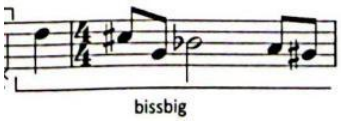


Figura 3.Bissbigliando. Fuente: partitura Camino

3.4.8. Cantar y Tocar

La técnica extendida de cantar y tocar consiste en producir sonido convencional con la flauta y simultáneamente cantar una nota con la voz. Esta técnica ofrece un amplio abanico de posibilidades, ya que la nota cantada puede ser igual a la tocada, puede realizar la melodía cantada manteniendo una nota tocada o a la inversa, armonizar la melodía tocada con la voz haciendo la octava, etc.

En *Camino* el uso de voz aparece en diferentes ocasiones y de dos maneras distintas: octavando la melodía tocada, o como nota pedal acompañando a la melodía. En cuanto a la notación, en este caso la nota que debe producir la voz es escrita sustituyendo la cabeza de la nota con una equis, acompañado de la indicación voz/ *voice* al comienzo del pasaje.
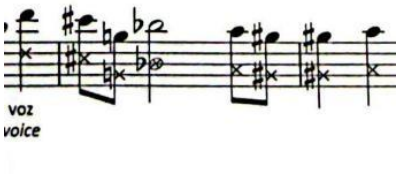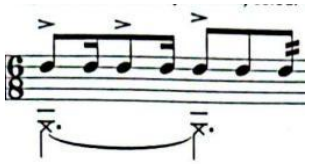
	
Camino, cc.145-147. Voz realizando la melodía una octava por debajo.	*Camino,* compás 154. Voz realizando una nota pedal como acompañamiento.

Tabla 9. Cantar y Tocar. Fuente: partitura Camino

4. ESTUDIO INTERPRETATIVO

Como parte central del trabajo se elabora un estudio interpretativo sobre la obra *Camino*. El estudio consta de una sección de identificación de dificultades y una investigación autoetnográfica, en la cual la autora registra su experiencia en el proceso de estudio y las decisiones interpretativas tomadas. Se han tenido en cuenta parámetros técnicos (articulación, coordinación, flexibilidad, técnicas extendidas) y musicales (fraseo, dinámicas, adecuación al estilo).

4.1. Identificación de dificultades y resolución técnica

Para estructurar este apartado se seguirá la división del análisis formal. Las dificultades y puntos a trabajar dependen de la experiencia propia, siendo esta una guía basada en la experiencia de la autora:

- **Sección A**

Los principales desafíos atienden a cuestiones de articulación, coordinación, sonido y flexibilidad. Para los mordentes del motivo S.3., que recuerdan al canto de un pájaro, se deben ejecutar lo más ligeros posible; se propone aislar el motivo centrándose en un ataque limpio que resuelva en la nota siguiente sin romper la línea de aire. Para las notas repetidas, es vital plantear una división por grupos teniendo en cuenta el número de plicas para organizar el *accelerando*. Además, rearticular una nota varias veces puede suponer una dificultad en el registro medio; la rearticulación no debe cortar la línea del aire. Para trabajar este aspecto se propone realizar el

siguiente ejercicio de elaboración propia, pasando progresivamente de articulación simple a doble:
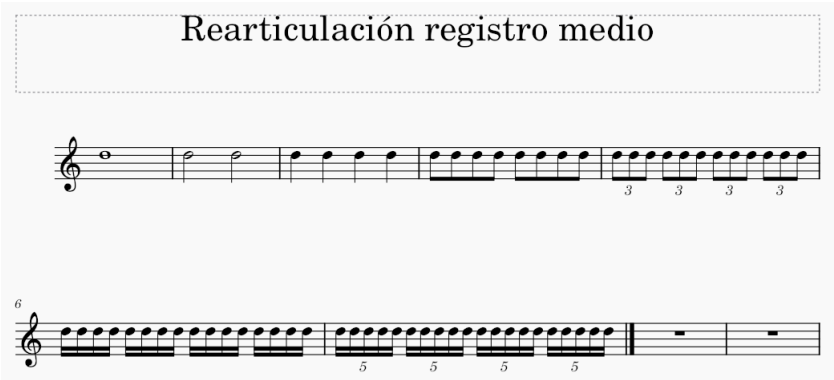


Figura 4. Ejercicio de rearticulación en el registro medio. Elaboración propia

El *frullato* exige mayor soporte y velocidad de aire para mantener una columna estable; se recomienda practicarlo primero sin instrumento. En cuanto a coordinación de dedos y flexibilidad, se propone dividir los pasajes complejos en grupos pequeños, estudiando lentamente y enlazando progresivamente. Finalmente, para igualar la afinación de los armónicos y asegurar los ataques en el registro sobreagudo, se aconseja practicar con escalas y notas tenidas controlando el ángulo de soplo.

- **Secciones B y C**

La sección B exige una estricta adecuación estilística siguiendo los parámetros de Quantz (1752), requiriendo variedad en la articulación, ornamentación expresiva y un *rubato* moderado. Por su parte, la sección C destaca por la inestabilidad rítmica y la articulación, que ayuda a diferenciar las voces orquestales de las sinfonías de Nielsen.

Especial atención requieren los nexos de técnicas extendidas (cc.101 y 134-137). En el caso del primer nexo, la dificultad radica en organizar el *accelerando* hasta llegar al trémolo y ejecutarlo mientras se combina con un *glissando*. Para abordarlo, se propone trabajar descomponiendo los elementos según el siguiente esquema:
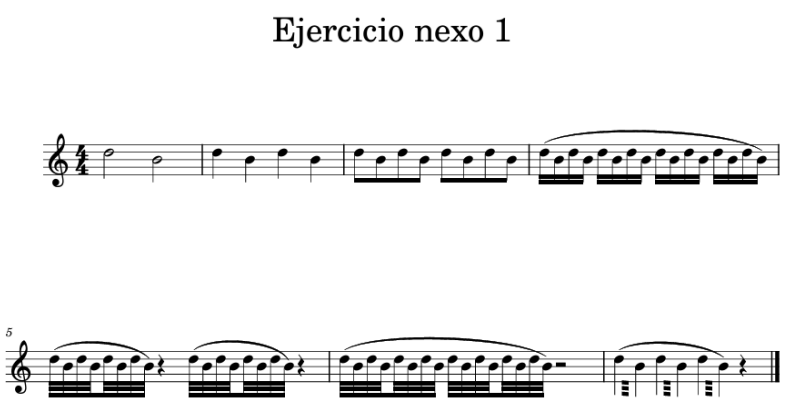


Figura 5. Ejercicio propuesto para la resolución del Nexo 1. Elaboración propia

De manera similar, el segundo nexo (cc.134-137) genera un efecto en el que el sonido va desapareciendo hasta convertirse en solo aire. El intérprete deberá establecer previamente la relación aire-sonido en cada parte de la progresión, el resultado debe ser progresivo desde 100% sonido a 100% aire. Para lograr estas proporciones, se propone comparar ambas notas del motivo (Re 3 y Fa 3): primero con sonido convencional (100% sonido); después consiguiendo un sonido muy aireado (60% sonido – 40% aire aprox.); posteriormente más aire que sonido (70% aire – 30% sonido); y finalmente solo aire (100% aire).

- **Secciones D, E y F**

En estas secciones finales se concentran las técnicas extendidas más complejas. Al no indicarse digitaciones concretas para el *bisbigliando*, el intérprete debe establecer aquellas que resulten efectivas y tratar el efecto como asimilable al punto máximo de un vibrato. El mayor reto lo presenta la técnica de *cantar y tocar* como nota pedal (sección E), donde se debe mantener la altura inalterable de la nota cantada mientras la melodía tocada varía, cumpliendo una estricta función armónica. Para mantener la afinación, se propone la siguiente guía de elaboración propia: primero cantar la nota prolongadamente, luego añadir la flauta tocando una escala de Re menor, y finalmente reproducir el pasaje real:

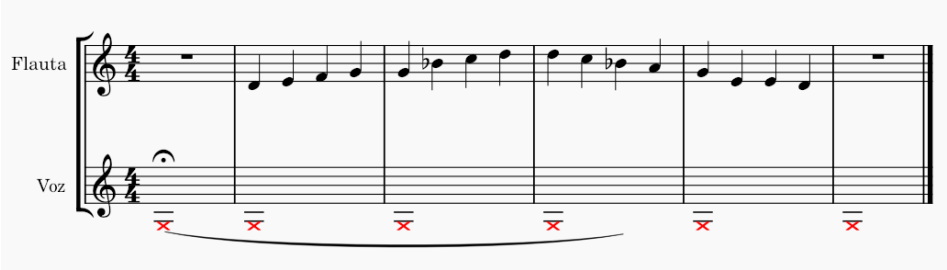


Figura 6. Ejercicio Cantar y Tocar. Elaboración propia

Finalmente, la sección F introduce el *taconeo* en compás de bulerías; para resolver los problemas de coordinación motriz, se propone practicar la parte percusiva de manera independiente mientras se solfea la melodía, para luego integrarlo con una articulación de flauta corta, ligera y con acentos marcados.

4.2. Estudio autoetnográfico

El proceso autoetnográfico se basó en un estudio introspectivo, documentado sistemáticamente para registrar el acercamiento a la interpretación de la obra. Este proceso se estructuró de manera progresiva, abordando las dificultades técnicas, la adecuación estilística y la direccionalidad del discurso musical a lo largo de varias fases de trabajo.

En una fase inicial, se realizó una lectura de la partitura sin instrumento acompañada de la escucha activa de la grabación de Violeta Gil (2022) para trazar un esquema estructural. Las primeras etapas de trabajo con el instrumento se dedicaron a la resolución técnica por secciones. Para la Sección A, de marcado carácter libre y construida sobre citas impresionistas y clásicas, se optó por una estrategia de inmersión estilística: además de escuchar los audios, se interpretaron los extractos originales de *Syrinx* (Debussy), *Joueurs de Flûte* (Roussel) y la *Fantasía nº2* (Telemann). Las sensaciones extraídas de la interpretación de los originales fueron recreadas al tocar *Camino*, dotando de autenticidad a cada motivo.

El abordaje de las secciones centrales (B y C) requirió un estricto control del tempo y del fraseo. La sección barroca se trabajó primero con metrónomo riguroso para asegurar la estabilidad del pulso (negra con puntillo a 60). Una vez interiorizado, se retiró el metrónomo para aplicar flexibilidad agógica, emulando la práctica interpretativa de la época. Para superar la falta de direccionalidad en los pasajes de progresiones y la gestión del aire, se integró en la rutina el ejercicio de respiraciones cortas de Peter-Lukas Graf (1992), logrando respiraciones rápidas y profundas que no interrumpieran la línea melódica. Por su parte, la complejidad rítmica sincopada de la Sección C y la diferenciación de las voces orquestales se trabajó mediante la escucha activa de la *Sinfonía No. 5* de Nielsen, aislando los motivos de los diferentes instrumentos de la orquesta para reproducir sus caracteres específicos en la flauta.

Las secciones D y E, donde se concentran las técnicas extendidas, exigieron metodologías de estudio específicas. El mayor reto se encontró en mantener inalterable la nota pedal en la técnica de *cantar y tocar*. Para asegurar una correcta afinación y colocación de la garganta sin afectar a la emisión del sonido de la flauta, el estudio se apoyó en el uso de *drones* orquestales y afinadores, creando una referencia armónica continua sobre la que poder variar la melodía tocada.

La última fase del estudio se enfocó en el compás de bulerías de la Sección F, la memorización y la consolidación del carácter flamenco. Para resolver la coordinación motriz del

taconeo, se aisló la parte percusiva practicando los golpes con el pie simultáneamente al solfeo cantado de la melodía. Finalmente, para evaluar objetivamente la evolución, la direccionalidad del fraseo y la limpieza de los *slaps* y armónicos, se implementó la autograbación en audio durante las sesiones finales, utilizándola como herramienta crítica para pulir la interpretación y conformar la versión definitiva.

4.2.1. Decisiones interpretativas

El análisis formal y la experiencia práctica durante estas sesiones fundamentaron las siguientes decisiones interpretativas por parte de la autora:

- Organización de notas repetidas: Se agrupan los motivos de la sección A en subdivisiones menores para repartir y controlar progresivamente el *accelerando*.
- Armónico del compás 6: Por cuestiones de resultado tímbrico, se opta por ejecutar el armónico digitando do 3, en lugar de fa 3.
- Compás 10: Se decide imitar la versión de la compositora y ligar el motivo, pese a figurar articulado en la partitura original.
- Tempo en B y C: Se propone una versión intermedia, acorde a la indicación metronómica pero asumiendo cierta libertad agógica en momentos puntuales para dar direccionalidad.
- Trino compás 66: Se comienza por la nota superior y se dobla la resolución en el compás siguiente (dos re 4 seguidos), adecuándose a la práctica común del periodo barroco.
- Slap: En las secciones E y F, a diferencia de la sección D, se ejecuta entremezclado con sonido aireado para aportar el carácter flamenco y "sucio" requerido.
- Pausa compás 201: Se separan con un reposo los compases 201 y 202, creando tensión dramática antes del clímax final.

5. PERSPECTIVA DE GÉNERO

Tal y como se introdujo en la contextualización de la obra, la incorporación de esta perspectiva en el presente artículo posibilita un diálogo crítico con las tensiones de género que atraviesa el panorama musical actual, más específicamente en España. Aplicar la teoría feminista y de género brinda un enfoque de interés al estudio, dando voz a composiciones y perfiles femeninos en la música, ya sean del pasado o de la actualidad, como es el caso.

Durante la entrevista con la compositora (V. Gil, comunicación personal, 2025), se dedica un espacio a abordar la cuestión de género, para conocer su experiencia y visión en este ámbito, tanto como intérprete como compositora. Gil se muestra optimista; admite que queda trabajo por hacer en este sentido, pero que ella misma vive en primera persona en su labor en la ORCAM cómo progresivamente son más las composiciones de mujeres que se incluyen en la programación. Con su composición espera estar contribuyendo en alguna medida con la causa; es interpretada en conciertos de visibilización de mujeres compositoras, necesarios para resaltar este tipo de obras, así como muchas otras que fueron silenciadas o menospreciadas por la naturaleza de sus autoras. Aunque esta no sea la realidad de *Camino*, contribuye a dar voz y dar pie a indagar sobre las compositoras que la anteceden.

Como parte de este proceso de visibilización, la autora participa en el concierto comentado "Ellas cuentan", el 28 de mayo de 2025, organizado por la coordinación del Plan de Igualdad del CSM "Andrés de Vandelvira" de Jaén. En este evento se relacionan obras de mujeres de diferentes épocas con la teoría feminista de cada momento. En este caso, la obra de Violeta Gil forma parte de las representantes de la situación actual, junto con composiciones de Ana Sánchez, *Saudade* (2021) y Nani R. Pavón, *3 de mayo* (2025).

Otro de los objetivos que se pretende alcanzar en este proceso es el de incluir en las guías docentes de los conservatorios superiores de España un mayor número de obras de mujeres compositoras. Siempre que reúnan las características que requieren este tipo de enseñanzas, como es el caso de *Camino*, que por sus exigencias técnicas y musicales podría ser beneficiosa para estudiantes de esta etapa. Tras una breve consulta y comparación de las guías docentes de

los Conservatorios Superiores de Andalucía, son dos las mujeres compositoras que se repiten: Cécile Chaminade y Katherine Hoover. Ambas forman parte desde hace unos años del repertorio flautístico aceptado y extendido; se espera que estudios como este propicien la inclusión de más creadoras a los "clásicos" del repertorio

6. CONCLUSIONES

En el presente artículo se ha establecido como objetivo principal la realización de una propuesta interpretativa de la obra para flauta sola *Camino*, de Violeta Gil, a partir de un estudio profundo que incluyó su contextualización y análisis. Para este fin, se han llevado a cabo diversas acciones metodológicas, entre ellas el análisis formal de la partitura, el estudio de técnicas instrumentales específicas empleadas en la obra, una revisión bibliográfica, así como una entrevista directa con la compositora, lo que ha permitido obtener información de primera mano sobre su proceso creativo y sus intenciones expresivas.

Como resultado de este proceso, se han alcanzado los objetivos planteados, obteniendo una visión completa de la obra y su interpretación desde una perspectiva técnico-artística. La propuesta interpretativa final se sustenta en una comprensión profunda de los elementos musicales, expresivos y estilísticos que definen la obra, concluyendo en una interpretación en la que se materializan las decisiones fruto del trabajo analítico y reflexivo desarrollado a lo largo del estudio.

A través del análisis, se ha podido desentrañar la estructura interna de la pieza, comprendiendo de manera más detallada sus recursos expresivos y formales. Además, se ha constatado la adecuación del *collage* a las bases del concurso, conformado por obras de flauta sola entre el siglo XVIII y la actualidad; en este caso Telemann, C.P.E. Bach, Debussy y Ferroud, y el resto constituido por material de Nielsen, incluyendo hasta siete extractos del compositor danés.

El conocimiento del contexto en el que se compone la obra y los antecedentes que dan pie a su creación ha resultado clave para una comprensión con mayor perspectiva. Esta aproximación ha ofrecido una visión más amplia de aquello que rodea a la pieza, desde la compositora y el *Carl Nielsen International Competition*, hasta el origen y evolución de las composiciones para flauta sola y la reivindicación de la mujer en la música. De este modo, se consigue visibilizar y dar a conocer la figura de Violeta Gil y su obra, integrando la perspectiva de género como herramienta fundamental; un enfoque que no solo contextualiza la pieza, sino que destaca la importancia de otorgar reconocimiento a las creadoras en el repertorio contemporáneo.

En lo que respecta a la inclusión de *Camino* en las guías docentes de los conservatorios superiores, tras la realización del estudio se confirma su absoluta validez académica. La obra requiere el nivel técnico exigido por estas enseñanzas, enriqueciendo el proceso de aprendizaje del alumnado al ofrecer una gran variedad estilística y desarrollar la expresividad musical.

En cuanto a las perspectivas futuras, esta investigación podría ampliarse en varias direcciones. Por un lado, sería de gran interés realizar un análisis comparativo entre *Camino* y otras obras de naturaleza similar, como piezas contemporáneas compuestas por mujeres o aquellas que incorporan elementos de la música popular española. Un ejemplo pertinente podría ser la obra *Guadiana* de María Ramos para saxofón soprano, la cual, además de presentar afinidades estéticas y temáticas, podría dar lugar a una propuesta interpretativa conjunta.

De este modo, el trabajo no solo contribuye al conocimiento y comprensión de la obra, sino que ofrece recursos prácticos y teóricos para su incorporación en programas educativos de flauta, ampliando así el repertorio disponible y promoviendo una perspectiva de género real y efectiva en la enseñanza musical.

REFERENCIAS

Arias, A. (2014). Historias de la flauta: Autores y obras (2.ª ed.). Tiento.

Artaud, P.-Y. (1991). La flauta (C. Lleixà Arribas, Trad.). Editorial Labor.

Carl Nielsen International Competition. (s.f.). Carl Nielsen International Competition 2022. Recuperado de https://carlnielsencompetition.com/

Dick, R. (1986). Tone development through extended techniques. Zimmermann.

Dick, R. (1989). The other flute: A performance manual of contemporary techniques. Lauren Keiser Music Publishing.

García Godoy, M. C. (2017). Compositoras españolas: Repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad [Tesis doctoral, Universidad de Jaén].

Gil García, V. (2022). Camino [Partitura]. Sonata Ediciones.

López Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música: Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos. Fonca-Esmuc.

Martínez González, M. J., & de Moya Martínez, M. V. (2024). Estética sonora de la flauta travesera en el flamenco: Catálogo de ejemplos y elaboración de ejercicios para su puesta en práctica. Revista de Investigación sobre Flamenco 'La Madrugá', (21), 97–112.

Moyse, M. (1934). De la sonorité: Art et technique. Éditions Alphonse Leduc.

Quantz, J. J. (1990). Instrucción para tocar la flauta travesera (C. Baroni, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1752).

Salas, G. (2011). Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad. Revista de Musicología, 34(1), 353-357.

Soler, S. (2019). Mujeres músicas. Dificultades, avances y metas a alcanzar en el siglo XXI. Universitat Jaume I.

Toff, N. (2012). The flute book: A complete guide for students and performers (3.ª ed.). Oxford University Press.

Tripiana Muñoz, S., & Vela González, M. (2020). Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental. Revista Internacional de Educación Musical, 8.

Vela González, R. B. (2020). La flauta en el flamenco: Principales intérpretes y análisis de estilo. Todo Flauta, (22), 44-52.

Revista AV Notas, N°19
ISSN: 2529-8577
Julio, 2026

LA CONCEPCIÓN LINEAL EN EL ARREGLO MODERNO: UNA ARQUITECTURA DE LA INDEPENDENCIA MELÓDICA

THE LINEAR CONCEPTION IN MODERN ARRANGING: AN ARCHITECTURE OF MELODIC INDEPENDENCE

Daniel Fernando Orejuela Flores
https://orcid.org/0009-0002-0243-717X
Universidad de las Artes. Ecuador.

RESUMEN

Este artículo aborda la concepción lineal en el arreglo y la composición orquestal moderna como una alternativa metodológica y estética al pensamiento armónico predominantemente vertical. Se expone la transición paradigmática desde una estructura rígida basada en bloques acordales hacia un tejido de líneas melódicas independientes y con sentido propio, denominado «red de intenciones». La fundamentación teórica y práctica se construye a partir de tres pilares integradores: la intuición polifónica de las músicas populares latinoamericanas (como el choro y la samba brasileros), la teoría del contrapunto lineal y la energía melódica desarrollada por Ernst Kurth, y la metodología de arreglo para grandes ensambles sistematizada por Bill Dobbins bajo el legado de Duke Ellington. Asimismo, se examinan desarrollos contemporáneos como el contrapunto de capas impulsado por Bob Brookmeyer. A través de este recorrido, se analizan procedimientos técnicos concretos —el tratamiento narrativo de la disonancia, la modulación discreta por infiltración cromática y la economía de medios—, articulándolos con los límites perceptivos de la audición humana. Finalmente, el trabajo reivindica el valor ético y pedagógico de la conducción lineal, posicionando al músico de sección como un agente creativo activo en la textura orquestal.

Palabras Clave: Concepción lineal, Arreglo musical, Contrapunto lineal, energía melódica, melodía acompaña melodía

ABSTRACT

This article examines linear conception in modern arranging and orchestral composition as a methodological and aesthetic alternative to predominantly vertical harmonic thinking. It outlines the paradigmatic shift from rigid block structures to a web of independent, meaningful melodic lines, termed a "network of intentions". The theoretical and practical foundation rests upon three integrative pillars: the polyphonic intuition of Latin American popular traditions (such as Brazilian choro and samba), Ernst Kurth's theory of linear counterpoint and kinetic/melodic energy, and Bill Dobbins' arranging methodology for large ensembles, influenced by Duke

Ellington's legacy. Furthermore, contemporary developments such as Bob Brookmeyer's layered counterpoint are examined. Through this trajectory, concrete technical procedures are analyzed —including the narrative treatment of dissonance, discrete modulation via chromatic infiltration, and economy of means— while accounting for the perceptual limits of human auditory processing. Ultimately, the study asserts the ethical and pedagogical value of linear voice-leading, positioning the section musician as an active creative agent within the orchestral texture.

Keywords: Linear conception, musical arrangement, linear counterpoint, melodic energy, melody comping melody

ANTECEDENTES

Entender cómo se construye la música no suele ser algo que empiece frente a un pizarrón en una clase de armonía. Casi siempre, ese primer contacto nace de una curiosidad genuina, de esa exposición temprana a sonidos que, sin que sepamos muy bien por qué, desafían la lógica de lo simple y nos obligan a prestar atención. Para quien hoy se sienta a escribir un arreglo, pasar de esa escucha puramente intuitiva a una metodología técnica real es algo parecido a un despertar. Es el momento en el que se deja de ver el sonido como un bloque de cemento, pesado y monolítico, para empezar a verlo como lo que realmente es: un cruce de voluntades individuales que se encuentran en el tiempo.

Este fenómeno se siente con una fuerza especial cuando un oído que se ha formado en la riqueza de paisajes sonoros como los de Ecuador se topa con tradiciones donde la autonomía de las voces no es la excepción, sino la regla absoluta. En esos contextos, la técnica lineal deja de ser una teoría fría que se lee en un libro y se convierte en la herramienta necesaria para poner orden al caos. Pero no es un orden que asfixia, sino uno que permite que líneas independientes coexistan bajo una coherencia estética superior. El gran cambio de paradigma que hemos vivido en el último siglo, especialmente en la escritura para grandes ensambles, ha sido precisamente este: el abandono progresivo del pensamiento puramente vertical —ese que se limita a amontonar acordes estáticos uno sobre otro— para abrazar un pensamiento horizontal. En este nuevo esquema, cada voz tiene un nombre, una dirección clara y un porqué que justifica su existencia (Kahr, 2011, p. 5).

Claro que esta evolución no es solo técnica; es una metamorfosis intelectual que nos obliga a repensar qué es lo que hace realmente un arreglista. No estamos aquí para rellenar huecos en un esquema de acordes preestablecido, como quien completa un crucigrama. Somos, en esencia, tejedores de intenciones. El enfoque tradicional suele ver la armonía como una pila de ladrillos: cada nota está ahí para sostener a la que tiene arriba, y el conjunto se juzga por su peso y su estabilidad vertical. En cambio, la concepción lineal propone una red. Es una estructura mucho más elástica donde la estabilidad no viene del peso, sino de la tensión y el movimiento de fibras melódicas que se entrelazan. Es, si se quiere, la diferencia entre un arreglo que suena simplemente "correcto" y uno que respira, que tiene una vida orgánica palpable. Esa intuición que busca descifrar el porqué de una melodía cruzada es la que finalmente encuentra su validación en el análisis académico y en el rigor del trabajo profesional (Dobbins, 1986, p. 12).

EL CHORO Y LA SAMBA: APRENDER LA LIBERTAD ANTES QUE LA TEORÍA

A veces, las mejores lecciones de contrapunto no ocurren en un conservatorio. En mi caso, crecer escuchando a maestros como Chico Buarque desde Ecuador fue como tener un laboratorio de composición en la sala de casa, mucho antes de entender siquiera qué era Brasil. En géneros como el choro y la samba, hay una polifonía intrínseca que no necesita pedir permiso. Se mueve con sus propias leyes de diálogo, con una libertad que asombra. Al oír estas músicas desde niño, uno termina por entender —casi por ósmosis— que la melodía principal no es una reina que flota sola sobre un acompañamiento aburrido. En estos estilos, el acompañamiento es la conversación. Hay líneas en el bajo que contradicen a la melodía, hay segundas voces que la apoyan y hay adornos que parecen reírse de lo que acaba de pasar. Esto es

lo que, mucho tiempo después, los libros me explicarían como "contrapunto lineal": una técnica donde conducir las voces no depende de resolver tensiones verticales, sino de seguir la lógica interna de cada línea (Manuscrito, s.f., p. 2).

Ernst Kurth, uno de los grandes teóricos de esta materia, ya lo dejó claro en sus tratados: la verdadera magia de un genio como Bach no residía en los acordes que se formaban de casualidad cuando las voces se cruzaban, sino en el flujo de energía cinética de cada línea individual (Kurth, 1917, p. 45). Esa misma fuerza es la que salta de los surcos de un disco de música brasileña de calidad. Cada instrumento, desde el cavaquinho más pequeño hasta las flautas más ágiles, se mueve con una lógica propia que respeta el espacio del otro pero mantiene su personalidad. Escribir un arreglo respetando esa individualidad es, en el fondo, un acto de ética musical. Ahí es donde uno aprende la famosa economía de medios: a veces, para que un solista brille, no necesitas un muro de sonido detrás, sino un par de líneas que lo arropen con inteligencia, dándole el aire necesario para respirar (Kurth, 1917, p. 48).

COLONIA Y EL FACTOR DOBBINS: DE LA INTUICIÓN A LA PRECISIÓN DEL SISTEMA

Si la infancia fue el terreno de la intuición, la década de los 90 en Colonia, Alemania, fue el lugar donde todo cobró una forma técnica definitiva. Allí, el contacto con Bill Dobbins y su trabajo con la WDR Big Band cambió por completo mi forma de entender la orquesta. Ver a Dobbins en acción fue comprender que esa "red de intenciones" de la que hablamos no tiene por qué ser un concepto abstracto; puede ser un sistema preciso, casi matemático en su ejecución, pero humano en su resultado. Él fue quien logró conectar de manera magistral el contrapunto clásico más riguroso con la vanguardia del jazz moderno. Nos demostró que una orquesta de jazz no tiene por qué ser un bloque pesado que se mueve con torpeza, sino que puede funcionar como un organismo líquido, capaz de cambiar de forma y color en cuestión de compases (Dobbins, 1986, p. 15).

El secreto que Dobbins compartía —y que sigue siendo la piedra angular de su escuela— es que una big band moderna no necesita saturar cada acorde con mil extensiones innecesarias para sonar sofisticada. La sofisticación real aparece cuando las voces que forman ese acorde se mueven con una claridad tal que el oyente puede seguir sus trayectorias. Hay algo profundamente satisfactorio en esto: si un músico de sección disfruta tocando su línea porque tiene sentido melódico y no es solo una sucesión de notas largas y aburridas, la orquesta entera va a sonar con una convicción distinta. Es el legado más puro de Duke Ellington: incluso la disonancia más extraña, esa que en papel parece un error, suena lógica y hermosa si el camino que las voces recorrieron para llegar a ella fue fluido. En Colonia aprendí que la técnica lineal es, en realidad, el arte de gestionar el color y el cromatismo sin perder nunca el rumbo. El arreglista deja de ser alguien que simplemente "pone notas" para convertirse en un arquitecto que proyecta el movimiento del tiempo a través del sonido (Wright, 1982, p. 34).

MARCO TEÓRICO: ¿DE DÓNDE VIENE REALMENTE EL PENSAMIENTO LINEAL?

Ernst Kurth: La energía como motor de la forma

Aunque hoy figuras como Dobbins son quienes aplican estos conceptos al mundo del jazz y la música contemporánea, los cimientos teóricos hay que buscarlos mucho más atrás, concretamente en la obra de Ernst Kurth a principios del siglo XX. En 1917, Kurth publicó un trabajo que rompió con la tradición imperante de la época. Su tesis era revolucionaria: las voces de una composición no existen para servir a los acordes; los acordes son, en realidad, el resultado del cruce de las voces. Él introdujo el concepto de "energía melódica". Para Kurth, una línea musical no es una simple lista de alturas o frecuencias, sino un flujo constante de tensión que se genera por su propio movimiento (Kurth, 1991, p. 23).

Es un concepto que roza lo psicológico. Para Kurth, la melodía no es algo estático que "es", sino un "devenir", algo que está ocurriendo frente a nosotros. Esta distinción es vital para un arreglista porque le da oxígeno creativo. Si aceptamos que la armonía puede ser la consecuencia

de cómo se mueven nuestras voces, dejamos de estar encerrados en una cárcel de funciones tonales rígidas que nos dictan cada paso. Es lo que en la tradición alemana se conoce como Fortspinnung: ese desarrollo de motivos que parece tener vida propia y que se mueve por su propia inercia, arrastrando al oyente en su trayectoria (Kurth, 1991, p. 27).

Autonomía y la percepción del espacio musical

La visión de Kurth iba más allá de la partitura. Él entendía el sonido como una corriente de fuerza física y emocional. El oyente, según su teoría, no percibe notas sueltas, sino trayectorias que se desplazan por un espacio psicológico. Una línea melódica puede sentirse pesada, ligera, ascendente o descendente, y el trabajo del orquestador es precisamente manejar esas energías para guiar la atención del público. Una línea melódica que tiene una dirección clara es capaz de atravesar la densidad más espesa de una orquesta, incluso cuando estamos trabajando con niveles de complejidad cromática muy altos (Kurth, 1917, p. 89).

Investigadores contemporáneos como Stephanie Probst han analizado cómo esta idea de "la línea" se convirtió en la gran metáfora de la modernidad en los años 20. En el jazz moderno, esto se traduce directamente en lo que llamamos contrapunto temático. En este enfoque, cada voz de la orquesta tiene su propia carga dramática. Las resoluciones no tienen por qué ocurrir todas al mismo tiempo en el primer tiempo del compás. De hecho, esa asincronía, ese pequeño desfase entre cuándo resuelve una voz y cuándo lo hace la otra, es precisamente lo que genera la sensación de fluidez y elegancia. La línea ha dejado de ser la sirvienta de la armonía para convertirse en la protagonista absoluta del drama musical (Probst, 2020).

El fin de la era de los bloques: Superar el verticalismo rígido

Hay que ser claros: la enseñanza tradicional de los arreglos basada exclusivamente en "bloques armónicos" ha hecho mucho daño a la creatividad. Ha generado durante décadas texturas saturadas, opacas y, sobre todo, aburridas tanto para el que escucha como para el que toca. La música es un arte que ocurre en el tiempo; no es una fotografía estática que podamos analizar solo en un eje. Mientras que teóricos de la talla de Schenker tendían a ver la melodía como una mera extensión de la estructura armónica profunda, Kurth reclamaba una independencia total. E esa independencia es la que hoy salva un buen arreglo de la mediocridad (Dickey, 2023, p. 56).

Cuando rompemos con la rigidez vertical, ganamos una libertad inmensa. Podemos empezar a usar intervalos que en los manuales clásicos parecerían "prohibidos" o "erróneos". En una red lineal, una disonancia no necesita una justificación teórica compleja; se justifica a sí misma porque viene de un lugar claro y se dirige hacia otro con determinación. Aquí es donde cobra sentido el mantra de "menos es más". Si cada línea que se escribe es autosuficiente y tiene belleza por sí sola, no se va a necesitar amontonar ocho o diez notas para que la orquesta suene potente. Pasar de la "pila de ladrillos" a la "trama de hilos" no es solo un cambio técnico; es un acto de respeto que le devuelve al músico su lugar central dentro del engranaje orquestal (Dickey, 2023, p. 58).

LA METODOLOGÍA DE BILL DOBBINS: LA ESCUELA DE LA INDEPENDENCIA MELÓDICA

El músico de sección como prioridad creativa

Si algo define la filosofía de Bill Dobbins es su respeto casi sagrado por el músico que está sentado en la sección. Para él, el trombonista que toca la cuarta parte o el saxofonista barítono no son piezas de relleno para completar una extensión de novena o treceava. En los arreglos convencionales, desgraciadamente, muchas veces es así: las voces internas son solo piezas de un rompecabezas armónico sin ninguna gracia melódica. Dobbins le dio la vuelta a esto. Su propuesta es que cada parte escrita, por muy interna que sea, debe ser lo más melódica posible. Él tiene una máxima: si el músico tiene algo interesante que tocar, si su línea tiene sentido para

él, va a poner más cuidado, va a tocar con mejor afinación y la orquesta, por extensión, va a sonar infinitamente mejor (Dobbins, 1986, p. 42).

Desde un punto de vista técnico, esto implica que el arreglista no está enlazando puntos estáticos en el papel. Lo que estamos haciendo es crear trayectorias. Para lograrlo, Dobbins insiste en el uso de intervalos que sean "cantables". Hay que evitar esos saltos extraños y angulares que los arreglistas a veces ponemos solo para que la nota encaje en el acorde. El resultado de este enfoque es que la orquesta deja de percibirse como una masa compacta de sonido y empieza a sonar como un diálogo de intenciones. De hecho, una buena prueba para saber si un arreglo lineal es de calidad es aislar una sola de sus partes: si esa línea puede sostenerse por sí sola y tiene sentido musical, el arreglo funciona (Dobbins, 1986, p. 45).

Red de intenciones frente a la pila de ladrillos

Esta metáfora es la que mejor explica la diferencia entre el viejo mundo y el nuevo. El ladrillo es un material de construcción pesado, rígido y, sobre todo, predecible. Su única función es aguantar peso. La red, en cambio, es un tejido de fibras melódicas. En una red, la estabilidad no depende de la rigidez, sino del movimiento y de la tensión equilibrada. Cada hilo melódico ayuda a que la tela sonora del arreglo sea al mismo tiempo elástica y extremadamente resistente (Manuscrito, s.f., p. 8).

Esta forma de pensar ayuda muchísimo a limpiar el espacio acústico, algo que suele ser un problema en las grandes agrupaciones. Tres o cuatro voces llevadas con una conducción lineal impecable pueden sonar mucho más profundas y ricas que ocho voces duplicando notas sin ton son. No hay que olvidar que el oído humano es un procesador de información muy inteligente: prefiere mil veces seguir una línea que se mueve con un propósito claro que intentar descifrar un acorde gigante y estático que no va a ninguna parte. La red de intenciones es, por tanto, una estrategia de supervivencia para que el discurso musical sea inteligible en medio de la densidad natural de una big band (Wright, 1982, p. 67).

La alargada sombra de Duke Ellington

Nada de lo que Dobbins propone nació de la nada. Él mismo se encarga de recordar que lo que hizo fue sistematizar lo que Duke Ellington ya practicaba de forma magistral y casi intuitiva décadas atrás. Ellington no escribía para "Saxo Alto 1" o "Trompeta 2"; él escribía para Johnny Hodges o para Cootie Williams. Esa visión "democrática" y personalizada de la orquesta es la que Dobbins trasladó al ámbito académico. En el universo de Ellington, las jerarquías tradicionales entre melodía y acompañamiento se difuminan para dejar paso a un intercambio constante de roles (Dobbins, 1986, p. 110).

De esa influencia directa viene también el uso del contrapunto de ritmo concertado: situaciones donde las voces se mueven rítmicamente de la mano, pero melódicamente siguen caminos divergentes. Es una lección de ética que aprendimos de Duke y que se perfeccionó en los laboratorios de Colonia: la orquesta es, antes que nada, un organismo social. El respeto absoluto por la individualidad de cada voz es el único camino real para alcanzar una armonía colectiva que tenga algún significado profundo (Dobbins, 1986, p. 112).

PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS: EL "CÓMO" DEL ARREGLO LINEAL MODERNO

El tratamiento de la disonancia como herramienta narrativa

Manejar la disonancia en un arreglo lineal es algo parecido a realizar una cirugía de precisión. En el pensamiento vertical, la disonancia es una tensión que "debe" resolver según reglas preestablecidas. En el pensamiento lineal, la disonancia es simplemente energía. Ya no buscamos resolverla porque un manual lo diga, sino porque el movimiento natural de la melodía nos lo pide. Esto nos da una libertad increíble: podemos colocar, por ejemplo, una segunda menor entre dos voces internas y, si ambas voces tienen una lógica direccional fuerte, el

resultado no va a sonar como un error, sino como una vibración llena de vida (Kurth, 1991, p. 102).

La clave aquí es la contextualización. Una nota que, aislada, podría sonar "rara" o fuera de lugar, adquiere una validez total por la forma en que ha sido preparada y por el lugar hacia el que se dirige. El uso de los clusters o racimos de notas no busca la saturación por la saturación, sino que marca el punto exacto donde varias líneas melódicas se cruzan a velocidades distintas. Esa asincronía es fundamental: permite que el oído procese la disonancia como algo transitorio y necesario. Al final, la disonancia es lo que ayuda a que cada instrumento mantenga su identidad propia en lugar de derretirse en una masa sonora donde todo suena igual (Dickey, 2023, p. 145).

Modulación discreta: El arte de la infiltración tonal

En mis propias notas de trabajo siempre suelo comparar la modulación lineal con esos personajes de las películas que aparecen de repente desde las sombras antes de que el espectador se dé cuenta de que ya estaban allí. En el arreglo moderno, ya no dependemos de esas fórmulas cadenciales tan ruidosas y evidentes del periodo clásico. Lo que buscamos es la infiltración cromática. Queremos cambiar de tonalidad de una forma tan suave y orgánica que el oyente apenas perciba el cambio, sino que simplemente sienta que el paisaje sonoro ha evolucionado (Manuscrito, s.f., p. 12).

Para lograr esto, utilizamos notas de paso y tensiones que funcionan como pivotes invisibles. Mientras una sección de la orquesta se mantiene en una zona de calma, otras voces empiezan a "deslizarse" cromáticamente hacia la nueva región tonal. Este procedimiento mantiene la transparencia de la textura en todo momento. La modulación deja de ser un truco mecánico de teoría musical para convertirse en un proceso vital, donde la conducción de las voces tiene siempre la última palabra sobre la estructura tonal del arreglo (Manuscrito, s.f., p. 13).

La economía de medios como examen final

Si me preguntan, diría que la economía de medios es el verdadero examen final para cualquier arreglista que se precie. Se trata de decir lo máximo posible con el mínimo número de elementos necesarios. En los formatos pequeños, esto es una cuestión de supervivencia, pero en una big band es una cuestión de elegancia. Cuando eliminamos el relleno armónico innecesario, cada nota que queda en el papel tiene que ganarse su sitio a pulso. Es curioso ver cómo tres voces realmente independientes suelen sonar mucho más "llenas" y satisfactorias que ocho voces amontonadas; esto sucede porque en la versión de tres voces hay más eventos acústicos reales y diferenciados ocurriendo al mismo tiempo (Dobbins, 1986, p. 156).

Al aplicar la lógica de la "red de intenciones", un solo instrumento puede estar cumpliendo tres funciones simultáneas: es soporte armónico, es motor rítmico y es contrapunto melódico. Eso es aprovechar el talento del músico al cien por cien. En este tipo de arreglos no sobran las notas. La riqueza del sonido no viene de la cantidad de gente tocando la misma nota, sino de la pureza de las ideas y de cómo esas ideas interactúan entre sí. Es la confirmación de que la magia de una orquesta no reside en su volumen, sino en la calidad de la interacción entre sus partes (Dobbins, 1986, p. 158).

ESTÉTICA DE LA COMPLEJIDAD ORGANIZADA

De la pureza de Dobbins a la fragmentación de Brookmeyer

El pensamiento lineal no se quedó congelado en los años 90. Ha seguido evolucionando de forma fascinante. Si Bill Dobbins representaba la pureza de la línea larga, cantable y elegante, figuras como Bob Brookmeyer introdujeron lo que podríamos llamar la "complejidad organizada". Brookmeyer se alejó de la melodía tradicional para centrarse en la célula rítmica y motívica. Con él, la orquesta se convirtió en un generador de texturas complejas basadas en pedacitos de melodía que se superponen y se retroalimentan. Es, esencialmente, el paso del "contrapunto de líneas" al "contrapunto de capas" (Dickey, 2023, p. 189).

Este enfoque de fragmentación motívica es lo que nos permite hoy en día manejar densidades orquestales enormes sin que el resultado suene opaco o confuso. Trabajamos con células cortas

que se repiten, se invierten, se estiran y se desplazan rítmicamente. Brookmeyer solía referirse a esto como "caos organizado". En este escenario, el arreglista actúa casi como un diseñador de sistemas dinámicos: la coherencia de la obra no reside en si un acorde resuelve bien o mal, sino en la consistencia de los procesos de transformación que aplicamos a esas pequeñas células de sonido (Dickey, 2023, p. 192).

Los límites biológicos del oído

Para que toda esta teoría funcione en la práctica, el arreglista tiene que ser consciente de los límites de la percepción humana. El cerebro tiene una capacidad limitada para procesar información simultánea. Existe una especie de regla de oro no escrita: el oído difícilmente puede seguir más de cinco capas o líneas independientes al mismo tiempo. Si intentamos meter más, las líneas pierden su rostro individual y todo se convierte en un ruido indiferenciado (Humal, 2012, p. 21).

Por eso, para que un arreglo lineal se entienda y se disfrute, cada capa debe estar perfectamente diferenciada de las demás. Tienen que tener ritmos distintos, ocupar registros diferentes y poseer colores tímbricos contrastados. Al utilizar esa modulación discreta y asíncrona de la que hablábamos antes, lo que estamos haciendo es dejar que sea el propio oyente el que elija qué hilo de la red quiere seguir en cada momento. Esa capacidad de interacción es lo que hace que la música basada en el pensamiento lineal sea tan profunda y duradera: es una música que nunca se agota en la primera audición (Humal, 2012, p. 24).

El factor humano y el diálogo como fin último

Al final del día, después de hablar de tantas técnicas y teorías, lo que queda es el respeto. En el arreglo lineal, el músico deja de ser un mero ejecutor pasivo que ejecuta cuando se le indica para convertirse en un sujeto creativo con voz propia. Esta es una idea que me acompaña desde aquellos primeros discos de choro que escuchaba en Guayaquil: la música es, ante todo, una conversación entre seres humanos que se respetan. No hay inteligencia artificial ni proceso electrónico que pueda imitar esa chispa de comunicación real que surge cuando dos líneas melódicas se encuentran (Manuscrito, s.f., p. 15).

Nosotros, como arreglistas, tenemos la responsabilidad casi moral de darle al músico una línea que valga la pena ser tocada. Cuando un músico siente que su parte tiene sentido y belleza, su compromiso con la obra cambia radicalmente; deja de ser un engranaje en una máquina para convertirse en una voz en un coro. El arreglo lineal es, en última instancia, un acto de fe en la sensibilidad de las personas. La verdadera magia de la música no está en el volumen de los metales ni en la velocidad de las maderas, sino en la interacción libre y consciente de las voluntades melódicas (Manuscrito, s.f., p. 16).

CONCLUSIÓN: EL RESPETO POR EL ARTE DEL TIEMPO

Si echamos la vista atrás y repasamos todo este análisis, llegamos a una conclusión clara: la técnica lineal no es un simple truco para que los arreglos suenen "modernos". Es una filosofía de vida aplicada al sonido. Es la decisión consciente de priorizar la vida del sonido en el tiempo por encima de la comodidad estática de un bloque de acordes. Desde las intuiciones de Kurth hasta las geometrías de Brookmeyer, la linealidad ha sido el hilo conductor de una modernidad musical que ha sabido respetar sus raíces más profundas (Kurth, 1917, p. 120).

Esta visión del mundo, que para mí empezó con la música popular de nuestra tierra y se terminó de pulir en los conservatorios europeos, es la mejor cura que conozco para la saturación sonora que padecemos hoy en día. Al empezar a ver el arreglo como una red dinámica y no como un muro estático, recuperamos nuestro papel fundamental como arquitectos del tiempo. Es un compromiso innegociable con la esencia misma de la música como una forma de comunicación pura, sin intermediarios vacíos (Dobbins, 1986, p. 190).

El futuro de las grandes orquestas, si es que quieren seguir siendo relevantes, pasa necesariamente por esta búsqueda de la independencia. A medida que los géneros musicales se mezclan y las fronteras se vuelven más difusas, la técnica lineal nos ofrece el marco perfecto para integrar cualquier influencia con coherencia y elegancia. Es posible que en el futuro utilicemos

algoritmos para que nos ayuden a calcular trayectorias, pero el factor humano, esa decisión de hacia dónde queremos llevar la energía, seguirá siendo nuestra (Dickey, 2023, p. 210).

Dominar la energía melódica es la herramienta de liberación definitiva para un compositor. Al darle a cada músico de la orquesta una parte que tenga alma, conseguimos que la música trascienda el papel y se convierta en algo vivo. La verdadera maestría no consiste en saber amontonar muchas notas en un compás, sino en tener la claridad suficiente para que cada una de esas notas cuente una historia. La melodía, esa línea horizontal que desafía al silencio, debe seguir reinando en la arquitectura musical de los años que vendrán (Manuscrito, s.f., p. 18).

REFERENCIAS

Dickey, D. C. (2023). An Analysis and Application of Advanced Polyphonic Composition Techniques for Large Jazz Ensemble [Tesis doctoral, University of Miami].

Dobbins, B. (1986). Jazz Composing and Arranging: A Linear Approach. Advance Music.

Humal, M. (2012). Linearity in 20th-century Music. Res Musica, (4), 21–25.

Kahr, M. (2011). Towards the analysis of linear aspects in tonal jazz harmony. Journal of Jazz Studies, 7(1), 1–18.

Kurth, E. (1917). Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Max Drechsel.

Kurth, E. (1991). Ernst Kurth: Selected Writings (L. A. Rothfarb, Ed.). Cambridge University Press.

Manuscrito. (s.f.). La Concepción Lineal: El Arte de Tejer Melodías. Archivo personal del autor.

Probst, S. (2020). The Line as Metaphor of Modernity. Music Theory Online, 26(2).

Wright, R. (1982). Inside the Score: A Detailed Analysis of 8 Classic Jazz Ensemble Charts. Kendor Music.

Revista AV Notas, N°19
ISSN: 2529-8577
Julio, 2026

NUEVAS VERTIENTES DE LA MUSICOLOGÍA. LA LUDOMUSICOLOGÍA APLICADA A TRAVÉS DE LA MÚSICA DE MATEO PASCUAL EN COMMANDOS: STRIKE FORCE

NEW ASPECTS OF MUSICOLOGY. LUDOMUSICOLOGY APPLIED THROUGH THE MUSIC OF MATEO PASCUAL IN COMMANDOS: STRIKE

Álvaro María García Hernández
Conservatorio Superior de Málaga

RESUMEN

La evolución de la saga *Commandos* hacia el género *First Person Shooter* (FPS) con el lanzamiento de *Strike Force* (2005) supuso un reto y una nueva dirección en el diseño orgánico de niveles, gráficos y sonido. Mateo Pascual quien ha integrado su música en la saga estilo puzzle "*Commandos"*, tuvo que renovar su técnica compositiva para que el jugador sintiera el ambiente y tuviera éxito en su inmersión. A diferencia de los medios audiovisuales estáticos, donde la sincronización música-imagen es lineal, el videojuego exige una integración de mecánicas e ingeniería que mantenga la coherencia armónica y melódica frente a la aleatoriedad de la interactividad. En este estudio, se aplica la ludomusicología como un sistema de dos herramientas analíticas para desgranar cómo las variables musicales de Pascual se adaptan a la especificidad de un producto interactivo bélico.

Palabras clave: Ludomusicología, musicología, videojuegos, música, análisis, Commandos.

ABSTRACT

The evolution of the *Commandos* saga toward the First Person Shooter (FPS) genre with the release of *Strike Force* (2005) represented a challenge and a new direction in the organic design of levels, graphics, and sound. Mateo Pascual, who had previously integrated his music into the puzzle-style *Commandos* series, had to revamp his compositional technique to ensure atmospheric immersion and player engagement. Unlike static audiovisual media, where music-image synchronization is linear, video games require an integration of mechanics and engineering that maintains harmonic and melodic coherence against the randomness of interactivity. In this study, ludomusicology is applied as a system of two analytical tools to examine how Pascual's musical variables adapt to the specificity of an interactive war product.

Keywords: Ludomusicology, musicology, video games, music, analysis, Commandos.

1. INTRODUCCIÓN

Commandos Strike Force (2005) es una evolución de la saga de videojuegos de *Commandos* (I: 1998, II: 2001 y III: 2003), en el que pasamos de un tipo de juego de "Táctica de combate y sigilo combinada con puzles" a un "FPS", donde encararemos a tres de los personajes icónicos de la saga anterior, que son: Boina Verde, Espía y Francotirador, cada uno con su propia personalidad y habilidades exclusivas (As.com/Meristation, 2026). La riqueza de la música en el juego y sus distintos componentes hacen de él una obra que se ha convertido en un clásico, y tanto los personajes tan bien definidos como las mecánicas y su cuidado en el producto final hacen de él un gran ejemplo.

Centrándonos en los diversos métodos de análisis que propone la ludomusicología, hay varios métodos elegidos precisamente para la idiosincrasia que pertenece al mundo de Commandos, y escogeremos los métodos de Tim Summers (Kamp et al., 2016), quien se dedica a ver expresamente el plano sonoro de la banda sonora en base a partituras, a las variaciones de ésta misma según qué fase y las posibles pistas alternativas, y a la consulta de las fuentes satélites (Summers, 2016). Es indispensable que el plano musical quede analizado por separado de la fuente audiovisual y en conjunto.

Desde el punto de vista compositivo y musicológico específico, la justificación viene dada a necesidades tan específicas como necesarias de la música en las que, con esta investigación, tienen la oportunidad de ser explicadas, analizadas y extrapolables a otros productos audiovisuales interactivos. Dichas necesidades son:

- La escasez de estudios ludomusicológicos y la poca relevancia de la ludomusicología en el ámbito científico.
- La importancia, la calidad y el estudio de Commandos: Strike Force y su repercusión en nuestro ámbito nacional, así como la música y método compositivo usado.
- Dar relevancia a la obra, aun en creciente número, de Mateo Pascual.
- Realizar o hallar un sistema adaptable para el análisis de la música de un videojuego, desde las mecánicas asociadas hasta las variables puramente musicales.

Dentro de este sistema adaptable, se acerca también el estudio intrínseco entre música y emoción, su campo semántico y la evocación de recuerdos resultado de las conexiones neuronales del ser humano, siendo relevante:

- La posibilidad de expansión en cuanto a la dimensión del componente afectivo del modelo ALI (Afectivo, literario e interactivo) de la Dra. Isabella van Elferen con estudios relativos a dichas conexiones emocionales citadas.
- Realizar un acercamiento sobre los códigos musicales que se integran e inspiran desde el cine y se reúsan en el mundo del videojuego, del mismo modo que el cine se nutre del teatro.
- Además de las necesidades científicas y artísticas, la implicación personal que hay detrás de este título viene incentivada por una experiencia y un disfrute propio de consumir los tres juegos anteriores de esta entrega, una conexión emocional con la calidad narrativa y los desafíos que suponía cada misión distinta. Además, enaltece el espíritu propio al saber que este juego ha sido desarrollado a nivel nacional, es un sentimiento de orgullo que haya gente capaz de hacer un videojuego muy bueno.

Es innegable que la música de videojuego hereda técnicas de la música para cine (que a su vez bebe del teatro y de obras clásicas); existen códigos culturales musicales universales que se han extrapolado para el mundo del videojuego y de cine a través de las obras de *La audiovisión* de Michel Chion, *Música para la imagen: la influencia secreta* de José Nieto (1996) y *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa* de Sergio Lasuén (2018); si bien la metodología es aplicada a música para medios estáticos, se pueden hacer acopio de técnicas y procesos que se pueden usar en la música para medios interactivos.

El compositor Mateo Pascual realizó un magnífico trabajo a la hora de añadirle música a casi toda la saga de *Commandos*, desde la expansión de la primera entrega hasta su última edición *Strike Force* (StrikeGames, 2026). El afecto personal de la saga, que sea un producto español, aunque la historia del videojuego no lo sea directamente y la trascendencia de la saga son variables estimables. El siguiente problema que se nos plantea es… ¿Cómo puedo analizar la música? ¿Me quedo en el plano musical? ¿Me quedo con puntos de sincronías por eventos? La respuesta a estas preguntas y a la metodología usada es la "Ludomusicología". Agradezco al compositor que me haya cedido las partituras objeto de este estudio y me haya regalado tiempo y esfuerzo para realizar la entrevista. Se analizarán un subconjunto de obras de Mateo Pascual: *A Few Good Men* y *Drums of Wars*.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los videojuegos son productos concebidos desde dos enfoques distintos: por una parte son bienes intangibles, culturales e interdisciplinares, con elementos de distintos orígenes artísticos, técnicos, narrativos, etc… Elementos que convergen en una entidad sólida, coherente y funcional, permitiendo al usuario superar obstáculos innecesarios (Suits, 2005) con un objetivo prefijado (finalizar el juego mientras disfruta el viaje) ofreciendo entretenimiento en base a las normas y mecánicas de las que el videojuego goza.

Por otra parte, son una industria creciente y mundialmente aceptada en el siglo XXI, siendo uno de los recursos de entretenimiento más usados y extendidos en la actualidad y que ha generado más beneficios que la música y el cine juntos. En cuanto al ámbito académico, dado que los videojuegos se desarrollan en base a generar líneas de texto en cualquier lenguaje de programación, los primeros estudios de software de videojuegos eran para saber cómo crearlos. El impacto de los videojuegos es evidente, dado que existen estudios y libros a modo de catálogo y recopilación de títulos para poder ubicar cada juego en su contexto y crear un nuevo campo del conocimiento específico.

Hay empresas que realizan predicciones sobre el crecimiento de un determinado sector, y año tras año se comparan para ver qué campo es el más exitoso o que industria, medio o producto en esencia es más probable obtener beneficio y reflejar con noticias la situación actual. De la mano de la empresa *PWC*, tenemos en su departamento de *Global Entertainment & Media Outlook* y nos presentan datos prometedores en el sector del videojuego el cual de aquí a tres años habrá duplicado la facturación.

La actual exigencia del siglo XXI en los videojuegos es mayor (Manuel et al., 2019), debido al creciente número de videojuegos y empresas dedicadas exclusivamente a ello, lo cual incrementa la competitividad que hay entre las distintas compañías. Esta necesidad de competir por el dinero de los consumidores anima a los desarrolladores a sobresalir en todos los componentes que integran el producto (gráficos, narrativa, diseño, programación, audio, mecánicas, rejugabilidad...) y poder así vender su producto y ganarse el favor de los compradores objetivos. Todo ello es complementado con el significado del juego en sí, el icono o personaje destacado que se asocia, llegando a ser incluso transcendental que el jugador se sienta identificado con el diseño reconocible del videojuego, como lo hacen con los personajes *Super Mario, Pac-Man* o *Sonic* (Vázquez-Miraz, 2018).

Un videojuego puede destacar en ámbitos de desarrollo o artísticos, pero lo principal para que un jugador se anime a invertir dinero y tiempo en disfrutarlo es que el videojuego tenga una interactividad equilibrada, que el jugador pueda personalizar aspectos del juego (el personaje, el nivel de dificultad, la música a escuchar…), crear conexiones emocionales fuertes con los NPC, una secuenciación de dificultad de la que parta de lo fácil e ir añadiendo mecánicas o niveles de complejidad. Además, se aspira a que los objetivos estén bien indicados que establezcan un nivel soportable e incluso hasta agradable de frustración y su ciclo de práctica, con una profundidad en el diseño y en la narrativa (Rivera Arteaga & Torres Cosío, 2018). Si el videojuego permite un sistema multi-jugador, enseña también al jugador a como interactuar con las nuevas normas y los demás jugadores (Rivera Arteaga & Torres Cosío, 2018). Los videojuegos también pueden ser vistos como simulaciones que preparan a los trabajadores humanos del siglo XXI (Sedeño, 2010).

Ha tomado tal transcendencia que, emulando los primeros Oscar de bandas sonoras cinematográficas, existen premios para los mejores videojuegos y las distintas categorías al mejor: juego del año, dirección, actuación, narrativa, dirección artística, juego con mayor impacto, juego en activo con mejor soporte, juego para móviles, juego portátil… y lo concerniente a este trabajo, mejores bandas sonoras y mejor sonido (The Game Awards, 2025), incluso a veces distinguen la mejor canción en un videojuego. Empezó en 2003 con un formato y nombre distinto, perdurando así hasta 2013 los "*Spike Video Games Award*s", y tras este periodo, desde 2014 hasta ahora, pasaron a llamarse "*The game Awards*" (The Game Awards, 2025). Podréis comprobar los premios desde el 2014 y encontrareis verdaderas joyas de las bandas sonoras.

En cuanto a la literatura dedicada a la composición de música para estos productos interactivos, en los años ochenta ya empiezan a surgir las primeras guías técnicas precisas de música y sonido de videojuegos (Gibbons, 2020). La naturaleza del videojuego reside principalmente en la programación y, debido a la complejidad, el compositor debía de comprender parte del ámbito de la programación. En el ámbito académico, gracias al avance de los estudios sobre juegos, se ha consolidado el concepto de ludología (Gibbons, 2020), que hace referencia Al estudio de los juegos (en este caso de videojuegos). Hay más libros como *Game on: The History and Culture of Videogames,* de Lucien King y una enciclopedia por volúmenes llamada *Encyclopedia of Video Games,* de Mark J.P. Wolf, que no solo se centran en las sagas más exitosas o famosas, sino las existentes y las clasifica por nombre y sistema que lo soporta. Son monografías y recopilaciones muy útiles para este estudio.

Las bandas sonoras de los videojuegos se han convertido en un recurso musical muy interpretado, y los conciertos adaptados a orquesta les están permitiendo que haya trabajo (Díez, 2009) para dichas agrupaciones, teniendo una mayor difusión entre las personas jóvenes. Las sagas más interpretadas son *Halo* (2001), *Mass Effect* (2007), *Final Fantasy* (1987); de hecho, en un concierto dedicado a *The Legend of Zelda* (1986), se reunieron más de 5000 personas (Needleman, 2015). La interpretación de las bandas sonoras de videojuegos puede estar salvando a las orquestas.

La combinación del término anterior, ludología, con musicología, da como resultado el término "Ludomusicología", que es la investigación, análisis y contextualización sobre la música de los videojuegos (Needleman, 2015). El anglicismo "ludomusicology", es un término acuñado por Guillaume Laroche en 2007 (Moseley, 2013; Parrilla Gallego, 2018), y se define como el estudio de la música integrada en los videojuegos, y gracias a las metodologías innovadoras para desgranar y sintetizar dicho análisis podemos tomar las bandas sonoras de videojuegos como objeto de estudios en una investigación musical.

Todas estas metodologías vienen reunidas en un libro, una recopilación de artículos y estudios referentes a la ludomusicología y ejemplos prácticos de análisis llamado *Ludomusicology,* editado por Michiel Kamp, Tim Summers y Mark Sweeney (Kamp et al., 2016).

Mateo Pascual nació en 1974, en Valencia (MundoBSO, 2022), y ya en entrevistas y en su propia biografía nos cuenta que, desde pequeño, rondando los diez años, estaba interesado en realizar música componiendo con sintetizadores (González Joyanes et al., 2025). Se proclama como músico autodidacta y aprende el uso y manejo de software y hardware desde la sonoridad de los 8 bits (Sweet, 2016).

Se constata que su primer proyecto fue el de crear la música para el juego *Cyber Police (1996),* gracias a que fue referenciado por su amigo Carlos del Álamo y, junto con él, realizó la banda sonora. Debido a las carencias tecnológicas para realizar la transferencia de archivos, decidieron repartirse el trabajo dividiéndose los temas que cada uno debía componer.

Dos años más tarde, recibió el encargo por parte de *PyroStudios* de realizar la banda sonora de *Commandos: Beyond the Call of Duty*. Tras el éxito que tuvo, le fue encargado también la segunda entrega *Commandos 2: Men of courage(2001)*, teniendo más responsabilidades al pertenecer al departamento de producción (González Joyanes et al., 2025) y llegando a tener unos setenta minutos de música. De hecho, comenta en una de sus entrevistas que los descartes de este juego dan para incorporarlos en otro CD (González Joyanes et al., 2025).

Más adelante, entre otros proyectos, se encargó de *Commandos: Destination Berlin (2003),* y años más tarde pues se encargó de finalizar la música de la saga con *Commandos: Strike Force (2006)*, siendo esta la primera partitura completamente orquestal pensada para grabarla con la orquesta de Bratislava*,* y, tras estas experiencias, se lanzó como músico freelance (Pascual, 2025).

3. MARCO METODOLÓGICO

Este trabajo tiene su origen en el juego *Commandos*, y como fuente principal hemos escogido su versión para PC. Como hemos comentado antes, se va a disfrutar desde el portátil con las especificaciones citadas en la sección de fuentes, y con una escucha desde tres fuentes sonoras distintas:

a) Desde un televisor *LG* de 24" conte y con los altavoces que tiene incorporado.
b) Desde la misma pantalla, pero con unos altavoces externos de 125Wx2.

Desde un televisor *LG* de 32" y con unos auriculares de estudio conectados directamente a la consola, de diadema abierta *AKG K240 MkII*.

Así, se han podido extraer recursos directos del videojuego necesarios para analizar, a lo cual Tim Summers (Kamp et al., 2016) los denomina, fuentes primarias procedentes del juego. Añadiremos las fuentes previamente citadas, las llamadas satélites, como pueden ser cualquier tipo de documento u archivo que hable o sea propio del juego (partituras, diseños, bocetos, grabaciones originales, consideraciones de los autores) y lo que esté en su contexto (entrevistas, páginas web, reseñas, vídeos de gameplay). El acceso a esta fuente ha sido gracias a motores de búsqueda como *Google*, bibliotecas y repositorios de trabajos que hablan del juego como *Dialnet*, a la par que usar el propio CD de bandas sonoras comercializado por *PyroStudios* como merchandising de la edición coleccionista; fuente primordial e indispensable para su análisis.

Los catálogos de videos como *Youtube* ayudan a entender el funcionamiento del juego, y aunque podamos consumirlo y obtener una gran parte de la información de nuestro gameplay, por la antigüedad y por la inexistencia de los servidores el formato multijugador queda reducido a la capacidad de realizar una partida en LAN (comunicación Local interconectado por la misma red) por lo que recurrir a gente que se grabó en multijugador nos ahorra este procedimiento.

Encontramos fuentes primarias directas y de consulta de términos específicos de la musicología de gran renombre como *The Oxford Handbookof Interactive Audio* y *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (Collins et al., 2014) lo cual aporta nuevas fuentes para este estudio. Tenemos también los manuales de composición para recursos interactivos escritos por perfiles muy definidos y preparados para las bandas sonoras de videojuegos como el de Michel Sweet, *Writing Interactive Music for Video Games* (Sweet, 2016) en el cual se incluyen unas valoraciones de obras tales como las de Charles Ives, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith y otros compositores, acompañándolos de un ejemplo de banda sonora de videojuego que emplea la misma técnica.

Para el análisis más profundo de la música usada para videojuego estudiaremos los casos sobre la ludomusicología concretos que exponen en el libro *Ludomusicology* que hemos citado en fuentes, un libro muy útil por distintos métodos de análisis, centrándose en la interactividad y en la música (revisando ambos aspectos juntos o de forma independiente). En búsqueda de las fuentes originales propias de la ludomusicología, se han usado otros sitios web como *Google Books* o *ResearchGate*, así como la búsqueda en específico en la página <Ludomusicology.org>, un sitio web sin ánimo de lucro dedicado a la recopilación de estudios concretos de este campo, haciendo que la ludomusicología sea una subvertiente válida y científica de la musicología.

Para la investigación, identificación y localización de estas fuentes se han empleado los siguientes repositorios y bases de datos: *World Cat, Rebiun, Dialnet, Archive, TESEO*, así como bibliotecas dedicadas a los videojuegos como *Video Game Console Library* (The Video Game Console Library, 2025) y bibliotecas físicas como la Biblioteca de la Universidad de Granada, la Biblioteca de la universidad de Sevilla (*famaus*), sumando también las de universidades globales como la Biblioteca de Estados Unidos y otras bases de datos tales como *El museo del videojuego* (Museo Del Videojuego, 2025).

Para el plano sonoro nos basaremos principalmente en las partituras cedidas y en su reducción, y, dado que la técnica y el lenguaje armónico principal que usa es la tonalidad/modalidad, es importante tener el apoyo visual de la reducción, por lo que se dispondrán antes de las explicaciones y de los comentarios analíticos. Para un mejor apoyo visual, deberemos de asignar los comentarios teniendo nuestra siguiente leyenda por colores en la partitura:

Comentarios sobre diferencias en variables musicales.
Tonalidades, modalidades o centros sonoros y cifrado armónico
Estructurales.
Instrumentales.

Como detalle final, se dispondrá el título en inglés y en español, y no solo por simple traducción, sino por usar el título original en inglés como hipervínculo hacia el enlace de *Youtube* del audio homónimo a la partitura. Se analizarán dos obras de la banda sonora, las mas icónicas de la saga y que estipulan el carácter y estilo principal del cuerpo musical.

4. DESARROLLO ANALÍTICO

4.1 A Few Good Men (Unos pocos hombres buenos)

Hemos comenzado antes por la primera pista de audio que el jugador escucha, a un ritmo de "4/4" y con aire militar; ahora tenemos la última que escucha una vez finalizado la última misión, en "3/4", un ritmo que disuelve el ambiente militar y con un comienzo más lento, pausado y con mayor interés melódico. La sensación de triunfo es constante en la obra, debido a que usa la tonalidad en modo mayor, lo que le da brillantez y luminosidad al sonido. Además, vemos como esta obra en particular tiene solo un tema que se va repitiendo a lo largo del tiempo, pero con variaciones instrumentales, y en la última un cambio de tono de segunda mayor ascendente lo que le da una tesitura mas aguda y por tanto más vibrante y resplandeciente.

Este tema con variaciones comienza con el esqueleto melódico en las cuerdas agudas para luego pasar dicha responsabilidad a los vientos madera, mientras la cuerda mantiene notas largas, finalizando todo con una cadencia perfecta, pero con una nota de paso, un "Si" en el bajo, que la convierte brevemente en una cadencia imperfecta.

Al comienzo de la primera variación tenemos un motor rítmico delegado a las cuerdas en base a corcheas y en conjunto con un tempo más allegro esta variación sembrará los cimientos del carácter de las demás variaciones. El tema lo lleva el oboe, siguiéndole luego las trompetas y el clarinete, doblando por terceras y octavas y además realizando una hemiolia de tres compases en "2/4" dentro de dos compases en "3/4". El final de la variación mantiene una semicadencia que intercala un acorde de primer grado en inversión sexta cuarta.

La segunda variación consiste en un aumento de masa textural, donde se añade la flauta, las trompas y las trompetas, y más adelante el bombo refuerza el ritmo y la pesadez de los graves, y la melodía alcanza una tesitura más elevada. Tenemos también una parte del tema variado y fragmentado, repetido varias veces, donde reposa en subdominante y se quita el motor rítmico de las corcheas, declarando así con estos reposos una cadencia plagal para la siguiente variación.

Aparte de reforzar esa masa textural con la plenitud de los vientos maderas, el viento metal que añade peso al motor rítmico de las corcheas y el coro, el autor realiza un acorde de TI en las partes de acompañamiento mientras que mantiene el perfil melódico (respeta los intervalos) solo que lo realiza una quinta justa ascendente, lo cual nos da una sonoridad de quinto grado sobre el acorde de tónica; sobre el final de la tercera variación repite la hemiolia sobre el cuarto grado.

En la cuarta variación se omite el motor rítmico de corcheas y el viento metal agudo (trompas y trompetas) y se pasa al de negra y cuatro corcheas, teniendo notas a contratiempo en el metal grave y notas largas en violines, coro y vientos maderas. Las campanas realizan también un ritmo de hemiolia nuevo y previo al ritmo que hemos comentado anteriormente con las notas Sol, Do, Fa y La, reforzando también la hemiolia sobre el cuarto grado.

La modulación hacia Re mayor y un mayor desglose en la tesitura son las principales características de la quinta variación, donde vemos que se fusionan los ritmos de seis corcheas con los de negra y cuatro corcheas, se eleva una octava por agudo la melodía y hay fragmentos donde el grave está una octava por debajo, lo cual incrementa distancia en la disposición de la orquesta.
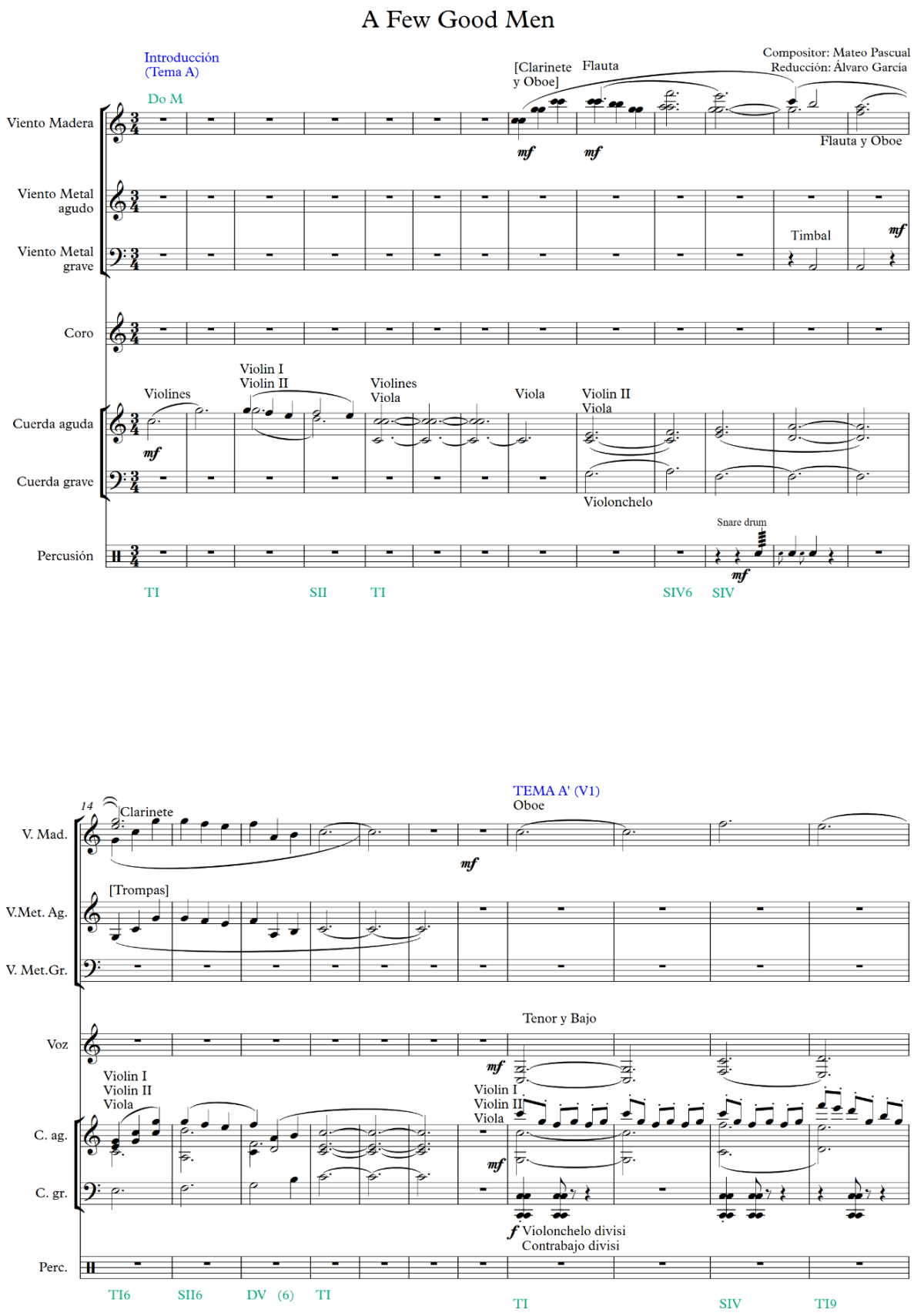
Basada en un fragmento del tema "A", la siguiente variación contempla la misma armonía e instrumentación que la anterior, con una modificación en la cadencia para enlazar con la última variación. Se aprecia una notable diferencia de matiz, pasa de un mezzo-forte en trompas, metales y cuerdas graves, flauta y oboe a tener un *tutti* orquestal con fortísimo en comparación con la sexta variación, la cual desarrolla por completo las sonoridades de todos los instrumentos y le añade el máximo peso textural posible. Para finalizar,se realiza un proceso cadencial con una cadencia modal TI -VII-TI, donde el séptimo grado es rebajado, más propio del modo eólico.

En cuanto al método de estudio ALI, la afectividad es altamente positiva gracias al uso de una tonalidad mayor, lo cual es una alusión simbólica del hogar de vuelta, y como está dispuesto en un constante crescendo, está más cerca, y el discurso de la tonalidad es familiar al oído del oyente medio (Segovia Cobo, 2017), lo cual incrementa esa sensación de hogar o pertenencia a un lugar.

En el plano literario, el carácter del ritmo va en contra del carácter militar que el juego refleja constantemente, aunque el uso de las percusiones y los metales puedan asemejarse a los de un himno, y es quizás uno de los temas más distintos que el juego tiene, precisamente para reflejar el fin de la guerra y así el del juego, siendo esta pista un himno al triunfo del jugador.

La interactividad se reduce a un disparador de evento cuando finaliza la última misión "Defender a la Madre Rusia", y se produce una interpretación estática donde estos cuatro buenos hombres vuelven a casa tras un duro trabajo realizado a lo largo de la entrega. Los cuatro hombres son el Espía, el Boina Verde y el Francotirador, y como nos explica bien el autor y lo que quería reflejar en su música, es que el cuarto hombre sea el propio jugador. De hecho, si nos fijamos en los informes, siempre se le atribuye al jugador un valor de protagonismo con expresiones incluyentes en la experiencia, como por ejemplo "Mantén los ojos bien abiertos para encontrar posibles refuerzos aliados" o "No te olvides de la reliquia…"

Sin duda es el tema que más refleja ese cambio del deber y la responsabilidad para la defensa del equipo o de la patria hacia la relajación y la sensación del trabajo bien realizado.


A Few Good Men
Introducción
(Tema A)
Do M
Compositor: Mateo Pascual
Reducción: Álvaro García
[Clarinete y Oboe]
Flauta
Flauta y Oboe
Viento Madera
Viento Metal agudo
Viento Metal grave
Timbal
Coro
Violines
Violin I
Violin II
Violines
Viola
Viola
Violin II
Viola
Violonchelo
Cuerda aguda
Cuerda grave
Snare drum
Percusión
TI
SII
TI
SIV6
SIV
14
Clarinete
TEMA A' (V1)
Oboe
V. Mad.
[Trompas]
V.Met. Ag.
V. Met.Gr.
Tenor y Bajo
Voz
Violin I
Violin II
Viola
Violin I
Violin II
Viola
C. ag.
C. gr.
Violonchelo divisi
Contrabajo divisi
Perc.
TI6
SII6
DV (6)
TI
TI
SIV
TI9
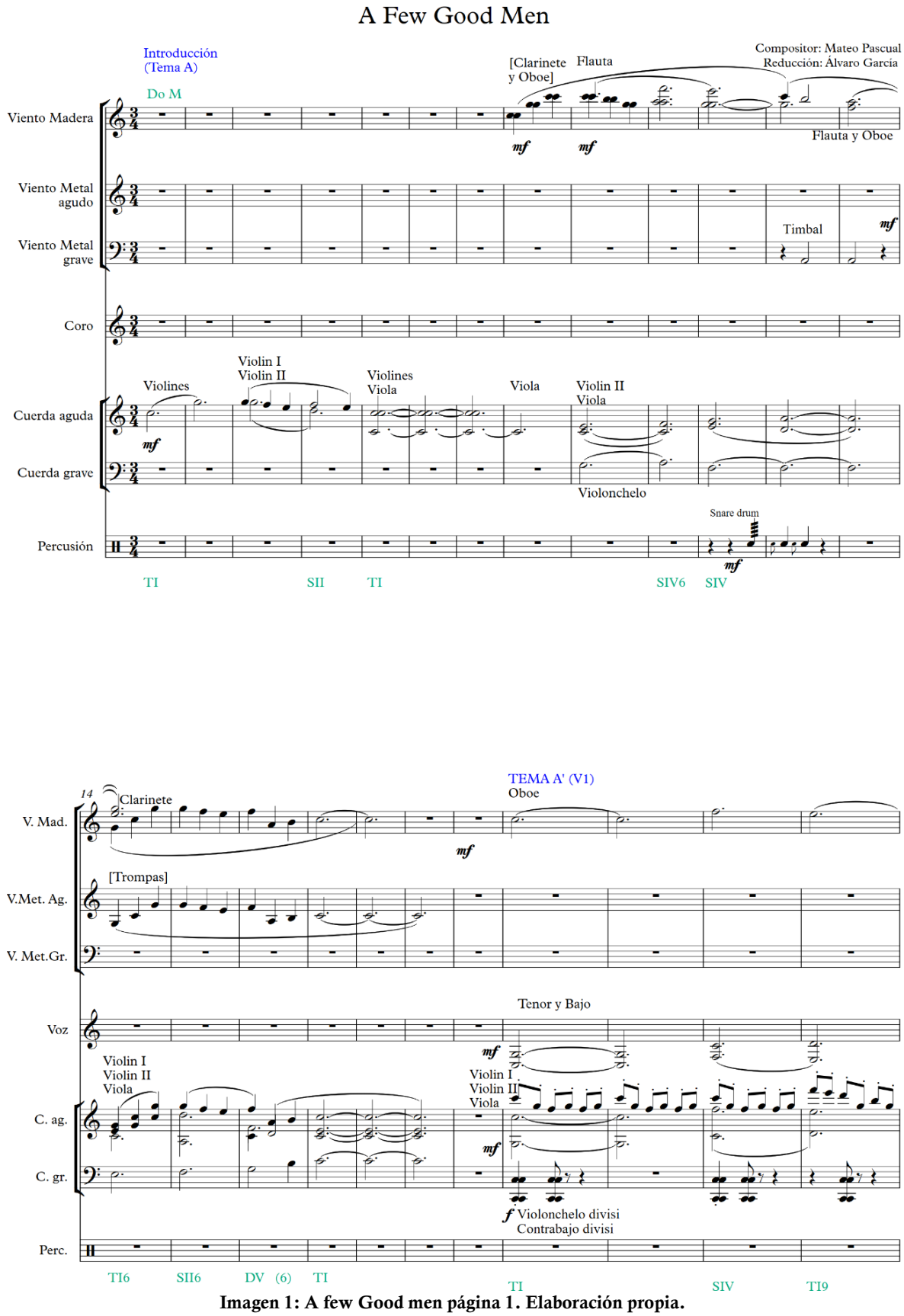


Imagen 1: A few Good men página 1. Elaboración propia.



Imagen 2: A few Good men página 2. Elaboración propia.

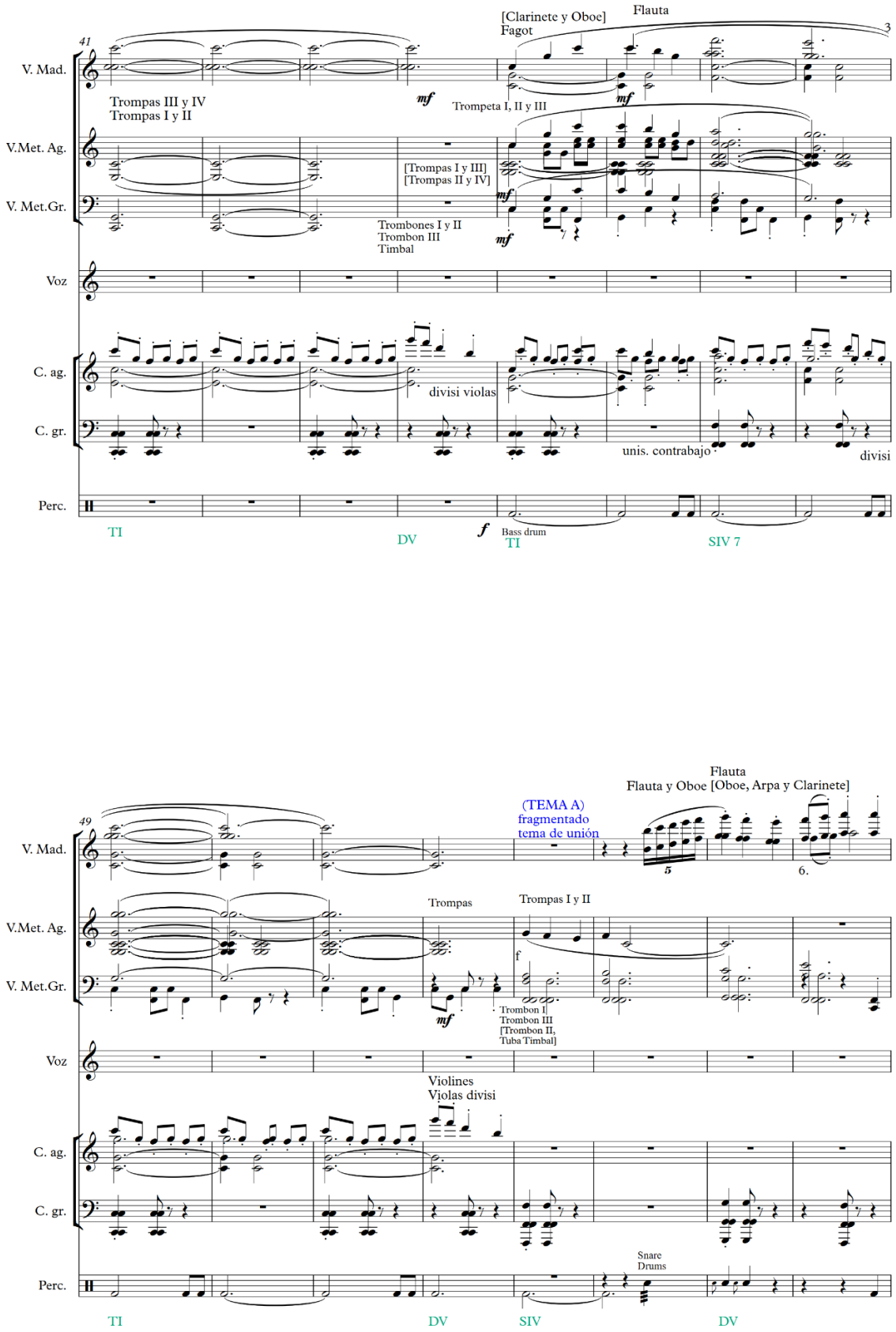


Imagen 3: A few Good men página 3. Elaboración propia.
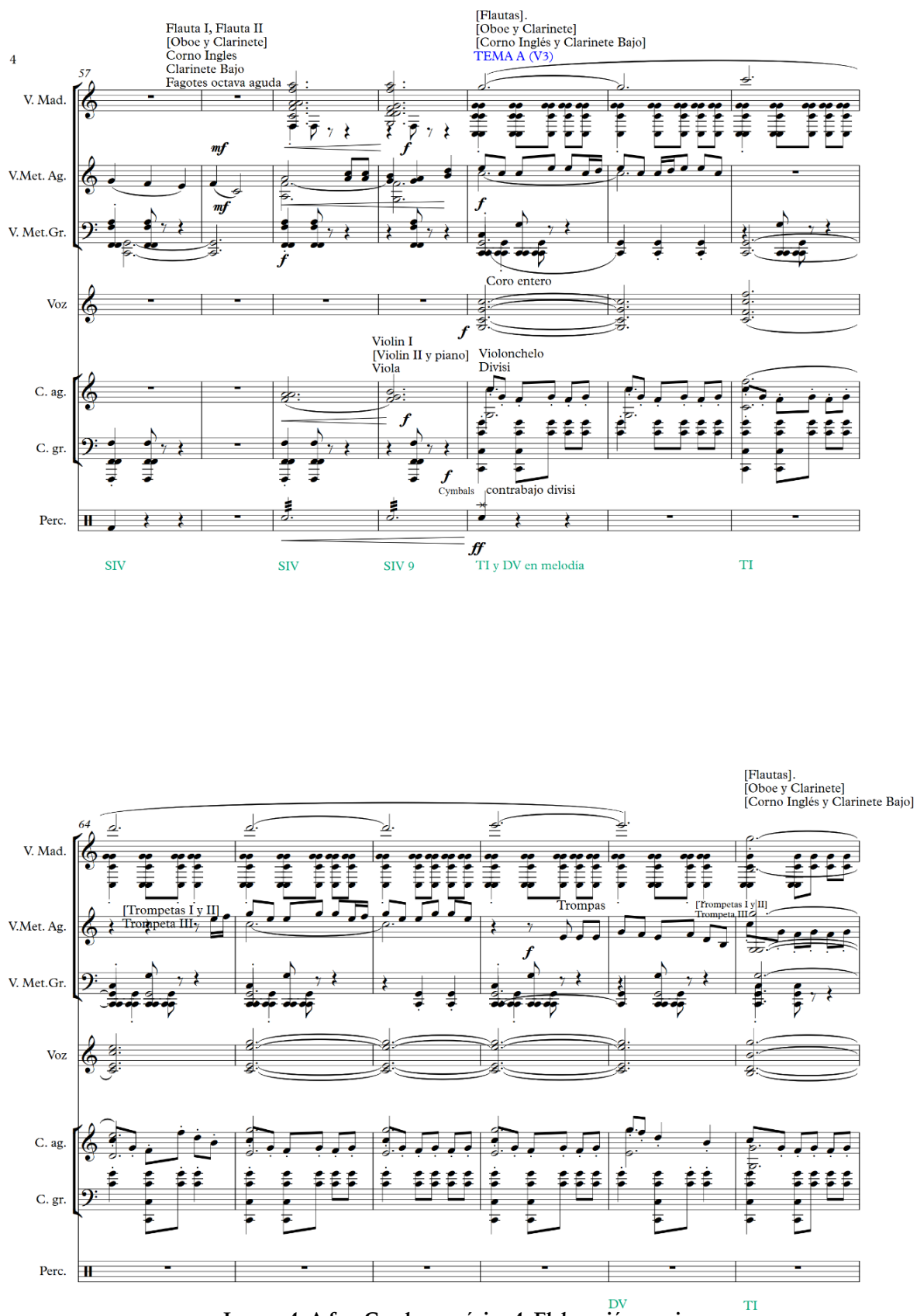


Imagen 4: A few Good men página 4. Elaboración propia.
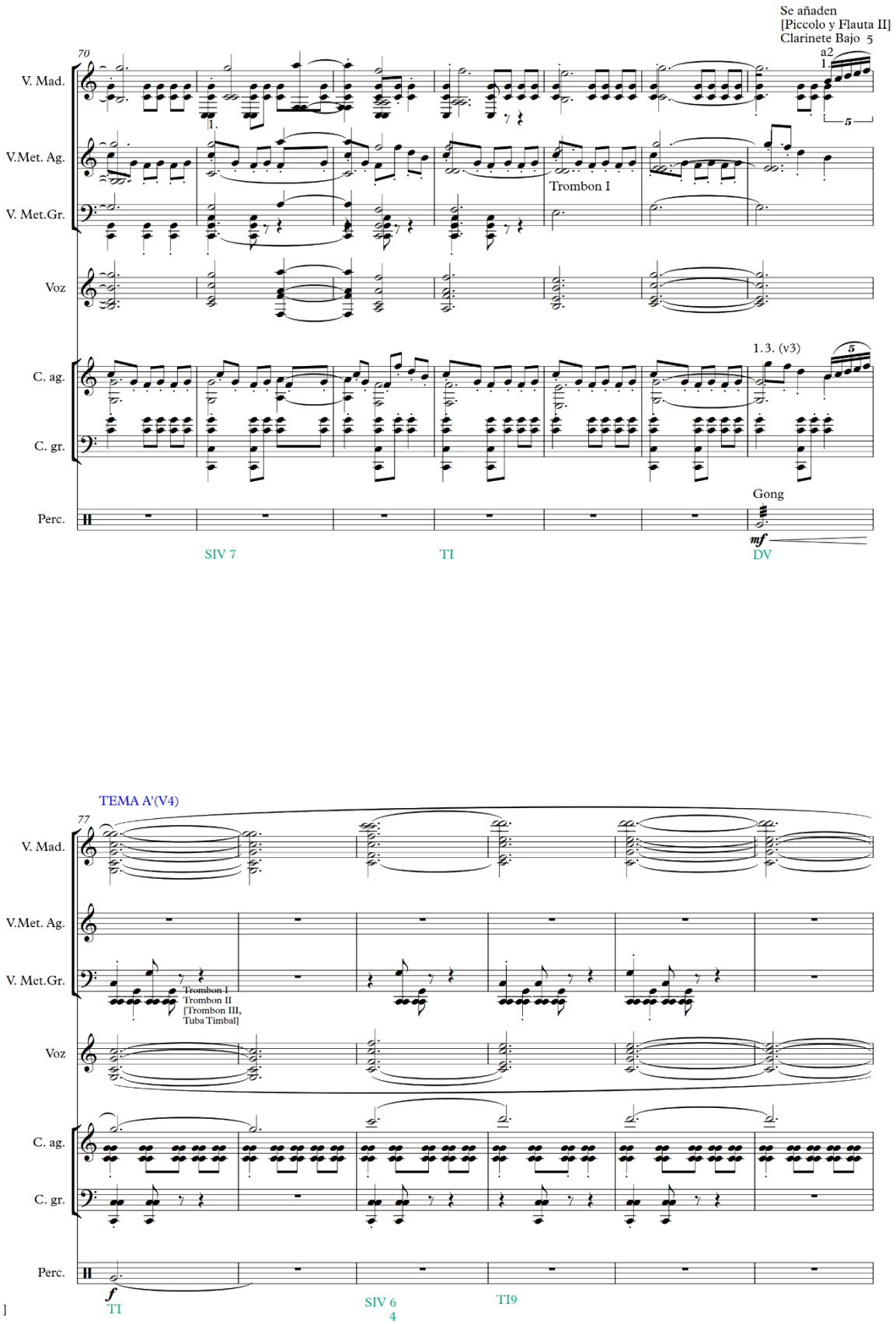


Imagen 5: A few Good men página 5. Elaboración propia.



Imagen 6: A few Good men página 6. Elaboración propia.
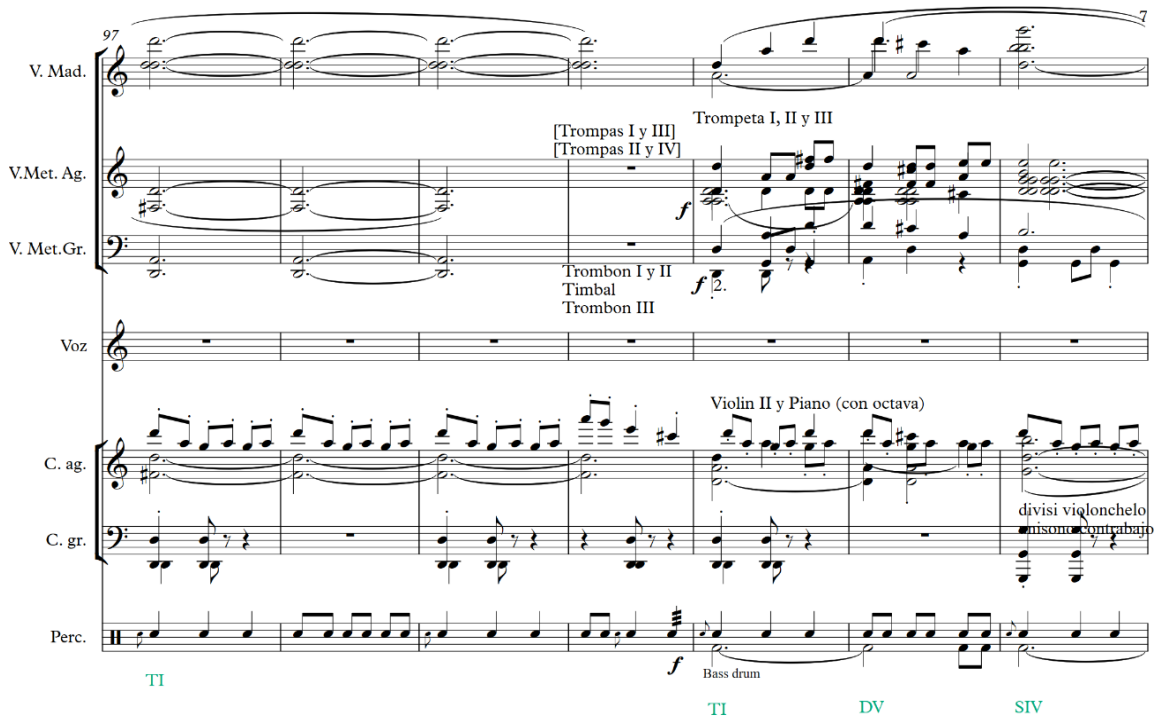




Imagen 7: A few Good men página 7. Elaboración propia.
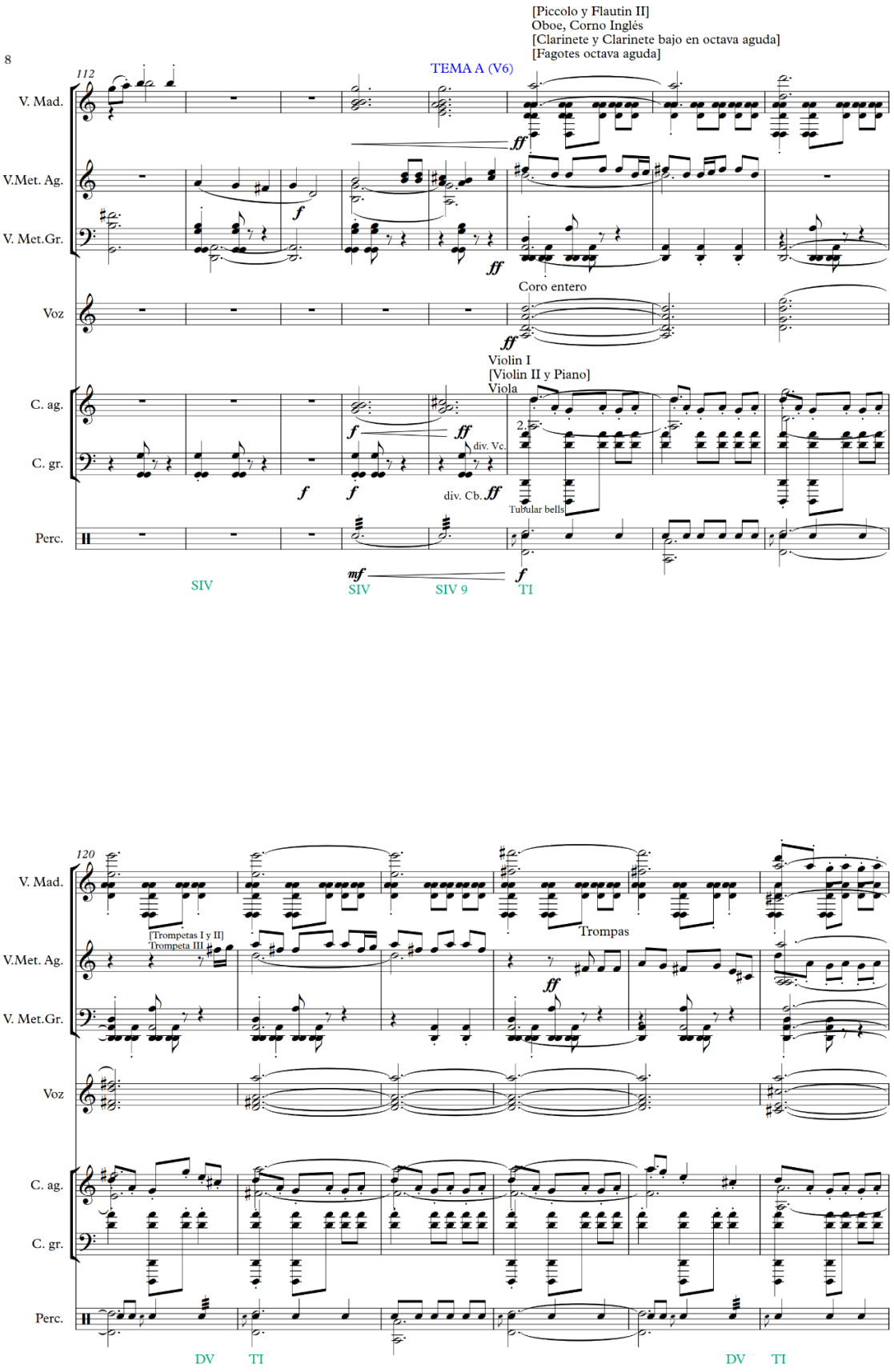


Imagen 8: A few Good men página 8. Elaboración propia.
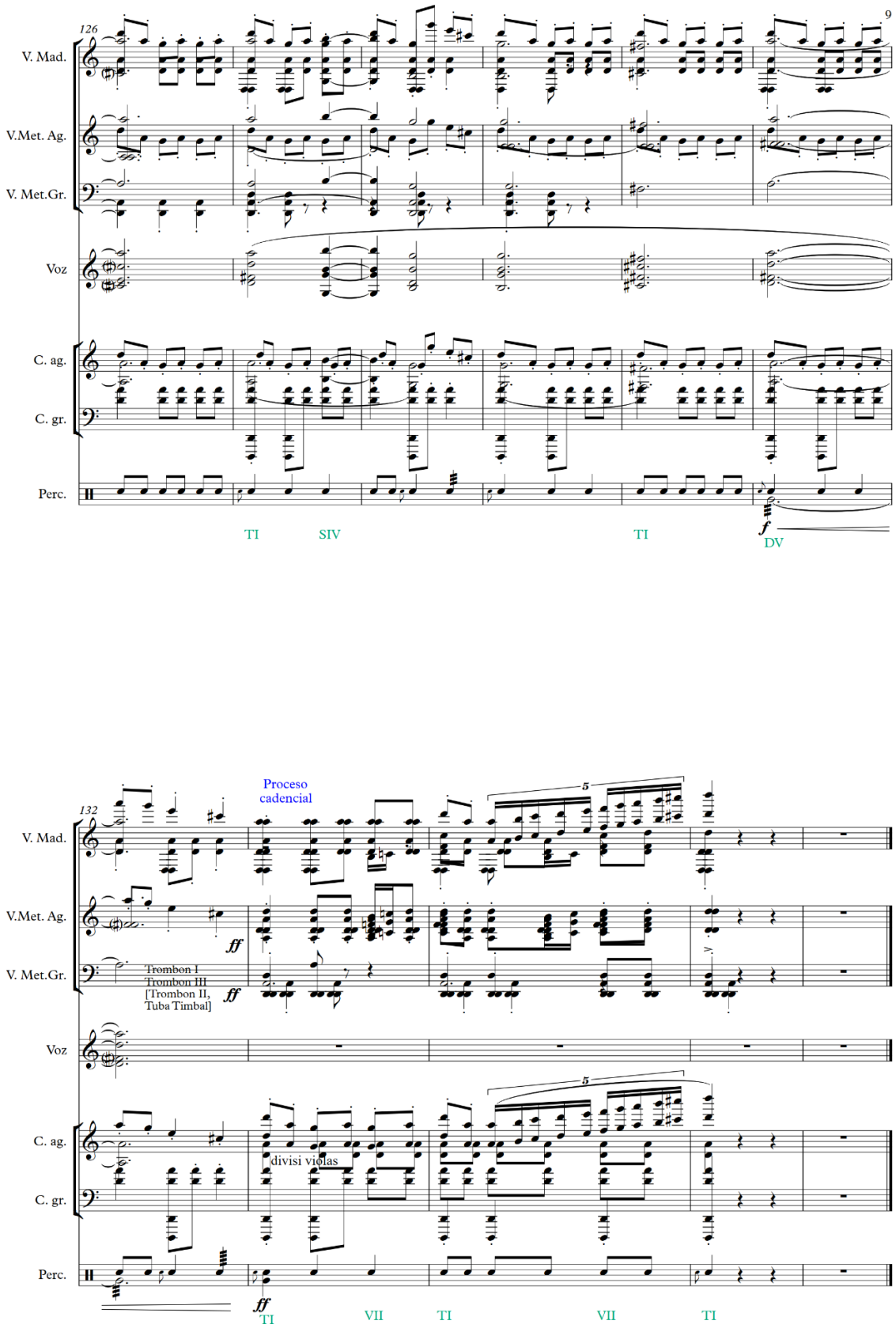


Imagen 9: A few Good men página 9. Elaboración propia.

4.2 Drums of war (Tambores de guerra).

Nos encontramos ante una de las pistas de audio que el jugador escucha cuando se encuentra en una parte del juego en la que la acción ensombrece a la narrativa y al sigilo y desborda con innumerables (a veces, infinitos) enemigos, vehículos y armas, unos de los momentos en el que el corazón toma pulso acelerado y prueban nuestra valía, puntería y reflejos en el combate. "*Drums of war*" tiene básicamente una estructura de tema y variaciones, y aunque en todas tengan el mismo ritmo de fondo (negra y dos corcheas, simulando un corazón acelerado) las diferencias instrumentales y armónicas son notables.

La obra está situada en el centro sonoro de Do m; hablamos de centro sonoro porque la música se mueve en un flujo armónico más modal que estrictamente tonal (Do m igual a Do eólico, y a veces se incluye la sensible). El tema base no tiene una melodía definida, pero sí establece el carácter, el ritmo y el acompañamiento que seguirá a lo largo de la obra. La mayoría de los instrumentos llevan un ritmo de dos negras, dos corcheas y más negras, y aprovechan la corchea en parte fuerte para cambiar de nota y tener así una direccionalidad y una tensión constante por parte de las semicorcheas que están pensadas como motor direccional; esto genera tensiones de menor grado que no resuelven, una tensión estática y en movimiento que anima al jugador a moverse, pero no dice la dirección. La cuerda aguda realiza semicorcheas ejecutando acordes en el plano horizontal, y en el cuarto compás se añaden voces graves con notas largas.

Cuatro compases más adelante. el viento madera apoya las semicorcheas de los violines y estos dejan de interpretarlas para que las maderas las mantenga. Este patrón de semicorcheas da más direccionalidad a la obra, y aunque haya momentos en los que pasa a segundo plano, aumentan la textura y la riqueza armónica.

El tema vuelve a mantener los acordes con sus grados y funciones, pero en el centro sonoro de fa menor; además, desde el compás 13 hasta el 17, el trombón (apoyado por el viento metal restante) realiza un tema muy propio de la saga *Commandos,* lo cual le da unidad con el resto de los títulos, un leitmotiv basado en el honor y la entrega. Esto es frecuente en proyectos audiovisuales pertenecientes a la misma franquicia o títulos, sobre todo cuando se cuenta con el mismo autor, que hace referencias. En la entrevista el autor estipula que la inspiración para realizar la banda sonora le vino de estudiar y repasar los títulos anteriores dado que la saga cuenta con los tres personajes icónicos y los enemigos pertenecen al mismo sector/grupo social, la técnica del Leitmotiv es útil y conveniente para mantener dicha conexión. Además, como es el propio compositor quien hace uso de su música, no tendrá problemas de Copyright.

Volvemos a oír el carácter de tema "A" pero con breves intervenciones del coro, siendo apoyado por el viento madera y manteniendo el colchón armónico de negras en los demás instrumentos, salvo el violín segundo que mantiene el patrón rítmico de semicorcheas. Tras ello, se añade un contrapunto en las maderas y la cuerda aguda en trémolos de semicorcheas que rellena los silencios que deja las intervenciones de las voces. Las voces humanas ejecutadas en ritmos "acelerados" o percusivos dan una sensación de gran impacto, como si las acciones del jugador contaran para el futuro del universo creado. Todo ello en el centro sonoro de Sib m.

Podemos establecer una relación armónica entre las tonalidades citadas. Aunque se trate del mismo tema, se está produciendo una variación armónica siguiendo el círculo de quintas (Do-Fa-Sib), una evolución natural de la armonía sencilla y accesible para el público. Como compositor, si se debe repetir una parte, resulta conveniente no recurrir a una repetición literal y añadir alguna variación o modificación.

El último tema A mantiene el fondo rítmico de negras y corcheas en menor volumen en los metales, y hay trazos de tema en la cuerda aguda y en la madera, y todos los materiales van disipándose con decrescendos, intervenciones temáticas cada vez mas cortas y sin identidad propia, hasta llegar a la sección o fragmento cadencial, donde se atenúan los ritmos en el centro sonoro de Do m que se han generado y que se mantienen algunos instrumentos con notas largas. Cuando decimos fragmento cadencial, la traducción en el ámbito de banda sonora de videojuego es la preparación previa a la vuelta al tema o retransición, lo que da sentido al bucle de la obra, y de ahí que tenga conexión armónica a la hora de finalizar en Do m con el principio de la obra.

Toda la obra tiene como máximo una tesitura de tres octavas, una textura muy comprimida, que presenta un desafío para dejar espacio a los instrumentos que lleven la melodía. Las

orquestaciones han de contar también con el mundo sonoro del videojuego y conjugar música, efectos de sonido y, cuando sea pertinente, silencio.

En términos del método ALI, en lo que concierne a la variable Afectiva, el momento escogido para su reproducción mantiene la tensión y una direccionalidad en la que la acción vuelve a ser la protagonista, lo cual hace que el jugador asocie esa tensión de estar en guerra con ese ritmo constante y con las disonancias. Además, debido a la repetición constante, los distintos motivos y sobre todo el ambiente creado con el acompañamiento y con el motor rítmico se pueden quedar más fácilmente en la memoria del usuario, y la repetición no fatiga debido a las modulaciones y a los cambios en los perfiles melódicos.

En el ámbito literario, existe en la antigüedad escritos y extractos que relatan como de importante eran los tambores en las guerras (Alonso Páramo, 2013) que servían para mantener un paso fijo en las filas, la moral alta de los soldados y para amedrentar al enemigo; la percusión es una constante en todas las obras del Mateo Pascual, pero en esta en concreto el bombo separa cada compás de este, y la caja también interviene en los momentos álgidos de tensión. Drums of War se sustenta en lo que José Nieto define como códigos culturales heredados (Nieto, 1996); la música es un vehículo de convenciones semiológicas preestablecidas con el uso predominante de la sección de metal en registro grave y la percusión marcial como un código del género bélico desarrollado desde el siglo XIX.

El plano interactivo queda reducido debido a que las partes en las que interviene la música son básicamente producto de secuenciar las partes de guerra con las partes tranquilas, salvo aquellas en la que la guerra nace de un evento disparado por el jugador, como un primer disparo o un objetivo opcional cumplido, y como en otras pistas, hasta que no se cumpla el objetivo principal o se elimine el último enemigo, el bucle estará activo. La pista se mantiene activa cuando el jugador es descubierto por el enemigo y se prescinde de ella para dejar paso a los diálogos o a los eventos.

La transición del género de *Commandos* hacia el género del FPS, mantener la "tradición" innovadora de códigos culturales musicales asociados al ambiente y establecer las relaciones del juego con la esencia de las anteriores entregas remarcan un portentoso trabajo del compositor. Todo ello, con la "ludomusicología" y la combinación de métodos del Modelo ALI de Van Elferen y el enfoque de fuentes de Summers, validan la eficacia de estos métodos independientemente del recurso interactivo objeto de un análisis.
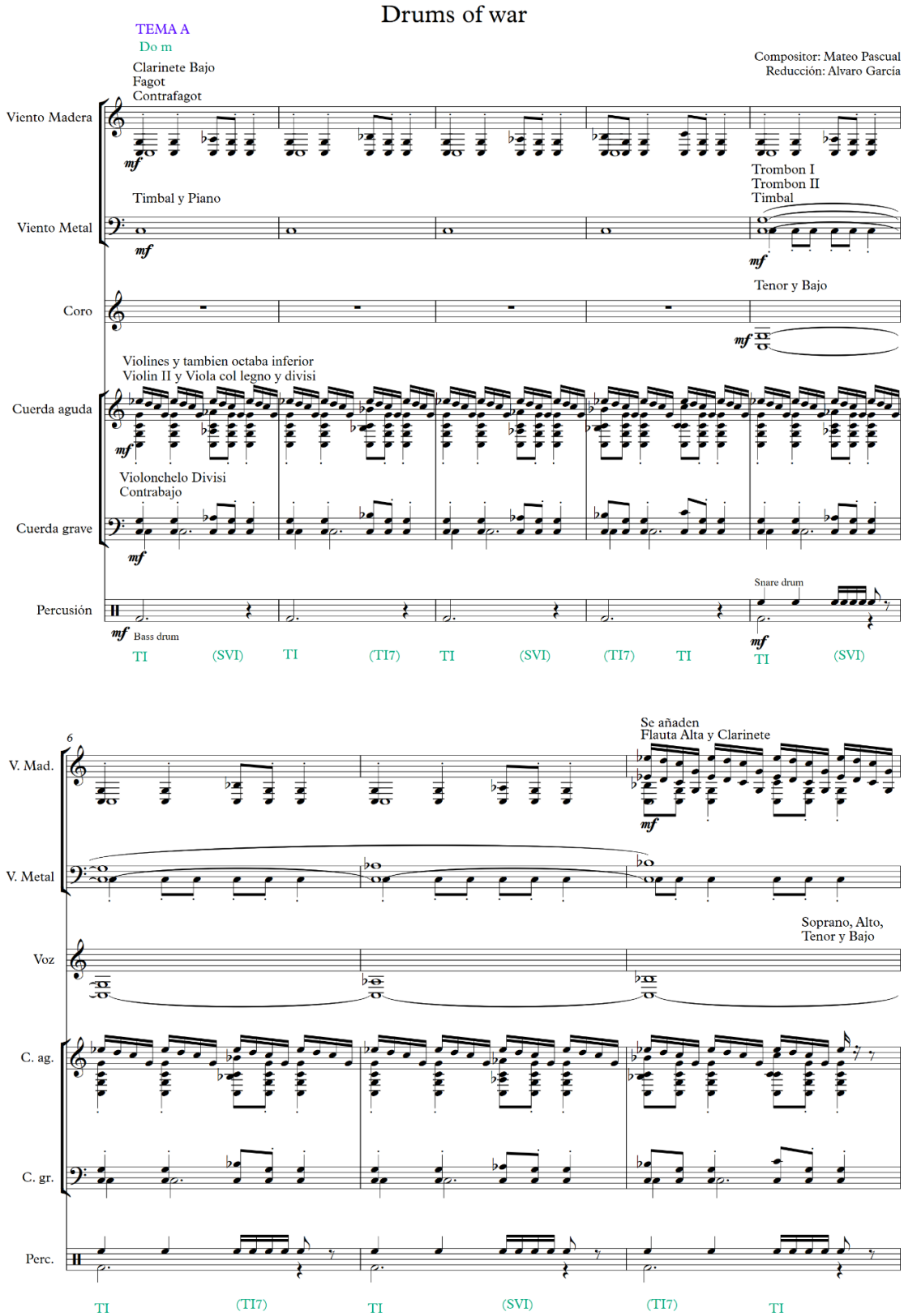


Imagen 10: Drums of war página 1. Elaboración propia
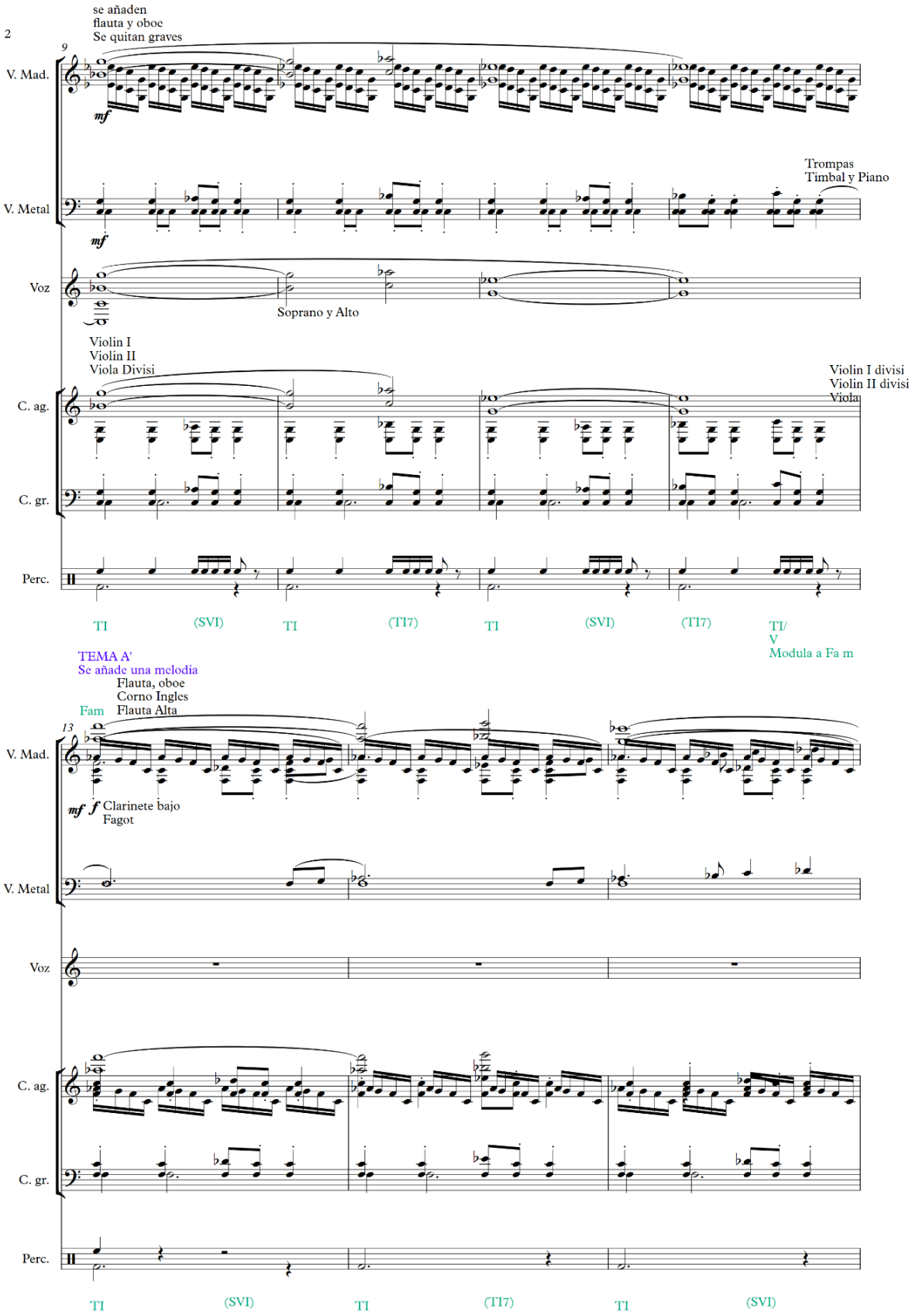


Imagen 11: Drums of war página 2. Elaboración propia

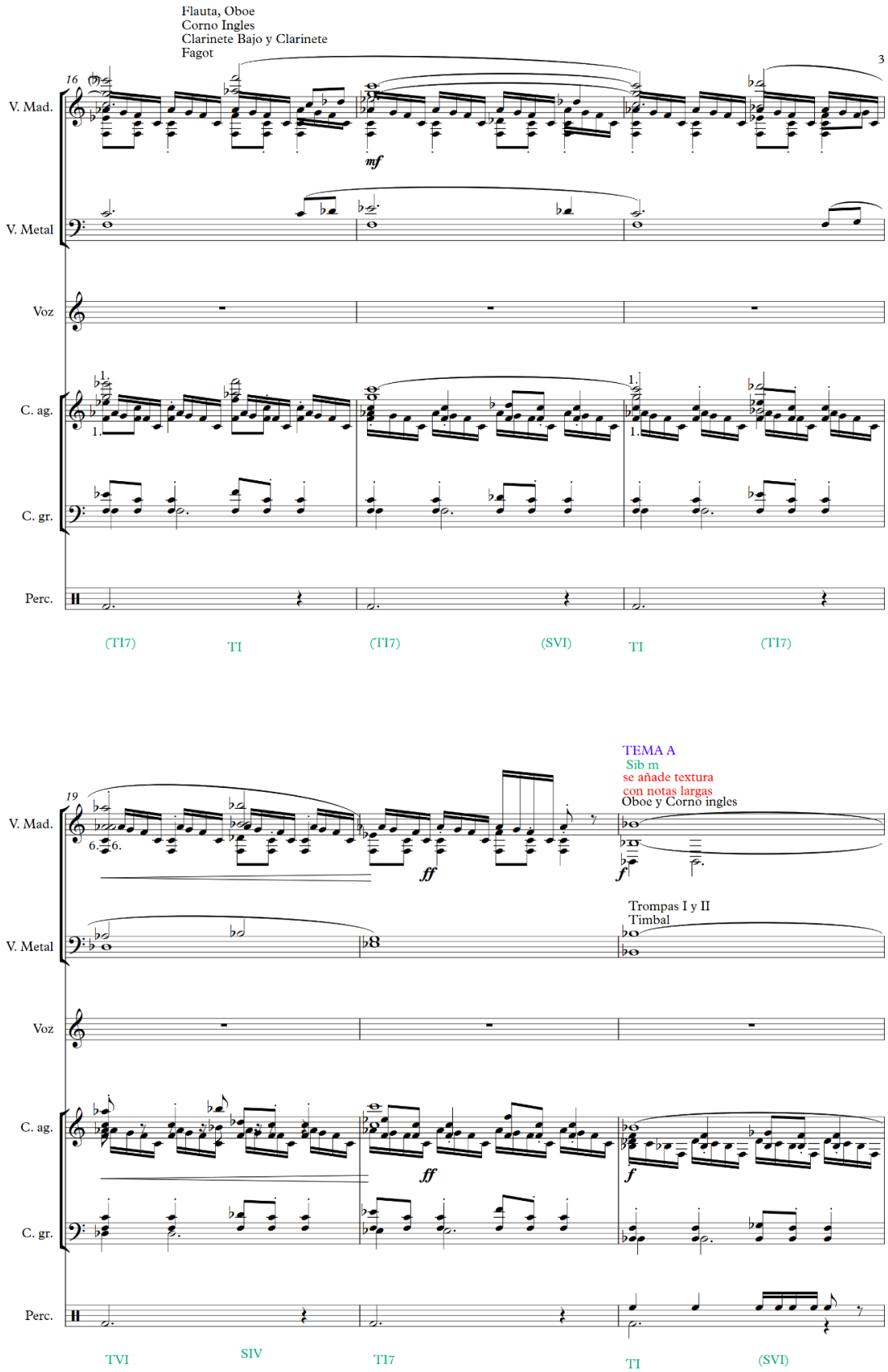


Imagen 12: Drums of war página 3. Elaboración propia.
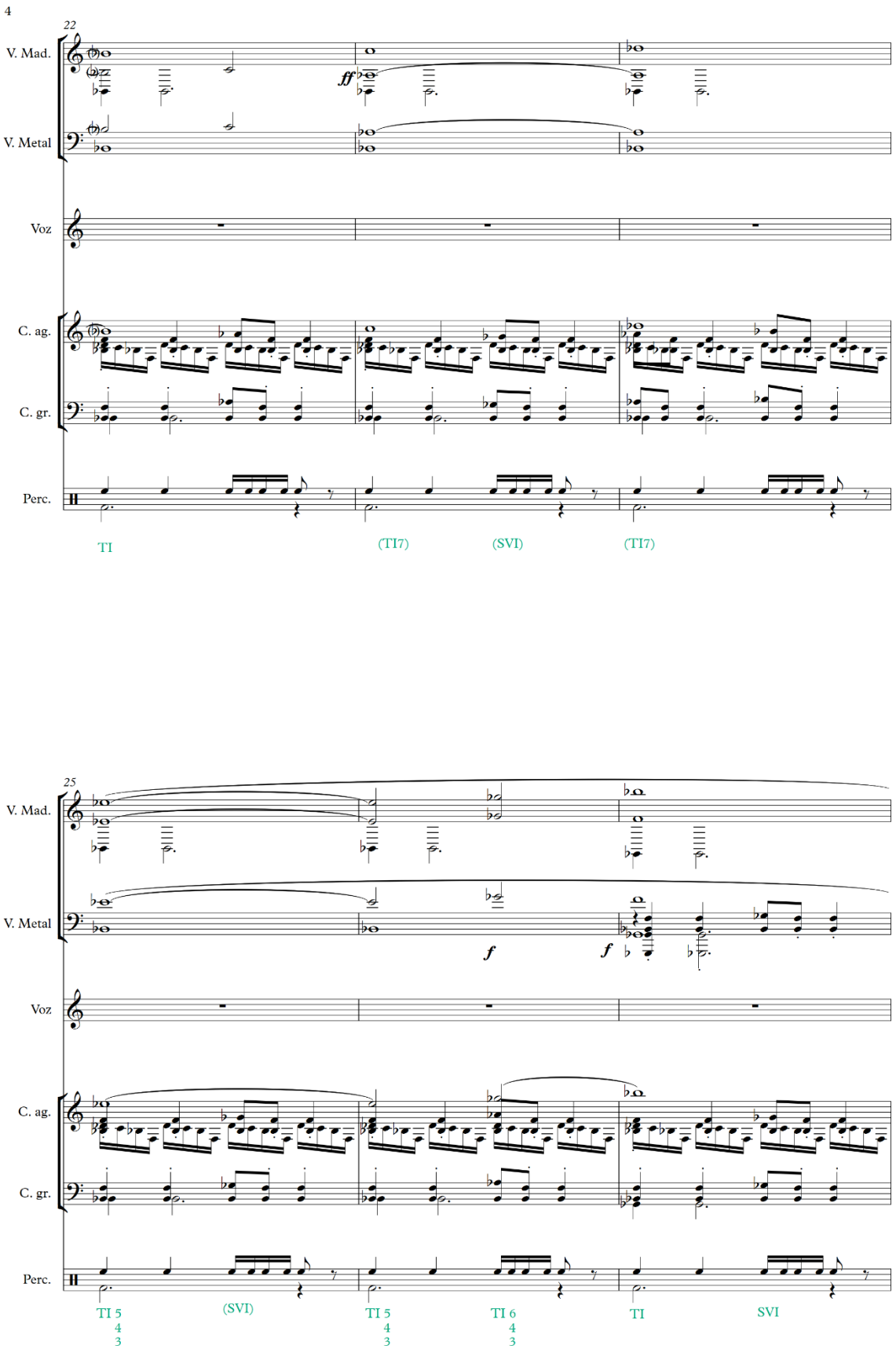


Imagen 13: Drums of war página 4. Elaboración propia.
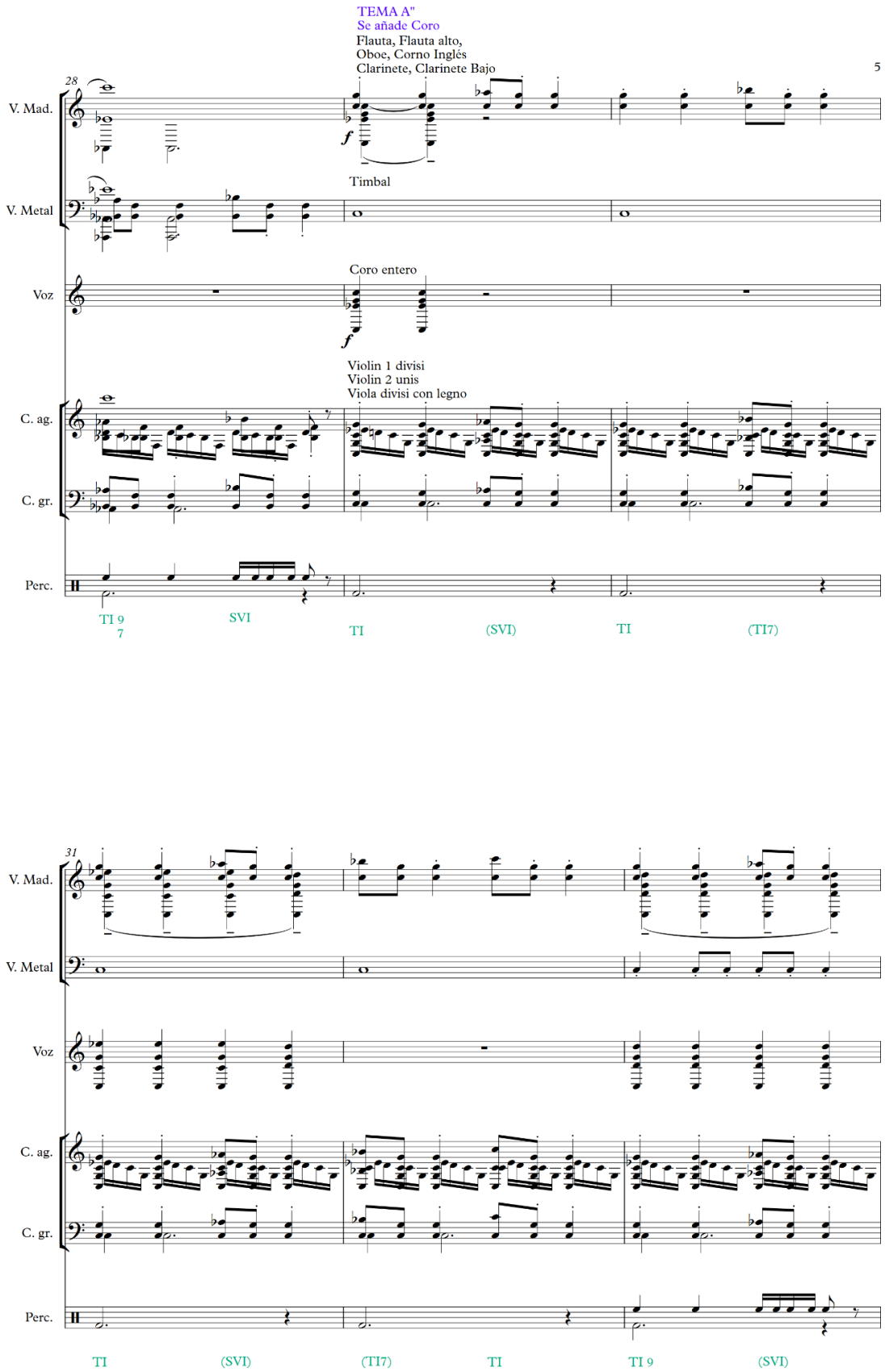


Imagen 14: Drums of war página 5. Elaboración propia.
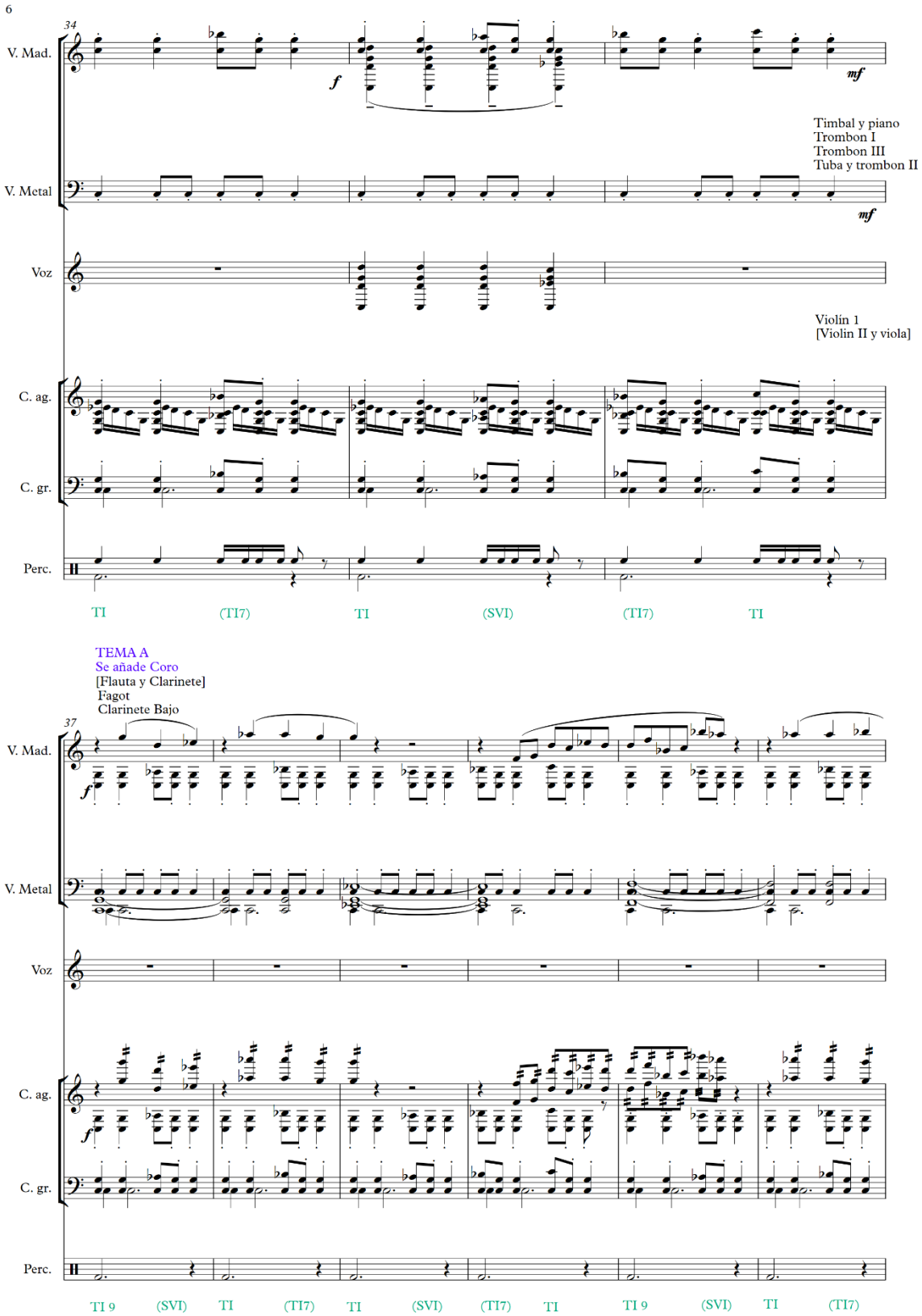


Imagen 15: Drums of war página 6. Elaboración propia.

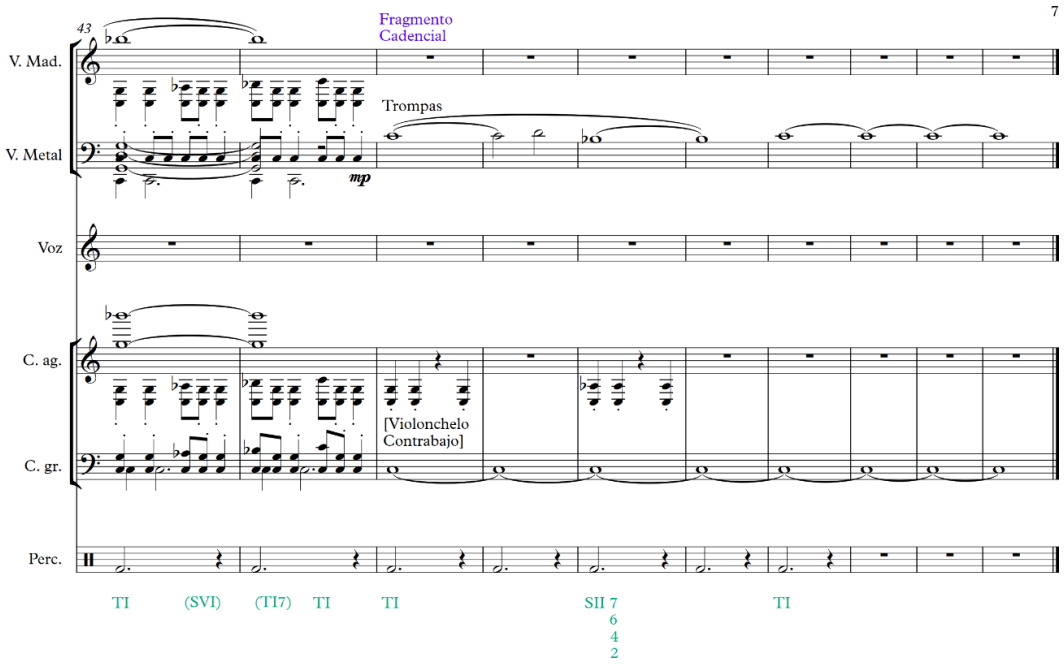


Imagen 16: Drums of war página 7. Elaboración propia.

5. CONCLUSIONES

Existen muchos apartados y enlaces de internet que dan su opinión directa sobre una banda sonora de videojuego, pero la profundidad del estudio de las obras no es extensa. Los recursos interactivos cobran cada vez más capacidad técnica para realizar obras complejas, y uno de los campos que más ha evolucionado es el de la música para videojuegos. Muchos musicólogos con interés en estas bandas sonoras se han preguntado… ¿cómo pueden analizar dichas bandas sonoras sin quedarse solo en el plano musical? Por supuesto es un plano importante debido a que la música de videojuegos se nutre de obras preexistentes y de la música de cine.

La respuesta a la pregunta es sencilla; la ludomusicología propone varios métodos entrelazables y combinables entre ellos del cual inspirarse o crear nuevos métodos más complejos. En este trabajo hemos generado un sistema que incorpore las características del videojuego, aquellas mas unidas a la música. En este trabajo se han utilizado dos métodos distintos de análisis:

1. El propuesto por Tim Summers que da prioridad al plano musical siendo el más importante e interesante para el campo del sonido.
2. El propuesto por Isabella Van Elferen, el método ALI, quien se encarga de analizar y comentar el resto de las variables que componen el juego más aquel que pueda afectar emocionalmente al jugador.

Debido a que las mecánicas para reproducir el audio en *Commandos:Strike Force* no precisaban de más métodos, no nos hemos encargado de reunir más de ellos, pero precisamente por ello la ludomusicología es una entidad orgánica y adaptable a cualquier título existente, sin discriminar por género, plataforma, alcance o contexto. Queda demostrada su validez en este y más trabajos que se han realizado de ludomusicología, sus estudios y en concreto el libro *Ludomusicology*, que son recopilaciones de métodos útiles y con posibilidad de abarcar cualquier videojuego.

Antes de realizar el trabajo he de reconocer que creía que la obra y saga de *Commandos* acababa en *Commandos 3: Destino Berlín*, pero me llevé una grata sorpresa al ver que había un título más y que habían cambiado de género, de estrategia a un "shooter" en tercera persona. Además, como gran consumidor de la saga, me permitió escuchar de nuevo y con un trabajo puramente orquestal* los sones de Mateo Pascual, a quien le agradezco profundamente de nuevo su intervención en la entrevista y tener la amabilidad de pasarme los materiales de las partituras que se exponen en este trabajo.

A la hora de analizar el plano musical, me he llevado una lección compositiva que es la capacidad de generar una banda sonora que no lleve por bandera y objetivo el ser épica todo el tiempo, e ir intercalando y combinando temas de tensión o incluso de menor textura, sin tener la necesidad de utilizar todos los elementos orquestales. Una música muy buena y agradable de oír tanto fuera como dentro de la experiencia inmersiva, y sobre todo muy funcional y acorde a la saga. Mateo Pascual es un icono musical en las entregas de *Commandos,* y si hubiera más entregas de la misma saga en un futuro, seguro se encargaría de seguir con el mismo estilo musical.

La calidad de la banda sonora en este título reside en la capacidad empática con el jugador y ser capaz de impactar positivamente en sus emociones y retroalimentación de eventos, y como hemos demostrado, para ello utiliza la tonalidad y la modalidad, combinadas o por separado, para las obras y los distintos humores que quiere representar. Otra técnica aprendida es la capacidad de variación sutil de un mismo tema y como realizar cambios imperceptibles al oído medio "gamer" sin que sean evidentes. En cuanto al género del FPS o "shooter" con ambientación historicista, he aprendido de la estética y de los recursos necesarios para establecer dicha imagen sin dañar el diseño o ir en otra dirección artística.

Gran cantidad estudios, documentales, recursos informáticos reflejan el alcance que tuvo la saga *Commandos;* su difusión en cada uno de los estrenos era amplia y de ámbito internacional, aunque los españoles nos sentíamos orgullosos de saber que detrás del diseño del título había en su mayoría personas de origen español desarrollándolo, y debemos agradecer a *Pyro Studios* su capacidad creativa y la capacidad de inmersión del mismo juego, incluyendo que el doblaje estuviera en español, dado que no todos los juegos tienen doblajes tan específicos. El impacto cultural de la saga nos deja tan buen recuerdo que hoy día tenemos remasterizaciones de la segunda y tercera entrega. Si el oyente, músico o interesado en la música y en el juego quiere ver su origen, le recomiendo ver un "gameplay" del mismo.

REFERENCIAS

Alonso Páramo, E. (2013). *Estudios Medievales Hispánicos 2*. Universidad Autónoma de Madrid. http://hdl.handle.net/10486/13411

As.com/Meristation. (2026). Commandos Strike Force: El universo de Commandos desde los ojos protagonistas. https://shorturl.at/cqPR3

Collins, K., Kapralos, B., & Tessler, H. (2014). *The Oxford handbook of interactive audio*. Oxford University Press.

Díez, J. (2009). *La música de los videojuegos llega a las grandes orquestas*. https://t.ly/ul4D

Gibbons, W. (2020). Ludomusicology. En Oxford Music Online. Oxford University Press. https://t.ly/IPuZ

González Joyanes, E., Díez-Chellini, J. L., & Gorjón Rivas, S. (2025). BSOSpirit -- Entrevista con Mateo Pascual. BSOSpirit. http://www.bsospirit.com/entrevistas/mateopascual.php

Kamp, M., Summers, T., & Sweeney, M. (Eds.). (2016). *Ludomusicology: Approaches to video game music*. Equinox Publishing.

Manuel, J., García Arcos, R., Hoyos Manchado, R., Íñigo Roció, R., Escudero Ávila, I., Maldonado, J., Revello Sánchez, J., & Pérez Carbajo, J. E. (2019). Portada y equipo editorial. *MoleQla: Revista de Divulgación Científica de la Universidad Pablo de Olavide*, (34), 1–2. https://www.upo.es/moleqla/documentos/Numero34/34.pdf

Moseley, R. (2013). Playing games with music (and vice versa): Ludomusicological perspectives on Guitar Hero and Rock Band. En N. Cook & R. Pettengill (Eds.), *Taking it to the bridge: Music as performance* (pp. 279–318). University of Michigan Press.

MundoBSO. (2022). Pascual, Mateo. https://www.mundobso.com/compositor/pascual-mateo

Museo Del Videojuego. (2025). *Base de datos de juegos. Preservando la cultura e historia de los videojuegos y la informática*. https://www.museodelvideojuego.com/listado-de-juegos

Needleman, S. E. (2015, 13 de octubre). How videogames are saving the symphony orchestra. *Wall Street Journal*.

Nieto, J. (1996). *Música para la imagen: La influencia secreta*. Sociedad General de Autores y Editores.

Parrilla Gallego, G. (2018). ¿Qué significa ser ludomusicólogo? *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, (6), 54–64. https://bit.ly/3bf2t3c

Pascual, M. (2025). *Mateo Pascual | Composer | Biography*. http://www.mateopascual.com/bio.html

Rivera Arteaga, E., & Torres Cosío, V. (2018). Videojuegos y habilidades del pensamiento / Videogames and thinking skills. *RIDE Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo, 8(16), 267–288*. https://t.ly/XewK

Sedeño, A. (2010). Videogames as cultural devices: Development of spatial skills and application in learning. *Comunicar, 17(34), 183–189*. https://t.ly/wxHB

Segovia Cobo, R. (2017). *La música de una trilogía: El Señor de los* Anillos [Trabajo de fin de grado, Universitat Politècnica de València]. RiuNet. http://hdl.handle.net/10251/89679

StrikeGames. (2026). *Sale a la luz el mejor recopilatorio de la BSO de la saga Commandos*. https://shorturl.at/ikDE9

Suits, B. (2005). *The grasshopper: Games, life and utopia*. Broadview Press.

Summers, T. (2016). Analysing video game music: Sources, methods and a case study. En M. Kamp, T. Summers, & M. Sweeney (Eds.), *Ludomusicology: Approaches to video game music (pp. 10–31).* Equinox Publishing.

Sweet, M. (2016). *Writing interactive music for video games: A composer's guide*. Addison-Wesley Professional.

The Game Awards. (2025). *The Game Awards.* https://thegameawards.com/

The Video Game Console Library. (2025). *The Video Game Console Library.* https://www.videogameconsolelibrary.com/index.html

Vázquez-Miraz, P. (2018). Las mascotas corporativas de los videojuegos de los años 90: Un símbolo de los millennials. *Anagramas - Rumbos y Sentidos de la Comunicación, 17(33),* 195–213. https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a9

Revista AV Notas, N°19
ISSN: 2529-8577
Julio, 2026

RESEÑA: *BEETHOVEN Y GALDÓS: VIDAS PARALELAS*

Vela, Marta (2025). Beethoven y Galdós: vidas paralelas
Madrid, Verbum Ediciones.
206 páginas, ISBN: 9788411369145

Autora de la reseña: **Nuria Torres Lobo**
Universidad Internacional de la Rioja

Después de su célebre publicación *Las nueve sinfonías de Beethoven: la evolución del genio a través de su discurso orquestal* (2020), Marta Vela presenta ahora *Beethoven y Galdós: vidas paralelas* (2025), tras un artículo anterior que había sido publicado en el monográfico de Jordi Canal *Leer a Benito Pérez Galdós en el siglo XXI* en *Revista de Occidente*, *Galdós y Beethoven, 2020, claves de una interacción simbólica*.

La autora desgrana aquí la habitual presencia de la música en la narrativa de Galdós, en obras tan significativas como *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* o *Tristana*, con una tesis que parte de la importante función simbólica de la música en la novela, que cultivasen otros escritores decimonónicos como Balzac o Tólstoi, tan admirados del novelista canario. De cualquier manera, Marta Vela demuestra aquí su profundo conocimiento de la obra galdosiana y de las alusiones musicales de toda índole que contiene, con referencias a buena parte de su extensa obra: *Alma y vida, Amor y ciencia*, *Ángel Guerra*, *Bodas reales, Cánovas, Doña Perfecta*, *La Fontana de Oro*, *Gloria, Electra, El amigo Manso*, *El caballero encantado, El doctor Centeno*, *El Grande Oriente*, *La Corte de Carlos IV*, *La de Bringas*, *La incógnita, La familia de León Roch*, *La razón de la sinrazón*, *Lo prohibido, Marianela*, *Memorias de un desmemoriado*, *Miau* o *Narváez*.

En ocho capítulos, se introduce progresivamente el tema, que abarca una panorámica poliédrica sobre la música en torno al escritor canario. En "Música y narración", se comentan diversas escenas de la novelística europea con el protagonismo simbólico del sonido, en clara anticipación al rol de la música en el lenguaje cinematográfico, seguidas de la labor como músico *amateur* del autor, en "Galdós, pianista *dilettante*", y de su conexión con el coloso de Bonn, sobre todo, en conversación con otros músicos de la época, como Joaquín Malats o Manuel Manrique de Lara, en "Beethoven y Galdós". Los juegos simbólicos comienzan a especificarse a partir del cuarto capítulo, *La desheredada* y *The tempest*, en alusión a la sonata homónima [Op. 31 n º 2], que Beethoven, como en el caso de la *Appassionata* [Op. 57], había dicho inspirada en la obra de Shakespeare. En este punto, la autora relaciona la incapacidad del pianista dilettante Miquis ante Beethoven con la mediocridad de los gobernantes españoles ante el formidable reto de la Primera República de España, que Galdós criticó sin límite:

> Beethoven estaba en aquel ingente librote, que por lo grande, lo revuelto, lo obscuro, tenía algo de mar; allí estaba su turbulento genio escondido debajo de mil líneas, puntos, rasgos, tildes y garabatos que parecen oscilar, encresparse y confundirse con la rítmica hinchazón de las olas. En la superficie alborotada de un libro de sonatas difíciles, sólo es dado navegar al músico experto (…) Miquis sentía la inspiración en su mente; pero sus dedos, tan adiestrados en la cirugía, apenas acertaban a manejar torpemente algunas teclas, esto es, que no sabían apartarse de la orilla. Pero tocó. Apenas podía leer la enmarañada escritura del autor de *Prometeo.* (*La desheredada*, parte I, X, en Vela, 2025: 99)

A continuación, como punto culminante del relato, se desentrañan las complejas apariciones de la música en *Fortunata y Jacinta*, donde es Wagner y no Beethoven, el protagonista de la escena del Teatro Real, cuando Jacinta, (¿en pleno anticipo de las teorías de Freud?), tiene un sensual sueño durante la representación de *Rienzi*. De este modo, es el tribuno apedreado por el pueblo un símil de la triste y accidentada monarquía de Amadeo de Saboya y de la estéril Jacinta en el seno de la alta burguesía madrileña, con un oculto mensaje lleno de esperanza en el futuro:

> Así como los nuevos tejidos propiciaron la acomodada existencia de los Santa Cruz, la obra de Beethoven posibilitaría la evolución de la música alemana hacia el drama wagneriano, en cuyo aliento delega Galdós el futuro de sus personajes y, por extensión, el conjunto de la sociedad matritense, española y universal, en pos del igualitario mundo del porvenir apenas atisbado en *Rienzi*, *el último de los tribunos* y en la no menos grandiosa *Fortunata y Jacinta.* (Vela, 2025: 147)

Tras el interludio de *Tristana*, donde parece traslucirse una identificación entre la sordera de Beethoven y la pierna amputada de la protagonista, aparece un capítulo dedicado a "*Dilettantismo* e instrucción de la mujer" en que Galdós critica la escasa educación de la mujer y, por tanto, su escasa independencia en el contexto de la hipócrita sociedad burguesa del siglo XIX. Cierra el volumen un último capítulo de ecos plutarquianos, "Vidas paralelas", donde se compara para bien el compromiso social y artístico de ambos autores, Beethoven y Galdós, sobre la idea del progreso humano a través del arte.

Una curiosidad que une este libro con la investigación anterior de la autora sobre la jota aragonesa es la mención de la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz en manos de Cristóbal Oudrid, lo que prueba su éxito y difusión en la época del doble enlace real entre Isabel II y su primo Francisco de Asís, y la infanta Luisa Fernanda y el duque de Montpensier, es decir, en torno a 1846:

> Los maestros incipientes, como Oudrid, solían agregarse al coro entusiasta de la pandilla musical, ya en el estrecho café de Amato, ya en el del Príncipe o en la pastelería de Lhardy, y lo propio hacía el más joven de los tenores italianos de la compañía del Circo, Enrique Tamberlick, que aquel año había hecho su debut con *Parisina d'Este*. Los conciertos privados en casa de Soriano Fuertes estrechaban las amistades, enardecían y exaltaban la fe de la religión musical: allí Oudrid, excelente pianista, daba las primicias de la *Jota aragonesa con variaciones* y de la *Fantasía sobre motivos de Maria di Rohan.* (*Bodas reales*, Vela, 2025: 81)

Y, además, un ilustrativo código QR nos permite conocer las obras aludidas en el texto, donde escuchar la música que "suena" en la novela de Benito Pérez Galdós en esta nueva investigación de Marta Vela, tan original como insospechada.

REFERENCIAS

Vela, M. (2025). Beethoven y Galdós: vidas paralelas. Madrid: Verbum.

Vela. M. (2020). "Galdós y Beethoven, 2020, claves de una interacción simbólica" en Canal, J. (ed.), Leer a Benito Pérez Galdós en el siglo XXI, Revista de Occidente, n º 473, pp. 81-96.

Vela. M. (2020). Las nueve sinfonías de Beethoven. Madrid: Fórcola.