



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

***“PRELUDIO A BORÍS”, “AQUARELLE” Y “LIEBESTOD”:
LA EVOCACIÓN DE LA MÚSICA DEL PASADO DESDE
UNA SÍNTESIS DE CORRIENTES COMPOSITIVAS
ACTUALES***

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL

Presentada por Carlos Fontcuberta Llavata

Dirigida por el Dr. Jorge Sastre Martínez

Valencia, febrero de 2014

A la memoria de mi madre

*Intuition contrôlée, délire formulé, il n'y a pas d'art possible
sans cet équilibre difficile entre le chaos et l'immobilisme.*
(Gérard Grisey)

Resumen

El objeto fundamental de la tesis consiste en el desarrollo de un enfoque creativo propio en el ámbito de la composición musical, basado en la evocación de la música del pasado a partir de una síntesis de corrientes compositivas actuales. Este enfoque aborda la relación con la música preexistente de un modo particular, ya que las alusiones que a ella se hacen tienden aquí a aparecer integradas en un discurso unitario y sin discontinuidades estilísticas, frecuentemente como evocación de un cierto colorido armónico emergente de un contexto sonoro novedoso.

La fundamentación artística y teórica parte esencialmente de determinados aspectos de la música espectral, de las obras y escritos de Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino y Gérard Pesson, y de ciertas consideraciones acerca de los compositores de la música del pasado a los que se hace referencia.

La aplicación del enfoque compositivo cristaliza en la composición de tres obras, dos de ellas escritas para formaciones camerísticas de 8 y 13 instrumentos, y una tercera compuesta para orquesta. Se emplea una metodología dirigida a transmitir con la mayor transparencia e inteligibilidad el proceso creativo de cada una de ellas. Entre los méritos artísticos obtenidos con estas obras destaca la consecución del Primer Premio en el XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM y el estreno de otra de las obras al ser seleccionada en el Festival Acanthes 2011 en Metz (Francia). El trabajo de investigación se ha visto enriquecido con una estancia en el Conservatorio Nacional Superior de París, donde el autor de la tesis ha tenido el privilegio de ser el primer “investigador en acogida” en la historia de dicho centro.

Résumé

L'objet fondamental de la thèse consiste au développement d'une approche créatif personnelle en composition musicale, qui est fondée sur l'évocation de la musique du passé à partir d'une synthèse de courants compositionnels actuels. Cette approche aborde le rapport avec la musique préexistante d'une manière particulière, puisque les allusions à cette musique apparaissent ici intégrées dans un discours unitaire et sans discontinuités stylistiques, souvent sous la forme d'une évocation d'une certaine couleur harmonique émergente d'un contexte sonore nouveau.

Les fondements artistiques et théoriques partent essentiellement de certains aspects de la musique spectrale, les œuvres et les écrits de Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino et Gérard Pesson, et quelques considérations à propos des compositeurs de la musique du passé auxquels on fait allusion.

L'application de l'approche compositionnelle se concrétise par la composition de trois œuvres, dont deux ont été écrites pour des formations de musique de chambre de 8 et 13 instruments, et une dernière composée pour orchestre. On adopte une méthodologie propice à transmettre avec la plus grande transparence et intelligibilité le processus créatif de chaque œuvre. L'obtention du Premier Prix dans le XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM et la sélection d'une autre des œuvres pour être créée à Metz dans le Festival Acanthes 2011 avalisent la valeur artistique des compositions. Le travail de recherche a été enrichi par un séjour au Conservatoire National Supérieur de Paris, où l'auteur de la thèse a eu le privilège d'être le tout premier « chercheur en accueil » du centre.

Abstract

The main objective of the Thesis is the development of a personal approach in musical composition which is based on the evocation of the music of the past through a synthesis of current compositional trends. This approach manages the relationship with pre-existing music in a particular way, since the allusions to that music appear integrated in a unitary discourse with no stylistic discontinuities, and they often appear as an evocation of a harmonic colourful emerging from a novel context.

The artistic and theoretical foundation is based on some aspects of spectral music, the writings and musical works of Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino and Gérard Pesson, and some considerations about those composers of past music that we allude to.

The implementation of the compositional approach results in the composition of three pieces, two of them written for chamber groups of 8 and 13 instruments, and the last one is an orchestral piece. We use a methodology oriented towards transmitting the creative processes with the highest transparency and intelligibility. Among the artistic achievements of those pieces there is the winning of the First Prize on the XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM, as well as the selection of other piece to be premiered in Metz, at the Festival Acanthes 2011. The research has been enriched with a stay at the Conservatoire National Supérieur de Paris, where the author of the thesis has had the privilege of being the first researcher received by this conservatory.

Resum

L'objecte fonamental de la tesis consisteix en el desenvolupament d'un enfoc compositiu propi dins de l'àmbit de la composició musical, basat en l'evocació de la música del passat a partir d'una síntesis de corrents compositives actuals. Aquest enfoc aborda la relació amb la música preexistent d'un mode particular, ja que les al·lusions que a ella es fan tendeixen ací a aparèixer integrades en un discurs unitari i sense discontinuïtats estilístiques, sovint com l'evocació d'un cert colorit harmònic emergent d'un context sonor nou.

La fonamentació artística i teòrica parteix essencialment de determinats aspectes de la música espectral, de les obres i escrits de Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino i Gérard Pesson, i d'algunes consideracions sobre els compositors de la música del passat als que es fa referència.

L'aplicació de l'enfoc compositiu cristal·litza en la composició de tres obres, dues d'elles escrites per a formacions camerístiques de 8 i 13 instruments, i una tercera composta per a orquestra. S'empra una metodologia dirigida a transmetre amb la major transparència i intel·ligibilitat el procés creatiu de cadascuna d'elles. Entre els mèrits artístics obtinguts amb aquestes obres destaca la consecució del Primer Premi en el XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM, i l'estrena d'una altra obra a Metz, al ser seleccionada en el Festival Acanthes 2011. El treball d'investigació s'ha vist enriquit amb una estança al Conservatori Nacional Superior de París, on l'autor de la tesis ha tingut el privilegi de ser el primer "investigador en acollida" de la història d'aquest centre.

Agradecimientos

Quisiera en primer lugar expresar mi profundo agradecimiento hacia el director de esta tesis, Jorge Sastre, no sólo por la inestimable ayuda que de él he recibido para la realización la misma, sino también por haber sido un auténtico impulsor de todo el proyecto. Su confianza en él desde el primer instante, así como el apoyo que me ha brindado en todo momento han resultado fundamentales para llevarlo a término.

Quisiera también expresar mi enorme gratitud hacia Gérard Pesson, por la inspiración y estímulo decisivos que su música y su persona me han transmitido, por el interés que ha mostrado hacia mi música, y por haberme acogido en su clase de composición durante mi estancia en el Conservatorio Nacional Superior de París. Agradezco igualmente a José Manuel López López su trato siempre amable y afectuoso, su disposición a ayudarme en todo momento, y los sabios consejos que de él he recibido acerca de mis obras. De igual modo me siento agradecido a Óscar Strasnoy por los valiosos consejos y opiniones que de él tuve ocasión de recibir en los *Ateliers Acanthes 2011*.

Dedico un agradecimiento especial a Serge Ceruti, por su afecto, y por su singular generosidad en toda la ayuda que me ha dispensado para la realización de mi estancia en París. Le doy gracias también de un modo especial por su colaboración en el desarrollo de esta tesis al ocuparse de la revisión de los textos traducidos al francés. A él y a su esposa Danielle les agradezco su cálido trato, que ha logrado hacerme sentir en todo momento como de su familia.

Agradezco a mi esposa María su apoyo constante y sin límites en todos mis proyectos, y le doy gracias por alimentar siempre en mí la ilusión de realizarlos. Gracias también a mi padre, por su interés y apoyo en la realización de todo este trabajo.

Esta tesis está dedicada a la memoria de mi madre, memoria que en realidad está por completo presente en todo mi trabajo y cada uno de mis actos.

ÍNDICE

VOLUMEN I

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
	<i>INTRODUCTION (Français)</i>	9
2.	CONTEXTO ARTÍSTICO Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	15
2.1.	Espectralismo.....	22
2.2	Lachenmann y Sciarrino.....	29
2.3	Gérard Pesson.....	35
3.	<i>PRELUDIO A BORÍS (In Memoriam Modest Mussorgsky)</i>	43
3.1	Contexto específico. <i>Borís Godunov</i> y los acordes campana.....	44
3.2	Primeras ideas musicales. Un proceso de escucha interna.....	50
3.3	El desarrollo de un sistema armónico propio.....	58
3.4	De la estructura general de la obra a la concepción de nuevas ideas musicales.....	66
3.5	La fase de escritura.....	73
4.	<i>AQUARELLE</i>	105
4.1	Contexto específico. Algunas consideraciones acerca de la música de Debussy.....	107
4.2	Las <i>Ariettes oubliées</i> en el origen de las primeras ideas musicales.....	113
4.3	Elaboración del material espectral.....	116
4.4	De las primeras ideas musicales al esbozo de un contrapunto estructural	123
	4.4.1 Primera sección.....	128

4.4.2	Segunda sección. Imbricación de formas ternaria y binaria.....	131
4.4.3	Tercera sección o falsa recapitulación. Contrapunto estructural.....	135
4.5	La fase de escritura.....	139
5.	<i>LIEBESTOD (Barcarola para orquesta)</i>	187
5.1	Contexto específico. Wagner, <i>Tristan e Isolda</i> y Venecia.....	190
5.2	Primeras ideas musicales y estructura general de la obra.....	199
5.3	Elaboración del material espectral.....	205
5.4	Nuevas ideas musicales como implementación de un trayecto entre dos estados diferentes.....	207
5.5	La fase de escritura.....	218
6.	CONCLUSIONES.....	263
	<i>CONCLUSIONS (Français)</i>	275
7.	BIBLIOGRAFÍA.....	287

ANEXOS:

ANEXO I: Cuadros de transposiciones del material espectral

a)	<i>Preludio a Borís (In memoriam Modest Mussorgsky)</i> ...	297
b)	<i>Aquarelle</i>	300
c)	<i>Liebestod (Barcarola para orquesta)</i>	303

ANEXO II: Tablas suplementarias de encadenamiento de espectros en *Liebestod (Barcarola para orquesta)*

a)	Compases 144-184.....	309
b)	Compases 184-233.....	314

ANEXO III: Cuerdas en la primera página de <i>Liebestod</i> (<i>Barcarola para orquesta</i>) antes de su revisión en París.....	317
ANEXO IV: Extracto del programa de mano del concierto del estreno de <i>Preludio a Borís (In memoriam</i> <i>Modest Mussorgsky)</i>	321
ANEXO V: Portadas del disco compacto del XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM.....	329
ANEXO VI: Extracto del programa de mano del concierto del estreno de <i>Aquarelle</i>	333
ANEXO VII: Grabación sonora de <i>Preludio a Borís (In</i> <i>memoriam Modest Mussorgsky)</i> y <i>Aquarelle</i>	

VOLUMEN II

Partitura de *Preludio a Borís (In Memoriam Modest Mussorgsky)*

VOLUMEN III

Partitura de *Aquarelle*

VOLUMEN IV

Partitura de *Liebestod (Barcarola para orquesta)*

1. INTRODUCCIÓN

Toda investigación desarrollada a partir de la creación artística debiera aportar un conocimiento que le fuera propio. Tendría por tanto que inscribirse en el propio proceso creativo y elaborar desde él sus propias conclusiones; mostrar con transparencia el procedimiento, así como la manera en que interviene en él una asimilación reflexiva de conocimientos para dar lugar a un proyecto creativo original y de interés artístico. Bajo estas premisas fundamentales se ha deseado llevar a cabo la presente tesis doctoral en el ámbito de la composición musical. En ella se buscará desarrollar un enfoque compositivo propio que permitirá articular y sistematizar una relación particular con la música del pasado a partir del uso de técnicas y procedimientos musicales recientes. La aplicación de este enfoque cristalizará en la composición de tres obras para formaciones instrumentales diversas, que en definitiva constituirán una parte esencial de la tesis. A través de ellas será posible realizar una valoración final de los resultados, y del modo en que nuestros planteamientos hayan resultado provechosos a la labor creativa.

La manera propia en que nuestro enfoque tratará los elementos alusivos a la música del pasado consistirá en la búsqueda de una integración de los mismos de modo que, en lugar producir un efecto de contraste o discontinuidad, estas alusiones queden integradas en un contexto nuevo y tengan la capacidad de generar un flujo de reminiscencias situado muchas veces en el límite de lo reconocible. Por ello, uno de los aspectos primeros que abordará nuestro planteamiento es la búsqueda de mecanismos y maneras de proceder durante el proceso de composición que permitan integrar de modo natural y sin esfuerzo las alusiones a la música del pasado en un contexto sonoro que de entrada les es

ajeno. En este sentido, el empleo de referencias a la música pretérita diferirá aquí del uso del *collage* y, en general, de todo tratamiento de los materiales musicales preexistentes que tienda a acentuar su procedencia externa y su distancia temporal. Esta búsqueda de la integración del pasado musical en lenguajes contemporáneos resulta en cierto modo inherente a una parte de la música contemporánea de al menos los últimos dos decenios¹, y lo que aquí desarrollaremos es no obstante un enfoque particular que en cierto modo participa de esta tendencia. Dicho enfoque buscará en definitiva sistematizar de un modo específico, a través de la asimilación personal de unas corrientes compositivas concretas, una manera de integración de las alusiones a la música del pasado en un lenguaje compositivo alejado de la sintaxis musical tradicional. El conjunto de corrientes que participarán directamente en esta síntesis estilística puede resumirse en unas pocas vertientes desarrolladas en el panorama musical de las últimas décadas: el surgimiento en Francia de la llamada música espectral, la obra de Helmut Lachenmann y Salvatore Sciarrino, y la música de Gérard Pesson. De la música espectral nos resultará esencial la adopción de una escritura que tenderá hacia la fusión tímbrica de los elementos sonoros y hacia el maridaje entre timbre y armonía; las alusiones a la música del pasado serán en nuestra música fundamentalmente de orden armónico, y se buscará que emerjan con naturalidad de una amalgama sonora híbrida, a caballo entre la armonía el timbre. De Lachenmann y Sciarrino —si bien aclaramos que no se trata en realidad de compositores que puedan ser agrupados bajo una misma corriente—, además del uso de técnicas instrumentales no convencionales, tendrán importancia las reflexiones que estos compositores realizan sobre el material, los contextos y las estructuras musicales². Por último, de la música de Gérard Pesson nos resultará esencial la contemplación de la composición como reveladora de un sustrato de música pretérita sometido a la escucha interna del compositor, que muchas veces

¹ Fabien Lévy habla de cierta actitud de reconciliación con la música del pasado que ha tenido lugar en este último periodo (Cfr. LÉVY, Fabien. *Complexité grammatologique et complexité apercptive en musique : Étude esthétique et scientifique du décalage entre la pensée de l'écriture et la perception cognitive des processus musicaux sous l'angle des théories de l'information et de la complexité*. Tesis doctoral. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2004, p. 156).

² En este sentido, nos resultará de gran provecho el conjunto de escritos y de Helmut Lachenmann compilados por Martin Kaltenecker (LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Edición y prefacio de M. Kaltenecker. Ginebra: Éditions Contrechamps, 2009), así como las reflexiones que realiza Sciarrino en *Le figure della musica* acerca de las figuras musicales y la dimensión visual y espacial que en ellas existe (Cfr. SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milán: Ricordi, 1998).

actúa en su música como una especie de corriente oculta que aflora momentáneamente para después desaparecer.³

Los compositores aquí estudiados han acompañado generalmente su trabajo creativo con la producción de un número importante de escritos relacionados con su obra y pensamiento. Nos resultará de especial interés acudir a este tipo de textos, pues en la medida en que muchos de ellos son fruto de las investigaciones y reflexiones de destacados compositores, permiten un acercamiento mayor a la verdadera praxis artística y los problemas que en ella surgen⁴. La selección y estudio de obras teóricas y artísticas que fundamentan nuestro trabajo implican aquí algo más que un mero estado de la cuestión de temas diversos que interesan para la realización del proyecto artístico, ya que en esta fase se muestra también la adopción de un punto de vista personal respecto a cada una de las corrientes o autores estudiados; una reflexión crítica que señalará de manera razonada aquellos aspectos de cada corriente que verdaderamente interesan al desarrollo de nuestro enfoque. Esta fase implicará ya, por tanto, un conjunto de toma de decisiones nada desdeñable, y puede decirse sin exageración que en ella se estará gestando ya en cierto modo la composición de las obras. Todas estas corrientes y autores se estudiarán bajo una óptica que los contemplará unidos por una idea común: la capacidad en todos ellos de promover nuevos modos de escucha, y por ende, nuevos planteamientos compositivos derivados de ellos. Desde la escucha dirigida al interior del sonido que propone la música espectral, hasta la composición concebida por Pesson como una musicalización de la escucha relacionada con las músicas que pueblan la memoria del compositor, nosotros buscaremos en todo momento sacar provecho de estos planteamientos para poder ofrecer finalmente un enfoque alejado de todo estructuralismo que corra el riesgo de dejar de lado la manera en que el oyente escucha.⁵

³ Cfr. ALIROL, Yannick. *Gérard Pesson: Aspects de l'œuvre et entretien avec le compositeur*. Série Correspondances, entretiens, souvenirs, n° 4. París: Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 56.

⁴ Además de los citados trabajos teóricos de Lachenmann y Sciarrino prestaremos especial atención a los escritos de Gérard Grisey, Tristan Murail, Hughes Dufourt, Gérard Pesson, Jonathan Harvey, Philippe Hurel, etc.

⁵ Intentaremos por tanto hacer nuestra la máxima de Grisey de limitar la estructura a aquello que resulte perceptible (Cfr. GRISEY, Gérard. "Tempus ex machina: Réflexions d'un compositeur sur le temps musical" [1987]. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Editado por G. Lelong. Éditions MF, 2008, p. 75).

Los planteamientos arriba descritos deberán tener reflejo en la manera en que sea llevado el proceso de composición, lo que constituirá otra de las cuestiones esenciales de nuestro enfoque. Así, destacará el papel prioritario que se dará precisamente a la escucha durante el proceso. Nos referimos aquí principalmente al propio acto de escucha interna en que el compositor trata de imaginar el sonido. Esta escucha interior será en sí misma una parte esencial del proceso de composición, no menos importante que la propia escritura. En otro sentido, el papel prioritario de la escucha se reflejará en un continuo “situarse del lado del oyente”, es decir, guiar el proceso procurando imaginar los efectos que pudiera suscitar la música que se está creando en quien escucha. Todo ello redundará en la adopción de una cierta metodología aplicada al propio proceso de composición de las obras, que partirá de la planificación del proceso compositivo en varias fases de manera que la escritura de la partitura quedará en todo caso relegada a la fase última del trabajo. Durante las fases previas a la propia escritura, la realización de gráficos y esquemas de diverso tipo tendrá un protagonismo muy importante en el proceso de composición. Esta manera de proceder buscará fundamentalmente que el tratamiento de las ideas musicales quede liberado de las ataduras a convencionalismos propios de la notación musical, tales como la reducción del sonido a la nota⁶, y puedan así ser verdaderamente objeto de una escucha interna emancipada de todo procedimiento predeterminado de escritura durante gran parte del proceso. Otra de las herramientas fundamentales en el proceso de composición será la elaboración de un sistema armónico inspirado en aspectos de la música espectral, y que se desarrollará siempre en función de un conjunto de primeras ideas musicales básicas en cada una de las tres obras. Además de la generación sistemática de un material armónico y escalar de partida que posea unas características musicales determinadas, esta sistematización de las alturas buscará la integración de las armonías tomadas de determinados pasajes musicales preexistentes que serán evocados —si no citados— en determinados momentos de las obras, a fin de que puedan emerger en ciertos momentos de un modo natural y sin efecto de discontinuidad. Estas alusiones consistirían muchas veces en una sutil evocación

⁶ Recogemos aquí una problemática que aparece abordada de un modo preciso por Tristán Murail en su artículo *Spectres et Lutins* (Cfr. MURAIL, Tristan. “Spectres et lutins” [1984]. En MURAIL, Tristan. *Modèles et artifices*. Edición de Pierre Michel. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 32).

de cierto colorido armónico, cuya capacidad sugestiva se busca poner de relieve a través de su total integración en un contexto sonoro nuevo. La sistematización de la armonía será uno de los aspectos relevantes de nuestro trabajo, ya que su protagonismo en la integración de alusiones a la música del pasado resultará esencial en nuestro enfoque.

Las exigencias de transparencia que toda investigación conlleva hace necesaria igualmente una metodología que, sin alterar el propio quehacer de compositor, esté dirigida a favorecer la comunicabilidad del proceso creativo, el cual transcurrirá acompañado de una continua reflexión sobre sí mismo. Por ello resulta imprescindible dejar constancia durante el propio proceso de todos los pasos seguidos en el mismo y todas las reflexiones que van a motivar las decisiones adoptadas en su transcurso. Con el fin de poder integrar posteriormente estos elementos en la explicación del proceso de composición, se recurre a la realización de numerosas anotaciones durante el proceso junto a los bosquejos realizados o a la propia partitura manuscrita. Hay que añadir que la realización de esquemas y gráficos explicativos desempeñarán una doble función, al servir de apoyo no sólo al propio proceso compositivo, sino también a la explicación del mismo en el texto de la tesis. A este respecto, estos gráficos permitirán una comunicabilidad más rica y precisa de las ideas musicales, especialmente cuando se encuentren en una fase embrionaria o estén poco definidas en algunos de sus parámetros. En definitiva, estos recursos deberán permitir registrar todos los pormenores del proceso creativo y ofrecer una explicación posterior del mismo con total transparencia e inteligibilidad.

Cada una de las tres obras que integran el contenido práctico de la tesis supone un caso particular, y distinto del resto, de aplicación de nuestro enfoque compositivo. No sólo la plantilla instrumental de cada composición corresponde ya a un formato de obra diferente, sino que los planteamientos formales, el modo de realizar y articular las alusiones a la música del pasado, el propio procedimiento de composición, y también las motivaciones impulsoras de cada uno de los tres proyectos de composición tienen entre sí grandes diferencias. Esto resulta de una importancia crucial, pues de lo que se tratará es de poner en práctica un enfoque compositivo que, siguiendo ciertas líneas metodológicas, esté sin embargo lejos de constituir un método de componer, y debe resultar

efectivamente útil y provechoso a la actividad creativa y a la individualidad de cada proyecto.

La primera de las tres obras realizadas, *Preludio a Borís (In memoriam Modest Mussorgsky)*, está escrita para una formación camerística de 8 instrumentos, y constituirá el ejemplo más sencillo de puesta en práctica del enfoque compositivo. En ella, un material armónico relacionado con un característico pasaje de la ópera *Borís Godunov* de Modest Mussorgsky permitirá que se realice una evocación de tipo armónico que remitirá a dicha ópera. Cronológicamente anterior a *Preludio a Borís*, *Aquarelle*, segunda de las tres obras compuestas, supone una aplicación más compleja de los principios compositivos desarrollados en *Preludio a Borís*, razón por la cual ocupará el segundo lugar en el cuerpo de la tesis. Su plantilla más numerosa (13 instrumentos) poseerá ya características orquestales aunque en un ámbito todavía camerístico. En este caso, ciertas alusiones a la música de Claude Debussy serán tratadas e integradas a través de mecanismos más complejos, que afectarán en mayor medida a la dimensión horizontal de la música, y se explorará también una gradación entre las sutiles referencias armónicas y elementos que impliquen una mayor heterogeneidad de los materiales, fundamentalmente por la presencia de alusiones no sólo de tipo armónico, sino también melódico. El enfoque compositivo presentado culmina con su aplicación al ámbito orquestal en la última de las obras, *Liebestod (Barcarola para orquesta)*. A través de esta composición que rinde homenaje a Richard Wagner, se profundizará en los aspectos explorados en las obras anteriores, y nuestros planteamientos alcanzarán aquí su grado mayor de complejidad. La elección de estos tres autores —Mussorgsky, Debussy y Wagner— no obedece de entrada más que a una predilección personal y subjetiva hacia ellos por parte de quien realiza la presente tesis. Sin embargo hacemos notar que no deja de existir una innegable relación entre los tres compositores, en cuanto es bien conocida la influencia de Wagner y Mussorgsky en Debussy, entre otras cosas, en lo tocante al aspecto armónico. Apuntamos además la importancia que para nosotros tiene justamente la dimensión armónica de la música para mostrar que, aun no siendo premeditada, existe sin duda una cierta coherencia, no del todo casual, en la elección de estos

tres compositores para poner en práctica nuestro planteamiento musical alusivo a músicas del pasado.

La labor aquí desarrollada se ha visto enriquecida con la realización de una estancia en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París en calidad de “investigador acogido”. Esta estancia ha posibilitado, entre otras cosas, la realización de una parte de la investigación a través de un contacto directo y asistencia a clases con Gérard Pesson, profesor de composición en dicho conservatorio. El objeto fundamental de esta estancia ha sido alcanzar un conocimiento más profundo de este autor, cuya obra resulta de enorme importancia en la fundamentación de nuestro trabajo, así como someter las obras de la presente tesis a su supervisión.

Comenzaremos por exponer el contexto artístico y teórico en que se enmarca la realización práctica de la tesis, y dedicaremos especial atención a aquellos autores y corrientes que influyen de una manera más directa en nuestro enfoque. La parte central de la tesis abordará la composición de cada una de las tres obras por separado. En todas ellas comenzaremos por la explicación del contexto artístico específico de cada una, previamente a la explicación de todo el proceso de composición. Este último será expuesto respetando en lo posible su evolución cronológica, salvo que la búsqueda de la máxima claridad en las explicaciones aconseje en algún momento desatender ocasionalmente este criterio. Finalmente, en el apartado de conclusiones buscaremos dar cuenta de los resultados obtenidos a través de la aplicación del enfoque compositivo. Tanto *Preludio a Borís* como *Aquarelle* han sido objeto de interpretación en público, lo que permitirá una valoración de resultados más completa, e incluimos la grabación de ambas obras en los anexos. En el caso de *Liebestod*, extrapolación del enfoque desarrollado en las otras composiciones a una obra de mayor formato, realizaremos una valoración crítica y reflexiva de la misma apoyándonos, entre otras cosas, en el constante intercambio de ideas realizado con Gérard Pesson acerca de la obra desde su propia gestación, y que culminó con la exposición de una parte importante del contenido de la presente tesis en una sesión colectiva realizada en su clase de composición.

INTRODUCTION (Français)

Toute recherche développée à partir de la création artistique devrait apporter une connaissance qui lui soit propre. Elle devrait donc s'inscrire au sein du processus créatif et élaborer ses propres conclusions en partant de lui : montrer de façon transparente le procédé, ainsi que la manière où intervient une assimilation des connaissances, de façon à permettre un projet créatif original et d'un intérêt artistique certain. C'est à partir de ces principes que nous avons souhaité mener cette thèse de doctorat en composition musicale. Avec elle on cherche à développer une approche personnelle de la composition qui permette, à partir de l'usage de techniques et de procédés musicaux récents, d'articuler et de systématiser un rapport particulier avec la musique du passé. L'application de cette approche s'est concrétisé par la composition de trois œuvres pour des formations instrumentales diverses, œuvres qui constituent une partie essentielle de la thèse. Elles permettent de faire une évaluation finale des résultats et de voir en quoi notre méthode et notre démarche sont profitables au travail créatif.

Notre manière de traiter les allusions à la musique du passé, consiste à rechercher leur intégration, et au lieu de produire un effet de contraste ou de discontinuité, on cherche à ce que ces allusions soient fusionnées dans un contexte nouveau et qu'elles aient la capacité de générer un flux de réminiscences placées souvent à la limite du reconnaissable. C'est pour cela que l'un des premiers aspects que notre démarche aborde est la recherche, au cours du processus de composition, des mécanismes et des manières permettant d'intégrer d'une façon naturelle et sans effort les évocations de la musique du passé dans un contexte qui

leur soit d'emblée étranger. Dans ce sens, l'emploi des références de la musique passée dans notre travail n'utilise pas le collage et, de façon plus générale, refuse tous les traitements des matériaux musicaux préexistants qui tendraient à accentuer son origine externe et sa distance temporelle. Cette recherche d'intégration du passé musical dans des langages contemporains est inhérent à une partie de la musique des deux dernières décennies⁷, et ce que nous allons développer ici est une approche particulière qui suit dans une certaine mesure cette tendance. Cette approche cherche en définitive à systématiser spécifiquement, à travers l'assimilation personnelle de courants compositionnels concrets, un mode d'intégration des références à la musique du passé, qui soit éloigné de la syntaxe musicale traditionnelle. L'ensemble des courants qui participent directement à cette synthèse stylistique peut se résumer à un nombre réduit de courants qui font partie du panorama de la musique contemporaine des dernières décades : l'apparition en France de la musique dite spectrale, les œuvres de Helmut Lachenmann et de Salvatore Sciarrino, et la musique de Gérard Pesson. De la musique spectrale nous garderons essentiellement l'adoption d'une écriture qui tend à la fusion timbrique des éléments sonores, et au mariage entre timbre et harmonie ; dans notre composition les allusions à la musique du passé sont fondamentalement d'ordre harmonique, et nous cherchons à ce qu'elles émergent avec naturel d'un amalgame sonore hybride, à mi-chemin entre l'harmonie et le timbre. De Lachenmann et de Sciarrino nous retiendrons non seulement l'emploi de techniques instrumentales non conventionnelles, mais aussi les réflexions de ces compositeurs sur le matériau, les contextes et les structures musicales⁸. Enfin de la musique de Gérard Pesson nous retiendrons essentiellement sa façon d'envisager la composition comme révélatrice d'un substrat de musique du passé, soumis à l'écoute interne du compositeur, et

⁷ Fabien Lévy parle d'une certaine attitude de réconciliation avec la musique du passé dans cette dernière période (Cf. LÉVY, Fabien. *Complexité grammatologique et complexité aperceptive en musique : Étude esthétique et scientifique du décalage entre la pensée de l'écriture et la perception cognitive des processus musicaux sous l'angle des théories de l'information et de la complexité*. Thèse de doctorat. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2004, p. 156).

⁸ À cet égard, il nous sera très profitable l'ensemble d'écrits de Helmut Lachenmann rassemblés par Martin Kaltenecker (LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Édition et préface de M. Kaltenecker. Genève : Éditions Contrechamps, 2009), ainsi que les réflexions que Sciarrino réalise dans *Le figure della musica* à propos des figures musicales et la dimension visuelle et spatiale qu'elles contiennent (Cf. SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milan : Ricordi, 1998).

agissant très souvent comme une espèce de courant caché qui affleure momentanément pour bientôt disparaître.⁹

Les compositeurs étudiés ici ont généralement accompagné leur travail créatif de la production d'un nombre important d'écrits, sur leurs œuvres et leurs pensées. Il nous semble particulièrement intéressant de consulter ce genre d'écrits puisque, dans la mesure où beaucoup d'entre eux ont été le fruit des investigations et des réflexions de remarquables compositeurs, ils permettent un meilleur rapprochement de la véritable praxis artistique et les problèmes qui en surgissent¹⁰. La sélection et l'étude des œuvres théoriques et artistiques qui fondent notre travail, impliquent davantage qu'un simple état de la question sur les divers thèmes qui intéressent la réalisation du projet artistique, et dans cette phase on adopte déjà un point de vue personnel au sujet de chacun des courants ou auteurs étudiés. Il s'agit d'une réflexion critique qui signale de façon argumentée les aspects de chaque courant intéressant véritablement notre approche. Cette phase implique donc un ensemble de prises de décisions assez significatif, et l'on peut dire sans exagération que la composition des œuvres commence à se concevoir durant cette période. Tous ces courants et auteurs sont étudiés sous une optique qui les voit comme reliés par une idée commune : la capacité de tous à promouvoir de nouveaux modes d'écoute et par conséquent de nouvelles approches compositionnelles. En commençant par l'écoute dirigée vers l'intérieur du son telle que la propose la musique spectrale, et en terminant avec la composition conçue par Gérard Pesson comme une « musicalisation » de l'écoute, qui est une mise en rapport avec les musiques peuplant la mémoire du compositeur, nous cherchons toujours à tirer des leçons de toutes ces approches, afin de pouvoir en offrir finalement une, qui se situe loin de tout procédé structuraliste qui risquerait de négliger la façon dont l'auditeur écoute.¹¹

⁹ Cf. ALIROL, Yannick. *Gérard Pesson: Aspects de l'œuvre et entretien avec le compositeur*. Série Correspondances, entretiens, souvenirs, n° 4. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 56.

¹⁰ Outre les écrits théoriques de Lachenmann et Sciarrino nous prêterons une attention spéciale aux écrits de Gérard Grisey, Tristan Murail, Hughes Dufourt, Gérard Pesson, Jonathan Harvey, Philippe Hurel, etc.

¹¹ Nous essayerons donc d'appliquer la maxime de Grisey de limiter la structure à ce qu'on perçoit (Cf. GRISEY, Gérard. "Tempus ex machina: Réflexions d'un compositeur sur le temps musical" [1987]. Dans GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Édité par G. Lelong. Paris : Éditions MF, 2008, p. 75).

Les démarches décrites ci-dessus doivent être reflétées dans la manière dont est mené le processus de composition, ce qui représente une autre des questions essentielles de notre approche. Ainsi donc, ce qui est remarquable, c'est le rôle prioritaire donné à l'écoute durant le processus. Nous parlons ici principalement de l'acte d'écoute interne, à travers lequel le compositeur tâche d'imaginer le son. Cette écoute intérieure constitue en elle-même une partie essentielle du processus de composition, non moins important que l'écriture elle-même. Dans un autre sens, le rôle prioritaire de l'écoute se retrouve par le souci constant de « se situer du côté de l'auditeur », ceci veut dire que nous guidons le processus en tâchant d'imaginer les effets que la musique créée peut susciter chez lui.

Cela explique l'adoption d'une certaine méthodologie appliquée au processus de composition des œuvres. Ce dernier part de l'organisation de ce processus en plusieurs phases, de manière à ce que l'écriture de la partition soit toujours reléguée à la dernière phase du travail. Durant les phases antérieures à l'écriture, la réalisation de divers types de graphiques et schèmes joue un rôle fondamental dans le processus de composition. Cette manière de procéder cherche essentiellement à ce que le travail avec les idées musicales soit libéré des contraintes dues aux conventions propres de la notation musicale, tels que la réduction du son à la note¹². Ces idées musicales pourraient ainsi faire vraiment objet d'une écoute interne libérée de tout procédé prédéterminé d'écriture durant une grande partie de la composition. Un autre outil fondamental dans le processus de composition est l'élaboration d'un système harmonique inspiré des procédés de la musique spectrale, et qui sera toujours développé en fonction d'un ensemble d'idées musicales de départ dans chacune des trois œuvres. Outre la génération systématique d'un matériau harmonique et d'échelles possédant des caractéristiques musicales déterminées, cette systématisation des hauteurs cherche l'intégration des harmonies empruntées à certains passages musicaux préexistants, qui sont évoqués —voire cités— au cours des œuvres. On cherche ainsi à ce qu'elles puissent émerger à certains moments d'une façon naturelle et sans effet

¹² Il s'agit d'une problématique qui a été abordée d'un mode précis par Tristan Murail dans son article *Spectres et Lutins* (Cf. MURAIL, Tristan. "Spectres et lutins" [1984]. Dans MURAIL, Tristan. *Modèles et artifices*. Édition de Pierre Michel. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 32).

de discontinuité. Ces allusions consistent assez souvent en une subtile évocation d'une certaine couleur harmonique, dont nous essayons de mettre en relief la capacité suggestive à travers son intégration totale dans un contexte sonore nouveau. La systématisation de l'harmonie est l'un des aspects les plus importants de notre travail, puisque sa participation dans l'intégration des allusions à la musique du passé est essentielle à notre approche.

Les exigences de transparence que toute investigation entraîne rendent également nécessaire une méthodologie qui, sans altérer le métier du compositeur, soit propice à la communicabilité du processus créatif, qui doit progresser accompagné d'une constante réflexion sur lui-même. C'est pour cela qu'il est indispensable de noter durant le processus toutes les démarches suivies et toutes les réflexions qui motivent les décisions prises dans son parcours. Afin de pouvoir intégrer tous ces éléments dans l'explication du processus, nous nous aidons par la rédaction de nombreuses annotations, à côté des ébauches élaborées et même de la partition manuscrite. Il faut ajouter que la réalisation de schèmes et graphiques explicatifs développe une double fonction : ils servent d'appui non seulement au processus de composition, mais aussi à son explication dans le texte de la thèse. À cet égard, ces graphiques permettent une communicabilité plus riche et précise des idées musicales, notamment quand elles se trouvent dans une phase embryonnaire où certains de ses paramètres restent peu définis. En définitive, ces ressources doivent permettre d'enregistrer tous les détails du processus créatif et offrir a posteriori une explication de celui-ci avec une totale transparence et intelligibilité.

Chacune des trois œuvres qui intègrent le contenu pratique de la thèse représente un cas particulier, chacun différent, d'application de notre approche compositionnelle. Non seulement les formations instrumentales de chaque composition correspondent à des formats d'œuvre différents, mais sont aussi différents pour chaque œuvre les aspects formels, la façon de réaliser et d'articuler les allusions à la musique du passé, le processus de composition, et même les motivations qui ont stimulé chacun des projets créatifs. Cela a pour nous une importance cruciale, puisqu'il s'agit de mettre en pratique une approche compositionnelle qui, tout en suivant certaines lignes méthodologiques, ne constitue pourtant pas une méthode de composition ; elle doit seulement permettre

d'être utile et profitable pour l'activité créatrice ainsi que pour le caractère de chaque projet.

La première des trois œuvres composées, *Preludio a Borís (In memoriam Modest Mussorgsky)*, a été écrite pour une formation de chambre de huit instruments, et elle constitue le cas le plus simple de mise en pratique de notre approche compositionnelle. Dans cette pièce, un matériau harmonique mis en rapport avec un passage caractéristique de l'opéra *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski permet de réaliser une évocation de type harmonique faisant allusion à cet opéra. Bien que chronologiquement antérieure à *Preludio a Borís*, l'œuvre intitulée *Aquarelle* représente une application plus complexe des principes compositionnels développés dans *Preludio a Borís*, et c'est pour cette raison qu'elle occupe la deuxième place dans le corpus de la thèse. Son instrumentation plus nombreuse (13 instruments) a déjà des caractéristiques orchestrales, sans dépasser encore le milieu de la musique de chambre. Ici certaines allusions à la musique de Claude Debussy sont traitées et intégrées à travers des mécanismes plus complexes. Ils agissent dans une plus grande mesure sur la dimension horizontale de la musique, et nous travaillons aussi sur une gradation entre de subtiles références harmoniques et sur des éléments qui impliquent une hétérogénéité majeure des matériaux. Cette hétérogénéité est motivée par la présence d'allusions non seulement de type harmonique mais aussi mélodique. L'approche compositionnelle présentée culmine avec son application au domaine orchestral dans la dernière des œuvres, *Liebestod (Barcarola para orquesta)*. À travers cette composition qui rend hommage à Richard Wagner nous approfondissons des aspects travaillés dans les œuvres antérieures, et nos démarches atteignent ici leur plus haut degré de complexité. Le choix de ces trois auteurs —Moussorgski, Debussy et Wagner— n'obéit qu'à une prédilection personnelle et subjective de la part de l'auteur de la présente thèse. Néanmoins, nous rappelons qu'il existe un indéniable rapport entre ces trois compositeurs, car l'influence de Moussorgski et Wagner sur Debussy, notamment sur le plan harmonique, est bien connue. Nous voulons rappeler aussi l'importance qu'a justement pour nous la dimension harmonique afin de montrer que, quoique cela n'ait pas été prémédité, il existe une certaine cohérence, pas tout à fait due au

hasard, dans le choix de ces trois compositeurs pour la mise en pratique des mécanismes d'allusion à des musiques du passé.

Le travail développé ici a été enrichi par un séjour au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, en qualité de « chercheur en accueil ». Ce séjour a permis, entre d'autres choses, la réalisation d'une partie de la recherche par un contact direct avec Gérard Pesson, professeur de composition de ce conservatoire, et par l'assistance à ses cours. L'objectif fondamental de ce séjour était d'avoir une connaissance plus profonde de ce compositeur, dont l'œuvre a une si grande importance pour les fondements de notre travail, ainsi que de soumettre les œuvres de la présente thèse à son regard critique.

Nous commencerons par l'exposé du contexte artistique et théorique qui encadre la réalisation pratique de la thèse, en prêtant une attention préférentielle aux auteurs et courants qui influent d'une manière plus directe sur notre approche. La partie centrale de la thèse abordera les trois œuvres séparément, et un exposé du contexte artistique spécifique de chaque œuvre précédera l'explication du processus de composition de chacune d'elles. Ce processus sera toujours exposé en respectant autant que possible son évolution chronologique, bien que la recherche de la clarté dans les explications, puisse nous amener à abandonner occasionnellement ce critère. Enfin dans la partie conclusive nous tâcherons de rendre compte des résultats obtenus à travers l'application de notre approche compositionnelle. *Preludio a Borís* et *Aquarelle* ont été jouées en concert public, ce qui permet une évaluation plus complète des résultats, et nous joignons l'enregistrement des deux œuvres dans la section des annexes. Dans le cas de *Liebestod*, qui est une extrapolation de l'approche développée dans les autres compositions, et qui est une œuvre d'un format plus grand, notre réflexion critique s'appuie, entre d'autres choses, sur le constant échange d'idées que nous avons eu avec Gérard Pesson, et qui culmina avec la présentation d'une partie importante du contenu de cette thèse dans une séance collective, réalisée dans sa classe de composition.

2. CONTEXTO ARTÍSTICO Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

El momento presente de la creación musical contemporánea reviste una complejidad y diversidad de la que difícilmente pueden hallarse precedentes en épocas anteriores. Además, transcurrida ya más de una década del siglo XXI, no resulta sencillo formular qué es lo que define en líneas generales la música del período actual, y convenimos con Paul Griffiths en que el incluso el oyente experimentado en el repertorio clásico contemporáneo encuentra dificultades hoy día para encontrar rasgos en la música de estos últimos años que la diferencien de la escrita en las últimas décadas del siglo anterior¹³. Como el mismo Griffiths afirma, el panorama musical de la música contemporánea de las últimas décadas está caracterizado por una gran estabilidad que está motivada por el declive de las vanguardias¹⁴. Uno de los aspectos que viene perdurando en la música contemporánea de las últimas décadas es el interés por parte del compositor actual en afirmar los vínculos con la música del pasado¹⁵, cuestión relevante al echar la vista atrás hacia el espíritu de renovación de los modos de expresión que

¹³ Cfr. GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. 3ª edición. Nueva York: Oxford University Press, 2010, p. 409.

¹⁴ *Ibid.*, p. 412.

¹⁵ Nos estaremos refiriendo siempre a la tradición de la música culta occidental, cuestión que conviene precisar pues no cabe duda que otro de los aspectos propios de la música contemporánea actual es su apertura hacia otras tradiciones musicales. Este aspecto sin duda estaba ya presente en los propios compositores que protagonizaron los movimientos de vanguardia de mediados de siglo, como Boulez, Stockhausen o Cage, incluso es de sobra conocido que también lo estuvo, y de un modo significativo, en compositores anteriores como el propio Debussy. Se trata sin embargo de una cuestión que nosotros dejaremos un tanto de lado por no tener una importancia reseñable en el contexto artístico específico de nuestro trabajo.

representaron precisamente las vanguardias de mitad de siglo. Se dan además un par de hechos significativos: por un lado, el hecho de que cuando aparecen hoy día estas manifestaciones tiendan a presentarse más que nunca desprovistas ya de todo rechazo o mero desinterés hacia las soluciones de vanguardia y las últimas adquisiciones de orden técnico y expresivo de la música reciente; antes bien, los ejemplos en los que aquellos elementos de modernidad coexisten integrados con otros que remiten al repertorio clásico tonal resultan innumerables. Y más relevante aún a la hora de caracterizar la música de los últimos años resulta el hecho de que esa coexistencia de modernidad y tradición no necesariamente se presente ya hoy día como una confrontación de elementos dispares y contrastantes, lo que permite sin duda hablar de una actitud artística diferente de la que subyacía en manifestaciones anteriores en las que ya se daba una combinación de elementos del pasado y el presente musical, como es el caso del poliestilismo¹⁶ de Alfred Schnittke. Recuérdese al respecto su primera sinfonía, de 1972, y la descripción tan gráfica e ilustrativa que realiza Alex Ross acerca del modo en que es tratado en esta obra el tema inicial del *Concierto para piano n.º 1* de Tchaikovski, comparado a un animal herido que lucha contra un tiroteo sonoro¹⁷. Lo que aquí aflora es una verdadera confrontación entre el pasado musical y la contemporaneidad, aspecto que había sido ya encarnado de modo muy significativo por el compositor estonio Arvo Pärt durante los años '60, y como prueba de ello, citemos su obra *Pro et Contra*, especie de *concerto grosso* con violonchelo solista escrito en 1966, que según Paul Hillier consiste en “una representación histriónica de conflicto y contraste [...] entre el mundo ‘ordenado’ de la tonalidad y el caos cada vez más trastornado en ausencia de ésta”¹⁸; un conflicto que en el caso de Pärt se resolvió con el abandono de las técnicas seriales y el retorno definitivo a la tonalidad. Ejemplo bien diferente es el que representa Bernd Alois Zimmermann, quien tiende a recurrir al empleo de numerosas citas de la música del pasado combinadas con procedimientos de tipo

¹⁶ Este término con que comúnmente se define el estilo ecléctico de su música fue en realidad utilizado primeramente por el propio compositor (Cfr. TARUSKIN, Richard. *The Oxford history of western music*. Vol. 5: Music in the late twentieth century. New York : Oxford University Press, 2010, p. 465).

¹⁷ ROSS, Alex. *The rest is noise: Listening to the twentieth century music*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, p. 397.

¹⁸ “a histrionic representation of conflict and contrast [...] between the ‘ordered’ world of tonality and the increasingly disturbed chaos in its absence” (HILLIER, Paul. *Arvo Pärt*. Nueva York: Oxford University Press, 1997, p. 55).

serial, como sucede en su ópera *Die Soldaten*, netamente influida por Alban Berg. Zimmermann constituye uno de los ejemplos prominentes del uso del *collage* musical, que en su caso culmina con la composición a finales de los años '60 del *Requiem für einen jungen Dichter*. En esta última obra se entremezcla música de Wagner, Messiaen, Beethoven, The Beatles, etc.; voces de Churchill, Goebbels y Hitler, entre otros; sonidos de guerra y manifestaciones políticas; todo ello confrontado a la voz del poeta Vladimir Mayakovsky. La lectura que realiza Ross del sentido de esta composición resume la presencia nuevamente de un evidente conflicto con la modernidad, al afirmar que “la moral de todo ello parece ser que la música clásica y la popular se han confundido en un ruido blanco cultural que esconde un inminente desastre tecnológico”¹⁹. De la misma época data la *Sinfonía* de Luciano Berio, obra sin duda emblemática en cuanto al uso del *collage*. Lo que en esta obra se pone de manifiesto es la preocupación del compositor por la búsqueda de relaciones entre elementos aparentemente dispares²⁰, actitud que le hace apropiarse de fragmentos extraídos de la música de Mahler o Ravel, reelaborar música propia preexistente, emplear fragmentos de textos de Claude Lévi-Strauss, etc. El *collage* puede representar también la búsqueda de una intemporalidad capaz de abarcar música de todos los tiempos y espacios. Este es según Taruskin el caso del compositor estadounidense George Crumb²¹, en cuyas obras el uso del *collage* se da en combinación con una intensa preocupación por la innovación tímbrica. Ello permite a Crumb obtener unos paisajes sonoros extraordinariamente originales en los que, como testimonia Griffiths, las citas son percibidas como referencias a una música remota y lejana, dotadas de un aura de distancia que está causada por una separación estricta entre tonalidad y atonalidad, y por ende tradición y modernidad²². Este énfasis en la procedencia externa de los elementos musicales preexistentes, cuya distancia respecto al momento presente del compositor se pone abiertamente de manifiesto, es en realidad un aspecto en cierto modo inherente al empleo de *collages*, al que durante los años siguientes recurrieron tantos otros —y tan diversos—

¹⁹ “The moral of all this seems to be that classical and popular music have bled together into cultural white noise obscuring imminent technological disaster” (ROSS, Alex. *The rest is noise: Listening to the twentieth century music*. Op.cit. , p. 350).

²⁰ OSMOND-SMITH, David. *Berio*. Nueva York: Oxford University Press, 1991 , p.53.

²¹ Cfr. TARUSKIN, Richard. *The Oxford history of western music*. Vol. 5: Music in the late twentieth century. Op. cit.,p. 423.

²² Cfr. GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. Op. cit., p. 179.

compositores aparte de los ya citados, como Mauricio Kagel, Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle, George Rochberg, etc. Para Taruskin, el *collage* constituye en definitiva un recurso que, con escasos precedentes musicales antes de 1965, representa el confuso alboroto de la era moderna.²³

Frente a estas actitudes compositivas en las que las referencias a la música del pasado funcionan inequívocamente como elementos importados y muchas veces confrontados a la modernidad —de las que en absoluto cuestionamos sus grandes logros artísticos—, encontramos en los últimos tiempos una creciente intención de integración armoniosa de tradición y vanguardia no necesariamente articulada a través de mecanismos de contraste o de cita. Esta tendencia puede ser ilustrada a través de dos ejemplos musicales citados por Ross en *The rest is noise*, ambos de obras datadas del año 2000: la ópera de la compositora finlandesa Kaija Saariaho titulada *L'amour de loin*, en la que Ross reconoce la atmósfera de *Pelléas et Mélisande* de Debussy enriquecida por medio de los dispositivos electrónicos; o la conjunción de los procedimientos armónicos de la música espectral y la vasta estructura sinfónica bruckneriana en la obra del compositor austríaco Georg Friedrich Haas que lleva por título *In vain*²⁴. No se trata de ejemplos aislados, y podemos añadir por nuestra cuenta otros muchos que reflejan esta tendencia hacia el amalgamamiento de las últimas adquisiciones de la música contemporánea con elementos tomados de la música del pasado. Un caso muy característico lo constituye la composición para flauta y orquesta titulada *Phonus ou la voix d'un faune*, escrita por Phillipe Hurel en 2004, una obra alusiva al *Prélude à l'après midi d'un faune* en la que el compositor se sirve de cierto material melódico de dicha obra de Debussy y lo inserta en un entramado armónico y tímbrico regido por el utillaje técnico propio de la música espectral. La obra es por otro lado resultado de la tendencia de este compositor hacia el manejo de materiales heterogéneos, y en el conjunto de su obra es frecuente encontrar, por ejemplo, elementos provenientes del jazz que no obstante aparecen amalgamados por medio del repertorio de procedimientos compositivos típicos de la música espectral, de la que Hurel representa, al igual que Saariaho y Haas, una generación de compositores heredera de los hallazgos de Gérard Grisey, Tristan

²³ TARUSKIN, Richard. *The Oxford history of western music*. Vol. 5: Music in the late twentieth century. Op. cit. p. 417.

²⁴ Cfr. ROSS, Alex. *The rest is noise: Listening to the twentieth century music*. Op. cit., p. 406.

Murail, Hughes Dufourt, Michaël Levinas, etc. También el compositor británico Jonathan Harvey se sitúa en esta órbita de compositores que crecieron bajo la estela de los primeros compositores espectrales, y se encuentra igualmente en sus obras una amalgama de elementos y procedimientos que incluye referencias a la música del pasado. Citaremos de él un ejemplo del año 2009 que resultará significativo además por su relación particular con la tercera de las obras de la presente tesis. Se trata de la ópera *Wagner Dream*, en la que además de darse una combinación de técnicas de origen espectral y serial junto con el empleo de electrónica, el acorde de Tristán aparecerá frecuentemente sin que en ningún momento sea percibido verdaderamente como una cita temática o un elemento de discontinuidad estilística. Y por poner un ejemplo más próximo, del compositor vasco Ramón Lazkano, afín también en cierta medida a la corriente musical espectral —no en vano estudió con Grisey en París—, podemos citar su concierto para clarinete y orquesta titulado *Ortzi Isilak*, escrito en 2005, en el que si bien el compositor recurre aquí a una cita casi literal de la Sinfonía n^a 3 de Mahler, ésta sorprende no obstante por su asombrosa integración en el conjunto de la pieza. Incluso entre los propios miembros fundadores del espectralismo, es posible encontrar ejemplos parecidos a los aquí mencionados, particularmente en algunas de las obras de Michaël Levinas, como *Appels*, inspirada en las llamadas de trompa del tercer movimiento de la Sinfonía n^o 6 de Beethoven sin recurrir en ningún momento verdaderamente a la cita, o su *Concert pour un piano espace 2*, en el que Levinas se sirve de ciertos acordes de los *Juegos de agua* de Liszt y Ravel aunque de un modo no inmediatamente accesible al oyente.²⁵

Si bien en los compositores citados en el anterior párrafo la relación con la música del pasado es un aspecto que se manifiesta de manera ocasional, aunque en algunos casos lo haga con cierta recurrencia, en otros compositores recientes va a constituir en sí un eje central en su forma de componer. Este es el caso del compositor francés Gérard Pesson, figura decisiva en el desarrollo de la presente

²⁵ No nos consta en realidad mención por escrito de estos hechos salvo una cierta alusión, en la nota al programa de la segunda de las obras que aquí se mencionan, al sonido del agua que Liszt pudo percibir en las grutas de la Villa de Este (Cfr. LEVINAS, Michaël. Nota de programa de *Concert pour un piano espace 2*. En IRCAM. *BRAHMS : Base de documentation sur la musique contemporaine*. [En línea] París: IRCAM-Pompidou, 2011 [Citado 21 de febrero de 2014]. Disponible en <<http://brahms.ircam.fr/works/work/10003/#program/>>). Sin embargo, el propio Levinas habló en cierta ocasión de estas conexiones con Beethoven, Liszt y Ravel aquí relatadas, en sus clases de análisis a las que asistí durante mi estancia en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París.

tesis que abordaremos más adelante con mayor profundidad. Pesson toma como punto de partida la “musique concrète instrumentale” de Helmut Lachenmann, con su repertorio de técnicas instrumentales asociadas frecuentemente al ruido, y como Salvatore Sciarrino, tiende a una exploración de dinámicas cercanas al silencio a partir del empleo de estas técnicas instrumentales no convencionales. Estos dos últimos compositores, que serán igualmente tratados más detenidamente por tener también una influencia importante en las obras de la tesis, tampoco son ajenos a las reminiscencias de la música del pasado, aunque éstas tendrán en sus obras una presencia más bien ocasional. Ejemplos de ello son las obras *Accanto* y *Staub* de Lachenmann, en las que se alude respectivamente a Mozart y Beethoven, o las referencias a la música de Ravel que es posible encontrar en algunas obras pianísticas de Sciarrino. Pero en cambio, lo que se encuentra en la música de Pesson es una presencia constante de elementos musicales del pasado, con cierta preferencia hacia determinados compositores como Bruckner, Mahler o Ravel, y que aparecerán reducidos a un estado residual, alterados y borrados parcialmente por medio de procedimientos de filtrado y de la participación de las mencionadas técnicas instrumentales no convencionales. Junto con Pesson podemos citar a otro compositor francés, Brice Pauset, que también ejemplifica actualmente un uso constante de referencias a la música del pasado, en su caso centradas en el repertorio renacentista y barroco y en la búsqueda de una concomitancia entre los medios de expresión propios y su trasfondo histórico. Así lo expresa el propio autor en las notas de programa de su obra para 2 voces y grupo instrumental titulada *Vanités*:

Espero hacer escuchar una música [...] en la que las figuras puestas en tensión pudieran ser consideradas tanto como el vocabulaire propio de esta obra, que como emergencias conscientes del léxico legado por la historia.²⁶

Todas estas manifestaciones, que nos limitamos a ilustrar con unos pocos ejemplos significativos, no constituyen, como ya hemos advertido, una tendencia general en el panorama musical reciente, que ante todo está caracterizado por su

²⁶ “J’espère faire écouter une musique [...] dans laquelle les figures mises en tension pourraient autant être considérées comme le vocabulaire propre à cette œuvre, que comme les émergences conscientes du lexique légué par l’histoire” (PAUSET, Brice. Nota de programa del estreno de *Vanités*. En IRCAM. *BRAHMS : Base de documentation sur la musique contemporaine*. [En línea] París: IRCAM-Pompidou, 2008 [Citado 21 de febrero de 2014]. Disponible en <<http://brahms.ircam.fr/works/work/11036/>>).

enorme diversidad.²⁷ Ahora bien, puede observarse que las alusiones al pasado en la música contemporánea tienden a abandonar aquella confrontación inicial con la modernidad a medida que las vanguardias envejecen y dan paso al panorama heterogéneo que conocemos hoy día. Se trata de un análisis que coincide por otro lado con lo ya observado por Fabien Lévy al hablar de la música de los años '90:

Tras las luchas estéticas de los años '70 y '80, la década de los '90 vive en la época de un cierto pragmatismo y de la reconciliación, especialmente debido a la llegada de una generación más joven que apela a una herencia múltiple.²⁸

Esta herencia múltiple de la que habla Lévy es la que hace posible que el compositor de hoy en día, sin renunciar a los territorios conquistados por la vanguardia de post-guerra, reciba además aquélla de las innovaciones surgidas de movimientos que, como el minimalismo o el espectralismo, buscaban por caminos diversos una superación de los dogmas del serialismo, y se libere por otro lado de gran parte de los tabúes de la contemporaneidad del siglo XX para ser capaz de ofrecer en muchos casos una síntesis de modernidad y tradición. Este es sin duda el contexto artístico de nuestro trabajo, en el que la música del pasado será evocada a partir de una escritura musical fruto de una síntesis de algunas de las últimas adquisiciones de corrientes compositivas que, teniendo origen en importantes innovaciones surgidas durante los años '70, tienen aún un carácter vigente en la actualidad. Es el caso del espectralismo, de la “*musique concrète instrumentale*” iniciada por Lachenmann, o la música Sciarrino. Hay que añadir además la influencia del citado Gérard Pesson, uno de los compositores más destacados de la música francesa actual, de quien más directamente ha podido beneficiarse la presente tesis gracias al intenso trabajo realizado con él en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París.

²⁷ Baste tener en cuenta la coexistencia de los movimientos que han ido perdurando en las últimas décadas, como el espectralismo, minimalismo, la música concreta instrumental, la nueva complejidad, la nueva simplicidad, además de la decisiva incorporación de los medios electrónicos, las músicas que hacen referencia a otras tradiciones musicales, al mundo del pop y rock, etc. Dicho esto, no es nuestro objeto ahondar mucho en esta diversidad, dado que nuestro trabajo se centrará en un conjunto delimitado de corrientes.

²⁸ “Après les luttes esthétiques des années 70 et 80, la décennie 90 vit à l’heure d’un certain pragmatisme et de la réconciliation, notamment du fait de l’arrivée d’une génération plus jeune [...] se réclamant d’un héritage multiple” (LÉVY, Fabien. *Complexité grammatologique et complexité apercptive en musique : Étude esthétique et scientifique du décalage entre la pensée de l’écriture et la perception cognitive des processus musicaux sous l’angle des théories de l’information et de la complexité*. Tesis doctoral. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2004, p. 156).

2.1. Espectralismo

Los años '70 fueron testigos de una generalización de la reacción de numerosos compositores frente al estructuralismo preponderante en las prácticas compositivas extendidas durante las décadas anteriores. Gran parte de estos compositores, aun entre aquellos que participaron del serialismo, dirigieron su interés cada vez más hacia la dimensión acústica y perceptiva del sonido, motivados por un deseo de superación del rigor de los métodos seriales que podían dejar al margen de toda reflexión al oyente y la noción de percepción. Este cambio de actitud ante la composición se inserta en lo que Fabien Lévy denomina el “giro de los años '70”²⁹, contexto en el que surge y se desarrolla en Francia la denominada música espectral³⁰. Compositores como Gérard Grisey, Tristan Murail, Hughes Dufourt o Michaël Levinas³¹ reflejaron este cambio, y desarrollaron un nuevo enfoque compositivo basado en el estudio de la estructura interna del sonido y los elementos constitutivos del timbre. Esta renovación de planteamientos fue únicamente posible al amparo de los últimos avances tecnológicos aplicados al análisis y transformación del sonido, pues ellos ofrecieron al compositor un cambio de escala en la observación y manipulación del fenómeno sonoro que llevó al descubrimiento de un mundo de estructuras sonoras nuevas y de unas posibilidades insospechadas³². Espectros instrumentales, —tanto armónicos como inarmónicos— obtenidos a partir del análisis sonográfico, modulación en anillo y de frecuencia, dilatación y contracción de espectros, filtros de frecuencia y otros procedimientos de análisis y transformación de la señal sonora devienen en herramientas de composición que dejan de estar reservadas al dominio de la creación electroacústica, y que van a ser aplicadas también a la elaboración de la armonía, la forma y la orquestación de la

²⁹ Cfr. LÉVY, Fabien. “Tournant des années '70: De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception”. En COHEN-LEVINAS, Danielle (ed.). *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. París: L'Harmattan, 2004, pp. 103-133.

³⁰ El término fue acuñado por el compositor Hughes Dufourt, uno de los fundadores de este movimiento, en un artículo datado de 1979 y titulado “Musique spectrale” (En DUFOURT, Hughes. *Musique, pouvoir, écriture*. París: Christian Bourgois Editeur, 1991, pp. 289-294).

³¹ Todos ellos alumnos de la clase de composición de Olivier Messiaen en el Conservatorio de París, además de fundadores del Ensemble l'Itinéraire.

³² Cfr. DUFOURT, Hugues. “Musique spectrale”. En DUFOURT, Hughes. *Musique, pouvoir, écriture*. Op. Cit., p. 290.

música instrumental³³. Se trata en definitiva de transferir al ámbito de lo instrumental los microfenómenos del sonido.³⁴

Una de las consecuencias inmediatas del nuevo enfoque consiste, según palabras de Guy Lelong, en el “cambio de unidad conceptual básica de la música, que pasa de la nota a la frecuencia”³⁵, lo que en sí constituye sin duda una vía de escape radical al “fetichismo del símbolo y de la nota” que Lévy atribuye a la música post-serial³⁶. Se trata de un aspecto avanzado ya en los trabajos realizados por ordenador a finales de los años ’60 por Jean Claude Risset, en los que tanto los procedimientos de síntesis aditiva como la creación de paradojas sonoras constituyen un desafío a la tradicional reducción de un sonido a su fundamental³⁷. Cuando Risset afirma que “el músico que no se contenta con componer con sonidos puede aspirar a componer el sonido mismo”³⁸, está describiendo a todas luces un cambio de sensibilidad que está en la base de toda la música espectral. Esta aspiración a componer el sonido mismo implica por otro lado el rechazo a todo modelo externo al sonido en sí, como lo manifiestan las siguientes palabras de Grisey, cuya relevancia justifica que sean citadas aquí una vez más:

Nosotros somos músicos y nuestro modelo es el sonido, no la literatura, el sonido, no las matemáticas, el sonido, no el teatro, las artes plásticas, la física de los quanta, la geología, la astrología o la acupuntura.³⁹

³³ El compositor húngaro György Ligeti es uno de los precursores más claros de esta escritura instrumental inspirada en el universo tecnológico. Ligeti anticipa, por otro lado, la noción de proceso como procedimiento de escritura aplicado a todos los parámetros sonoros, un aspecto que, como se verá más adelante, resultará esencial en la música de los compositores espectrales (Cfr. DALBAVIE, Marc André. “Pour sortir de l’avant-garde”. En BARRIÈRE, Jean Baptiste (ed.). *Le timbre: Métaphore pour la composition*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 316-321).

³⁴ SOLOMOS, Makis. “L’Identité du son. Notes croisées sur Jonathan Harvey et Gérard Grisey”. *Résonance*. Marzo 1998, n° 13, p. 12.

³⁵ “un changement de l’unité conceptuelle de base de la musique, qui passe de la nota à la fréquence.” (LELONG, Guy. “Introduction”. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l’invention de la musique spectrale*, Op. cit.).

³⁶ LÉVY, Fabien. “Tournant des années ’70: De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception”. En COHEN-LEVINAS, Danielle (ed.). *Le temps de l’écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. Op. cit., p. 103.

³⁷ Cfr. LÉVY, Fabien. “Mutations (1969) de Jean Claude Risset: Une écriture déjouée par des paradoxes”. *Portrait Polychrome*. 2008, n° 2, pp. 63-82.

³⁸ “Le musicien qui ne se contente pas de composer avec des sons peut envisager de composer le son lui même.” (RISSET, Jean-Claude. “Timbre et synthèse des sons”. En BARRIÈRE, Jean Baptiste (ed.). *Le timbre: Métaphore pour la composition*. Op. cit., p. 240).

³⁹ “Nous sommes musiciens et notre modèle est le son et non la littérature, le son et non les mathématiques, le son et non le théâtre, les arts plastiques, la physique des quanta, la géologie, l’astrologie ou l’acupunture!” (GRISEY, Gérard. “La musique : le devenir des sons” [1982]. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l’invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 53).

La búsqueda de un modelo de composición basado en la física del sonido va a tener en primer lugar consecuencias en el ámbito de la armonía y el timbre, que se unificarán formando una entidad híbrida en la que tendrán cabida todos los sonidos, incluido el ruido, además de cualquier sonido no temperado. A partir de este material se creará un nuevo contexto de funciones armónicas que pasarán a ser de orden acústico⁴⁰. La unificación de los parámetros armonía y timbre se sitúa en el centro de las reflexiones de los compositores espectrales, como explica Tristan Murail:

Existe por tanto un continuo armonía-timbre. Un timbre puede ser analizado como una adición de componentes primarios, frecuencias puras, a veces bandas de ruido blanco, y una armonía como una adición de timbres, lo que equivale a decir una adición de componentes primarios... Dicho de otro modo, no existe una diferencia teórica entre las dos nociones; todo es una cuestión de percepción, de hábitos de percepción.⁴¹

Por otro lado, la dimensión temporal del sonido trae consigo consecuencias decisivas para los planteamientos formales de la música espectral, ya que el timbre no se define únicamente por sus componentes frecuenciales y su intensidad relativa, sino que depende también de un proceso de transformación continua y está ligado funcionalmente al tiempo⁴². Los sonidos son para Grisey campos de fuerzas orientadas en el tiempo que tienden a una transformación continua de su energía⁴³, y que son susceptibles de ser escuchados a diferentes escalas temporales. Así, un sonido sometido a una dilatación extrema de su duración podrá ser convertido en un proceso sobre el que se articula la forma de una obra o parte de ella⁴⁴, y lo que se propone con este alargamiento desmesurado

⁴⁰ Estas funciones estarán relacionadas con los conceptos de armonicidad-inarmonicidad, jerarquías de complejidad, etc., y vendrán a sustituir las funciones armónicas tradicionales. (Cfr. HARVEY, Jonathan. *Spectralism*. Contemporary Music Review. 2001, Vol.19, parte 3, pp.11-14).

⁴¹ “Il existe donc un continuum harmonie-timbre. Un timbre peut s’analyser comme une addition de composantes primaires, fréquences pures, parfois bandes de bruits blancs, une harmonie comme une addition de timbres, c’est -à-dire une addition de composantes primaires... autrement dit, il n’y a pas de différence théorique entre les deux notions, tout n’est qu’une affaire de perception, d’habitudes de perception” (MURAIL, Tristan. “Spectres et lutins” [1984]. En MURAIL, Tristan. *Modèles et artifices*. Op. cit., p. 32).

⁴² DUFOURT, Hugues. “Timbre et espace”. En DUFOURT, Hughes. *Musique, pouvoir, écriture*. Op. Cit., p. 283.

⁴³ GRISEY, Gérard. “Tempus ex machina: Réflexions d’un compositeur sur le temps musical” [1987]. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l’invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 79.

⁴⁴ La combinación y superposición de escalas temporales diversas en una misma obra acabará por convertirse en una de las principales preocupaciones de Grisey en sus últimas composiciones. Dos ejemplos magníficos de ello son *Vortex Temporum* y *L’icône paradoxale*, caracterizadas por la presencia de hasta tres y cuatro temporalidades diferentes respectivamente. En *Vortex temporum*,

del sonido no es otra cosa que una escucha dirigida al interior del mismo. De este modo se opera una verdadera identificación entre forma y material. La noción de proceso de transformación del sonido, además de imprimir a las obras espectrales un claro sentido de direccionalidad, reemplazará los tradicionales mecanismos de desarrollo temático sobre los que se había articulado en el pasado la forma musical. Por otro lado, las metamorfosis progresivas de la música espectral, aun desarrolladas a diferentes escalas temporales, deberán ser siempre comprensibles a la escucha, pues según Grisey “la estructura [...] debe detenerse en la perceptibilidad del mensaje”.⁴⁵

Para Grisey, el término liminal hubiera resultado el más apropiado para definir este tipo de música en la que la exploración de los umbrales de la percepción es constante⁴⁶. Uno de estos territorios liminales lo constituye la capacidad que tiene el oyente de integrar los componentes espectrales en una percepción global⁴⁷. Sobre la base de esta capacidad se sustentan los principios de la síntesis instrumental, la cual permite la composición de un timbre a partir de la combinación del sonido de varios instrumentos. Uno de los ejemplos más prototípicos del uso de esta técnica lo constituye la obra de Grisey titulada *Partiels*, en la que el espectro de un Mi grave de trombón, obtenido a partir del análisis espectral, es recreado por el conjunto instrumental y sometido a un proceso de degradación en el que el espectro armónico se transforma progresivamente en inarmónico. Otro ejemplo característico de síntesis instrumental es *Gondwana* de Tristan Murail. En este caso, la orquesta sintetiza

el perfil melódico de un arpeggio, presentado al inicio de la obra en medio compás, se extiende posteriormente a toda la duración del segundo movimiento, articulando su forma general (Cfr. HERVÉ, Jean-Luc. *Dans le vertige de la durée: Vortex Temporum de Gérard Grisey*. París: L'Harmattan, 2001, pp. 51-52). En el caso de *L'icône paradoxale*, según Grisey “los instrumentos agudos de la gran orquesta hacen escuchar toda la pieza comprimida en 16 segundos.” (GRISEY, Gérard. “Écrits sur ses œuvres”. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 79).

⁴⁵ “la structure [...] doit s'arrêter à la perceptibilité du message.” (GRISEY, Gérard. “Tempus ex machina: Réflexions d'un compositeur sur le temps musical” [1987]. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 75).

⁴⁶ GRISEY, Gérard. “Structuration des timbres dans la musique instrumentale”. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 100.

⁴⁷ Risset realiza una exploración muy ilustrativa de estos límites de la percepción en su obra *Mutations*, donde un grupo de notas son inicialmente escuchadas de manera aislada, después simultáneamente como acorde, y finalmente fusionadas en un timbre parecido al de un gong (Cfr. LÉVY, Fabien. “Mutations (1969) de Jean Claude Risset: Une écriture déjouée par des paradoxes”. Op. cit.).

inicialmente el timbre de una campana y lo somete a una progresiva metamorfosis. El propio Murail explica lo siguiente acerca de esta partitura:

La orquesta actúa a menudo como un enorme sintetizador, que construye los sonidos complejos a través de la adición de componentes instrumentales. Los acordes resultantes frecuentemente están tan “fundidos” que se percibirán más como timbres que como armonías. Así es como se han fabricado los largos sonidos de campanas que abren la partitura. Estos sonidos han sido realizados por analogía con las verdaderas campanas: analogía en el perfil de los sonidos y también en el contenido espectral.⁴⁸

El contenido espectral de esos sonidos no proviene sin embargo del análisis del sonido de una campana real, sino de la técnica de síntesis por modulación de frecuencia⁴⁹. Se trata por tanto de unas campanas imaginarias, como dice el propio autor⁵⁰, a diferencia de aquella campana de la catedral de Winchester que Jonathan Harvey emplea en su obra electrónica *Mortus Piango, Vivos Voco*.⁵¹

Partiels y *Gondwana* representan dos posibilidades en la aplicación de la síntesis instrumental: en el primer caso, la imitación de un modelo acústico, y en el segundo, la generación de timbres basada en los principios de síntesis proporcionados por la electrónica. Ahora bien, conviene no olvidar que lo que resulta de esta síntesis instrumental no es en modo alguno la restitución del timbre que la inspira sino, como afirma Grisey, “una forma de síntesis aditiva que no se parece ni a un espectro instrumental ni a un acorde orquestado”⁵², y su interés radica justo en esa naturaleza híbrida que sitúa la percepción en una zona liminal.

⁴⁸ “L'orchestre agit souvent comme un énorme synthétiseur. Il construit des sons complexes par addition de composantes instrumentales. Les accords résultants sont souvent si "fondus" qu'ils seront perçus plus comme des timbres que comme des harmonies. C'est ainsi que sont fabriqués les larges "sons de cloche" qui ouvrent la partition. Ces sons ont été réalisés par analogie avec les véritables cloches : analogie dans le profil des sons, analogie dans le contenu spectral” (MURAIL, Tristan. Nota de programa sobre Gondwana. Disponible en página personal del autor (<<http://www.tristanmurail.com/fr/oeuvre-fiche.php?cotage=TR1572>>).

⁴⁹ Cfr. ANDERSON, Julian. “In Harmony. Julian Anderson Introduces the Music and Ideas of Tristan Murail”. *The Musical Times*. Junio 1993, Vol. 134, No. 1804, pp. 321-323.

⁵⁰ MURAIL, Tristan. “Conférences de Villeneuve-les-Avignon”. En MURAIL, Tristan. *Modèles et artifices*. Op. cit., p. 119.

⁵¹ Cfr. HARVEY, Jonathan. Nota de programa de *Mortus piango, vivos voco*. En IRCAM. *BRAHMS: Base de documentation sur la musique contemporaine*. [En línea] París: IRCAM-Pompidou, 2008 [Citado 21 de febrero de 2014]. Disponible en <<http://brahms.ircam.fr/works/work/9030/>>.

⁵² “une sorte de synthèse additive qui ne ressemble ni à un spectre instrumental ni à un accord orchestré.” (GRISEY, Gérard. “Structuration des timbres dans la musique instrumentale”. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 101).

La noción de timbre aplicada a estos procedimientos adquiere por tanto un cierto sentido metafórico, inspirador de nuevas formas de entender la armonía, la orquestación y la forma musical.

Lejos de consistir en una técnica compositiva cerrada, la música espectral representa más bien una actitud⁵³ cuyas consecuencias para los lenguajes musicales han sido muy importantes, y que ha permitido la llegada posterior de una segunda generación de compositores espectrales que han sabido aportar soluciones originales sobre las bases asentadas por sus antecesores. Damien Pousset prefiere emplear el término post-espectral para referirse a compositores que, como Kaija Saariaho, Philippe Hurel o Marc André Dalbavie, han compartido actitudes comunes pero han procedido a una reapropiación del timbre a través de caminos diversos⁵⁴. Lo que distancia estos compositores de los planteamientos iniciales de la música espectral en forma generalizada es la ruptura con la linealidad y unidireccionalidad de los procesos, ruptura que es realizada en forma diversa por cada uno de ellos: mientras en Saariaho prevalece el trabajo sobre macroestructuras que ejercen un control sobre el detalle, en Dalbavie lo que predomina es el uso de estructuras intermedias alteradoras de la continuidad de los procesos, organizados en una especie de polifonía, así como en Hurel lo es la proliferación de microestructuras en forma de patrones rítmicos y melódicos⁵⁵. Este último manifiesta además un distanciamiento respecto a la neutralidad rítmica y melódica del material, preconizada por Grisey y los primeros espectrales con el objetivo de facilitar la memorización y percepción de los procesos, y opone a ella el uso de materiales bien caracterizados por sus perfiles rítmicos y melódicos y fácilmente reconocibles a través de la repetición. Hurel sostiene además que este aspecto constituye una constante en los jóvenes compositores herederos de la música espectral⁵⁶, y en su caso particular desemboca en una

⁵³ Así lo expresa Grisey en un artículo de 1998 titulado. “Vous avez dit spectral?” (En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 121).

⁵⁴ POUSSET, Damien. “The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc André Danbavie – Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo”. *Contemporary Music Review*. 2000, Vol 19, Parte 3, pp. 67-110.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁶ HUREL, Philippe. *La musique spectrale...à terme!* [en línea] [Citado 26 de julio de 2012] Disponible en internet: <http://www.philippe-hurel.fr/musique_spectrale.html>

verdadera gestión de materiales heterogéneos, entre los que se integran elementos del jazz, la composición asistida por ordenador y la armonía microinterválica⁵⁷.

El espectralismo es un movimiento genuinamente francés, y la importancia que en él adquiere la dimensión vertical de la música, revestida siempre de una gran riqueza armónica y tímbrica, refleja una clara ascendencia que remite sin duda a Debussy, Ravel y Messiaen. A este movimiento se suman también figuras de otros países, como la citada compositora finlandesa Kaija Saariaho, el británico Jonathan Harvey, o el austriaco Georg Friedrich Haas, todos estos vinculados a París en algún momento por sus trabajos en el IRCAM. Igualmente en España existen algunos compositores influidos en cierta medida por el movimiento espectral, entre los que destacan José Manuel López-López y Ramón Lazkano, ambos más que vinculados a la capital francesa, pues han terminado por establecer su residencia allí. Y aunque de formación germánica, también Mauricio Sotelo incorpora en su música aspectos y técnicas de la música espectral, combinadas en este caso con el flamenco, lo que remite nuevamente a la idea de gestión de lo heterogéneo.

En este campo de libre aplicación y adaptación de principios y técnicas compositivas es donde cobra relevancia el influjo de la producción artística y teórica de los compositores espectrales en la realización de las obras de la tesis. Como se verá primeramente, el planteamiento armónico de *Preludio a Borís* debe mucho a la música espectral, y la razón de este acercamiento a sus planteamientos reside en un interés muy especial en la dimensión armónica y tímbrica de la música. Bien es cierto que muchos de los procedimientos más típicamente espectrales dejarán de tener presencia en la composición de la obra, pues ya de entrada el material espectral utilizado no procederá ni del análisis del sonido ni de las técnicas de síntesis proporcionadas por la electrónica. Sin embargo, tampoco constituye esto una desviación decisiva de los principios que definen el espectralismo, pues si en lo que atañe a la electrónica ha existido una actitud de reserva e incluso rechazo dentro del propio grupo iniciador del movimiento⁵⁸, con

⁵⁷ LELONG, Guy. "Philippe Hurel, la gestion de l'hétérogène". *Résonance*. 1995, nº 9.

⁵⁸ Si ya el propio Grisey mantuvo un cierto distanciamiento ante la tecnología y afirma que la informática jamás remplazará ni el instrumento ni la voz (GRISEY, Gérard. "Le compositeur présenté par son éditeur: Entretien avec Ivanka Stoianova". En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 246), Dufourt manifiesta ante ella un abierto rechazo al considerar que la manera en que la música espectral acoge las sonoridades provenientes

respecto al uso de modelos acústicos instrumentales ya el propio Grisey sugería que “el modelo instrumental puede también convertirse en un simple punto de partida para una deriva imaginaria hacia espectros totalmente artificiales”⁵⁹. Dado que los principios compositivos presentes en *Preludio a Borís* son en realidad extrapolables a las otras dos obras, en todas ellas podrán encontrarse procesos, texturas y timbres inspirados abiertamente por la música espectral, aunque ajenos a las técnicas que habían posibilitado sus primeras manifestaciones. Aquí su escritura será en cambio consecuencia de un proceso previo de familiarización con estos materiales a través de la escucha⁶⁰. Precisamente la capacidad de la música espectral, como dice François Rose, de “situar al oyente en la posición de tener que encontrar nuevos modos de escuchar y comprender la música”⁶¹ es uno de los aspectos que más decisivamente ha influido en estos trabajo compositivo. El empleo de términos tales como frecuencia, parcial, transitorio, ataque o formante va a ser más o menos frecuente durante la explicación del proceso creativo de las tres obras. Una terminología que no es casual ni arbitraria, pues en su constante alusión a la estructura interna del sonido es reveladora de un pensamiento compositivo netamente influido por la propuesta que hace la música espectral de dirigir la escucha justamente hacia el interior del propio sonido.

de la electrónica se hace de manera acrítica y antihistórica. (DUFOURT, Hughes. “L’œuvre et l’histoire”. En DUFOURT, Hughes. *Musique, pouvoir, écriture*. Op. Cit., p. 336).

⁵⁹ “Le modèle instrumental peut aussi devenir un simple point de départ pour une dérive imaginaire vers des spectres totalement artificiels” (GRISEY, Gérard. “Structuration des timbres dans la musique instrumentale”. En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l’invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 92).

⁶⁰ Se trata a nuestro modo de ver de un proceso natural, análogo al que describe Reginald Smith Brindle a propósito de la “música libre de doce notas”, desarrollada por compositores como Berio durante los años 60 y 70 como consecuencia de una familiarización con las formas de las frases y estructuras de notas que proporcionaron las técnicas de combinatoria serial (Cfr. BRINDLE, Reginald Smith. *The new music: The Avant-garde since 1945*. 3ª edición. Nueva York: Oxford University Press, 1987, pp. 52-53).

⁶¹ “It puts listeners in the position of having to find new ways of listening to and understanding music” (ROSE, François. “Introduction to the pitch organization of French spectral music”. *Perspectives of New Music*. 1996, n° 34 (2), p. 36)

2.2. Lachenmann y Sciarrino

La apelación a nuevos modos de escucha es una constante en la obra del compositor alemán Helmut Lachenmann. Bautizada por él mismo como “musique concrète instrumentale”⁶², su música explora capacidades tímbricas inéditas en los instrumentos clásicos por medio del uso de técnicas instrumentales no convencionales en las que el ruido tiene un protagonismo muy importante. Instrumentos de cuerda tocados con presiones y posiciones de arco inusuales, o incluso con los dedos, deslizándose a lo largo del diapasón, *pizzicati* tocados con uña, sonidos eólicos, instrumentos de viento tocados sin embocadura o golpeados sobre ella con la palma de la mano, estos son algunos de los numerosos efectos que le permiten construir un universo sonoro en el que los sonidos ordinarios se convierten a menudo en excepcionales. Resulta relevante que si bien también éstos constituyen un caso particular en ese universo, relegados de su contexto habitual adquieren una significación novedosa. Para Lachenmann componer significa “reflexionar sobre los medios”, y esto implica tanto el conocimiento de las condiciones *a priori* del material musical como la creación de nuevas condiciones que lo presenten bajo nuevos aspectos⁶³. Como bien aclara Kaltenecker, el ruido y sus posibles connotaciones no son un fin en sí mismos en la música de Lachenmann, y están directamente ligados a la noción de estructura:

No se trata por tanto exactamente de un “arte del ruido”, ni de un juego con las connotaciones de impureza, o de sonido característico, o humorístico [...], ni tampoco como punto de apoyo de un derrocamiento de los sistemas antiguos [...]; para él se trata de establecer series, trazar rectas, diagonales sorprendentes, y tratarlas de manera imprevisible, doblándolas y haciendo que se crucen.⁶⁴

⁶² La denominación le fue inspirada por la “musique concrète” de Pierre Schaeffer, en la que se integran todo tipo de ruidos cotidianos a través de *collages* realizados en cinta magnética. (LACHENMANN, Helmut. “L’écoute est désarmée – sans l’écoute” [1985]. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Op. cit., p. 116).

⁶³ LACHENMANN, Helmut “De la composition” [1986]. En *Ibid.*, p. 133.

⁶⁴ “il ne s’agit donc pas exactement d’un ‘art du bruit’ ni d’un jeu avec les connotations d’impureté, ou du bruit caractéristique, ou humoristique [...] ou encore comme le point d’appui d’un renversement des systèmes anciens. [...] il s’agit pour lui d’établir des séries, de tracer des droites, des diagonales surprenantes et de les traiter de manière imprévisible, en les infléchissant et en les faisant se croiser.” (KALTENECKER, Martin. “Introduction”. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Op. cit., p.14).

Las sonoridades resultantes del uso de las técnicas extendidas ponen el énfasis en el aspecto energético del gesto instrumental, es decir, en la acción mecánica que las producen. Estas sonoridades serán sometidas a una categorización que las agrupará por tipos o familias⁶⁵, la cual permitirá combinar objetos que, aun siendo aparentemente irreconciliables, pueden conformar una unidad de sentido musical por la existencia de algún denominador común⁶⁶. En torno a estos principios Lachenmann realiza una segunda definición del significado de componer, al afirmar que equivale a “construir un instrumento”⁶⁷. Esta definición metafórica de la composición se refiere a la estructura formada por diversos niveles y capas relacionados entre ellos, a la manera de —por continuar con la metáfora— los registros de un órgano; una organización estructural inmanente que se proyecta en el tiempo.⁶⁸

Si bien es cierto que el uso de técnicas instrumentales no convencionales se mantiene a lo largo de toda la obra de Lachenmann, no se puede decir lo mismo del rechazo inicial a la belleza de los sonidos convencionales, ya que éstos fueron pronto incorporados a su lenguaje, incluso formando tríadas. Ahora bien, liberados estos sonidos de sus funciones tradicionales, sonarán con una frescura que les es dada por la fuerza de un contexto nuevo⁶⁹. Esta evolución le lleva a componer obras en las que la alusión a la música del pasado es totalmente explícita, como es el caso de *Accanto*, obra para clarinete y orquesta inspirada en el concierto de Mozart. Sin embargo no cabe interpretar en estas manifestaciones indicio alguno de regresión o nostalgia pues, como afirma Griffiths, en estas obras “el progreso de la música no depende en absoluto de la vieja sintaxis sino [...] de desencadenamientos de energía que van de un lugar a otro”⁷⁰. Es aquí donde entra

⁶⁵ La influencia de Schaeffer en este planteamiento es patente. (Cfr. SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2003).

⁶⁶ Este denominador común puede ser de la más diversa índole: Un grupo de sonidos diversos puede estar unificado bajo la familia de sonidos continuos, del mismo modo que un grupo de sonidos de altura definida pueden estar unificados, aun a pesar de existir una gran disparidad entre ellos, por el simple hecho de formar entre todos un determinado acorde clasificado. (KALTENECKER, Martin. “Introduction”. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Op. cit., p. 13)

⁶⁷ LACHENMANN, Helmut. *De la composition*. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Op. cit., p. 134.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 134-135.

⁶⁹ GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. 3ª edición. Nueva York: Oxford University Press, 2010, pp. 281-282.

⁷⁰ “the music progress depends not at all on old syntax but [...] on sparkings of energy from one place to another”. *Ibid.*, p. 283.

en juego por otro lado la noción *lachenmaniana* de “aura”, entendida como el conjunto de asociaciones, recuerdos y predeterminaciones arquetípicas y mágicas⁷¹. La intervención sobre los contextos y funciones dadas de antemano es la que permite la alteración del aura de un material, que puede llegar a ser transformada por el compositor en otra completamente nueva.⁷²

De entre los aspectos de la música de Lachenmann hasta aquí señalados, sin duda la noción de aura tendrá un lugar importante en *Preludio a Borís*, ligada a la presentación de un material armónico que, tomado de la música de Mussorgsky, será transformado por el influjo de un contexto musical completamente distinto del original. Igualmente importante será su idea de composición entendida como la creación de estratos tímbricos que se relacionan entre sí formando una unidad de sentido musical en un plano temporal común. A estos aspectos hay que añadir, como otro de los elementos relevantes para este trabajo, la creación de una tipología ideada por Lachenmann para la clasificación de los objetos musicales, que quedarán definidos bajo cuatro tipos generales de sonoridad: sonido cadencial, sonido color, sonido fluctuante y sonido estructurado⁷³. Las representaciones gráficas que Lachenmann emplea en esta clasificación de orden tipológico serán muy útiles como herramientas de composición por su capacidad de estimular la imaginación del compositor, y en modo especial, como herramientas descriptivas en la narración del proceso creativo. Por último, no hay que olvidar el papel fundamental de la escucha en la labor del compositor según Lachenmann, para quien las obras “escuchan de una determinada manera por su parte la historia y el lenguaje musical”⁷⁴, lo que quiere decir que el compositor exhibe a través de su música la manera particular en que él mismo interpreta el sentido de la música de diversas épocas a través de la escucha. Para Lachenmann, la escucha del compositor no se define como algo pasivo, sino que representa además la búsqueda de nuevos sentidos, capaz de

⁷¹ LACHENMANN, Helmut “Sur le problème du structuralisme” [1990]. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*, Op. cit., p. 170.

⁷² LACHENMANN, Helmut. “Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical” [En línea]. Traducción y comentarios de Alberto Bernal. *Espacio sonoro*. [Citado: 28 julio 2012] Disponible en internet: <www.tallersonoro.com/antioresES/07/Articulo2.htm>

⁷³ Algunas de estas tipologías serán explicadas cuando resulte pertinente para la narración del proceso de composición. Remito no obstante a la consulta del artículo de Lachenmann que lleva por título “Typologie sonore de la musique contemporaine” (En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*, Op. cit., pp. 37-59).

⁷⁴ “écoutent d’une certaine manière l’histoire et le langage musical.” (KALTENECKER, Martin. “Introduction”. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Op. cit., p. 14).

descubrirse y transformarse a sí misma⁷⁵, y por ello la propia actividad de componer se identifica con una escucha activa.

Como Lachenmann, también el compositor italiano Salvatore Sciarrino recurre al uso de técnicas instrumentales extendidas, cuyos sonidos resultantes están ligados igualmente a la noción de estructura⁷⁶ y por tanto desprovistos también de sentido efectista. En la música de Sciarrino estas técnicas están vinculadas al objetivo de *azzerare* la experiencia de la escucha del oyente⁷⁷, es decir, aproximarla al silencio. El aprovechamiento de las posibilidades tímbricas de los instrumentos en dinámicas muy tenues, cercanas al silencio, permite descubrir un mundo de sonoridades microscópicas de una riqueza tímbrica insólita y de gran originalidad.

La música de Sciarrino está poblada de objetos sonoros que, empleando palabras de Grazia Giacco, “se nos aparecen como organismos vivientes que se transforman, respiran, se acumulan y se multiplican”⁷⁸, y que reflejan el concepto de naturalismo que Sciarrino entiende como una “toma de conciencia de todo lo que hay de vivo y orgánico en los diferentes lenguajes artísticos”⁷⁹. Se trata de un aspecto relacionado con su concepción de la escucha, derivada a su vez de una reflexión sobre el concepto de forma musical, en la que la noción de figura ocupa un lugar central. Bajo este concepto se designan diferentes formas de organización, que muchas veces hallan un paralelismo con procesos fisiológicos, mentales, etc., y que por el hecho de ser designadas como figuras denotan que no son exclusivas de la música, y que en cambio guardan una estrecha relación con las artes figurativas y en general con la dimensión espacial y lo visual. Según Sciarrino, estas figuras musicales pueden resumirse en cinco: acumulación,

⁷⁵ Cfr. LACHENMANN, Helmut “L’écoute est désarmée – sans l’écoute” [1985]. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*, Op. cit., pp. 105-127.

⁷⁶ GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. Op. cit., p. 295.

⁷⁷ SCIARRINO, Salvatore *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Op.cit. Como aclara Grazia Giacco, el término *azzerare* deriva de la grafía inventada por Sciarrino para representar el silencio al inicio de un *crescendo* o al final de un *diminuendo*, que consiste en añadir un cero (*zero* en italiano) en el extremo cerrado del regulador. (GIACCO, Grazia. *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*. París: L'Harmattan, 2001, p. 54).

⁷⁸ “nous apparaissent comme des organismes vivants qui se transforment, respirent, s’accumulent et se multiplient.” (GIACCO, Grazia. *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*. Op. cit., p. 54)

⁷⁹ “prise de conscience de tout ce qu’il y a de vivant et organique dans les différents langages artistiques.” (Loc. cit.)

multiplicación, *little bang*, transformación genética y forma ventana⁸⁰. Esta última centrará mi atención aquí por tener una relevancia especial en la composición de *Preludio a Borís*. Con el término forma ventana designa Sciarrino la discontinuidad de la dimensión temporal en la música. Se trata de un aspecto muy ligado a la sensibilidad del hombre contemporáneo, en tanto el tiempo se ha vuelto para él relativo, discontinuo y variable⁸¹. Los avances tecnológicos han contribuido de manera decisiva a potenciar en el hombre esta visión del tiempo en sus modos de pensamiento. El televisor es el ejemplo más notable de hasta qué punto el hombre actual convive con esta idea de la multiplicidad y discontinuidad del tiempo, puesto que le permite pasar a voluntad de una dimensión temporal a otra, creando una intermitencia con la simple acción de pasar de un canal a otro⁸². Según Sciarrino, es esto, y no una mera cita de temas ya aparecidos, lo que sucede al inicio del 4º movimiento de la Sinfonía nº 9 de Beethoven, en el que la forma ventana se construye como una especie de montaje⁸³. Puesto que la discontinuidad temporal implica forzosamente también al espacio, Sciarrino matiza el sentido de la forma ventana redefiniéndolo como discontinuidad espacio-temporal⁸⁴. Este aspecto hace emerger la conexión de esta figura con las artes visuales, en las que cualquier relación con la fotografía –presentes desde siempre incluso antes de que ésta apareciera– remitirá de manera indefectible a la idea de ventana que muestra otra dimensión espacio-temporal. A esto hay que añadir que la combinación de diversos planos en una misma composición visual representa una discontinuidad de orden espacial que con frecuencia se muestra como la relación figura-fondo. Se pone de manifiesto aquí una concepción sinestésica vinculada no ya solamente a la forma ventana, sino a la relación apuntada anteriormente entre el concepto de figura musical y lo visual, y que para Sciarrino se extiende en realidad a toda la sensibilidad humana:

Las percepciones humanas actúan todas simultáneamente. Mientras escuchamos no cesamos de ver y de oler. [...] Una cierta influencia recíproca de los sentidos, que

⁸⁰ Para el estudio de cada una de estas figuras remito al lector a la consulta de su libro *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Op. cit.

⁸¹ *Ibid.*, p. 97.

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 99.

podemos llamar inercia sinestésica, se produce como consecuencia de que la percepción humana sea siempre una globalidad perceptiva.⁸⁵

Esta interacción de los sentidos es la que permite hablar de la noción de espacialidad en la música, aspecto que por otro lado está íntimamente asociado a la naturaleza espacial de la notación musical⁸⁶. El pensamiento espacial de la música ejerce una influencia decisiva en la imaginación del compositor, ya que permite “el nacimiento de una lógica, de una forma musical, con los argumentos de un evento pictórico”⁸⁷. Esto es lo que lleva a Sciarrino a servirse de la realización de representaciones gráficas esquemáticas durante el proceso de composición, un recurso al que también recurre Lachenmann, y que como ya se ha dicho, igualmente para este trabajo constituirá una herramienta de gran utilidad, sirviendo de soporte a un pensamiento manifiestamente influido también por la noción de lo espacial.

Todos estos aspectos relacionados con la espacialidad de la música conforman, junto al repertorio de las técnicas instrumentales aprendidas de obras como los *Sei quarteti brevi* o los *Quaderni di Strada*, el conjunto de elementos provenientes de la música y pensamiento de Sciarrino que se ven reflejados en las obras de la tesis, muy especialmente en *Preludio a Borís*.

2.3. Gérard Pesson

Gérard Pesson es uno de los compositores destacados en el panorama compositivo francés de los últimos años. Profesor de composición en el

⁸⁵ “Le percezioni umane agiscono tutte simultaneamente. Mentre ascoltiamo non cessiamo di vedere, di annusare. [...] Un certo raggio di influenza reciproca dei sensi che potremmo chiamare inercia sinestesica, ci viene quindi dall’essere sempre la percezione umana una globalità percettiva.” (Ibíd., p. 61)

⁸⁶ Este aspecto, así como las ideas que se expresan a continuación, será objeto de una reflexión ulterior al inicio del capítulo dedicado a la fase de escritura en el proceso de composición (Cfr. Capítulo 3.4, pp. 53-54).

⁸⁷ “la nascita di una logica, di una forma musicale, con gli argomenti di una vicenda pittorica.” (SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Op. cit., p. 99)

Conservatorio Nacional Superior de París, Pesson compagina su labor de docente con la creación de una obra que destaca tanto por su impecable factura artesanal como por su singularidad. Si, al igual que en la música de Lachenmann y Sciarrino, el uso de técnicas instrumentales no convencionales es una característica importante de la música de Pesson, al igual que aquellos dos autores tampoco Pesson realiza un mero uso efectista de estas técnicas, pues como afirma Kaltenecker, lo que se esconde detrás de ellas es una visión de orden poético⁸⁸: A través de una confrontación entre el ruido y el sonido ordinario, Pesson recurre continuamente al uso de citas y ecos de músicas diversas, en una constante alusión a la memoria del patrimonio musical. Sometidas a la fragmentación, al filtrado y a la sustracción, estas músicas emergen en sus obras como pequeñas islas, reflejando la existencia de “una música detrás de la música”, o según palabras del propio Lachenmann, “una escucha de la escucha”⁸⁹. La música de Pesson tiende a ser por otro lado marcadamente rítmica, y es a través de la presencia de una pulsación constante como frecuentemente se vislumbra aquella otra música sumergida. Así lo explica el propio Pesson:

En efecto parece que una cierta pulsación regular, que adquiere a veces el contorno de una danza, o de algo mecánico e iterativo que desconozco, a menudo escande mi música. [...] Es un hecho que, desde las *Dispositions furtives* (1983) para piano o los *Nocturnes en quatuor* (1986) [...] fantaseaba yo una música que recubriera otra. Hablemos, para simplificar, de una música detenida, a veces incluso completamente acallada, bajo la cual correría, como un torrente subterráneo, una música rápida y pulsada que vendría a aflorar en ocasiones y volvería a desaparecer.⁹⁰

En esta idea de una música que oculta tras de sí otras músicas se da la combinación de dos líneas fundamentales de trabajo relacionadas con la escucha y la memoria: los procedimientos de filtrado o borrado, que él denomina

⁸⁸ KALTENECKER, Martin. “Concasser, soustraire: L’esthétique de Gérard Pesson”. Notas para el CD de música de Pesson *Aggravations et final* [registro sonoro]. Colonia: Aeon, 2009.

⁸⁹ Cfr. DOUSSON, Lambert; TROCHE, Sarah “De l’écoute buissonnière à l’empreinte du geste: Entretien avec Gérard Pesson”. Entrevista. Geste. Otoño 2009, p. 335.

⁹⁰ “Il apparaît en effet qu’une certaine pulsation régulière et prenant parfois le contour d’une danse, ou je ne sais quoi de mécanique et d’itératif scande souvent ma musique. [...] Il est un fait que, depuis les *Dispositions furtives* (1983) pour piano ou les *Nocturnes en quatuor* (1986) [...] je fantasmais, par une image de submergement, l’idée d’une musique qui en recouvrerait une autre. Disons, pour simplifier, une musique arrêtée, et parfois même tout à fait muette, sous laquelle courrait, comme un torrent souterrain, une musique rapide et pulsée venant affleurer parfois pour disparaître” (ALIROL, Yannick. *Gérard Pesson: Aspects de l’œuvre et entretien avec le compositeur*. Op. cit., p. 56)

procedimientos de “desescritura”, y el trazado de sustratos persistentes⁹¹. Muy representativas de estos procedimientos son sus dos *Nebenstücke*, en las que Pesson recurre a un uso muy personal del procedimiento de transcripción. La primera de estas obras es una pieza para clarinete y cuarteto de cuerdas que consiste en “un filtrado de la Balada Op. 10 n° 4 de Johannes Brahms”⁹². En esta obra se adivina la pieza de Brahms como un sustrato subyacente aflorando en pequeños grupos de sonidos que se han dejado emerger a la superficie, mientras otros han sido borrados y reemplazados por sonidos tenues y de altura indiscernible. Ahondando en la imagen de una música sumergida, Pesson define esta poética de la sustracción con la sugestiva metáfora de una imagen marina:

Un objeto caído al mar se recubre de concreciones con el paso del tiempo y se deforma por oxidaciones que lo borran y lo subrayan al mismo tiempo. De esta manera la desescritura actúa como una luz rasante, mostrando lo que la luz plena dejaba en una evidencia casi adormecida y hastiada de sí misma. El trabajo de memoria consiste por tanto en una radiografía, no solamente del objeto que se desea transformar sino, así lo creo yo, de nuestra escritura. Se aplica así a un objeto de la memoria la técnica de nuestra propia escucha y de nuestra intuición instrumental.⁹³

La alusión última a la intuición instrumental refleja otro aspecto importante en la música de Pesson, también compartido con Lachenmann: la importancia del gesto instrumental en sí. El sonido raramente es concebido por Pesson al margen de su posibilidad instrumental, y ésta se encuentra a su vez fuertemente condicionada por la memoria y las huellas marcadas en ella por la perennidad de la factura instrumental⁹⁴. Dicho de otro modo, el gesto instrumental representa según Pesson una interiorización cultural, física y mimética de las posibilidades y los límites de cada proposición instrumental, lo que no obstante no impide que el compositor se aventure más allá de lo que la técnica del instrumento

⁹¹ DOUSSON, Lambert; TROCHE, Sarah “De l’écoute buissonnière à l’empreinte du geste: Entretien avec Gérard Pesson”. Op. cit., p. 335.

⁹² PESSON, Gérard. *Nebenstück: filtrage de la ballade opus 10 n°4 de Johannes Brahms* [música impresa]: *pour clarinette en sib et quatuor à cordes*. París: Henry Lemoine, 1998.

⁹³ “Un objet tombé dans la mer se recouvre au fil du temps de concrétions, il est déformé par des oxydations qui à la fois l’effacent et le soulignent. La désécriture agit ainsi comme une lumière rasante, montrant ce que le plein jour laissait dans une évidence presque endormie et lassée d’elle-même. Le travail de mémoire est donc une radiographie, non seulement de l’objet que l’on veut « détourner », mais, je le crois, de notre écriture. S’applique ainsi à un objet de mémoire la technique de notre propre écoute, de notre intuition instrumentale.” (DOUSSON, Lambert; TROCHE, Sarah “De l’écoute buissonnière à l’empreinte du geste: Entretien avec Gérard Pesson”. Op. cit., p. 335)

⁹⁴ *Ibid.*, p. 341.

pueda parecer prescribir⁹⁵. Por otro lado, el gesto instrumental representa para Pesson una fuente de ideas musicales, y puede llevarse al extremo de una escucha interior en la que no quede más que el trayecto instrumental, desprovisto del resultado acústico⁹⁶. Cuando, al trabajar de esta manera, el gesto del instrumentista tiene por resultado sonoro un efecto que es prácticamente inaudible, dicho gesto adquirirá una función de orden teatral, y dará a entender de manera visual la existencia de esa otra música que no se oye.⁹⁷

No exenta de ironía y distanciamiento, la música de Pesson tiene también un cierto carácter autobiográfico, que está relacionado en algún modo con su hábito de escribir un diario⁹⁸, pues como afirma el propio autor, siempre ha tenido el hábito de acompañar una escritura con otra⁹⁹. La anotación continua de ideas musicales es usada como un laboratorio de trabajo, y las ideas recopiladas, e incluso desechadas en la composición de obras anteriores, son capaces de proveer el material de sus composiciones en un momento dado. Es el caso de *Mes béatitudes*, obra construida a partir de la recopilación de ideas rechazadas anteriormente por el compositor en momentos diversos. Destaca en esta composición la presencia en la parte central de una cita del *Adagio* de la Sinfonía nº 7 de Bruckner, compositor del que Pesson describe con estas hermosas palabras lo que de él admira:

La nobleza de inspiración, la ingenuidad, los movimientos lentos, el provincialismo, la bondad, la admiración ciega por Wagner, la fe, la tenacidad, la esperanza, las

⁹⁵ ALIROL, Yannick. *Gérard Pesson: Aspects de l'œuvre et entretien avec le compositeur*. Op. cit., p.55.

⁹⁶ Loc. cit.

⁹⁷ DOUSSON, Lambert; TROCHE, Sarah “De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste: Entretien avec Gérard Pesson”. Op.cit.,p. 342.

⁹⁸ Una selección de notas de este diario correspondientes al periodo comprendido entre 1991 y 1998 han sido publicadas con el título *Cran d'arrêt du beau temps: Journal 1991-1998*. París: Editions Van Dieren, 2004. Asimismo fueron publicadas con posterioridad las notas correspondientes a 2004 (PESSON, Gérard. “Jonas, Ninive, Dieu et la plante de ricin (journal 2004 – extraits). *Boudoir & autres n° 1*. Éditions Thomas Ragage, 2005) y 2005 (PESSON, Gérard. “Désolé mais sans traîner (journal 2005 – extraits)”. *Boudoir & autres n° 2*. Éditions Thomas Ragage, 2006). Algunas de las notas de su diario son además leídas por él mismo en el programa de radio *Boudoir et autres*, que él mismo dirige y presenta desde 2008, y que es emitido en France Musique de Radio France.

⁹⁹ DOUSSON, Lambert; TROCHE, Sarah “De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste: Entretien avec Gérard Pesson”. Op.cit., p. 339.

modulaciones, los *pianissimi* en *tutti*, la inspiración melódica y armónica única, reconocible, y, por decirlo todo, una forma de locura.¹⁰⁰

Acerca de *Mes béatitudes*, dice Pesson que “la música es el esqueleto, y esos raros acordes que flotan son el broche, el cinturón, la espada, indicios residuales de la vida convertida en polvo”¹⁰¹. Se trata en definitiva de la metáfora de una música reconstruida a partir de los restos de otra, que se hallan presentes en la memoria y degradados por la propia escucha y la escritura. En todo este proceso se realiza una intervención en el aura del material entendida en un sentido *lachenmaniano*, intervención que Pesson describe así en el texto explicativo de la partitura de su obra para orquesta *Aggravations et final*:

Considerar las fórmulas más desnudas de la expresión musical, los idiomas más conmovedores, los más explotados, capturarlos vivos, como para una vivisección, restituirlos, darles una función para la que no están hechos, reconstruirlos, hacerlos palpitar de nuevo en un corto instante, como si se les rehidratase.¹⁰²

Entre las diversas citas que se realizan en *Aggravations et final* destaca la aparición de las tres primeras notas del arpa en el célebre *Adagietto* de la Sinfonía nº 5 de Mahler, un material sumamente neutro por tratarse de un simple arpeggio descendente, pero que remite de manera inequívoca a su origen. Justo debido a la neutralidad y brevedad de este material, reconocible pero perfectamente integrado en el contexto, su irrupción tiende a resultar sorpresiva y a tener un efecto particular e inmediato en el oyente, previo incluso a que éste disponga del tiempo suficiente para reconocer de manera consciente la alusión. Se trata de una cita que reaparecerá con gran recurrencia en su ópera *Pastorale*, y que además enuncia una 3ª menor, intervalo predilecto para Pesson y casi omnipresente en su música.

¹⁰⁰ “La noblesse d’inspiration, la naïveté, les mouvements lents, le provincialisme, la bonté, l’admiration aveugle pour Wagner, la foi, la ténacité, l’espoir, les modulations, les pianissimi en tutti, l’inspiration mélodique et harmonique unique, reconnaissable, et, pour tout dire, une forme de folie.” (ALIROL, Yannick. *Gérard Pesson: Aspects de l’œuvre et entretien avec le compositeur*. Op. cit., p. 48).

¹⁰¹ “la musique est le squelette, et ces rares accords qui fottent, la fibule, la ceinture, l’épée, indices résiduels de la vie tombée en poussière. PESSON, Gérard. *Cran d’arrêt du beau temps: Journal 1991-1998*. Op. cit., p. 183.

¹⁰² “Considérer les formules les plus nues de l’expression musicale, les idiomes les plus touchants, les plus éculés, les prélever à vif, come pour une vivisection, les retourner, les prendre à contre-emploi, les déconstruire, les faire palpiter à nouveau un court instant, comme en les réhydratant.” (PESSON, Gérard. “Danger de l’idée pendant l’essorage”. Texto introductorio para la partitura suya *Aggravations et final* [música impresa]: *pour orchestre*. París: Henry Lemoine, 2002)

Junto a ese tipo de alusiones que pueden ser consideradas como citas reales —aunque integradas de modo sorprendente en un contexto sonoro nuevo—, aparecen en la música de Pesson otras referencias más sutiles. Entre ellas se puede tomar como ejemplo la reminiscencia rítmica del *Leitmotiv* de los nibelungos que aparece en *Mes béatitudes*, o los numerosos elementos que evocan el universo musical de Ravel en la obra orquestal *Ravel à son âme* sin hacer verdaderamente uso de la cita, como la imitación del sonido de relojes o de pájaros, que recordarán respectivamente *L'heure espagnole* y *L'enfant et les sortilèges*, o ciertos giros melódicos o armonías inequívocamente ravelianas que no obstante no remiten a ninguna obra o pasaje en particular.

La influencia de la música de Pesson ha resultado definitiva para la concepción de las tres obras que integran esta tesis. Una influencia que reside en gran parte en la manera en que la música de Pesson afronta la relación de la creación musical con la música del pasado, y por tanto también con la escucha. No es tanto en sus transcripciones ni en las citas más o menos explícitas que se encuentran en su música donde mejor se aprecian los puntos comunes, sino más bien en pasajes como aquel de *Aggravations et final* en que Mahler es citado casi de soslayo, activando al instante un flujo de reminiscencias cuyo efecto es potenciado por la extrañeza del contexto, o en aquellas otras alusiones de carácter sutil de las que hablábamos anteriormente a propósito de *Ravel à son âme*. Además de esta manera de afrontar la relación de la composición con la escucha y la memoria, y a pesar de una divergencia esencial motivada por el uso de procedimientos armónicos con una base de origen espectral, de los cuales mantuvo siempre Pesson un distanciamiento más que evidente¹⁰³, existirá también una influencia importante de orden técnico, que se verá reflejada de manera muy significativa en el empleo orquestal de técnicas instrumentales no convencionales que se hará en *Liebestod (Barcarola para orquesta)*. Se trata de un aspecto que, como se verá, ha sido trabajado en profundidad bajo la supervisión del propio Pesson. Y por último, por qué no decirlo, Gerard Pesson representa para este trabajo un modelo de artista, por la originalidad, agudeza, y extraña belleza de su producción artística, por la generosidad en las ideas que ofrece cada una de sus

¹⁰³ Cfr. KALTENECKER, Martin. “Concasser, soustraire: L’esthétique de Gérard Pesson”. Op. cit.

obras, por la meticulosidad aplicada a un oficio impecable, y por el inconformismo de un artista que no se contenta con repetirse a sí mismo, como lo reflejan sus propias palabras:

Hay que avanzar, intrépido, y no duplicar como hacen algunos; escribir significa reparar los desaciertos; nuestra propia estética cambia entonces su dirección imperceptiblemente.¹⁰⁴

¹⁰⁴ “Il faut avancer, intrépide, [...] et non pas dupliquer, comme font certains; écrire, c’est réparer les échecs; notre propre esthétique tourne alors insensiblement” (CONDÉ, Gérard. “Une visite: Esquisse pour un portrait de Gérard Pesson”. En *Pastorale. Théâtre du Châtelet*. Libro explicativo de la producción del *Théâtre du Châtelet* de la ópera *Pastorale*, de Gérard Pesson. París: Mairie de Paris, 2009, p. 22).

3. *PRELUDIO A BORÍS (In memoriam Modest Mussorgsky)*

Si bien mi interés y admiración hacia *Borís Godunov* y Mussorgsky se remontan a años atrás, la idea de escribir una partitura inspirada en elementos tomados de esta ópera sólo ha podido surgir –y más aún desarrollarse de la manera en que lo hace en *Preludio a Borís*– tras una profunda asimilación de procedimientos e ideas aprendidos de compositores recientes, aspecto abordado en la primera parte de este trabajo. Conviene apuntar que, en este proceso de asimilación, más importante que el mero aprendizaje de índole técnico ha sido el hallazgo de caminos trazados por estos compositores hacia nuevos modos de escucha, inspiradores a su vez de nuevas formas de escritura. El elemento esencial que llamó mi atención para la realización de *Preludio a Borís* es el inicio de la escena de la Coronación de Borís Godunov, en la que se produce una prolongada alternancia de dos acordes evocadores del tañido de campanas y desprovistos en realidad de función tonal alguna. No deberá pues extrañar cómo los acordes campana de *Borís Godunov* pueden adquirir un relieve especial para el oyente conocedor de la música espectral y familiarizado con el enfoque dirigido hacia el interior del sonido que ésta le ofrece, muy especialmente porque los citados acordes poseían ya en su origen, como tendremos ocasión de ver, un sentido tímbrico muy acusado. Desde la escucha influida por la música espectral surge la idea de tomar estos acordes de séptima de dominante, metáfora sonora del tañido de campanas, allí donde el compositor espectral empleaba las frecuencias

obtenidas a partir del análisis de un sonido natural o sintetizado. Existe aquí siempre una continuidad de pensamiento, pues conviene recordar que el timbre ha poseído un sentido metafórico también para los compositores espectrales. Sin embargo, a todas las implicaciones derivadas del enfoque espectral que ponían en estrecha relación timbre, armonía y forma, se añade aquí el poder evocador de un material armónico que proviene de la música del pasado.

La idea de componer *Preludio a Borís* se remonta a agosto de 2011, motivada en parte por el anuncio de la convocatoria del XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM¹⁰⁵, para la que se demandaba la composición de una obra para un máximo de 8 instrumentos a elegir entre flauta, clarinete, fagot, percusión, piano, violín, viola y chelo. La participación en este premio no sólo supuso un incentivo a la realización de la obra y determinó la elección de la plantilla instrumental, sino que además hizo posible la culminación del proyecto creativo con la interpretación y grabación de la pieza en concierto público. El proyecto de la obra se presentaba además como la posibilidad de realizar a través de ella una formulación bastante concisa de un enfoque compositivo que iba constituir finalmente la base de la investigación que aquí presentamos.

3.1 Contexto específico. *Borís Godunov* y los acordes campana

Nunca una sensibilidad más refinada ha sido traducida con unos medios tan simples; parece el arte de un salvaje curioso que descubre la música con cada paso trazado por su emoción.¹⁰⁶

¹⁰⁵ CNDM son las siglas del Centro Nacional de Difusión Musical.

¹⁰⁶ “Jamais une sensibilité plus raffinée ne s’est traduite par des moyens aussi simples; cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son

Así describía Debussy el genio musical de Modest Mussorgsky. Pocos como el compositor francés fueron sin embargo capaces en su momento de advertir la dimensión del talento artístico de Mussorgsky, a quien le fue achacada siempre una escritura incorrecta, defectuosa en la armonía, el contrapunto y la orquestación. Algunas de estas presuntas deficiencias técnicas se sumaron a la consabida ausencia de rol femenino para provocar en 1869 el rechazo de los teatros imperiales a la primera versión de Borís Godunov, lo que motivó la revisión completa de la obra por parte del autor y el nacimiento de una segunda versión, ampliada y completamente revisada en música y contenido de escenas¹⁰⁷. El resultado fue, según Calvocoressi, no sólo la obra maestra de Mussorgsky, sino también “la más audaz que ha producido la escuela rusa”.¹⁰⁸

Basada en las crónicas del historiador ruso Karamzin y el drama homónimo de Pushkin, la ópera de Mussorgsky muestra la historia desde una perspectiva psicológica centrada en el personaje de Borís Godunov¹⁰⁹, atormentado por oscuras premoniciones y atroces visiones relacionadas con el asesinato del *zarevich* Dimitri, cometido por Borís para así obtener el trono. Si bien parece hoy día evidente que el *zarevich* no fue en verdad asesinado por Borís Godunov, tanto el drama de Pushkin como el libreto de Mussorgsky obtienen provecho de las posibilidades dramáticas de unos acontecimientos que la población rusa había dado comúnmente por verídicos¹¹⁰. En la ópera de

émotion.” (DEBUSSY, Claude. *Monsieur croche antidilétante*. Paris: Louis F. Dorbon, 1921, pp. 37-38)

¹⁰⁷ La existencia de una versión anterior a esta otra era prácticamente desconocida hasta la aparición de la edición crítica del musicólogo y pianista Pavel Lamm en 1928, que recoge ambas versiones. El tema de las versiones de Borís Godunov reviste complejidad aun sin entrar a analizar las revisiones realizadas por Rimsky-Korsakov, Shostakovich y Rathaus. Remito al lector al ensayo de Richard Taruskin titulado “Musorgsky versus Musorgsky” (En TARUSKIN, Richard. *Musorgsky: Eight essays and an epilogue*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993, pp. 201-290), así como a la explicación realizada por Robert William Oldany en *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, realities, reconsiderations*. Nueva York: Cambridge University Press, 2004, pp. 35-90.

¹⁰⁸ CALVOCORESSI, Michel Dimitri. *Mussorgsky*. Traducción y notas por E. López Chavarri. Valencia: Manuel Villar, 1918, p. 157.

¹⁰⁹ Así lo afirma Caryl Emerson en *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, realities, reconsiderations*, Op. cit., p. 19. Sin embargo para Calvocoressi es el pueblo el verdadero protagonista (Cfr. CALVOCORESSI, Michel Dimitri. *Mussorgsky*, Op. cit., p. 150), una interpretación que sin duda se ve reforzada por la alteración el orden de las escenas finales, realizada por el autor en la segunda versión de la ópera para que ésta no concluya con la muerte del zar sino con el lamento de la *yudorivy* por el pueblo ruso. La versión de Rimsky-Korsakov restituye no obstante la escena de la muerte de Borís al final de la ópera.

¹¹⁰ El propio Karamzin cuestionaba la veracidad de la historia del asesinato. Sin embargo ésta le resultó atractiva por la función educativa que podía desempeñar, ya que ligaba la culpabilidad de un zar asesino a la ilegitimidad del ascenso al trono como zar electo y no como heredero. (Cfr.

Mussorgsky, la fatalidad domina una historia en la que una vez el acto es cometido, las consecuencias son ineludibles¹¹¹, y en la que el tormento de la conciencia de Borís es constante, como lo reflejan en estas palabras pronunciadas por el zar durante el segundo acto:

si por azar hay en ti la menor tacha,
el alma arde,
el corazón se llena de veneno,
tanto te hace sufrir, tanto,
como un martillo golpeando
en los oídos con reproches y maldiciones¹¹²

La música camina siempre en la ópera acompañando al texto, subrayando en todo momento el carácter de los personajes y el contenido de las situaciones escénicas con el auxilio de numerosos *Leitmotive*. Las páginas puramente orquestales no son abundantes, y de entre ellas destaca sin duda la parte inicial de la célebre escena de la coronación, uno de los momentos más grandilocuentes de toda la ópera, tanto por la opulenta puesta en escena como por la magnificencia de su música. La escena, quizá la más conocida de toda la obra, muestra a la multitud congregada en el Kremlin aclamando al nuevo zar, y se abre con unos acordes evocadores del sonido de las campanas durante el festejo del acto de coronación. El tumulto inicial de la escena contrasta seguidamente con el carácter sombrío de la primera aparición del zar, cuyas primeras palabras remiten ya a oscuros presagios:

Un temor indeseado
abruma mi corazón
con sombrías premoniciones

Las pocas alusiones musicales a la ópera que aparecen en *Preludio a Borís* se centran en esta escena, principalmente en los acordes iniciales, evocadores del tañido de las campanas. Estos acordes constituyen el auténtico germen de la

EMERSON, Caryl; OLDANI, Robert William. *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, realities, reconsiderations*. Op. cit., pp. 15-23.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹¹² Empleamos la traducción del libreto de Aitor Laiseca para el disco compacto MUSSORFSKI, Modest. *Boris Godunov* [registro sonoro]. Madrid: El País, 2007. Colección Los clásicos de la ópera: 400 años.

composición de *Preludio a Borís*, por lo que merecerán aquí una atención especial. La agitación interior de Borís, así como ese sentido de fatalidad que envuelve su historia, son aspectos que se verán también reflejados en cierto modo en la partitura, como se explicará en la narración del proceso de composición de la obra. Sin embargo el carácter de homenaje de la composición hacia Mussorgsky se concreta esencialmente en una alusión a la originalidad de su pensamiento armónico. Volviendo a las supuestas incorrecciones de su escritura, hay que decir que fue algo que responde a una opinión extendida incluso entre sus más allegados, como lo muestran las siguientes palabras de César Cui referidas precisamente al lenguaje armónico de Mussorgsky:

Las armonías que inventa son casi siempre sorprendentes y nuevas. [...] Su modulación es demasiado libre, y a cada instante se diría que no nace sino de la más pura casualidad; *él no sabe poner la continuidad necesaria en la escritura de las partes de una melodía armonizada*, y estas partes adquieren con frecuencia, bajo sus plumas, aspectos imposibles, contra lo natural, produciendo armonías que se escapan río abajo, y durezas intolerables.¹¹³

Sin embargo, de no ser por el tono severo con que son expresadas, bien podrían estas palabras parecernos hoy día, ateniéndose exclusivamente a lo que ellas relatan, un auténtico elogio a una escritura absolutamente original y cuya fuerza sobrepasa todo convencionalismo. Referidas a la música de Mussorgsky, esta es al menos la impresión que a mí me suscitan, motivo por el cual hallé en las armonías de los acordes iniciales de la escena de la coronación, por ser muestra clara de la originalidad del lenguaje armónico del compositor, el principal estímulo para rendirle homenaje.

Para entender la relevancia del pasaje que abre la escena de la coronación desde el punto de vista de la armonía, conviene detenerse a realizar un análisis con cierto detalle. El pasaje está formado a partir del repetido encadenamiento de dos acordes de séptima de dominante cuyas fundamentales –La bemol y Re– se encuentran a distancia de tritono, y constituye una de las manifestaciones más tempranas y evidentes de armonía no funcional¹¹⁴. La alternancia de estos dos

¹¹³ CUI, César. *La musique en Russie*. Vol. 8. Paris, 1907. Citado en CALVOCORESSI, Michel Dimitri. *Mussorgsky*. Op. cit., p. 193.

¹¹⁴ Walter Piston es uno de los teóricos que señalan este hecho en su tratado de armonía, donde dice lo siguiente: “Las dos armonías están relacionadas como V⁷ de Re b y V⁷ de Sol, [...] pero las

acordes durante treinta y ocho compases es uno de los factores que favorece que sean percibidos como sonoridades independientes. También la disposición de cada acorde en registros diferentes contribuye, junto con el inusitado prolongamiento de la oscilación, a anular el sentido tonal de estas armonías. Reproducimos aquí los primeros compases:

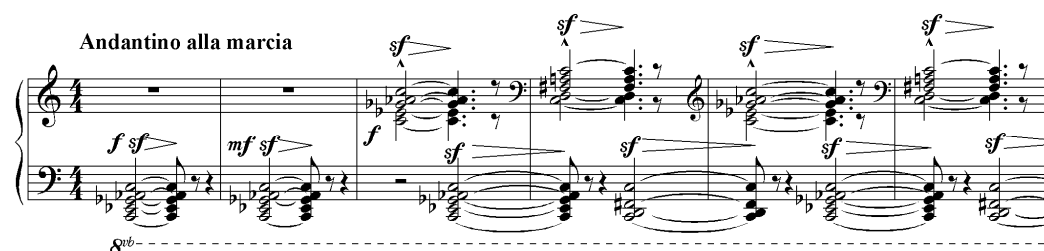


Fig. 3.1: Inicio de la Escena de la Coronación

Jan LaRue habla del carácter hipnótico de la sucesión, y afirma que “funciona por sí misma temáticamente, requiriendo apenas soporte alguno de la melodía y el ritmo”¹¹⁵. Podemos añadir que el carácter temático de estos acordes se ve reforzado por su recurrencia en la ópera, al reaparecer en la escena de la muerte de Borís, donde adquieren el valor simbólico de unas campanas fúnebres. Fabien Lévi pone el énfasis en el sentido tímbrico de estos acordes, al afirmar que la enarmonía del tritono común es utilizada para sintetizar el timbre inarmónico de una campana¹¹⁶.

El musicólogo Mark DeVoto, a través de un ensayo titulado *Borís Bells's, by way of Schubert and others*¹¹⁷, realiza un rastreo histórico del origen de estos acordes, que identifica con el uso de acordes de séptima de dominante sobre fundamentales separadas por una o dos terceras menores (o lo que es lo mismo, un tritono). Estos encadenamientos, empleados anteriormente por compositores como

tríadas de tónica de Re b mayor y de Sol mayor no aparecen por ninguna parte en la constante oscilación de las dos dominantes, oscilación que continúa durante treinta compases más, sin ningún cambio armónico. En el sentido clásico, las dos dominantes son sonoridades independientes” (PISTON, Walter. *Armonía*. SpanPress Universitaria – 1998, p. 465).

¹¹⁵ LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Labor. Barcelona, 1989, p. 51.

¹¹⁶ LÉVY, Fabien. 2008. “Mutations (1969) de Jean Claude Risset: Une écriture déjouée par des paradoxes”. Op. cit., p. 73.

¹¹⁷ DE VOTO, Mark. “Borís Bells's, by way of Schubert and others”. *Current Musicology*. 2007, nº 83.

Beethoven o Schubert, poseen la cualidad de mantener dos notas comunes entre ambos acordes, mientras las otras dos se desplazan por semitono en direcciones opuestas¹¹⁸. De los numerosos ejemplos que ofrece DeVoto en su recorrido histórico, mostramos a continuación, como uno de los antecedentes más claros de los acordes campana de *Borís Godunov*, el siguiente fragmento del segundo movimiento de la novena sinfonía de Schubert:



Fig. 3.2: Antecedente de los acordes campana en el 2º movimiento de la Sinfonía nº 9 de Franz Schubert

DeVoto describe la esencia de los acordes campana en los siguientes términos:

Un acorde hace *ding* y el otro *dong*, por así decir, como una campana balanceándose sobre su yugo, ora mirando hacia nosotros, ora mirando en sentido contrario.¹¹⁹

Lo que aquí se pretende describir al decir *ding* y *dong* no es otra cosa que la variación en la percepción del timbre de la campana en función de la posición de la misma respecto al oyente, debido a que la perceptibilidad de ciertos parciales depende de cómo es proyectado el sonido por la campana. Las frecuencias predominantes, en cambio, se escuchan siempre, y en los acordes campana hallan equivalencia en las notas comunes. En el pasaje anterior, el recurso de la nota pedal realza el sonido Sol como nota común a las dos armonías, mientras en la escena de la Coronación, es la nota Do la que recibe un tratamiento similar, duplicada siempre en las partes extremas, y único sonido que puede escucharse repetido en la misma octava en ambos acordes. Este sonido se enfatiza

¹¹⁸ Nótese asimismo la relación del encadenamiento con la fórmula armónica de origen barroco conocida como *omnibus*, relación también estudiada por DeVoto en el citado ensayo.

¹¹⁹ “One chord is *ding* and the other is *dong*, so to speak, like a bell swinging on its headstock, facing us at one moment, and facing away from us at the next.” (DE VOTO, Mark. “Borís Bells’s, by way of Schubert and others”. Op. cit.).

como una especie de tónica que se corrobora con la afirmación de la tonalidad de Do mayor en el transcurso de la escena.

Tras *Borís Godunov*, se extiende el uso de este tipo de armonías en las obras de compositores como Scriabin, Stravinsky, Debussy o Ravel, pero como afirma DeVoto, estos acordes “han quedado típicamente identificados con la armonía rusa de la segunda mitad del siglo XIX”¹²⁰. LaRue añade por su parte que “la sensibilidad por el color armónico (pero menor por la tensión armónica) caracteriza a todas luces el enfoque de los compositores rusos”¹²¹.

De todos los aspectos aquí referidos acerca de los acordes iniciales de la escena de la Coronación, es precisamente su colorido armónico lo que pretenderá ser evocado en *Preludio a Borís*. Un colorido armónico que, como se ha podido ver, posee también un sentido tímbrico relacionado con el repique de las campanas. A través de la alusión a estos acordes, muestra inequívoca del talento singular e innovador de Mussorgsky, pretende realizarse este humilde homenaje en su nombre. Desprovistos del carácter temático con que se revisten en el contexto de la ópera, serán convertidos en material apto para someterse al utillaje desarrollado por los compositores espectrales, y finalmente tan sólo en ciertos momentos de la pieza podrá advertirse su lejana evocación.

3.2. Primeras ideas musicales: Un proceso de escucha interna

Podría decirse que el trabajo de composición se inicia en el mismo instante de considerar la escritura de una pieza musical basada en aquellos acordes de *Borís Godunov*, pues a este acto inicial de apropiación de un material ya existente venía aparejada al instante una voluntad transformadora que comienza a actuar desde ese momento. Extraer lo esencial de estas armonías y mostrarlas en un

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Op. cit., p. 51.

contexto nuevo, desprovistas de su sentido temático originario, éste es el impulso inicial y motor de la composición de *Preludio a Borís*. Los acordes de la escena de la Coronación no serán en sentido estricto citados en la obra, sino que conformarán un sustrato preexistente sobre el que se construirá su dimensión armónica. El particular color armónico de estos acordes será filtrado y enmascarado de diversas maneras, de modo que sólo en ciertos momentos será posible adivinar su origen a través de la escucha. Lo que se pretende conseguir con estos artificios no es otra cosa que confrontar al oyente con la capacidad evocadora de estas armonías que, despojadas del contorno que las haría inmediatamente identificables como los acordes de la coronación de Borís, debieran sorprenderle momentáneamente como si se tratara de un perfume evocador de algo conocido que se resiste a ofrecerse de inmediato al pensamiento consciente¹²². Cualquier llamada de atención demasiado notoria sobre el oyente contrariaría este pretendido efecto en la antesala de su consciencia, y por ello es necesario que las armonías *mussorgskianas* estén perfectamente integradas en el discurso armónico global de la obra, al tiempo que se evitará a toda costa el efecto *collage* que tiende a provocar el uso de la cita temática¹²³.

Estas primeras ideas ofrecidas aquí en abstracto son ya portadoras de las primeras imágenes sonoras, todavía en un estado de indefinición pero poblando el espacio de la escucha interna desde el primer momento. Al mismo tiempo, llevan de manera implícita una determinada orientación técnica de la composición, asociada a la realización efectiva de la idea a través de la escritura, y de aquí nace la necesidad de elaborar un sistema armónico cuyos detalles serán abordados con detalle en el capítulo siguiente. La narración de todo el proceso precisa explicar cada aspecto por separado, aunque en realidad tienden a presentarse al mismo tiempo y se condicionan entre sí de tal manera que ninguno de ellos hubiera podido existir de igual modo por separado.

¹²² En cierto modo se trata del ya citado proceso de “desescritura” pessoiana, que aquí se aplica a la desarticulación de estos acordes para poder ofrecer después un sustrato persistente en ellos, aunque procediendo de manera diferente a como lo hace Pesson. La diferencia esencial radica en el uso de técnicas asimiladas de la música espectral, ya que el influjo de estos procedimientos es prácticamente nulo en la música de Pesson.

¹²³ El referido tratamiento de estos acordes como material espectral responde también a las inquietudes que se acaban de exponer aquí. No obstante, el efecto evocador que pretende ejercerse sobre el oyente no debe ser entendido como una finalidad en sí misma, sino como un aspecto importante del método de composición, por cuanto éste implicará situarse en el lugar de quien escucha desde el primer instante.

La concreción de estas imágenes sonoras iniciales se limita a la idea de transformación del contorno percusivo y resonante de los acordes de la coronación en una ondulación que haga escuchar estas armonías en una textura de cierta complejidad. Esta idea guarda una relación estrecha con el modo en que la armonía va a ser sistematizada en toda la pieza, y cuyos principios avanzo aquí brevemente:

Como puede observarse, cada uno de los acordes campana ocupa un ámbito de alturas diferente, con el Do central como nota común, pero sin solapamiento de registros entre ellos. Esto permite la simultaneidad en vertical de los dos acordes conformando una unidad armónica más compleja, pero que a su vez conserva invariada la estructura interválica de cada acorde en su registro propio:



Fig. 3.3: Agregado formado por superposición vertical de los acordes campana.

La armonía resultante será empleada para la generación de un espectro que contendrá en su registro central la estructura interválica de los acordes de la coronación¹²⁴, y de él procederá todo el material armónico y melódico de la composición. El filtrado de este espectro será el procedimiento que permitirá hacer más o menos clara para el oyente de la presencia de estos acordes, de modo que le será tanto más explícito el origen de estas armonías cuanto se le permita escuchar consecutivamente el grupo de alturas que conforman cada uno de los dos acordes aisladas del resto de alturas del espectro, en cuyo caso recordarán la oscilación de las dos armonías en la escena de la coronación. En este punto es ya posible realizar una explicación gráfica aproximada de la idea de la ondulación melódica a partir de estas armonías de la siguiente manera:

¹²⁴ El procedimiento será descrito en el capítulo siguiente por razones de orden y claridad en la exposición, aunque desde el punto de vista cronológico coincide con el momento del proceso que aquí se narra.

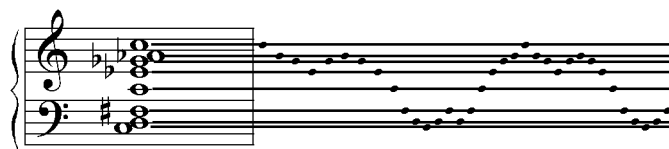


Fig. 3.4: Ondulación melódica sobre los acordes campana.

Como se aprecia en la gráfica, esta ondulación reproduciría la alternancia de los dos acordes mostrándolos a través de una tipología sonora diferente a la original, que en este caso corresponderá a lo que Lachenmann llama “sonido fluctuante”¹²⁵.

Otra posibilidad de mostrar estos acordes es realizar un recorrido de la tesitura del espectro, del agudo al grave o viceversa, de modo que en el paso por el registro medio se permita escuchar los dos acordes encadenados uno con otro, pero integrados en el dibujo general ascendente o descendente. Desde el inicio asocié esta idea a la creación de un objeto musical que respondería a la tipología de “sonido cadencial”, es decir, un objeto sonoro cuyo volumen se extingue progresivamente. El recorrido del espectro se realizaría del agudo al grave, lo que me inspiró algún detalle más de su tipología, e incluso de su instrumentación: En primer lugar, su inicio en la región más aguda sugiere la posibilidad de emplear un golpe de triángulo al inicio, de manera que los sonidos agudos parezcan surgir como resonancia de dicho golpe, que en términos acústicos representaría los transitorios de ataque propio de los sonidos percutidos. Por otro lado, la extinción del sonido no consistirá en un *diminuendo* lineal, sino que estará dotada de cierta complejidad, y se buscaría un refuerzo de los componentes del espectro que conforman los acordes de *Borís* por medio de un *crescendo* hacia la región media del espectro, antes de iniciar la extinción del sonido. La idea inicial del objeto, que más adelante será completada, puede ser descrita por medio de la siguiente representación esquemática:

¹²⁵ LACHENMANN, Helmut. “Typologie sonore de la musique contemporaine”. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Op. cit. pp. 48-52.

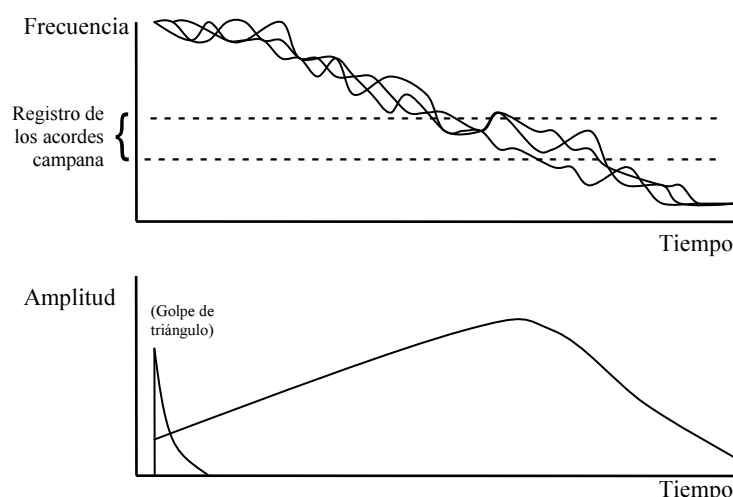


Fig. 3.5: Representación del sonido cadencial con recorrido descendente del espectro.

Haciendo uso siempre de la terminología *lachenmaniana*, se definiría este objeto como una combinación de “sonido de impulsión”, es decir formado por los transitorios del ataque y su resonancia, y “sonido de ataque progresivo”, en el que la máxima amplitud se logra por medio de un *crescendo*.

Estos dos objetos (sonido fluctuante y sonido cadencial con recorrido descendente del espectro) van a poseer una importancia notable en la pieza, pues van a constituir los pasajes en que se hará referencia de manera más directa a los acordes de la coronación. Las características de cada uno de ellos sugieren ya el momento de la obra en que pueden aparecer y la función que desempeñarán en el conjunto. Así, el segundo de ellos resultará muy apto para abrir la pieza: El golpe de triángulo conforma una especie de *little bang*¹²⁶ del que surge un mundo armónico que pronto introduce al oyente en el colorido de los acordes campana antes de desvanecerse. En cambio el primer objeto constituye una fluctuación de duración indeterminada, que no sólo es portadora del contenido armónico de los acordes campana, sino que alude a la oscilación entre las dos armonías que se produce en el contexto original, por lo que la referencia al pasaje operístico resulta más cercana. A esto se añade que su configuración acoge fácilmente una

¹²⁶ En semejanza con la imagen conceptual proporcionada por la teoría del *big bang* como origen del universo, Salvatore Sciarrino emplea este término para referirse a elementos breves y enérgicos que actúan como eventos desencadenantes de otros más ligeros y dispersos. El autor habla de *little bang* porque, según él, para que el efecto tenga lugar no es necesaria una “explosión gigantesca”. (SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Op. cit., pp. 59-76).

sonoridad e instrumentación todo lo densas que se pretenda. Ambas características lo convierten en idóneo para ser empleado en el clímax de la obra.

A partir de este momento, el objeto con que se abrirá la obra (sonido cadencial que surge del golpe de triángulo) será denominado *Z*, mientras que el sonido fluctuante a partir de la oscilación de los acordes campana quedará designado como *Y*. A estos dos elementos se añade una tercera idea, consistente en otro objeto cadencial que será empleado como final de la obra, y que podría describirse según las siguientes palabras de Lachenmann sobre el proceso de deconstrucción característica de los sonidos de extinción progresiva:

Un sonido así, condenado desde el inicio a una muerte rápida, entra en definitiva en una lucha y agonía características. Mientras desaparece, todavía se transforma, produciendo incluso efectos de *crescendo* cuando las partes del espectro solamente se transparentan *a posteriori*.¹²⁷

Esta descripción tan sugestiva explica la elección de un objeto de este tipo para finalizar la pieza, pues en cierto modo resulta apropiada para evocar el final de Borís. A partir de la escucha interna fue concebida la idea global del objeto sonoro. Su configuración sonora, tal y como la imaginé en una primera instancia, puede ser descrita de la siguiente manera:

Un objeto sonoro construido sobre la base de un dibujo arpegiado del piano que se inicia con una nota grave acentuada y reforzada con un golpe suave de tam-tam. Sobre la resonancia de la fusión tímbrica del sonido grave del piano con el tam-tam, el dibujo del piano continúa hacia el agudo, creciendo ligeramente hacia el registro medio-agudo y extinguiéndose durante la segunda mitad. Ese aumento de energía posterior al ataque, inspirado en el comportamiento acústico de instrumentos como el tam-tam o el gong, será reforzado por algún otro instrumento en registro grave y medio. El piano hará sonar en el registro medio-agudo, en la culminación del *crescendo*, un movimiento melódico de segunda descendente por medio de dos notas

¹²⁷ “Un tel son, condamné dès le début à une mort rapide, s’engage en somme dans une lutte et une agonie caractéristiques. En disparaissant, il se transforme encore, produisant même des effets de crescendo quand des parties du spectre sonore ne transparissent qu’*a posteriori*.” (LACHENMANN, Helmut. “Typologie sonore de la musique contemporaine”. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*.. Op. cit., p. 43).

acentuadas, como si se tratara de una pequeña liberación de energía producida en el punto de mayor tensión. Este evento actuará a su vez de desencadenante de otros nuevos y más ligeros, en región cada vez más aguda, mientras el piano continúa el dibujo arpegiado inicial en sentido ascendente. La duración total del objeto se estima en unos 6 u 8 segundos.

La idea anterior alcanzó progresivamente en su proceso de gestación una mayor concreción en sus detalles: entre las dos notas acentuadas del piano en la parte central, la flauta realizará notas repetidas sobre los sonidos del dibujo de segunda descendente realizado por el piano, a modo de una especie de “reinyección” del sonido que unirá las dos notas por medio de un *glissando* descendente. Este *glissando* será continuado por el violín, con alternancia de sonido normal en región aguda y armónicos de cuarta¹²⁸, tocando con el arco próximo al puente para obtener un sonido más ligero y brillante. A la vez, tras la segunda nota acentuada del piano, se desencadena una serie de sonidos agudos breves y muy tenues, a cargo de la viola en *pizzicati* y la marimba, que suenan junto a los últimos sonidos agudos del piano. En lo que respecta al refuerzo del *crescendo* posterior al ataque, éste correrá a cargo del clarinete, que realizará un lento arpeggio ascendente, y del violonchelo, por medio un sonido tenido en la tesitura más grave del instrumento en búsqueda de la fusión con la resonancia grave del piano y el tam-tam; además realizará un leve *glissando* descendente que lo situará en consonancia con el evento creado en la región media-aguda por el piano, flauta y violín. Tanto el clarinete como el chelo describirán la curva dinámica típica de los ya mencionados sonidos cadenciales de ataque progresivo, con un *crescendo* inicial y posterior *diminuendo*. La curva se realizará ligeramente en desfase con la descrita por el piano, de manera que pareciera que el sonido de ambos instrumentos naciera como consecuencia del impulso de aquél. Finalmente, la resonancia del tam-tam, que se aún se escucha mezclada con la del piano, será coloreada con unos *whistle-tones* de la flauta¹²⁹, y se escuchará por última vez uno de esos breves *crescendi* durante el proceso de desaparición, esta vez a cargo del fagot, que ejecutará sonidos de aire repetidos. Toda esta

¹²⁸ Sobre la misma fundamental, haciendo oír alternativamente el sonido ordinario y el cuarto parcial, es decir, la doble octava.

¹²⁹ Los *whistle tones* constituyen un efecto muy característico, de sonoridad muy tenue, en el que se escucha una sucesión aleatoria de sonidos armónicos naturales a partir de la digitación de un sonido fundamental determinado.

compleja configuración sonora puede ser examinada de manera global mediante la siguiente representación gráfica aproximativa¹³⁰ (sirva también para ilustrar cómo su configuración es más sencilla de ser aprehendida de lo que sugiere la complejidad de una descripción verbal):

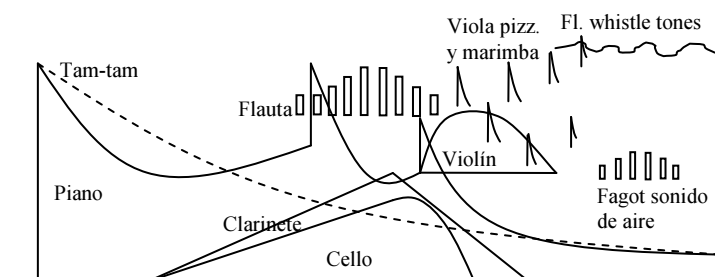


Fig. 3.6: Representación gráfica para el elemento X.

El gráfico permite apreciar cómo a pesar de la gran complejidad del objeto, cada uno de sus elementos se relaciona con los demás y se integra en una estructura unitaria y lógica. Tras el ataque y el *crescendo* inicial, cada evento funciona como la propagación de otros eventos anteriores, sometidos a una transformación y pérdida de energía. Así se relacionan, por ejemplo, las notas repetidas de la flauta, el *glissando* del violín y los *pizzicati* de la viola con las notas acentuadas del piano; o los sonidos de aire del fagot con las notas repetidas de la flauta. La estructura del objeto, especialmente por la evolución de los registros y las dinámicas, sugiere una pérdida progresiva de “peso del sonido” en su evolución temporal, y una disminución energética general que se presenta también en las líneas descendentes de los *glissandi* y el movimiento de 2ª descendente en el piano. En su concepción tuve en mente la búsqueda de un equilibrio en el sentido apuntado por Schaeffer de mostrar un compromiso entre lo simple y lo estructurado, así como respecto al grado de originalidad¹³¹, y del mismo modo su duración ha sido pensada para favorecer su unidad de factura¹³².

¹³⁰ Se trata de una representación visual intuitiva, en la que el eje horizontal permite situar los eventos en el tiempo, pero en la que sin embargo el eje vertical, aunque tiende a representar la amplitud del sonido, no sigue de manera rigurosa ningún parámetro, sino que se ha buscado la mayor claridad en la visualización de cada evento dentro del conjunto.

¹³¹ Según Schaeffer, “[los objetos] demasiado elementales tendrían tendencia a integrarse en estructuras más dignas de memorización, y demasiado estructurados, correrían el riesgo de

A partir de ahora el objeto musical recién descrito quedará designado como *X*. Para subrayar la importancia de este objeto en el final de la pieza, será necesario que previamente le sea dado a conocer al oyente, pues de otro modo podría pasarle desapercibido. Debiera ser enunciado de manera recurrente durante la obra, con el fin de favorecer su memorización y reconocimiento. Las primeras apariciones de este objeto constituirán pues una suerte de premonición anunciadora del final, en el que el objeto será enunciado por última vez, implacable y revestido de un cierto sentido de fatalidad.

Conviene resaltar que en el desarrollo de estas primeras ideas musicales no se ha recurrido todavía en ningún momento a la notación musical. Estas ideas son únicamente producto de un trabajo de escucha interna, y han contado, como único auxilio para su fijación, con la realización de anotaciones y gráficos descriptivos similares a los expuestos en este capítulo. Como se ha visto, en todas estas ideas unos parámetros sonoros prevalecen sobre otros, que son dejados de lado momentáneamente, y así lo reflejan las representaciones gráficas elaboradas para cada idea musical. En ciertos elementos el contenido de alturas resultará esencial a la idea musical, y en cambio en otros las alturas quedan momentáneamente por definir mientras numerosos detalles de la configuración sonora, incluyendo la propia instrumentación, estarán ya determinados, por constituir estos elementos el contenido esencial del objeto musical.

3.3. El desarrollo de un sistema armónico propio

La elaboración de un espectro artificial que contenga en su parte central las alturas de los acordes de la escena de la Coronación va a constituir la base de

descomponerse en objetos más elementales” (SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Op. cit., p. 233). También el grado de originalidad debe obedecer para Schaeffer a un compromiso entre los objetos que resultan redundantes y aquéllos excesivamente originales en los que “su forma oculta la percepción por su complejidad e imprevisibilidad” (SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Op. cit., p. 238).

¹³² Para Schaeffer, esta unidad de factura “corresponde a un tiempo óptimo de memorización del oído”. (SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Op. cit., p. 233).

todo el sistema armónico de *Preludio a Borís*. Su configuración no sólo estará condicionada por la búsqueda de un color armónico resultante, sino que va a obedecer a unas características estructurales que lo dotarán de coherencia interna y versatilidad, y que serán indispensables para la orientación del sistema armónico hacia el desempeño de dos funciones básicas: Por un lado, la generación de armonías variadas pero formadas siempre a partir de los acordes campana; y en segundo lugar, la generación de escalas melódicas para toda la región del espectro¹³³, que no resulten ajenas a éste sino que estén integradas en él y desempeñen también una función de orden armónico. Las características estructurales a las que me refiero pueden ser resumidas en dos puntos:

- Los parciales más graves estarán más separados, y la proximidad de las frecuencias será mayor a medida que se asciende a la región aguda. Esta característica general aproximará su morfología a la de un espectro armónico, y hará que su sonoridad global resulte más nítida.
- El espectro estará derivado de los acordes campana en toda su extensión. La estructura del espectro consistirá en una réplica en todos los registros del agregado formado por la superposición vertical de los acordes campana, al que se añadirán frecuencias intermedias en la región aguda, mientras en el registro grave se procederá a la sustracción de algunos sonidos. De este modo se obtendrá una mayor separación entre los primeros parciales y una mayor densidad en el agudo. Para ganar en riqueza armónica se desestimará la simple transposición a la octava de los agregados. El intervalo de separación entre cada uno de ellos será constante.¹³⁴

Antes de profundizar en otras características estructurales del espectro derivadas de estas dos, así como en la manera en que nuestro sistema armónico

¹³³ En conversación personal con Philippe Hurel durante mi estancia en Metz como alumno de los cursos de composición Acanthes 2011, éste hizo alusión a las dificultades con que se había encontrado siempre la música espectral para generar líneas melódicas en los registros graves, dada la tendencia natural a separar los parciales en esta región, lo que imposibilita construir líneas por movimientos conjuntos a partir de los componentes de la parte inferior del espectro. De ahí el hecho de que la escritura de notas tenidas de larga duración en la región grave se haya convertido en uno de los *clichés* de la música espectral. La solución adoptada por Hurel es ajena al enfoque espectral que aplica para generar la armonía, y consiste en la utilización de “notas extrañas” en un sentido tradicional y el uso de modos melódicos.

¹³⁴ Como se verá más adelante, esta condición será necesaria para permitir que el espectro contenga una transposición de sí mismo a partir de uno de sus parciales.

sacará provecho de ellas para su funcionamiento, es necesario describir la construcción del espectro paso a paso. En primer lugar, conviene configurar la región grave, que junto a la región media va a tener un peso decisivo en el efecto armónico global. Para ello se realiza la sustracción de algunos de los sonidos que conforman el agregado de los acordes campana, y así se obtiene una estructura interválica más apropiada para la región grave, por contener menor número de parciales y más espaciados:

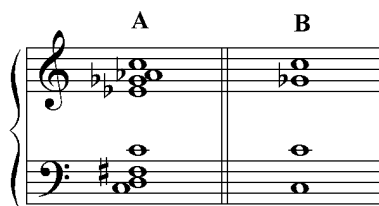


Fig. 3.7: Agregado de los acordes campana y filtrado del mismo

El resultado de este filtrado corresponde a los primeros intervalos de la serie de armónicos con distorsión del tercer parcial, que está rebajado un semitono. Los agregados se superpondrán en vertical, situando el agregado de cuatro notas (B)¹³⁵ por debajo del formado con los acordes campana (A), dando así lugar a un agregado de 12 sonidos. Deberá determinarse la distancia interválica que mediará entre ambos agregados, que podría ser de una cuarta justa con el fin de obtener un estrechamiento progresivo de la distancia entre parciales. Para evitar un desplazamiento de los primeros sonidos hacia una región excesivamente grave, situaremos los acordes campana una octava por encima de su tesitura original. La combinación vertical de los 12 sonidos quedaría de la siguiente manera:

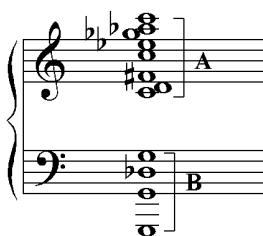


Fig. 3.8: Superposición vertical de A y B

¹³⁵ Nos referiremos siempre a A y B como estructuras interválicas susceptibles de presentarse en cualquier transposición.

Sería deseable corregir la triple octavación del sol en la región grave, que provoca que en esta zona tres de los cuatro sonidos empleados sean la misma nota. Esta redundancia armónica hace que la región grave resulte poco significativa. La solución adoptada para evitar la triple octavación consiste en subir un tono el sonido superior; se mantendrá la octavación del sonido más grave o fundamental, así como el tritono entre el segundo y tercer sonido. Para que B continúe siendo la transposición de un filtrado de A tras el desplazamiento ascendente del sonido superior, se le añade a éste un sonido situado una 2ª mayor por encima del más agudo, que se convertirá en el homólogo del sonido más agudo de B:



Fig. 3.9: Modificación de B para evitar la triple octavación

Otra característica mejorable en este material armónico de base es la total ausencia de microinterválica. La presencia de sonidos afinados por cuartos de tono, tan habitual en la música espectral como resultado de un intento de aproximación más precisa a los análisis sonográficos y las operaciones de modulación de espectros, sería deseable aquí también. No se trata de un mero prurito de complejidad gratuita, sino que la manera en que estos sonidos remiten a un mundo sonoro distinto del antiguo mundo de la tonalidad resulta conveniente a nuestros propósitos de hacer posible la integración de estas armonías en un trabajo de fusión tímbrica, pues como afirma Hurel, “el hecho de que [estos sonidos] creen batidos, perturbaciones, y destruyan toda escala reconocible, hará más eficaz la fusión”¹³⁶. No es necesaria una presencia abundante de estos intervalos para obtener ese colorido armónico nuevo, cercano a la tímbrica que proporciona la electrónica aplicada a la síntesis sonora. La sola presencia de unos pocos de

¹³⁶ “le fait qu’ils créent battements, perturbations et détruisent toute échelle reconnaissable, rendra plus efficace la fusion.” (HUREL, Philippe. “Le phénomène sonore, un modèle pour la composition”. En BARRIÈRE, Jean Baptiste (ed.). *Le timbre: métaphore pour la composition*. Op. cit., p. 267).

estos sonidos genera ya la impresión de un espacio armónico microinterválico¹³⁷. En nuestro espectro existen dos puntos en que tendrían buena cabida nuevos sonidos, y donde la presencia de alturas no temperadas tendría una relevancia sonora importante:

- En el espacio situado entre el Fa# y el Do en el agregado A, allí donde Mussorgsky había omitido la 5ª del acorde de dominante de sol. Si se añade una 5ª elevada en un cuarto de tono se provocaría una coloración de este acorde, el cual no obstante se mantendría perfectamente reconocible¹³⁸, pero asimilado ya en un mundo armónico de alturas no temperadas.
- En el espacio que separa A y B es posible añadir una nota intermedia, que además no obligaría a realizar más modificaciones dentro de estos agregados. Un La elevado un cuarto de tono dividiría la separación en dos partes iguales, y por tanto constituiría el eje central de toda la estructura armónica. Este sonido es además la octavación inferior del sonido microinterválico añadido en A, también un La elevado en un cuarto de tono, con lo que se produce un interesante refuerzo de este sonido no temperado.

El espectro quedaría como se muestra a continuación:



Fig. 3.10: Microinterválica añadida al agregado formado por A y B

Para completar la región aguda se añadirá el agregado A por encima, nuevamente a distancia de 4ª justa, y añadiendo la correspondiente nota eje entre

¹³⁷ Un ejemplo magnífico de este hecho lo constituye la obra *Vortex Temporum* (GRISEY, Gérard. *Vortex temporum* [música impresa]: *pour piano et cinq instruments*. París: Ricordi, 1995), en la que la presencia de sólo 4 notas del piano afinadas un cuarto de tono por debajo produce una impresión de distorsión del timbre global del instrumento. (Cfr. HERVÉ, Jean-Luc. *Dans le vertige de la durée : Vortex Temporum de Gérard Grisey*. París : L'Harmattan, 2001).

¹³⁸ Recordamos que de hecho en los acordes de dominante la 5ª es un factor comúnmente alterado en la armonía tonal, lo que no impide que estos acordes de dominante sigan siendo reconocidos como tales.

los dos agregados (aquí será un Mi elevado en un cuarto de tono). Posteriormente se añadirán nuevos parciales en esta réplica de A para obtener una región aguda de mayor riqueza (C). La extensión del espectro resultante hace aconsejable bajarlo de octava para completar su escritura. Los dos espectros que se muestran corresponden respectivamente al añadido superior de la réplica de A, y al completado de éste con el añadido de nuevos parciales (dando lugar a C en la región superior):



Fig. 3.11: Obtención del espectro por superposición de un agregado superior con añadido de nuevos parciales intermedios

El espectro obtenido, con fundamental Fa, se considerará la transposición original, y podrá ser empleado en cualquier transposición, filtrado además según las exigencias musicales e instrumentales de cada momento. La superposición vertical de un mismo agregado que se densifica en la región aguda y se simplifica en el grave confiere al espectro una estructura particular que resultará muy provechosa para la versatilidad y eficacia del sistema armónico. Conviene analizar algunos pormenores de la configuración final del espectro:

- El agregado A contiene el agregado B transportado, pues la estructura interválica de éste consistía en un filtrado de la de aquél. Del mismo modo, C contiene a A, ya que éste estaba formado por la estructura interválica de A con el añadido de nuevos sonidos. Como es obvio, C también contiene a B.
- De lo anterior se colige que en la región ocupada por A y C está contenida la estructura interválica de la región ocupada por B y A. Por tanto, si se añadiera nuevamente C por encima del espectro a distancia

de 4ª justa y con el añadido de la correspondiente nota eje, el espectro completo transportado estaría contenido a partir de la nota más grave de A, es decir, el parcial 6. A continuación se muestra el espectro con los parciales numerados (entre paréntesis se muestra el número de parcial que ocuparía cada uno de éstos en el nuevo espectro), y al lado, el espectro transportado que aparecería como resultado de un filtrado, al que le faltará el agregado superior:

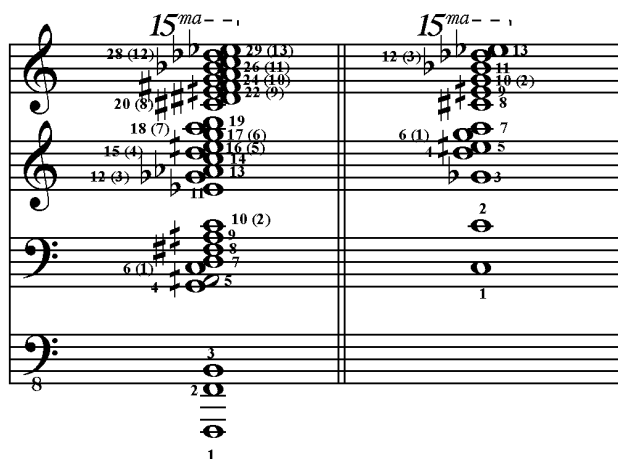


Fig. 3.12: Transposición del espectro contenida en sí mismo

Adviértase que también el parcial 17, por ser al mismo tiempo parcial 6 de la nueva transposición del espectro, podría constituir una fundamental de una tercera transposición que precisaría añadir los correspondientes agregados por encima. Evidentemente, buena parte de las alturas de estos agregados no serían siquiera audibles por ser extremadamente agudas, pero mi intención es simplemente mostrar cómo el procedimiento podría teóricamente llevarse al infinito.

Lógicamente es posible también el procedimiento inverso, que consistirá en añadir a B los factores sustraídos y hacer lo propio con A, añadiéndole también lo que fue agregado a C, de modo que la fundamental del espectro pasaría a convertirse en el parcial 6 de una fundamental virtual mucho más grave; el parcial 2 se convertiría en el 10, y así sucesivamente.

Estos dos mecanismos van a tener una aplicación dirigida a dos finalidades específicas:

- El primero, es decir, la emergencia de una transposición aguda del espectro contenida dentro de sí mismo, va a resultar de utilidad para la elección de formantes, es decir, aquellas frecuencias a las que se dará una intensidad mayor dentro del espectro. Éstas serán las del espectro formado desde la nueva fundamental. El procedimiento permitirá hacer aflorar en las regiones agudas del espectro un reflejo de su zona grave.
- En el segundo procedimiento, el añadido de nuevos sonidos en la zona grave permitirá cubrir los huecos que tanto pueden llegar a dificultar la composición de líneas melódicas en este registro. Estas líneas constituirían un reflejo de la zona aguda del espectro en el registro grave, pero a la vez conforman el contenido frecuencial de una transposición grave del espectro, del cual los parciales del espectro en tesitura normal pasarían a ser los formantes.

La siguiente representación facilita una visión general de las posibilidades armónicas y melódicas descritas:¹³⁹



Fig. 3.13: Espectro y material melódico

Nuestro espectro, más que una entidad acústica a realizar por medio de la fusión de sus componentes espectrales, constituye un espacio acústico virtual dotado de una estructura circular, similar al interior de una esfera en la que la parte superior refleja la inferior y viceversa. Su función va a ser la de generar un

¹³⁹ En ella puede apreciarse la posibilidad de construir una escala continua desde la región más grave por medio de la restitución de los sonidos sustraídos a A para formar el agregado más grave (cabezas negras en tamaño normal) y del añadido de los sonidos propios de C (cabezas más pequeñas). Estos últimos se han marcado también en negro en la parte superior del espectro para así facilitar la selección de formantes a partir de los intervalos de A en esta región. Para el proceso de escritura de la obra se elaboró una tabla que contenía esta misma representación en las 12 transposiciones (Cfr. Anexo I.a)).

material armónico que, en su diversidad, no va a dejar nunca de estar ligado, por medio de su juego de reflejos y relaciones interválicas, a los acordes campana de los que surgió. La información que contiene no se limita un contenido frecuencial, sino que rige también de manera general los niveles de intensidad de sus componentes.

3.4. De la estructura general de la obra a la concepción de nuevas ideas musicales

Como se vio en el capítulo 3.1, el proceso de gestación de las primeras ideas musicales cristalizó en tres elementos básicos que servirán de punto de partida a la composición de la obra:

Z: Objeto cadencial que surge de un golpe del triángulo, y que introduce el colorido armónico de los acordes campana de Borís Godunov. Será empleado al inicio de la pieza.

Y: Sonido fluctuante que reproduce la oscilación entre los dos “acordes campana”. Aparecerá en el clímax de la obra.

X: Objeto cadencial que se inicia con nota grave de piano y tam-tam, destinado al cierre de la obra, y que será enunciado previamente durante la pieza en varias ocasiones

La obra será en parte un transcurso desde el estado inicial, representado por *Z*, hasta la llegada al clímax, en el que aparece la oscilación entre los dos acordes con la aparición del elemento *Y*. Este recorrido distará mucho de consistir en un proceso lineal, pero imprimirá a su estructura una direccionalidad muy marcada. Por otro lado, recordemos que *X* pretendía desarrollarse como una suerte de premonición recurrente del final. Para que el efecto obedezca a esta intención, deberá existir una discontinuidad temporal entre el final y las varias apariciones que lo anuncian, configurando de este modo lo que Sciarrino denomina una forma

ventana¹⁴⁰. En un sentido estrictamente musical, el objeto *X* constituirá el único elemento sujeto a reexposición. Es posible ofrecer un primer bosquejo general del conjunto de la pieza, en la que se muestra tanto el lugar donde aparecerán estos elementos como una curva general de intensidad, que situará el elemento *Y* en el clímax:

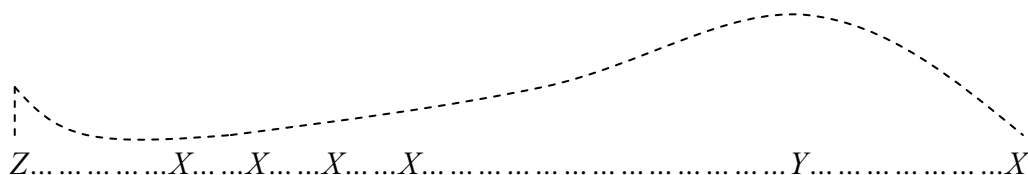


Fig. 3.14: Bosquejo general de la obra con curva de intensidad

A partir de esta primera idea general de la obra, es posible realizar algunas observaciones con el fin de alcanzar una nueva propuesta, más completa, y que mejore algunos aspectos de la anterior. Para empezar, el *crescendo* general de un solo trazo, extremadamente largo puesto que ocupa casi toda la pieza, podría contener algún receso, y de este modo ser realizado en varias fases. Por otro lado el efecto que producirá la reiteración de *Y* se vería muy reforzado si tuviera el cometido de impulsar la música hacia un clímax intermedio. En este clímax realizaré una nueva referencia a un momento de la escena de la Coronación. Se trata de un pasaje de acordes descendentes, primero a cargo de la orquesta y después también del coro, que en la ópera tiene lugar como explosión de júbilo de la multitud congregada, en respuesta a las palabras previas de Shuiski aclamando al nuevo zar:

¹⁴⁰ SCIARRINO, Salvatore *.Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Op. cit., pp. 97-148.

The image shows a musical score for the Coronation Scene of Boris Godunov. It consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The score is divided into two sections: [Andantino] and Poco più mosso. The vocal parts feature the lyrics "Zhi - vi i zrav - stvui, tsar nash ba - tyush - ka!" and are marked with "ff". The piano accompaniment features descending chords and is marked with "ff" and "tutta forza".

Fig. 3.15: Pasaje de acordes descendentes en la Escena de la Coronación de Borís Godunov

El pasaje se sitúa en el primer momento climático de la escena de la Coronación, y constituye una suerte de liberación de energía tras la tensión acumulada durante la prolongada oscilación en *crescendo* de los acordes iniciales. El propósito de citar este pasaje surge ante la idea de convertir sus líneas descendentes en un descenso perpetuo. Esta idea, inspirada en los *glissandi* infinitos realizados por Risset en obras como *Little Boy* o *Mutations*¹⁴¹, pretende nuevamente llevar un material de origen tonal a un territorio liminal entre la armonía y el timbre. Sin embargo, mi objetivo aquí no es la perfecta reproducción de la paradoja –objeto carente de sentido por limitarse a repetir algo que se encuentra ya perfectamente realizado–, sino la transformación de la alegre aclamación del pueblo al zar recién coronado en una inquietante espiral que, por unos momentos, pareciera que no va a acabar nunca. La disolución de esta espiral llevará a un punto de anticlímax anterior a un segundo *crescendo* progresivo con el que se alcanzará el clímax de la obra.

¹⁴¹ Risset se inspira a su vez en los trabajos del psicoacústico Roger Newland Shepard y convierte la sucesión discreta ascendente creada por éste en un ascenso o descenso continuo, en forma de *glissando*. Ambas aportaciones suponen un desafío a la noción tradicional de nota como reducción del sonido a su fundamental (Cfr. LÉVY, Fabien. 2008. “Mutations (1969) de Jean Claude Risset: Une écriture déjouée par des paradoxes”. Op. cit.).

Si para la llegada al primer clímax se contaba con la reiteración de *X* como elemento impulsor, para alcanzar el clímax principal se hará uso de un ritmo motor que permita canalizar un aumento progresivo de tensión. Este ritmo, en cierto modo reminiscente del ritmo cardíaco y evocador de la agitación interior de Borís, se construirá sobre la base inicial de un compás de 12/8, que en una primera fase se irá estrechando con la sustracción de uno o dos valores de corchea cada cierto tiempo, hasta convertirse en un 6/8. Los cambios de compás producirán un efecto de desestabilización rítmica que contribuirá al aumento de tensión. Se intercalará una parte central contrastante, en ritmo regular de negras, en base a dos finalidades: En primer lugar, provocar una discontinuidad en el proceso que lo haga menos predecible y que se pueda prolongar durante más tiempo; en segundo lugar, este pasaje actuará de bisagra para realizar un aumento del tempo a través del mecanismo de la modulación métrica¹⁴². La estructura rítmica tripartita (ABA') quedará como se refleja a continuación:

A Mosso $\text{♩} = 80$

B $\text{♩} = \text{♩}$ ($\text{♩} = 60$)

A' $\text{♩} = \text{♩}$ ($\text{♩} = 90$) $\text{♩} = \text{♩}$

Fig. 3.16: Esquema rítmico para la 1ª parte de la 3ª sección

La parte A de esta estructura fue inicialmente imaginada con el ritmo a cargo del piano, que lo tocará en la región grave con las cuerdas presionadas manualmente para impedir su resonancia tras el golpe del macillo¹⁴³. La realización del ritmo deberá experimentar no obstante una evolución en su instrumentación pareja a un progresivo aumento de intensidad, para así evitar que resulte fatigante. Tanto este aspecto como todo el resto de la estructura sonora

¹⁴² La modulación métrica consiste en un cambio de tempo por medio de una pulsación que se mantiene tras el cambio, pero que constituye una fracción de tiempo distinta para cada uno de los *tempi*. (Cfr. WINOLD, Allen. "Rhythm in Twentieth-Century Music". En WITTLICH, Gary E. (ed.). *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1975, pp. 230-233).

¹⁴³ El sonido resultante es muy seco y casi de altura indeterminada, lo que convertirá el piano prácticamente en un instrumento de percusión en este pasaje.

construida sobre este ritmo serán definidos más adelante. Respecto a la parte B, el ritmo de negras será ejecutado en dinámica tenue por el bombo cubierto con la mano. Igualmente queda de momento por definir el resto del fragmento. La parte A', continuación de A, conducirá al pasaje en que se alcanzará el clímax de la obra con el enunciado del elemento Y.

Existen todavía dos vacíos importantes en la estructura general de la obra: el contexto de la forma ventana en que se enunciará X reiteradamente antes del primer clímax, y la parte que sucede a éste último, la cual quedará configurada como un anticlímax entre los dos puntos culminantes. Para el primero de estos fragmentos, imaginé el efecto global de una estructura sonora caracterizada de inicio por su levedad, con predominio de sonidos eólicos¹⁴⁴ y otros efectos tenues de sonido indeterminado en combinación con sonidos determinados dispersos y casi siempre en dinámica muy suave¹⁴⁵. Esta estructura poseerá un dinamismo interno generado por el uso de sonidos de repetición rápida, que producirán una impresión de movimiento, pero a la vez su contorno externo resultará estático, debido a su carencia de direccionalidad. La irrupción de X transformará progresivamente la textura en sus obstinadas apariciones, volviéndola poco a poco más corpórea al poblarse progresivamente de sonidos de altura determinada y en dinámica cada vez más fuerte. Cada aparición producirá además un cambio en el espectro de alturas empleado, en oposición al uso de un único espectro para todo el fragmento anterior a la presencia de X. Las apariciones de este elemento, paulatinamente menos distantes entre ellas, son por tanto las que acabarán imprimiendo una direccionalidad al pasaje, al dar origen tanto a un aumento en la dinámica y la densidad de sonido como a una evolución de la armonía, impulsando así la música hacia el primer punto climático. Resulta muy importante en este pasaje la manera en que la discontinuidad de la forma ventana se pone de manifiesto no sólo como una discontinuidad de orden temporal, sino también espacial, al establecerse una relación de figura-fondo entre X y la estructura

¹⁴⁴ Los sonidos eólicos consisten en el ruido de aire carente de sonido de nota. No obstante, en la flauta y el clarinete estos sonidos están ligeramente teñidos por la nota fundamental correspondiente a la digitación sobre la que se realizan.

¹⁴⁵ La imaginación de este tipo de texturas debe indudablemente mucho a la música de Pesson.

sonora sobre la que aparece¹⁴⁶. Podría representarse gráficamente la idea general de la sección de la siguiente manera:

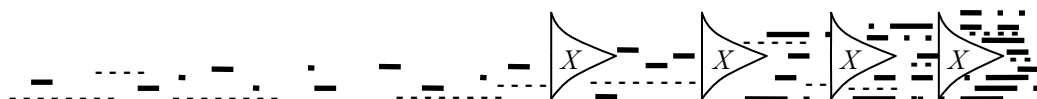


Fig. 3.17: Representación gráfica de la 1ª sección

Para la composición de esta sección se empleará la misma estructura métrica y tempo similar al de la parte A de la sección rítmica descrita anteriormente, aunque debido a la ausencia del ritmo motor que caracterizaba aquel pasaje, el parentesco de la estructura temporal subyacente en ambas secciones quedará prácticamente oculto al oyente. Sin embargo, junto a la direccionalidad de ambas secciones para desembocar en un clímax, el uso de estructuras temporales similares para el desarrollo de estas secciones establece, a pesar de la diversidad de los materiales que participan en cada una, una cierta homología entre ellas.

Por último, queda por definir cómo va a configurarse la sección del anticlímax. Nuevamente aquí serán empleados objetos musicales de dinámicas tenues y a menudo de altura indeterminada. Se emplearán tres tipos de material combinados entre ellos en una especie de polifonía entendida según la concepción *lachenmaniana* de la composición concebida como la construcción de un instrumento: “una exploración de diferentes niveles y capas ligados entre ellos, [...] una especie de polifonía de órdenes característicos”¹⁴⁷, en este caso organizados en torno a tres gestualidades instrumentales distintas: El trémolo de cuerda, empleado como una especie de fondo de toda la sección; objetos de cierta complejidad que se comportan como sonidos de ataque y extinción progresiva; y sonidos que producirán alguna rugosidad en la textura, entre los que cabría citar el *pizzicato*.

¹⁴⁶ Para Sciarrino la dimensión espacial de la discontinuidad resulta también esencial en la forma ventana, y ve en ella un paralelismo con las artes plásticas, donde la presencia de este tipo de discontinuidad es permanente. (SCIARRINO, Salvatore *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Op. cit., pp. 97-108 y 126-146.)

¹⁴⁷ “une exploration de différents niveaux et couches reliés entre eux, [...] une sorte de polyphonie d’ordres caractéristiques” (LACHENMANN, Helmut. “De la composition”. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Op. cit. p. 136).

Se pretende crear en toda esta sección un anticlímax que en ningún momento esté exento de tensión. A ello contribuirá el fondo incesante de *tremoli* en *pianissimo*, cuyo estatismo se verá continuamente amenazado por la irrupción de los objetos de ataque progresivo. Las dinámicas siempre tenues conforman además un territorio muy fértil para la búsqueda del timbre instrumental, y de ahí tenderá a surgir un mundo sonoro inequívocamente próximo al de Sciarrino.

En este punto es posible ya ofrecer un esquema general de la estructura de la obra. La presencia de dos secciones homólogas separadas por una sección central de anticlímax configurará para la pieza una forma ternaria, en la que el elemento Z formará parte de la introducción (nuevamente se ha incluido una curva general de intensidad que matiza la anterior, al añadir el clímax intermedio):

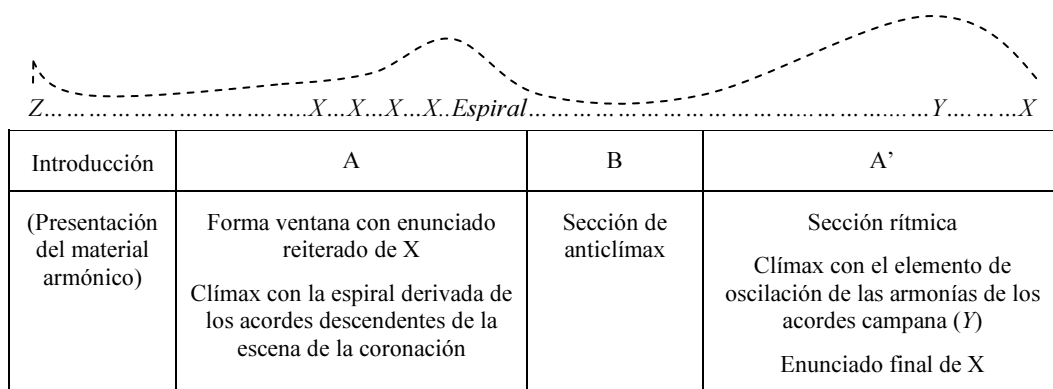


Fig. 3.18: Esquema formal de la obra.

El esquema será completado durante la fase de escritura, en la que podrán determinarse nuevas subdivisiones dentro de cada sección y eventuales pasajes de transición.

3.5. La fase de escritura

El trabajo de escritura de la pieza debiera estar también en todo momento ligado a una escucha interna si se desea evitar los peligros señalados por Pesson con estas palabras:

Desconfiar de la escritura que escribe, cuando lo que llamamos estilo se confunde con el “oficio”, y aquello avanza sin nosotros.¹⁴⁸

Murail apunta hacia un conflicto que va más allá del riesgo de caer en una escritura impersonal guiada por un oficio de escritura aprendido, al señalar un problema de raíz en el propio símbolo escrito, ya que “la nota no es el sonido y que las especulaciones sobre las notas no llevan más que a pervertir las relaciones de la escritura y de la percepción”¹⁴⁹.

Estas reflexiones sintonizan con una de las enseñanzas más valiosas de las recibidas por mí de Mauricio Sotelo¹⁵⁰, que consiste justo en abordar el verdadero trabajo de composición como proceso anterior a la escritura, la cual no deberá ser sino un reflejo de la obra concebida a través de una escucha interior. Nótese de hecho cómo en el proceso de composición que aquí nos ocupa se ha recorrido ya una parte importante del camino sin haber escrito una sola nota de la partitura.

Sin embargo, no debiera olvidarse que la escritura, en tanto artificio, no deja de proporcionar al compositor un enriquecimiento de su pensamiento musical en la medida en que, como afirma Dufourt, “los artificios de escritura conducen a nuevos modos de pensamiento”¹⁵¹. Estos beneficios tienen que ver en gran parte con el sentido espacial que la escritura proporciona a la música. Las palabras de Sciarrino al interrogarse por el sentido de la escritura musical resultan ilustrativas en este aspecto:

¹⁴⁸ “Se méfier de l’écriture qui écrit, quand ce qu’on appelle le style se confond avec le ‘métier’, et que cela court sans nous.” (PESSON, Gérard. *Cran d’arrêt du beau temps: Journal 1991-1998*. París: Editions Van Dieren, 2004, p.19)

¹⁴⁹ “la note n’est pas le son, et que les spéculations sur les notes n’amènent qu’à pervertir les rapports de l’écriture et de la perception.” (MURAIL, Tristan. “Spectres et lutins” [1984]. En MURAIL, Tristan. *Modèles et artifices*. Op. cit., p. 32)

¹⁵⁰ Durante mi participación como alumno activo en el Seminario Permanente de Composición del Grup Instrumental de València (2009) y en diversos encuentros posteriores con el compositor.

¹⁵¹ “les artifices d’écriture conduisent à des nouveaux modes de pensée.” (DUFOURT, Hughes. *L’artifice d’écriture dans la musique occidentale*. En *Musique, pouvoir, écriture*. Op. cit., p. 178).

Escribir música ofrece la posibilidad de *fixar*, controlar, proyectar en lectura *simultánea* aquello que en cambio en el tiempo se escucha *en sucesión*.

La notación permite también superponer varios sonidos en un mismo instante, hacer más complejo el aspecto vertical, posibilita y desarrolla el sentido de la densidad del sonido y del timbre.

Podemos decir que desde el momento en que nace la notación, la visión aporta a la música la *ilusión de la simultaneidad*. Simultaneidad del pasado, presente y futuro. La página escrita atenúa el flujo imparable del tiempo.¹⁵²

El propósito de obtener provecho de esta dimensión espacial y visual que proporciona la escritura justifica la realización de representaciones gráficas como alternativa a la escritura musical tradicional, y permite al tiempo soslayar la tradicional reducción del sonido a la categoría de nota. Como afirma Grazia Giacco al analizar el papel que desempeñan estas representaciones para Sciarrino en la composición de sus obras, frente a la función esencialmente analítica que desempeña la notación tradicional ante el fenómeno sonoro, el uso de representaciones gráficas ofrece una visión de síntesis, y permite un control global del material sonoro a golpe de vista¹⁵³. El uso de este tipo de representaciones, que ya se ha venido usando en lo que llevamos de descripción del proceso compositivo, constituirá a veces un paso necesario dentro del propio proceso de escritura antes de dejar reflejada la idea a través de la notación musical.

Otro de los recursos coadyuvantes al proceso de escritura es el contacto directo con la *matière sonore* durante el proceso de composición¹⁵⁴. Esto implica acudir al piano en ciertos momentos, bien en búsqueda de una mayor finura en el

¹⁵² “Scrivere musica offre la possibilità di *fissare*, controllare, progettare in lettura *simultanea* quello che nel tempo ascolteremo invece in successione.

La notazione permette anche di sovrapporre più suoni nello stesso istante, rende più complesso l’aspetto verticale, consente e sviluppa il senso dello spessore sonoro e del timbro.

Possiamo dire che dal momento in cui nasce la notazione, la visione presta alla musica *l’illusione della simultaneità*. Simultaneità di passato, presente e futuro. La pagina scritta attutisce lo scorrere inarrestabile del tempo.” (SCIARRINO, Salvatore *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Op. cit., p. 62).

¹⁵³ GIACCO, Grazia. *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*. Op. cit., p. 45.

¹⁵⁴ Entre los compositores que han expresado abiertamente la necesidad de un contacto directo con el sonido, normalmente a través del uso del piano durante el proceso de composición, se puede citar a Aaron Copland, quien atribuye en parte esta necesidad del compositor moderno al aumento de la complejidad de la armonía. Como ejemplo ilustrativo, Copland cita a Stravinsky, quien manifiesta en sus *Chroniques de ma vie* que el contacto con la *matière sonore*. es una exigencia en la labor del compositor (COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1994, pp. 37-38).

control del resultado armónico, o bien para realizar una escritura eficaz de la parte pianística desde el punto de vista puramente instrumental.

Guiado por estos propósitos últimos, acudí al piano para escribir los primeros compases de la obra¹⁵⁵, en los que piano y vibráfono se alían para crear una base armónico-tímbrica que será completada posteriormente por el resto de instrumentos:

The image shows a musical score for Piano and Vibraphone. The top staff is for the Vibraphone (Vib.) and the bottom two staves are for the Piano (Pno.). The tempo is marked as quarter note = 69. The Vibraphone part begins with a rest, then enters with a melodic line marked 'p' and 'pp'. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes, marked 'pp' and 'mf'. Performance instructions include 'tre corde, con molto pedale', 'in rilievo', and 'simile'.

Fig. 3.19: Piano y vibráfono, cc. 1-7.

El pasaje, escrito sobre las alturas de la transposición original del espectro, contiene ya un proceso de transformación tímbrica, en el que el timbre del vibráfono reemplaza progresivamente el del piano y después al revés. Se realiza un *crescendo* en dos fases, que dirigen la intensidad hacia los registros de cada uno de los acordes campana. La escritura de estos instrumentos está condicionada por el conjunto que deberán conformar con el resto, como puede comprobarse en la manera en que el conjunto sonoro quedará después configurado a través de la escritura:

¹⁵⁵ Correspondientes al elemento Z, esbozado en el capítulo 3.2 (Cfr. pp. 53-54).

4/4 $\text{♩} = 69$ 3/4

Fl. whistle tone

Cl.

Fg.

Perc. Triang. *l. v.*
Vib. *motor off*

Pno. *in rilievo simile*
tre corde, con molto pedale

risultato

Vln. *flautando flaut.*

Vla. *flautando non flaut.*

Vc.

3/4 2/4 4/4

Fl. *mf p*

Cl.

Fg. *f ppp*

Perc. *mf* *(vib.)* *l. v.* *p*

Pno. *pp* *f* *mp*

Vln. *non flaut.* *p* *mf* *pp* *f* *pp*

Vla. *mf* *p* *mf* *f* *pp*

Vc. *mf* *pp* *p* *f* *mp*

Fig. 3.20: cc. 1-7.

En la figura anterior puede observarse cómo el conjunto complementa la idea inicial del piano y vibráfono: El acorde acentuado en la región aguda del piano refuerza el ataque del golpe de triángulo. Un *whistle tone* mantenido por la flauta creará la impresión de un formante agudo como resonancia de este ataque. La cuerda realizará un variolaje de armónicos que añadirán brillo y riqueza tímbrica a la figuración pianística en la región aguda. Las escalas descendentes que inicia el piano a mitad del compás se extenderán a todo el conjunto instrumental y conectarán aquéllas más rápidas del cuarto compás del piano, de modo que se integrarán en un proceso de transformación tímbrica de mayor complejidad. En el segundo *crescendo*, la tesitura grave se reforzará con un trémolo de tam-tam. La resonancia resultante será coloreada con varios sonidos tenidos.

La introducción se configurará como un doble enunciado de la idea aquí expuesta, con una parte central en la que la resonancia del gesto primero se transforma y colorea de diversas maneras con el cambio de fundamental del espectro¹⁵⁶. Se pretende crear la ilusión de fusión tímbrica, con la combinación de sonidos armónicos, microintervalos y un multifónico de flauta, en una resonancia que se transforma y experimenta pequeños aumentos de energía durante su proceso de extinción:

¹⁵⁶ Los movimientos de tritono y 3ª menor permiten el uso de sonidos comunes. Se utilizan las transposiciones 7 y 4 del espectro, correspondientes a las fundamentales Si y La bemol (Cfr. Anexo I.a)).

The musical score for measures 7-10 features the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Part 1 (Fl. 1) with dynamics *ppp*, *mp*, and *ppp*. Part 2 (Fl. 2) with dynamic *pp*.
- Clarinet (Cl.):** Part 1 (Cl. 1) with dynamic *pp*.
- Bassoon (Fg.):** Part 1 (Fg. 1) with dynamic *pp*.
- Percussion (Perc.):** Part 1 (Perc. 1) with dynamic *p*. Part 2 (Perc. 2) with dynamic *p*. Includes instructions: *L. v.*, *Piatto sosp.*, and *con arco*.
- Piano (Pno.):** Part 1 (Pno. 1) with dynamic *mp*. Part 2 (Pno. 2) with dynamic *mp*. Includes an *8va* line.
- Violin (Vln.):** Part 1 (Vln. 1) with dynamics *pp*, *mp*, and *ppp*. Includes instructions: *sul pont.*, *senza smano diretto sul pont.*, and *Il c.*
- Viola (Vla.):** Part 1 (Vla. 1) with dynamic *p*. Part 2 (Vla. 2) with dynamic *p*.
- Violoncello (Vc.):** Part 1 (Vc. 1) with dynamic *mp*. Part 2 (Vc. 2) with dynamic *p*.

The time signatures are 3/4, 4/4, and 2/4. Dynamics range from *ppp* to *mp*. Performance instructions include *poco*, *Piatto sosp.*, *con arco*, *sul pont.*, *senza smano diretto sul pont.*, and *Il c.*.

Fig. 3.21: Compases 7-10.

El segundo enunciado de Z surgirá esta vez de los sonidos armónicos mantenidos por violín y viola como prolongación de la resonancia del gesto inicial, y no del golpe de triángulo. Tomará una deriva diferente al producirse el descenso hacia el grave de manera violenta, alterando la armonía al descender el espectro una 8^a. Esta vez, en lugar de la resonancia coloreada y prolongada por sonidos tenidos, se formará una textura irregular y de sonoridad áspera formada por trinos discontinuos de clarinete y fagot y dobles cuerdas, como se muestra a continuación:

The image shows a musical score for measures 14-17, divided into two systems. The first system contains parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The second system contains parts for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with time signatures of 3/4, 2/4, and 4/4. Dynamics include p, pp, f, mf, and ff. The piano part features complex textures with many sixteenth notes and rests.

Fig. 3.22: Compases 14-17.

Esta textura constituirá un nuevo elemento recurrente que aparecerá más adelante. A través de la agitación que adquiere finalmente la introducción, se pretende que ésta anticipe no sólo el colorido armónico de la pieza sino también su carácter general. La textura anterior se interrumpe con un gesto ascendente que aboca al principio de la 1ª sección, con un desplazamiento de la fundamental del espectro un tritono por encima¹⁵⁷:

¹⁵⁷ Se empleará la transposición número 5, con fundamental Si, a la 8ª inferior (Cfr. Anexo I.a)).

The image displays a musical score for measures 17-19. It is divided into two systems. The first system covers measures 17 and 18, and the second system covers measures 18 and 19. The time signature changes from 3/4 to 12/8. The tempo is marked 'Mosso' with a quarter note equal to 76. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score shows complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *ff*, *pp*, and *mp*.

Fig. 3.23: Compases 17-19

Toda la sección va a estar netamente caracterizada por lo que Kokoras denomina textura “holofónica”, término que utiliza para referirse a aquella que se percibe “como la síntesis de flujos sonoros simultáneos en un todo coherente con componentes internos y puntos focales”¹⁵⁸. Esta textura va a estar integrada por cuatro tipos de elementos:

- Sonidos eólicos repetidos en los instrumentos de viento, y su equivalencia en los instrumentos de cuerda, que serán tocados por encima del puente y sofocando la vibración de las cuerdas. Estos sonidos evolucionarán en algunos momentos hacia el sonido de altura definida. Actúan de elemento motor de la sección, manteniendo un pulso constante de semicorcheas.
- Sonidos flautados aislados y cortos, tocados sobre el puente.

¹⁵⁸ “as the synthesis of simultaneous sound streams in a coherent whole with internal components and focal points.” (KOKORAS, Panayiotis A. “Towards a Holophonic Musical Texture”. *JMM*. Invierno 2007, nº 4, sección 5).

- Elementos de ataque progresivo o de resonancia invertida, realizados como sonidos eólicos, sonidos tremolados o *spazzolati*¹⁵⁹, vibráfono en región aguda y plato suspendido frotados con arco, *jet whistle*¹⁶⁰ en la flauta.
- Sonidos de impulso breve, en marimba, *staccati* del piano, *pizzicati* o golpes de arco *col legno* en la cuerda, etc.

Nuevamente aquí entra en juego la idea *lachenmaniana* de componer “construyendo un instrumento”, ya que estos elementos están pensados para configurar una estructura inmanente que se proyectará en sentido horizontal¹⁶¹, y que quedará definida por la manera en que se interrelacionan entre ellos:

- Los sonidos flautados, por su dinámica suave y el componente de ruido que los envuelve, resultan afines tímbricamente al estrato formado por sonidos eólicos y similares, con el que se integrarán fácilmente como si se tratara de pequeñas islas que emergen de aquellos, a la manera de Pesson.
- Las transiciones de sonidos eólicos hacia sonidos de altura perceptible se reforzará a menudo con elementos de ataque progresivo.
- Los sonidos con envolvente de resonancia invertida¹⁶², en forma de sonidos eólicos o *jet whistle*, tenderán a culminar en un sonido breve y energético, que hará las veces de una especie de transitorio de ataque situado al final debido a la inversión de la envolvente propia de los sonidos compuestos de ataque y resonancia. En el piano, este último tipo de sonidos evolucionará progresivamente hacia grupos pequeños

¹⁵⁹ El *spazzolato* consiste en un movimiento rápido y repetido del arco entre el puente y la *tastiera*, “cepillando la cuerda” casi sin movimiento horizontal y sin presión de arco. Esta técnica ha sido objeto de un amplio y eficaz uso por parte de Sciarrino en su escritura para cuerda, especialmente en sus *Sei quarteti brevi* (Cfr. *Sei quarteti brevi* [música impresa]: *per archi*. Milán: Ricordi, 1997).

¹⁶⁰ El *jet whistle* es un ataque de aire fuerte y energético, y debe su nombre a su asociación con el sonido del despegue de un avión a propulsión (Cfr. LEVINE, Carine; MITROPOULOS-BOTT, Christina. *Posibilidades técnicas de la flauta*. Traducción de D. Padrós. Huelva: Idea Books, 2005), pp. 22-23).

¹⁶¹ Cfr. LACHENMANN, Helmut. “De la composition”. En LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Op. cit. p. 135.

¹⁶² Se trata de la inversión de la envolvente típica de los ya citados sonidos de impulsión, subconjunto de los sonidos cadenciales que consiste en un ataque inicial y su extinción progresiva. Esta inversión transforma el sonido en un crescendo progresivo que culmina en un final abrupto.

de sonidos que culminarán con una nota o acorde acentuado, y se reforzarán también con *jet whistle*.

En todos los casos anteriores, lo que se hace es situar en relación los sonidos de altura determinada con los efectos de ruido. La asociación de sonidos de ataque progresivo con las transiciones de sonido eólico a sonido normal se empleará para señalar, en su punto culminante, los cambios de compás, haciendo así más inteligible la estructura métrica. Ésta consistirá, como se vio en el capítulo anterior, en el uso de un compás inicial de 12/8 al que se le sustraen progresivamente valores de corchea. De esta estructura, creada de inicio para la 3ª sección, se tomará únicamente hasta el segundo compás de 6/8, y se iniciará de nuevo hasta la irrupción del elemento *X*, la cual iniciará un proceso de transformación de la textura. En este punto aparecerá, como elemento de novedad y contraste con el resto del conjunto, una nota tenida en el clarinete. Las notas frotadas con arco en el vibráfono harán también una especie de contrapunto tímbrico al conjunto. No obstante se emplearán en la región aguda, y al igual que la nota tenida del clarinete, en dinámica suave, por lo que su presencia resultará discreta, casi decorativa.

En todo este fragmento, los sonidos flautados van a realizar una lejana alusión a la línea melódica de la figuración en corcheas que se añade, a partir del sexto compás de la escena de la coronación, a los acordes iniciales, y que posteriormente incorpora también semicorcheas:

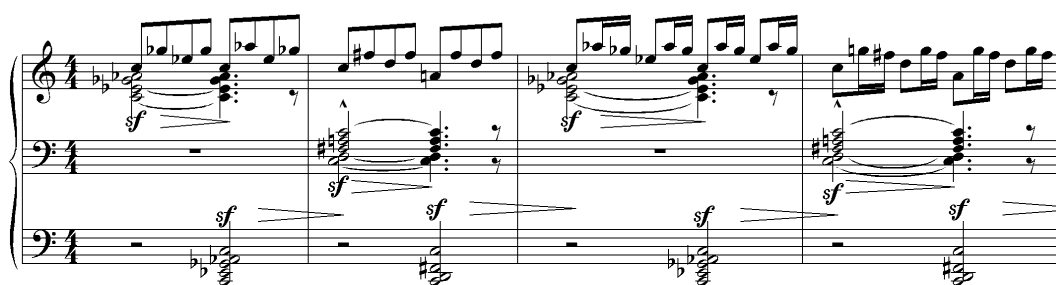


Fig. 3.24: Escena de la coronación, compases. 8-11.

Esta línea melódica en corcheas será sometida a un proceso afín a lo que Pesson llama “desescritura”¹⁶³: Se borrará de ella el trazo continuo, separando sus sonidos en el tiempo, y también en el espacio, al quedar distribuidos entre los tres

¹⁶³ PESSON, Gérard. *De l'écoute boissonnière à l'empreinte du geste: Entretien avec Gérard Pesson*. Op.cit., p. 335.

instrumentos de cuerda, y dejando finalmente su contenido de alturas en una mera alusión a la direccionalidad interválica, la cual se someterá a las alturas del espectro empleado en el pasaje. Sobre la base de los sonidos flautados, toda la parte anterior a la primera aparición de *X* fue planificada de la siguiente manera:

===== Sonidos eólicos o sin altura definida
 ===== Sonidos eólicos con regulador dinámico
 ===== Transición a sonidos ordinarios
 ————— Sonido eólico con crescendo muy acusado al final
 ↗ Jet whistle de flauta
 || Nota staccato de piano

————— Sonido frotado de vibráfono o plato suspendido. La línea discontinua representa la resonancia
 ===== Trémolo
 Spazzolato
 — Pizzicato
 — Col legno saltellato

Fig. 3.25: Planificación para los cc. 19-35.

Durante la escritura en notación musical, además de fijar de manera precisa las alturas, ritmos y dinámicas, se añadieron detalles menores, como la inclusión de algunos ecos de los sonidos flautados, realizados por los instrumentos de viento mediante notas repetidas. Aquí puede observarse el

resultado en notación musical de los primeros compases de la sección¹⁶⁴ (nótese en el segundo compás la presencia de uno de los referidos ecos en el clarinete):

12 Mosso ♩ = 76 10

Fl. *ff* *pp* *mf* *pp*

Cl. *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*

Fg. *mf* *pp* *mf* *pp*

Perc. *Vib.* *con arco* *p* *l. x.*

Pno. *ff*

12 Mosso ♩ = 76 10

Vln. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. *p* *mp* *mp* *mf* *mf* *pp* *pp*

Vcl. *mp* *mp* *pp*

10 9

Fl. *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Cl. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Fg. *mf* *pp* *mf* *pp*

Perc. *(Vib.)* *con arco* *mp* *15^{mo}*

Pno. *mp* *mp*

10 9

Vln. *mf* *mp* *mf* *mf* *pp* *pp*

Vla. *ord.* *senza suono diretto sul pont.* *ord.* *flaut. sul pont.* *mp*

Vcl. *flaut. sul pont.* *senza suono diretto sul pont.* *ord.* *senza suono diretto sul pont.* *mf* *pp* *mf* *pp*

Fig. 3.26: Compases 19-24.

¹⁶⁴ Aconsejamos consultar la tabla de signos incluida al inicio de la partitura en Volumen II.

A partir del compás 36 tendrán lugar diversas apariciones del elemento *X*, que revertirán en una evolución de la armonía y una densificación progresiva de la textura. El pasaje desembocará, como se sabe, en la espiral derivada de los acordes descendentes de la escena de la coronación (véase fig. 3.15), para la cual se utilizará la transposición del espectro que tiene por fundamental el Sol. El sentido de utilizar esta transposición es el de emplear la misma fundamental armónica y nota más grave que se utiliza en *Borís Godunov* al inicio del pasaje citado. El espectro, transportado una 8ª por encima para que pueda ser tocado desde su fundamental, deberá ser el punto de llegada de un proceso modulador que tomará como punto de partida el espectro empleado para toda la primera parte de la sección, es decir, el situado un tritono por debajo (sobre la fundamental Si) de la transposición original. La modulación se realizará por medio de un desplazamiento de fundamentales a distancia de 4^{as}, es decir Si-Mi-La-Re-Sol, con combinación de desplazamientos a la 8ª. A continuación se muestra el encadenamiento de espectros del proceso modulante:

The figure displays a musical score for measures 19-62, organized into two systems of staves. The first system contains measures A through G, and the second system contains measures H through M. Each measure is labeled with a letter and a '15ma' (15th) harmonic indicator. The notation includes treble and bass clefs, complex chordal structures, and a bass line with notes marked '8vb' (8th octave below). The score illustrates the spectral material and the modulation process described in the text.

Fig. 3.27: Material espectral de los cc. 19-62.

Los cambios de espectro se producirán inicialmente en mitad de cada aparición de *X*, como si este elemento sufriera en su seno una deformación,

evidenciada por los *glissandi* de la flauta y violín, que transformara también el espacio armónico de toda la estructura de fondo sobre la que aparece. Préstese atención a la realización de *X*, que en el capítulo 3.1 fue esbozado con un nivel de concreción que dejaba ya prácticamente definidos hasta su propia instrumentación¹⁶⁵, y que en la figura 3.28 se muestra en sus dos primeras apariciones, con indicación de las letras correspondientes a los espectros de la tabla anterior al pie de la partitura.

Como se puede apreciar en la figura 3.29, en sus últimas apariciones *X* sufrirá, junto con un aumento de dinámica, una disminución progresiva de su longitud y una simplificación de sus componentes, de modo que en la última aparición quedará reducido a un arpeggio del piano con el refuerzo de tam-tam, tocado sobre una textura que habrá alcanzado ya una gran plenitud sonora durante todo el proceso.

En la parte final del proceso el ritmo armónico habrá experimentado una notable aceleración, y los cambios de espectro se producirán también sin la presencia de *X*, como puede comprobarse en la figura 3.30.

La noción de proceso como metamorfosis progresiva, a la manera de los compositores espectrales, está muy presente en toda la sección, y opera aquí en dos planos interrelacionados: la modificación paulatina del elemento *X* en cada repetición¹⁶⁶ y la densificación de la textura global que provoca cada una de estas repeticiones.

¹⁶⁵ Si se comparan estas realizaciones de *X* con el esbozo del mismo realizado en el capítulo 3.1, se echarán en falta los *whistle tones* que iban a usarse como coloración de la resonancia del tam-tam, así como los últimos sonidos eólicos del fagot. Respecto a los primeros, es obvio que aquí resultarían completamente inaudibles, mientras que los sonidos eólicos del fagot pasan a integrarse en la textura de fondo para continuar el ritmo motor de toda la sección. Será necesario esperar al final de la obra para escuchar el objeto con todos sus elementos tal y como fue proyectado inicialmente.

¹⁶⁶ El proceso de transformación y degradación de un objeto musical a partir de su repetición, que está en la base de obras tan paradigmáticas como *Partiels* de Grisey, constituye por otro lado un procedimiento por el que en modo especial Murail ha mostrado un gran interés (Cfr. MURAIL, Tristan. “La révolution des sons complexes”. En MURAIL, Tristan. *Modèles et artifices*, Op.cit., pp.11-27).

The image displays a musical score for Composes 36-43, arranged in two systems. The first system (A-B) and the second system (B-C) cover measures 36-43. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Fagotto (Fg.), Percussion (Perc.), Piano (Pho.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

System A-B (Measures 36-43):

- Flute (Fl.):** Starts with *pp* and *mf*, ending with *pp*. Includes a "jet whistle" marking.
- Clarinet (Cl.):** Starts with *pppp* and *mp*, ending with *pp*.
- Fagotto (Fg.):** Starts with *mf* and *pp*, ending with *pp*.
- Percussion (Perc.):** Includes a snare drum (sna) and a muffled bass drum (mba) section.
- Piano (Pho.):** Starts with *p* and *mp*, ending with *pp*. Includes *sc* (scordatura) markings.
- Violin (Vln.):** Starts with *mf*, ending with *pp*. Includes *arco sul pont.* and *flaut. sul pont.* markings.
- Viola (Vla.):** Starts with *mf*, ending with *pp*. Includes *arco flaut. sul pont.* and *flaut. sul pont.* markings.
- Cello (Vc.):** Starts with *mf* and *pp*, ending with *pp*. Includes *arco flaut. sul pont.* and *flaut. sul pont.* markings.

System B-C (Measures 36-43):

- Flute (Fl.):** Starts with *mf* and *pp*, ending with *pp*. Includes *jet whistle* markings.
- Clarinet (Cl.):** Starts with *mf* and *pp*, ending with *pp*.
- Fagotto (Fg.):** Starts with *mf* and *pp*, ending with *pp*.
- Percussion (Perc.):** Includes a snare drum (sna) and a muffled bass drum (mba) section.
- Piano (Pho.):** Starts with *mf* and *p*, ending with *mf*. Includes *sc* markings.
- Violin (Vln.):** Starts with *mf* and *pp*, ending with *pp*. Includes *arco sul pont.* and *flaut. sul pont.* markings.
- Viola (Vla.):** Starts with *mf* and *pp*, ending with *pp*. Includes *arco flaut. sul pont.* and *flaut. sul pont.* markings.
- Cello (Vc.):** Starts with *mf* and *pp*, ending with *pp*. Includes *arco sul pont.* and *flaut. sul pont.* markings.

The score includes various dynamic markings (*pp*, *mp*, *mf*, *f*, *pppp*) and performance instructions such as *arco sul pont.*, *flaut. sul pont.*, *jet whistle*, and *sc*. Section markers A, B, and C are indicated at the bottom of the score.

Fig. 3.28: Composes 36-43.

Fl. *pp* *p* *f* *p* *mf* *f* *mp* *mf*

Cl. *pp* *mf* *mf* *ff* *p*

Fg. *f* *ff* *f* *ff*

Perc. *f* *f*

Pno. *f* *ff* *8va* *8va*

Vln. *mp* *ff* *p* *mp* *ff* *p* *p*

Vla. *mf* *pp* *mp* *ff* *p* *f* *8:12*

Vc. *mp* *ff* *mf* *8:6* *8:6*

E **F** **G**

Fig. 3.29: Compas 51-54.

Fl. *ff* *p* *mf* *f* *ff* *mf*

Cl. *p* *ff* *mp* *ff* *p*

Fg. *p* *ff*

Perc. *pp* *ff^{mp}* *ff* *p*

Pno. *p*

Vln. *f* *ff* *mp* *ff* *p* *f*

Vla. *ff* *mp* *mf* *ff* *mf*

Vc. *ff* *mp* *ff* *p* *mf* *ff*

I **J** **K** **L** **M**

Fig. 3.30: Compas 56-60.

Consumado ya el proceso modulante, se arribará al clímax, que antecedido de una breve pausa general conformará una figura de tipo *little bang*¹⁶⁷ de la que surgirá la ya aludida espiral de líneas descendentes. Ésta será percibida como un estallido provocado por la tensión acumulada, de manera análoga a como es percibido en la escena de la coronación el pasaje que sirve de inspiración a este otro. Para la realización de esta espiral inspirada a su vez en Risset, se ha seguido el siguiente esquema para la realización de las líneas melódicas:

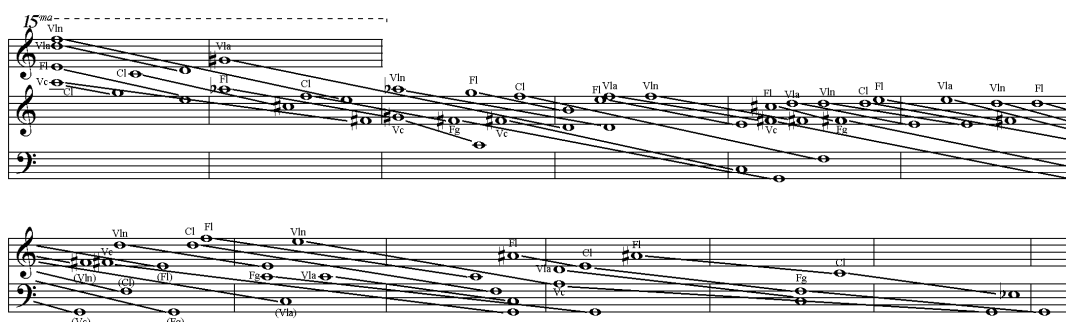


Fig. 3.31: Esquema para la realización de la espiral.

Por medio de este esquema queda planificada la instrumentación de un descenso ininterrumpido de líneas melódicas paralelas. Salvo en el inicio de la espiral, punto de intensidad máxima, se aplicará a cada línea una curva de envolvente propia, como efectúa Risset en su *glissando* infinito¹⁶⁸, la cual atenuará los extremos y situará la máxima amplitud en su parte central. De la propia espiral surgirá un dibujo arpegiado del piano y vibráfono, cuyos timbres se combinarán como lo hicieron en los primeros compases de la obra:

¹⁶⁷ Véase nota 126.

¹⁶⁸ LÉVY, Fabien. 2008. "Mutations (1969) de Jean Claude Risset: Une écriture déjouée par des paradoxes". Op. cit.

The image shows a musical score for measures 64-67, set in 4/4 time with a tempo of quarter note = 66. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fig.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The woodwinds and strings play melodic lines with dynamic markings such as *ff*, *pp*, *f*, *mp*, and *mf*. The piano part features a complex texture with chords and arpeggios, marked with *ff* and *mf*. The score concludes with a *crescendo* in the piano and a final cadential gesture.

Fig. 3.32: Compases 64-67

Se irán abandonando progresivamente las frecuencias más agudas y ralentizando el movimiento de las líneas, que convergerán en el 2º parcial del espectro, un Sol a la 8ª superior de la fundamental. El piano concluye con unos acordes descendentes, y seguidamente un *crescendo* del resto de los instrumentos hará bascular la armonía hacia un espectro con fundamental Do. Este gesto último poseerá un carácter cadencial, y dará paso a la sección central de anticlímax:

The image shows a musical score for measures 74-78. The score is divided into two systems. The top system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The bottom system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score features various dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *mf*, *f*, and *p*. There are also tempo markings like *ritardando* and a metronome marking of $\text{♩} = 52$. Time signature changes are indicated at the top: $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, and $\frac{2}{4}$. Specific performance instructions include *senza suono diretto sul pont.* and *Piatto sosp.*. The score also includes articulation marks like *ord.* and *sul tasto*.

Fig. 3.33: Compases 74-78.

La extinción del último gesto deja sonando unos *tremoli* que se integrarán ya en la sección central de la obra. Recordemos que este fondo de *tremoli* constituye uno de los tres estratos que compondrán la textura, y que los otros dos estarán formados por sonidos de ataque progresivo y sonidos que crean rugosidad en la textura¹⁶⁹. Como primer paso en la planificación de la escritura, se seleccionaron una serie de acciones instrumentales agrupadas en cada uno de los estratos:

- El trémolo de cuerda, que constituirá una especie de fondo de toda la sección, se verá reforzado en ocasiones por el bombo tocado con un cepillo en movimientos rápidos y cortos.
- Objetos de ataque y extinción progresiva, para los cuales se dispondrá de una variedad de acciones instrumentales que, combinadas entre ellas, permitirán la creación de objetos sonoros de cierta complejidad. Estos objetos consistirán en una combinación de sonidos eólicos,

¹⁶⁹ Cfr. pp. 71-72.

breves escalas ligadas a cargo de la cuerda o la madera (siempre creciendo dentro de dinámicas muy suaves), *glissandi* de armónicos, plato suspendido y tam-tam frotados con arco, *whistle tones* de la flauta, etc.

- Sonidos que producirán alguna rugosidad en la textura. Esencialmente *pizzicati* ejecutados en las cuerdas del piano, *pizzicati* de instrumentos de cuerda y *gettato* de arco.

Estas gestualidades generarán tres estratos, cada uno correspondiente a una temporalidad diferente del objeto sonoro. Estos estratos estarán interrelacionados por determinadas acciones instrumentales que, o bien resultarán ambivalentes por poder formar parte de varios estratos simultáneamente, o bien establecerán relaciones de causa-efecto entre los diferentes gestos instrumentales. Así, el cepillado de la superficie del bombo resulta afín al trémolo de la cuerda y se integrará en él, pero también de sus *crescendi* surgirán objetos complejos de ataque progresivo. De igual modo, los *pizzicati* del piano podrán ser escuchados como desencadenantes de este tipo de objetos, o bien provocar cambios en la ejecución de los *tremoli* (por ejemplo haciendo variar la altura sobre la que se ejecutan). Y por último, el *gettato* de arco constituye una acción intermedia entre el trémolo y el efecto de rugosidad que produce en la textura un sonido pellizcado.

A continuación se muestra la planificación de una parte de la sección, que servirá para determinar la distribución y agrupamiento de los gestos instrumentales. Aunque sin indicar alturas y ni duraciones precisas, en este caso se ha recurrido al uso de una escritura con símbolos tradicionales para reflejar unos gestos instrumentales muy caracterizados. La distribución de los símbolos en el espacio, liberada del pentagrama y del orden de escritura de los instrumentos, persigue el mismo propósito de síntesis del material sonoro que el uso de gráficos. De ahí que la distribución vertical de los instrumentos no corresponda del todo a la habitual, pues lo que se pretende es reflejar casi a golpe de vista son las asociaciones y relaciones que se establecen entre los instrumentos según sus afinidades tímbricas y de modos de acción:

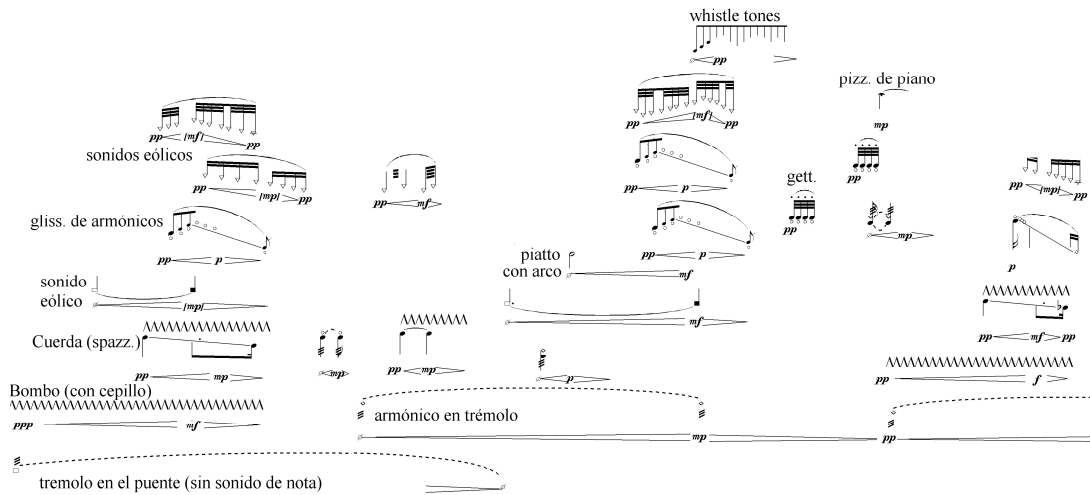


Fig. 3.34. Esquema para los cc. 82-88.

La realización en la partitura se limitará a la concreción de algunas alturas y detalles relativos a la ejecución instrumental, así como a organizar este material en torno a una estructura métrica:

Fig. 3.35: Compases 82-86.

El estatismo de esta sección central hará necesario intercalar un pasaje de enlace antes de dar inicio a la sección rítmica. En la transición se aludirá a la

textura formada con dobles cuerdas y trinos discontinuos al final de la introducción:

The image shows a musical score for measures 96-99. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with 'Accelerando' and a tempo of quarter note = 66. The time signature changes from 2/4 to 4/4, then to 3/4, and finally back to 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mp*, *ff*, *p*, *pp*, and *mf*. There are also performance instructions like 'ord.' and 'sul pont.'.

Fig. 3.36: Compases 96-99.

El pasaje de enlace continúa con un proceso modulante de siete compases¹⁷⁰, que conduce al inicio de la sección rítmica. Toda esta nueva sección discurrirá en base a la evolución tímbrica y dinámica del ritmo motor sobre el que se construye, que como ya sabemos, tomará como punto de partida las notas más graves del piano tocadas con cuerdas tapadas. En los compases iniciales, el 12/8 provocará una oscilación de la dinámica del ritmo motor que situará su punto de mayor intensidad en mitad del compás. Estos puntos estarán reforzados por sonidos eólicos y por *staccati* del fagot. El lugar métrico que ocupan los puntos de máxima intensidad del ritmo motor se invierte en el final del primer compás de

¹⁷⁰ El lector interesado en conocer la evolución de la armonía en este pasaje podrá comprobar en la partitura, con ayuda del cuadro de transposiciones (Anexo II), una serie de desplazamientos de la fundamental por 3^{as} menores (Do, Mi b, Sol b, La, y Do a la 8^a superior), que se realizan siempre con la prolongación de sonidos comunes en los cambios armónicos.

10/8, de manera que ahora lo que se acentuará, por medio de los graves de la marimba, es el cambio abrupto producido por la sustracción de valores rítmicos:

Fig. 3.37: Esquema para la instrumentación del ritmo motor (cc.107-111).

En el pasaje que le sigue hasta la llegada al 6/8, los puntos de máxima intensidad, reforzados con fagot y marimba, serán aquellos en los que la sustracción de valores provoca nuevamente una desestabilización rítmica manifiesta, es decir, después de cada uno de los compases de 7/8:

Fig. 3.38: Esquema para la instrumentación del ritmo motor (cc. 112-117).

El resto de la estructura sonora quedará en gran medida configurada en función de la evolución del elemento rítmico. Toda la sección va a estar atravesada por una nota pedal Sol en el registro central, sonido común a todas las transposiciones del espectro que se emplean. En los primeros compases, el conjunto instrumental responderá a la oscilación dinámica del piano con una dinámica invertida, creciendo hacia los inicios del compás como sucedía en los compases homólogos de la primera sección.¹⁷¹

¹⁷¹ Recuérdese que allí se empleaba la misma estructura métrica que aquí (Cfr. p. 71), aunque en ausencia de un elemento rítmico tan pronunciado.

12 Mosso $\text{♩} = 80$

Fl. *mf* *pp* *mf* *mf* *pp* *mf* *pp*

Cl. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Fg. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Mba. *ppp* *p* *mp* *pp* *mp* *p* *mp* *pp*

Pno. *mp* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vln. *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

Vla. *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

Vc. *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

12 Mosso $\text{♩} = 80$

Fig. 3.39: Compases 107-109.

A partir del primer cambio de compás, las dinámicas del conjunto se sincronizan con las del ritmo ejecutado por el piano, aunque la nota pedal Sol es siempre reforzada por la marimba en mitad del compás. Los picos de intensidad de la parte del piano son especialmente reforzados por todo el grupo en los compases de 7/8, y allí la dinámica invertida de la nota pedal se ve reforzada además por el clarinete:

The image displays a musical score for measures 113-116, divided into two systems. The top system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Mellophone (Mba.), and Piano (Pno.). The bottom system includes parts for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is marked with various dynamics: *mf*, *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *ppv*. Performance instructions include *ord.* (ordine) and *sul pont.* (sul ponticello). The time signature changes to 6/8 at the beginning of the second system. The measures are numbered 7 and 8 at the top of each system.

Fig. 3.40: Compases 113-116.

Con el establecimiento del compás de 6/8, el ritmo motor pasará a ser ejecutado por el violonchelo *col legno battuto*, y se somete a una metamorfosis progresiva del timbre, devolviendo nuevamente al piano su ejecución. Para ello son aprovechadas las características tímbricas del instrumento tocando por medio de este golpe de arco, con un componente de frecuencias altas generadas en el contacto de la madera del arco con la cuerda, y de frecuencias bajas emitidas por la vibración de las cuerdas más graves –de las cuales la IV es tocada al aire–, además de la resonancia natural del instrumento. El piano ejecutará el ritmo en los registros extremos, creando de este modo un timbre afín al del violonchelo como se ha descrito, y posibilitando de nuevo una especie de metamorfosis instrumental. Mientras, en el resto del conjunto se instala un elemento de figuración rápida, en semicorcheas, que venía adquiriendo protagonismo desde algunos compases antes, y cuya evolución corre pareja al aumento general de dinámica:

The image shows a page of a musical score for measures 119-124. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Mellophone (Mba.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Flute part starts with a *mf* dynamic and includes a *ff* dynamic in measure 120. The Clarinet part has a *mf* dynamic in measure 119 and a *pp* dynamic in measure 121. The Bassoon part has a *fff* dynamic in measure 119 and a *ppp* dynamic in measure 120. The Mellophone part has a *f* dynamic in measure 119 and a *ppp* dynamic in measure 120. The Piano part has a *ppp* dynamic in measure 119 and a *ff* dynamic in measure 121. The Violin part has a *pp* dynamic in measure 119 and a *ff* dynamic in measure 120. The Viola part has a *ff* dynamic in measure 119 and a *pp* dynamic in measure 120. The Cello part has a *mf* dynamic in measure 119 and a *f* dynamic in measure 120. The score includes various performance markings such as *legno battuto* and *onl*.

Fig. 3.41: Compases 119-124.

El proceso terminará por conducir al pasaje en que aparecerá el elemento Z, fluctuación sobre las armonías de los acordes campana sobre la que se alcanzará el clímax de la obra. Sin embargo, como se vio en el capítulo anterior, previamente se interrumpirá el proceso por un pasaje intercalado, construido sobre un ritmo regular de corcheas ejecutado por el bombo. Sobre este ritmo se dispondrá una textura sonora que resultará reminiscente de aquella que dominó la primera sección. Los seisillos de la flauta y clarinete permitirán articular una modulación métrica (en el cambio de compás) para continuar el proceso interrumpido con un tempo más vivo que antes:

The image displays a musical score for measures 125-128, divided into two systems. The first system covers measures 125-127, and the second system covers measures 128-130. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vin.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

System 1 (Measures 125-127):

- Flute (Fl.):** Starts in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. It features a "jet whistle" in measure 126. Dynamics range from *mf* to *pp*.
- Clarinet (Cl.):** Starts in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. Dynamics range from *pp* to *f*.
- Bassoon (Fg.):** Starts in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. Dynamics range from *pp* to *f*.
- Percussion (Perc.):** Labeled "Gr. C", it plays a steady rhythm with a dynamic of *mp*.
- Piano (Pno.):** Features chords with dynamics *mf*, *p*, and *f*.

System 2 (Measures 128-130):

- Flute (Fl.):** Changes to 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 90$. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Clarinet (Cl.):** Changes to 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 90$. Dynamics range from *p* to *f*.
- Bassoon (Fg.):** Changes to 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 90$. Dynamics range from *p* to *f*.
- Percussion (Perc.):** Continues with a dynamic of *mp*.
- Piano (Pno.):** Features chords with dynamics *mf* and *f*.
- Violin (Vin.):** Starts in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$, then changes to 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 90$. Dynamics range from *p* to *f*. Includes markings for *pizz*, *arco*, and *legno salt*.
- Viola (Vla.):** Starts in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$, then changes to 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 90$. Dynamics range from *ff* to *mp*. Includes markings for *pizz*, *arco*, and *legno salt*.
- Violoncello (Vc.):** Starts in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$, then changes to 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 90$. Dynamics range from *fff* to *f*. Includes markings for *pizz*, *arco*, and *legno salt*.

Fig. 3.42: Compases 125-128

La continuación del proceso desembocará en un pasaje de transición hacia el elemento Z, fluctuación a partir de la alternancia de los acordes campana con la que se alcanzará el clímax de la obra. Estos compases poseen ya una gran plenitud sonora, y la armonía es ya la del espectro en su transposición original, es decir, la que contiene en su registro central las alturas absolutas de los acordes campana:

4/4 $\text{♩} = 68$ poco a poco accelerando 3/4

Fl. *ff* *p* *ff* *mf* *f* *ff*

Cl. *ff* *p* *mp* *ff* *pp* *mf* *ff* *f*

Fg. *ff* *pp* *ff* *p* *pp* *ff* *p*

Perc. *ff* *ppp* *mf* *pp*

Pno. *ff* *mp* *ff* *pp* *f* *p*

Vin. *ff* *mf* *mp* *ff* *pp*

Via. *ff* *mf* *mf* *ff* *mp* *pp*

Vc. *ff* *mf* *pp* *ff*

Fig. 3.43: Compases 132-134.

El conjunto de líneas ondulantes que se generan en los instrumentos de viento en esta breve transición darán lugar a continuación a la fluctuación característica del elemento Z. La alusión a la alternancia de los acordes iniciales de la escena de la coronación se hará más concretamente al momento en que el ritmo armónico de la oscilación cambia de blanca a negra. Se muestra aquí el pasaje en cuestión con las dos armonías como A y B para hacer lo propio después en Z:

A B A B A B A B

cresc. *sf* *sf* *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Fig. 3.44: Estrechamiento del ritmo armónico en el inicio de la escena de la coronación.

La razón de aludir a este momento del pasaje es la de aprovechar el impulso de la aceleración del ritmo armónico para alcanzar el clímax. No obstante, esta aceleración va a ser ligeramente deformada en *Z*, ya que los primeros acordes se dispondrán en compás ternario y durarán un tiempo y medio en vez de dos. De esta modificación resultará una aceleración del ritmo armónico de ratio 3:2 en lugar de 2:1. Esta nueva relación resultará mucho menos obvia a la escucha, y producirá un efecto de mayor flexibilidad rítmica que si se hubiera preservado la original. La figura ondulante que hará sonar alternativamente el conjunto de notas de cada acorde será realizada conjuntamente por el clarinete y el fagot. No obstante, la saturación de la textura en este punto tan próximo al clímax, y en la que suenan otros parciales del espectro diferentes de los de los dos acordes campana, requiere clarificar de alguna manera el ritmo armónico¹⁷². Con esta finalidad, el piano proporcionará una suerte de transitorio de ataque a cada acorde, por medio del sonido metálico de una única nota de cada acorde acentuada en *fortissimo*. El tam-tam también contribuye a clarificar el ritmo armónico, subrayando con un golpe la tésitura más grave del segundo acorde. Después, en el estrechamiento de la oscilación, el segundo acorde sufre una especie de degradación, y sus alturas ya no pueden aislarse de otros sonidos próximos dentro de su registro. En ese punto el piano iniciará unos *tremoli* que se integrarán en una textura de una saturación sonora cada vez mayor, y el tam-tam quedará aquí como único elemento clarificador de los cambios de acorde:

¹⁷² Se refiere en todo momento a la oscilación entre los dos acordes, pero ambos están contenidos, como es sabido, en un único espectro, el cual aquí es siempre el mismo.

Fig. 3.45: Realización del elemento Z (cc. 135-137).

En el clímax, todo el espectro descenderá de 8ª, como sucedía en la introducción, y la culminación del pasaje dará paso nuevamente a la reaparición de la textura irregular en que aquélla desembocaba:

Fig. 3.46: Compases 140-143.

La textura se rarefacta poco a poco a la vez que se realiza un *diminuendo* progresivo, y conduce de este modo a una pausa general previa a la anunciada aparición final del elemento *X*. A partir del espectro alcanzado en todo el pasaje climático, una 8ª por debajo de la transposición original, se obtendrá una nueva variante armónica de *X*. Ésta resultará muy similar a las primeras que se enunciaron, al construirse también sobre el bajo Si, tercer parcial del espectro empleado¹⁷³. La realización final de este objeto como en el cierre de la pieza quedará como sigue:

The musical score for measures 149-152 is presented in a 3/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 76. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Flute part features a sequence of notes with dynamics *p*, *mp*, and *pp*, ending with a section of 'whistle tones'. The Clarinet and Bassoon parts also show a dynamic progression from *ppp* to *mp* and *ppp*. The Percussion part includes a 'T-T' (tam-tam) and 'Mba' (mridangam) section. The Piano part features a complex melodic line with dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *pp*, and includes a section marked 'col tam-tam e il flauto'. The Violin, Viola, and Cello parts provide harmonic support with dynamics *ppp*, *p*, and *pp*, and include a section marked 'sul tasto'.

Fig. 3.47: Compases 149-152.

Este objeto musical final constituye un gesto cadencial complejo, a modo de brevísima coda, pero al mismo tiempo su carácter recurrente le aporta una especial significación e importancia estructural.

¹⁷³ Para completar los parciales del registro sobreagudo, se han agregado algunos de los parciales del espectro que se formaría a partir del parcial 6 (Cfr. Capítulo 3.2, p. 44).

4. *AQUARELLE*

En el marco de los *Ateliers de Composition Acanthes 2011*¹⁷⁴, la obra *Aquarelle* fue compuesta para ser interpretada por músicos de la Orchestre Nationale de Lorraine, y trabajada con ellos bajo el seguimiento de los responsables pedagógicos de este curso de composición, que en su edición de 2011 fueron los compositores Óscar Strasnoy, Philippe Hurel y Unsuk Chin. El estreno de la obra tuvo lugar en el concierto final del *Festival Acanthes*, celebrado en el Arsenal de Metz el 13 de julio de 2011, y corrió a cargo de los citados intérpretes dirigidos por Jean Déroyer. Anterior cronológicamente a *Preludio a Borís*, la obra parte esencialmente de las mismas inquietudes estilísticas y los mismos principios compositivos, aunque desarrollados a través de planteamientos de mayor complejidad, razón que ha motivado que, en aras de una mayor claridad expositiva, hayamos comenzado por abordar aquella obra previamente.

Con una plantilla de 13 instrumentos, la obra emplea casi todos los ofrecidos para el *Atelier*, reuniendo un conjunto instrumental que está formado por la siguiente lista de instrumentos: Flauta, oboe, clarinete en si bemol, fagot, trompa, trompeta en do, percusión, arpa, 2 violines, viola, violonchelo y

¹⁷⁴ Se trata de uno de los cursos de composición e interpretación musical que han gozado de mayor prestigio internacional durante las últimas décadas. Iniciado en 1977 en el marco del *Festival d'Aix-en-Provence*, se asocia desde 1987 al *Festival d'Avignon* y se traslada posteriormente a Metz, donde ha tenido lugar anualmente de 2004 a 2011. Entre los compositores con los que ha contado el curso en calidad de profesores destacan figuras como K. Stockhausen, I. Xenakis, G. Ligeti, H. Dutilleux, W. Lutoslawski, L. Berio, O. Messiaen, P. Boulez, L. Nono, G. Grisey, G. Kurtag, H. Lachenmann, T. Murail, S. Sciarrino, etc. (Cfr. <http://www.acanthes.com/historique/historique.html>). Desde 2012 el curso cambia su nombre por el de *ManiFeste* y se celebra en París asociado al IRCAM.

contrabajo¹⁷⁵. Se reúne así un conjunto que permitirá obtener sonoridades de características muy orquestales, y al mismo tiempo disponer de una gran cantidad de recursos instrumentales para la realización de un trabajo tímbrico refinado, en el que, como se verá, la presencia del ruido de los instrumentos constituirá un elemento compositivo importante.

La idea inicial de la composición nace de la intención de hacer cierta alusión a la música de Claude Debussy, y pronto se concretará en el uso de referencias a dos pasajes concretos del ciclo de canciones *Ariettes oubliées*. Al igual que en *Preludio a Borís*, estos pasajes no serán empleados a modo de *collage*, sino que nuevamente estarán ya en cierta manera presentes en la génesis de todo el material armónico, lo que les permitirá emerger sin esfuerzo del contexto armónico general de la pieza. Otra de las ideas clave de la obra está relacionada con su propio título. Se trata de una referencia a la serie de poemas que Paul Verlaine tituló *Aquarelles*¹⁷⁶, a la que pertenece *Green*, texto de una de las dos canciones de Debussy que serán citadas en la pieza. A pesar de ser esta en gran parte la fuente inspiradora del título, y de la relación de la obra con ciertos pasajes de las citadas canciones, el verdadero sentido del título de la obra será independiente por completo de los poemas de Verlaine. Aquí será el modo en que los colores de las acuarelas dejan transparentar el fondo blanco lo que servirá de inspiración a una música en la que igualmente los sonidos tenderán, en virtud de su transparencia, a dejar escuchar a través de ellos una superficie de ruido sobre la que a menudo estarán dispuestos. De todo ello se puede ya entrever que el trabajo aplicado al timbre va a resultar nuevamente de especial importancia en esta obra. Y lo será no solamente por el trabajo sobre gradaciones diversas entre ruido y sonido, sino también por la búsqueda de la fusión de los componentes sonoros. En este sentido la obra será visiblemente heredera de la música espectral —como lo son también en mayor o menor medida las otras dos obras que forman parte de esta tesis—, y lo que encierra este propósito inicial de escribir una música que haga referencia a Debussy será algo más que un hecho anecdótico. Más que la

¹⁷⁵ De todos los instrumentos ofrecidos por el *Atelier*, únicamente prescindimos del trombón por no encajar enteramente en el colorido orquestal que se deseaba obtener en función de las ideas que explicamos en el párrafo siguiente, y que tendrá sin duda ciertos tintes impresionistas.

¹⁷⁶ En realidad sólo tres de las cinco canciones del ciclo corresponden verdaderamente a las *Ariettes Oubliées* de Verlaine (*C'est l'extase*, *Il pleure dans mon cœur* y *L'ombre des arbres*) (Cfr. VERLAINE, Paul. *Poesía*. Edición bilingüe. Introducción y traducción de Jacinto Luis Guereña. Madrid : Visor, 1984).

admiración fortuita por un compositor supone un reconocimiento de afinidad con una cierta sensibilidad musical, que pasando por compositores como Ravel o Messiaen, cristaliza en la total reconsideración del timbre llevada a cabo por los compositores espectrales en sus composiciones y escritos. Señalamos por tanto que este aspecto estaba ya netamente presente en la obra de Debussy, como se verá a continuación.

Entre las características generales de *Aquarelle*, resaltamos un aspecto que distingue esta obra de *Preludio a Borís*, y que a la vez la hace más compleja: nos referimos a la presencia de una heterogeneidad de materiales que prácticamente no existe en aquella obra, y que aquí va a estar generada por la presencia efectiva de determinados elementos idiomáticos de la música del pasado, además de las dos referencias a las *Ariettes Oubliées*. El tratamiento de esta heterogeneidad será asimismo una característica de esta obra a la que dedicaremos especial atención.¹⁷⁷

4.1 Contexto específico. Algunas consideraciones acerca de la música de Debussy

Resulta claro hoy en día que la importancia histórica de Debussy trasciende ampliamente el mero estereotipo impresionista con el cual, como es bien sabido, el propio autor no se sintió nunca identificado. La influencia decisiva para el desarrollo posterior de la música del siglo XX es un aspecto que según André Hodeir comenzó a ser reconocido ya apenas finalizada la Primera Guerra Mundial¹⁷⁸. Esta marcada repercusión de la música Debussy en la historia de la música contemporánea está vinculada, empleando palabras del propio Hodeir, al hecho de tratarse “del destructor de la retórica, del precursor de las concepciones formales contemporáneas; de aquél que ha reafirmado el poder del sonido puro,

¹⁷⁷ Remitimos a lo ya comentado en las pp. 10-11 acerca de la gestión de materiales heterogéneos por parte de algunos compositores que reciben la herencia de la música espectral.

¹⁷⁸ Cfr. HODEIR, André. *La musique depuis Debussy*. París: Presses Universitaires de France, 1961, p.7.

del sonido en sí”¹⁷⁹, opinión que había sido ya expresada casi en idénticos términos por Pierre Boulez en los años 50 ¹⁸⁰. El relieve otorgado al sonido puro, al timbre, se sitúa en el centro del aspecto novedoso de la música de Debussy, pues esta nueva actitud conllevará una modificación sustancial de la concepción armónica, lo que le permitirá escapar al orden establecido por la tonalidad. Como explica Stefan Jarocinski, en la música de Debussy los acordes se convierten en estructuras sonoras polivalentes, que no siempre son analizables desde un punto de vista estrictamente armónico, y el factor armónico adquiere en ella la función de “coloración” de la línea melódica¹⁸¹. Por su parte Schönberg advierte que lo que encierra el uso por parte Debussy de determinadas estructuras armónicas, se refiere concretamente a los acordes contruidos a partir de la escala de tonos enteros, es fundamentalmente la composición de un timbre particular¹⁸². Es aquí donde entra en juego la noción de *note-ton* y *note-son*, distinción que establece Jean Barraqué a propósito de los hallazgos armónicos de Debussy para diferenciar entre la nota que funciona como grado dentro de la tonalidad y aquélla que lo hace como sonoridad y que resulta ajena a toda relación¹⁸³. Barraqué recuerda que se trata de una noción que está presente en las técnicas compositivas contemporáneas, y resaltamos en qué medida ilustra la estrecha relación existente entre el pensamiento musical de Debussy y las motivaciones de los compositores espectrales a las que nos referíamos antes¹⁸⁴. A este respecto resultan

¹⁷⁹ “du destructeur de la rhétorique, du précurseur des conceptions formelles contemporaines; de celui qui a réaffirmé le pouvoir du son pur, du son en soi” (Loc. cit.).

¹⁸⁰ Cfr. BOULEZ, Pierre. “Actualité de Debussy, actualité de Webern”. En BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. París: Christian Bourgois Éditeur, 2005, p. 365. El texto corresponde en realidad a una conferencia pronunciada en 1955 en Darmstadt (Cfr. CHIMÈNES, Myriam, (dir.); LAEDERICH, Alexandra, (dir). Prefacio de P. Boulez. *Regards sur Debussy*. París: Fayard, 2013).

¹⁸¹ Cfr. JAROCINSKI, Stefan. “Quelques aspects de l’univers sonore de Debussy”. En WEBER, Edith (ed.). *Debussy et l’évolution de la musique du XX^e siècle*. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, p. 181. A. Hodeir expone una idea similar, que se refiere a la sustitución de la noción del acorde por la de “notas complejas” que en cierto modo “visten” la melodía (Cfr. BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*. París: Éditions du Seuil, 1962, p. 33). Es a la luz de estas explicaciones como resulta perfectamente inteligible la afirmación de Debussy de que su música no busca ser otra cosa que melodía (Cfr. VALLAS, Léon. *Claude Debussy et son temps*. París: Albin Michel, 1958, p. 354).

¹⁸² Cfr. SCHÖNBERG, Arnold. *Armonía*. Traducción de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974, p. 469.

¹⁸³ Cfr. BARRAQUÉ, Jean. “Debussy : Ou l’approche d’une organisation autogène de la composition”. En WEBER, Edith (ed.). *Debussy et l’évolution de la musique du XX^e siècle*. Op. cit., p. 93.

¹⁸⁴ Recordamos a colación el cambio de unidad conceptual básica de la música, de la nota a la frecuencia, que acontece de manera especial en la música espectral (Cfr. p. 23), y que sin duda

absolutamente concluyentes las palabras de Barraqué cuando afirma que “al superar la noción de armonía e incluso toda noción musical hasta ahora cultivada, lo que Debussy estaba emprendiendo era una reconsideración del timbre”.¹⁸⁵

En lo referente a la forma musical, una característica relevante en la música de Debussy, aspecto fundamental cuando menos en sus obras de madurez, es la constante renovación del fenómeno sonoro. Boulez señala esta cuestión al hablar del sentido formal de sus últimas obras:

Lo que encontramos en el último Debussy es, en primer lugar, un sentido de la forma que ya no es vivida como arquitectura, sino que es una forma que, para ser comprendida, debe atravesarse por dentro. En definitiva, una especie de forma trenzada por el hilvanado de los objetos que la componen. Existe en Debussy un constante deseo de renovación del material sonoro.¹⁸⁶

La composición de Debussy que responde de un modo más ejemplar a esta concepción formal es sin lugar a dudas el ballet *Jeux*, obra de referencia para los compositores seriales¹⁸⁷. Si bien Boulez habla de una forma desprovista de sentido arquitectónico, ello no implica sin embargo la desaparición absoluta de las formas tradicionales en las últimas obras de Debussy, y como el propio Boulez apunta, también en este último periodo es posible encontrar, por ejemplo, formas tipo ABA, en particular en algunos de los *Études*¹⁸⁸. Sin embargo, puntualiza, lo característico en estos casos es el hecho de que la forma “se crea progresivamente a medida que es engendrada”¹⁸⁹. Se trata de lo que Barraqué llama organización

queda por completo anticipada por Debussy en esta manera novedosa de emplear las notas por su puro valor sonoro.

¹⁸⁵ “[...] dépassant la notion d’harmonie et même toute notion musical jusqu’alors cultivée, c’est vers une reconsidération du timbre que Debussy s’engageait” (BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*. Op.cit., p. 32).

¹⁸⁶ “Ce que nous trouvons chez le dernier Debussy, c’est un sens, d’abord, de la forme vécue non plus comme architecture. Mais c’est une forme dans laquelle, pour la comprendre, on doit passer à travers. En somme, une espèce de forme tressée par tuilage des objets qui la composent. Il y a, chez Debussy, un souci constant du renouvellement du matériel sonore” (BOULEZ, Pierre. “Actualité de Debussy, actualité de Webern”. En BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. Op. cit., p. 363).

¹⁸⁷ Además de Boulez, también Stockhausen prestó una atención especial a la dimensión formal de *Jeux*, escuchada y analizada por él en términos de densidad, grupos, combinaciones, grado de cambio, campos de intervalos, etc., conceptos analíticos sin duda novedosos y que evidencian que la obra es contemplada por Stockhausen como si se tratase de una pieza de música electrónica (Cfr. CAMPOS, Rémy; DONIN, Nicolas. *L’analyse musicale, une pratique et son histoire*. Ginebra: Librairie Droz, 2009, p. 204).

¹⁸⁸ BOULEZ, Pierre. “Actualité de Debussy, actualité de Webern”. En BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. Op. cit., p. 364).

¹⁸⁹ “la forme se crée au fur et à mesure de son engendrement” (Loc. cit).

autógena de la composición, quien expresa en estos términos su visión de la forma musical en el último Debussy:

En Debussy, la forma no puede ya ser comprendida como una sucesión o adquisición progresiva por encadenamiento de ideas, sino por amalgamas, recorridos elípticos, en los que la oposición de fuerzas no recae necesariamente en el reconocimiento de estructuras temáticas literales, sino que implican el pasaje de una a otra a través de “mutaciones poéticas”, en las que la presencia de “temas-objeto” crea zonas de neutralidad.¹⁹⁰

Resultará aquí fundamental la presencia de fuerzas propulsoras de la forma que nada tendrán que ver con el aspecto temático. Para Barraqué, la interferencia mutua de los diferentes parámetros musicales —armonía, melodía, ritmo, etc.— ocupará un lugar determinante en los principios que regirán la organización de las composiciones tardías de Debussy. Estos principios consisten en la ambigüedad, la ambivalencia y la simbiosis, y su aplicación dará frecuentemente como resultado la creación de una amalgama formal que redundará en un desbordamiento de la forma musical. Así sucede por ejemplo con *La mer*, como explica el propio Barraqué:

Debussy, con *El Mar*, ha inventado un procedimiento de desarrollo en el que las propias nociones de exposición y de desarrollo coexisten en un brote ininterrumpido, que permite a la obra propulsarse en cierta manera por ella misma, sin el auxilio de ningún modelo preestablecido.¹⁹¹

Esta técnica particular se manifiesta asimismo a través de una hibridación de formas conocidas que puede apreciarse no solamente en obras tardías, y hallamos un buen exponente de ello en *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Según Barraqué se produce en esta obra una amalgama de formas, resultado de la coexistencia de los principios de la forma sonata, con la correspondiente presencia de exposición y desarrollo; de elementos de la forma *lied*, por la existencia de una

¹⁹⁰ “Chez Debussy, la forme ne peut plus être comprise comme une succession ou une acquisition progressive par enchaînement d'idées, mais par des amalgames, des cheminements élliptiques, l'opposition de forces ne reposant pas nécessairement sur la reconnaissance de structures thématiques littérales, mais impliquant le passage de l'une à l'autre à travers des « mutations poétiques », où la situation de « thèmes-objet » crée des zones de neutralité” (BARRAQUÉ, Jean. “Debussy : Ou l'approche d'une organisation autogène de la composition”. En WEBER, Edith (ed.). *Debussy et l'évolution de la musique du XX^e siècle*. Op. cit., p. 95).

¹⁹¹ “Debussy avec *La Mer*, a inventé un procédé de développement dans lequel les notions mêmes d'exposition et de développement coexistent en un jallissement ininterrompu, qui permet l'œuvre de se propulser en quelque sorte par elle-même, sans le secours d'aucun modèle préétabli” (Ibid., p. 89).

estructuración tripartita con sección central; y de los principios de la variación, a través de las diez apariciones del tema, siempre con una armonización diferente¹⁹². Esta característica manera de generar la forma a través de varios tipos formales imbricados hace posible la realización de diversas interpretaciones analíticas de una misma obra, como puede verse en el estudio comparado que realiza Vivian Mataigne de cinco análisis distintos de la obra¹⁹³, entre los que naturalmente se encuentra el de Barraqué. Otro de los autores cuyo análisis es objeto del mencionado estudio comparado de Mataigne es Roy Howat, quien profundizará a través del libro *Debussy in proportion*¹⁹⁴ en esta idea de imbricación formal en la música de Debussy, generada por medio de la interacción de diferentes secuencias de proporciones cada una de ellas relacionada con un aspecto estructural diferente, cuestión que ya había sido planteada por Barraqué, como ya se ha señalado. Así, por ejemplo, el estudio del aspecto motivico puede arrojar una estructura distinta de la que resultaría de un análisis tonal, y ambas pueden correr parejas a una nueva estructura proporcionada por la evolución de las dinámicas. Precisamente este último parámetro posee además, según Howat, un gran sentido arquitectónico en la música de Debussy. Se trata de un hecho descuidado frecuentemente, pero que adquiere una importancia crucial en sus obras de madurez, en las que la curva dinámica tiende a manifestarse como un flujo ondulatorio. Así sucede en *La mer*, donde el flujo de dinámicas, además de poseer un sentido programático relacionado con las mareas, adquiere una función dramática en su interacción con otros mecanismos de definición de la forma, particularmente los cambios de tensión armónica y de agitación rítmica. Esta interacción formal entre la evolución de diferentes parámetros musicales constituye para Howat un “contrapunto estructural”¹⁹⁵, concepto que, como él mismo apunta, reaparecerá abiertamente en las polirritmias a gran escala empleadas por Elliot Carter¹⁹⁶. Howat da cuenta asimismo del importante papel que desempeña la sección áurea en las secuencias de proporciones sobre las que

¹⁹² *Ibid.*, p. 86.

¹⁹³ Cfr. MATAIGNE, Viviane. “Une Analyse du Prélude à l'Après-midi d'un faune de Claude Debussy - La Dialectique du contraste et de la continuité”. *Analyse musicale* n°12, junio 1988, pp. 89-102.

¹⁹⁴ HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁶ EDWARDS, Allen. *Flawed words and stubborn sounds: a conversation with Elliot Carter*. Norton. New York, 1971, pp. 111-115. Citado en HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*. Op. cit., p. 14.

se articula la evolución de estos parámetros, un hecho del que no consta mención alguna del propio compositor¹⁹⁷, pero que resulta tremendamente significativo por la frecuencia y el grado de precisión con que aparecen. Sea deliberado o no, el empleo de la sección áurea en la construcción de sus obras, contrastado por Howat a través de un gran número de ejemplos, sitúa a Debussy como claro precursor de Béla Bartók en el empleo sistemático de esta proporción matemática, aspecto profundamente estudiado por Ernő Lendvai.¹⁹⁸

La composición de *Aquarelle* reflejará en distinta medida la asimilación de los aspectos de la música de Debussy que hasta aquí se han señalado: el sentido tímbrico que adquiere la armonía, en neta consonancia con la asunción de una cierta filiación espectral de la obra; la presencia de mecanismos generadores de la forma distintos del material melódico —particularmente escaso en *Aquarelle* pero existente—; la noción de imbricación formal o contrapunto estructural; la importancia estructural de las dinámicas, concebidas como ondulaciones a diversas escalas; y en menor grado, también la proporción áurea tendrá cierta presencia en la composición de la obra. Existirá también un cierto colorido armónico teñido de sonoridades que podrán evocar discretamente la música de Debussy, la cual ocupará en cierto modo ese lugar de “música detrás de la música” al que nos referíamos al hablar de la obra de Pesson; una música que sólo en dos breves momentos dejará entreverse de modo más explícito, por medio de dos breves citas que harán referencia a dos pasajes del ciclo de canciones sobre textos de Verlaine titulado *Ariettes Oubliées*.

¹⁹⁷ DEBUSSY, Claude. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur* [Jacques Durand]. París, 1927. Citado en HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*. Op. cit., pp. 6-7.

¹⁹⁸ Cfr. LENDVAI, Ernő; BUSH, Alan. *Béla Bartók: an analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1971.

4.2 Las *Ariettes Oubliées* en el origen de las primeras ideas musicales

Aunque será determinante en la realización de la composición, la idea de hacer referencia a las *Ariettes Oubliées* surge en realidad casi por azar durante la preparación al piano de un material armónico adecuado a la idea inicial de evocar la música de Debussy a través de la armonía. Durante un proceso inicial de tanteo sin objeto fijo al piano, cierto acorde despertó mi interés ante la posibilidad de hacer a través de él una doble alusión a momentos de las *Ariettes*. No se trata más que de un simple acorde de novena mayor de dominante sobre la fundamental Re bemol, tal y como se encuentra en *Green* en el momento en que la oscilación melódica inicial del piano sobre el acorde de La bemol menor se interrumpe en el compás 9 de la canción:

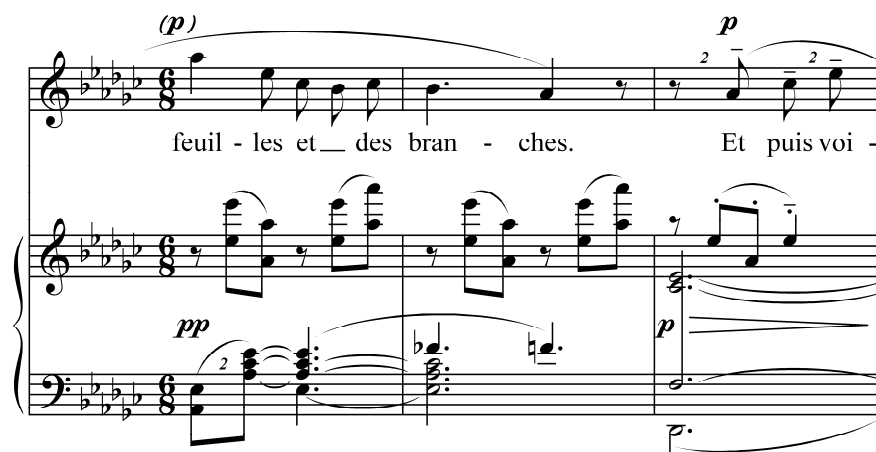


Fig. 4.1: *Green*, cc. 7-9

En el mismo registro sobre la misma fundamental, aunque variando ligeramente la disposición del acorde y prescindiendo de la 9ª, aparece un acorde similar en el primer compás de *L'ombre des arbres*, escrito aquí con sostenidos. En este caso se realiza además una apoyatura ascendente de la séptima (La#-Si), en un giro melódico octavado que desciende después por tritono a otra nota del acorde (Mi#):

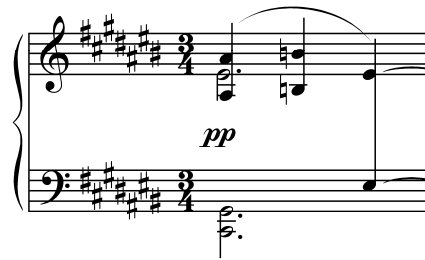


Fig. 4.2: *L'ombre des arbres*, c. 1

Se trata de unas armonías que tomadas de manera aislada no ofrecen nada relevante, pero que no obstante poseen una sonoridad muy querida por Debussy¹⁹⁹, quien, como es bien sabido, tiende a enfatizarla emancipándola de la función tonal tradicional que estos acordes habían desempeñado, y así sucede en mayor o menor medida en ambos pasajes. En el primero de ellos, resulta en parte característica —aunque en nada novedosa— la ausencia de preparación directa de la disonancia de 9ª; pero más significativo resulta el segundo pasaje, que mostramos a continuación, en el que al acorde inicial se encadena con un acorde con bajo en Sol cuya interválica correspondería a la de una 6ª aumentada alemana²⁰⁰, seguido del primer acorde nuevamente. Ambos acordes se presentan en un contexto que los desprovee de su función tonal habitual, la cual debería remitir respectivamente a las tonalidades de Fa# y Si. Destaca en el encadenamiento la relación de tritono en el bajo:

Fig. 4.3: *L'ombre des arbres*, cc. 1-3

¹⁹⁹ Nos referimos aquí a la propia de los acordes de 7ª y 9ª mayor de dominante.

²⁰⁰ Mi natural y Re# deben interpretarse como notas de paso cromáticas. Ernest Ansermet toma este acorde como una dominante de Do (Cfr. ANSERMET, Ernest. “Le langage de Debussy” (En WEBER, Edith (ed.). *Debussy et l'évolution de la musique du XX^e siècle*. Op. cit., p. 43), pero en realidad no se trata de análisis diferentes, puesto que lo que aquí cuenta no es la función tonal, y en ambos casos no estamos sino analizando el acorde por sus factores constitutivos.

Esta pieza que ha despertado en general una gran admiración podría, según Heinrich Ströbel, haber sido considerada atonal en la época²⁰¹, y el director de orquesta Ernest Ansermet expresaba su admiración especial por esta canción en los siguientes términos:

¡Qué seguridad y qué firmeza de pensamiento, y [...] qué capacidad constructiva! Todo lo que yo he dicho del arte de Debussy —autonomía y continuidad del *melos*, autonomía y conducción de la continuidad armónica liberada de su sujeción a cadencias estereotipadas, unidad del todo, invención hasta el final— está contenido en esta melodía.²⁰²

Al margen de estas consideraciones de orden estético que sin duda representan un estímulo esencial para aludir a estas canciones en *Aquarelle*, lo que encauzó mi trabajo sobre estos dos pasajes es la posibilidad de generar un espectro único que, construido a partir del acorde presente en ambos pasajes (aunque con ligeras diferencias), posea la capacidad de aludir a ambos fragmentos de las *Ariettes* e integrar estas referencias de manera natural en el entramado armónico de la obra. Dicho espectro contendrá imbricada asimismo la interválica del acorde que se genera con la apoyatura de la 7ª en el inicio de *L'ombre des arbres*, así como los intervalos de 5ª y 4ª presentes en la oscilación melódica que precede dicho acorde en *Green*. De este modo, según se presente uno u otro elemento acompañando al acorde la referencia irá dirigida a uno u otro fragmento²⁰³. Estas alusiones poseerán un grado mayor de explicitud que la sutil evocación de *Borís Godunov* realizada en *Preludio a Borís* a partir de las armonías de los acordes campana. No obstante deseamos que sean capaces de emerger con la naturalidad suficiente como para resultar familiares en un contexto sonoro que en realidad les va a ser por completo novedoso. La elaboración de un espectro único que contenga todo lo necesario para generar estas citas no buscará

²⁰¹ Cfr. STRÖBEL, Heinrich. *Claude Debussy*. Madrid: Rialp, 1966, p. 108.

²⁰² “Quelle sûreté et quelle fermeté de pensée, et [...] quelle puissance constructive! Tout ce que j’ai dit de l’art de Debussy — autonomie et continuité du mélós, autonomie et conduite de la continuité harmonique libérée de son assujettissement aux cadences stéréotypées, unité du tout, invention jusqu’au bout — est contenu dans cette mélodie” (ANSERMET, Ernest. “Le langage de Debussy” (En WEBER, Edith (ed.). *Debussy et l’évolution de la musique du XX^e siècle*. Op. cit., p. 44).

²⁰³ Sin entrar en más detalle de momento, se verá en el capítulo siguiente, dedicado a la elaboración del material espectral, cómo el funcionamiento del sistema armónico presentará aquí un grado mayor de complejidad que en *Preludio a Borís*. Esto será debido al papel que desempeñará aquí la yuxtaposición horizontal de ciertas transposiciones del espectro para realizar los encadenamientos presentes en uno u otro pasaje.

precisamente posibilitar que estas referencias puedan ser realizadas sin discontinuidad estilística, premisa fundamental en nuestro enfoque compositivo. Si bien el funcionamiento de nuestro sistema armónico resultará tan crucial como lo es en *Preludio a Borís*, no menos importante resultará el diseño arquitectónico de la obra, que será indudablemente deudor del contrapunto estructural que Howat analiza en Debussy. Como se irá viendo a lo largo de la descripción del proceso de composición, este aspecto va a tener un papel determinante en el modo en tratamiento de la heterogeneidad del material musical.

4.3 Elaboración del material espectral

El procedimiento de elaboración del material armónico de *Aquarelle* será similar al llevado a cabo en *Preludio a Borís*. Sin embargo, el funcionamiento del sistema armónico poseerá aquí una complejidad mayor que en aquella obra, ya que mientras allí el material armónico que iba a ser citado estaba ya expresado enteramente en la vertical del propio espectro, aquí además la yuxtaposición horizontal de ciertas transposiciones del espectro servirá para generar determinados encadenamientos presentes en los pasajes a los que se hará referencia.

La construcción del espectro partirá de la superposición e imbricación en vertical de la estructura interválica de los elementos de las *Ariettes Oubliées* que, como quedó explicado en el apartado anterior, van a ser referenciados en algún momento de la obra. Previamente, estos elementos serán adaptados y unificados con el fin de facilitar un funcionamiento satisfactorio del material armónico, manteniendo no obstante de cada uno lo que resulte esencial. Las modificaciones llevadas a cabo con estos propósitos son las siguientes:

- La reducción de la amplitud del registro que ocupan las armonías desplazando el bajo a la octava superior y suprimiendo la 5ª en el acorde de *L'ombre des arbres*:

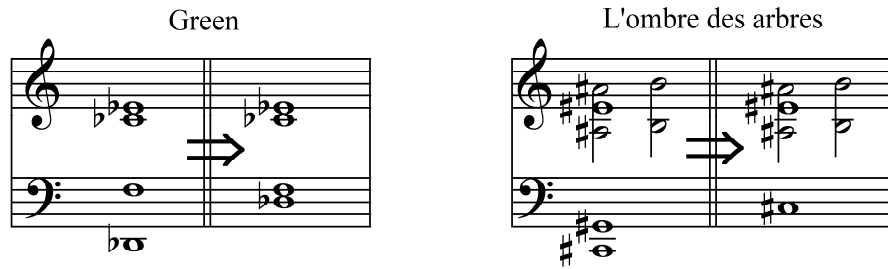


Fig. 4.4: Reducción del ámbito de los acordes originales

- La unificación de las armonías de ambos pasajes añadiendo la 9ª mayor (Re#) al acorde inicial de *L'ombre des arbres*, y la 3ª del acorde (Mi#) pasará a colocarse por debajo, en la misma posición que en *Green*. Se suprimirá asimismo la octavación de la apoyatura y su resolución en *L'ombre des arbres*.



Fig. 4.5: Modificación de la armonía del inicio de *L'ombre des arbres*

Tras estas modificaciones, el acorde inicial de *Green* será idéntico al de *L'ombre des arbres* con la apoyatura resuelta en la 7ª. Este acorde quedará designado a partir de ahora con la letra α , y designaremos con la letra β al mismo acorde con la apoyatura sin resolver. He aquí ambos elementos, con las oportunas enarmonizaciones, resultado de las modificaciones anteriores:

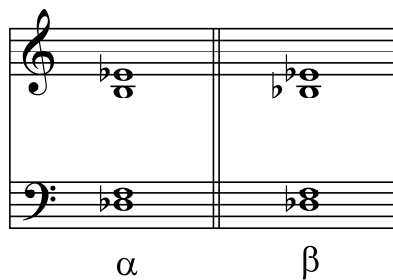


Fig. 4.6: Acordes α y β

El acorde α ocupará la región central del espectro en su tesitura original, caracterizando de manera pronunciada el color armónico del material espectral. El acorde β estará contenido en el espectro, pero transportado por encima del anterior tomando como nota más grave la nota superior de α :

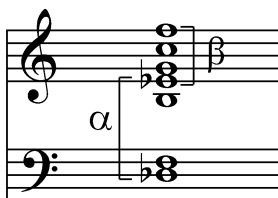


Fig. 4.7: Superposición vertical de α y β

De este modo, la superposición vertical de α y β conforma un agregado armónico de 8 notas, construido a partir de 3^{as} mayores, una 4^a justa y un tritono, en el que ningún sonido es repetido salvo el fa natural, a distancia de doble octava.

Análogamente a los pasos seguidos en *Preludio a Borís*, el espectro de *Aquarelle*, del cual sólo se ha trabajado hasta aquí su parte central, será completado con una región grave menos densa, producto de la realización de un filtrado de la parte central, y una región aguda con mayor concentración de parciales, y que será construida a partir del añadido de nuevos sonidos a la estructura interválica de la región central. No obstante, previamente deberá completarse esta parte central teniendo en cuenta lo siguiente:

- El material armónico debe además contener en sentido vertical ascendente los intervalos de 5^a justa y 4^a justa en el espacio de una octava, para poder así hacer alusión a la oscilación melódica al inicio de *Green*.
- También la región central, dada su extensión, deberá resultar más densa en su mitad superior, de modo que el aumento de concentración de parciales en la región superior del espectro resulte progresivo.

Para satisfacer la primera premisa, será aprovechado el intervalo de 4^a justa presente en β , añadiendo una 5^a por debajo de la nota inferior. De este modo la interválica de la referida oscilación, que designaremos como γ , quedará imbricada como se muestra a continuación:

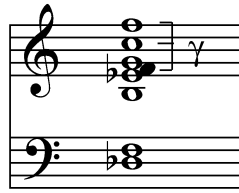


Fig. 4.8: Imbricación del elemento γ

Respecto a la densificación superior del espectro, éste será completado añadiendo otro sonido en cada uno de los espacios de 4^a justa. Así, entre el Sol y el Do se intercalará un Si bemol, y entre el Do y el Fa se añadirá un Mi natural. Con la elección de estos sonidos se procura, por un lado, evitar nuevas octavaciones que empobrezcan en exceso el espectro, y por otro dar a aparición a nuevos intervalos hasta ahora ausentes: la 3^a menor y la 2^a menor. De este modo queda completada la región central del espectro, que quedará designada desde aquí como A:



Fig. 4.9: Región A del espectro

Las tres últimas notas añadidas, escritas en negro, serán consideradas frecuencias secundarias dentro del espectro, de modo que queda establecida una jerarquía de dinámicas en la que se da mayor importancia a los sonidos de los dos acordes α y β .

En la confección de la región grave se perseguirá un enriquecimiento de las posibilidades del espectro por medio de:

- La generación de un material microinterválico, justificada por las mismas finalidades que en *Preludio a Borís*, es decir, la búsqueda de un mundo armónico distinto y su capacidad de fusión espectral.²⁰⁴
- La aparición de nuevos intervalos.

²⁰⁴ Cfr. p. 61.

- La creación de una zona del espectro que posea un grado mayor de armonicidad, y que estará reservada al momento del clímax de la obra, en el que el espectro se mostrará en su máxima expansión.²⁰⁵

Siguiendo en orden inverso estas tres premisas, en primer lugar es posible la obtención de la parte grave de un espectro armónico por medio del filtrado de la parte del espectro ya completada. El resultado de este filtrado se designará como B:²⁰⁶

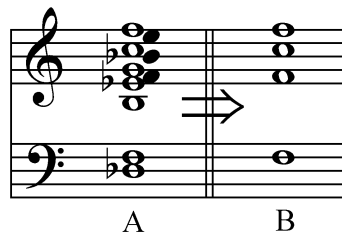


Fig. 4.10: Obtención de B como filtrado de A

En segundo lugar, se observa una ausencia de séptimas mayores en el espectro, a excepción de la formada por los parciales secundarios Fa y Mi. De aquí surge la idea de disponer A y B de modo que entre ambos elementos medie dicho intervalo, por medio de la transposición grave correspondiente de B (véase Fig. 4.11). Y en tercer lugar, la generación de microinterválica viene sugerida por la posibilidad de dividir dicha séptima mayor en dos mitades iguales por una nota eje, a distancia de una 4ª justa ampliada en un cuarto de tono respecto a las notas que el intervalo de 7ª²⁰⁷. El resultado de realizar estas operaciones quedaría como se muestra a continuación:

²⁰⁵ Recuérdese cómo en *Preludio a Borís* se había evitado la región grave de un espectro armónico por resultar obvia y carente de interés. Ténganse en cuenta que aquí se trata de una región que tan sólo aparecerá desplegada en su totalidad en el clímax de la obra, e insistimos una vez más aquí en cómo la preparación del material musical preexistente a la propia composición está en todo momento condicionada por el sentido musical que va a adquirir en la obra.

²⁰⁶ Seguimos aquí uno de los principios de nuestro sistema armónico, consistente en que, comenzando desde la región grave, la estructura interválica de cada región del espectro está contenida en las regiones superiores (Cfr. pp. 63-64).

²⁰⁷ El empleo de esta configuración microinterválica simétrica no surge aquí solamente de una mera deducción teórica, sino que su sonoridad ha sido ya explorada por mí en otras obras anteriores como *Aire Latiente*, encargo del Institut Valencià de la Música y estrenada en el Festival ENSEMS 2009 por el grupo portugués Ensemble Orchestrutopica, o *Attraverso*, obra inédita para orquesta escrita en 2009 para el Curso de Composición “Cátedra Manuel de Falla”.

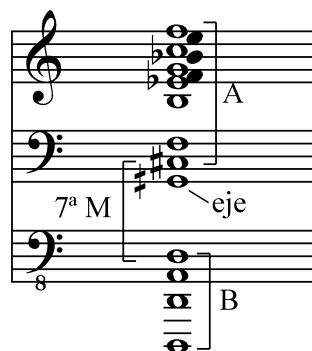


Fig. 4.11: Superposición vertical de A y B

Nótese que la nota más grave resulta impracticable, pero téngase en cuenta que la región B será en realidad raramente frecuentada y que, como se ha dicho, su aparición completa se reserva al momento del clímax de la obra, en una transposición aguda que permitirá hacer sonar el espectro desde su sonido más grave. En otros casos dicha nota desempeñará la función de una fundamental virtual.

La parte superior de espectro se completará con una transposición aguda de A, que se completará con el añadido de nuevos parciales y que será designada como C. La distancia entre A y C deberá ser la misma que entre B y A ²⁰⁸. La nota eje se dispondrá por tanto dividiendo en dos partes iguales la séptima formada por Fa y Mi (esta última será la nota más grave de C). En el espacio comprendido por estas dos notas añadimos además una 3ª M por encima del extremo inferior (Fa), que para completar la región simétrica se acompañará también del añadido de una 3ª M por debajo del extremo superior (Mi). Estas dos notas, La y Do, acaban por completar la región simétrica entre A y C:

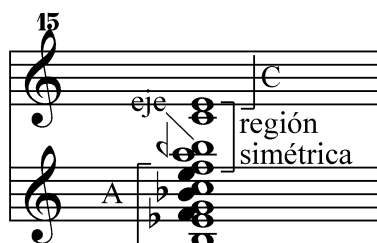


Fig. 4.12: Región simétrica entre A y C

²⁰⁸ Recordamos que se trata también aquí de una exigencia del sistema armónico, que permitirá que el espectro contenga una transposición de sí mismo a partir de uno de sus parciales.

Cabe hablar por tanto de dos regiones simétricas que separan respectivamente A de B y A de C, de las que la más grave es una transposición filtrada de la superior, como sucede con A y B, A y C o, por extensión, B y C. El espectro, tras completar la región C con nuevos sonidos, quedaría como se muestra a continuación:

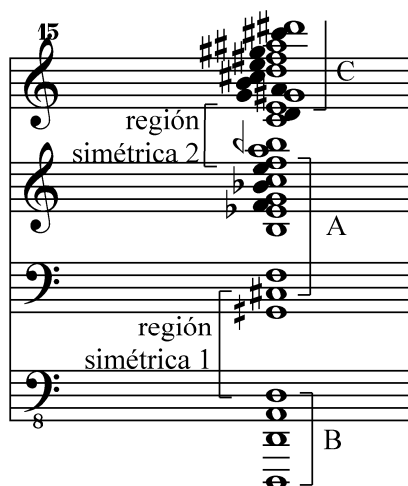


Fig 4.13: Espectro completado con C ²⁰⁹

Adviértase que se ha añadido un parcial secundario (Re) en la región simétrica superior, para así continuar con el aumento progresivo de la concentración de parciales.

Mostramos a continuación el espectro definitivo, con los parciales numerados y con el material melódico generado según el mismo procedimiento ya explicado en *Preludio a Borís*:²¹⁰

²⁰⁹ La región C se muestra aquí incompleta, aunque continuaría con las frecuencias más agudas, ya impracticables salvo que se empleen transposiciones graves del espectro)

²¹⁰ Cfr. pp. 64-65.



Fig. 4.14: Espectro y material melódico

4.4 De las primeras ideas musicales al esbozo de un contrapunto estructural

Así como la idea de escribir una obra que haga referencia a Debussy adquiere pronto una mayor concreción en estas alusiones a las *Ariettes Oubliées*, la segunda idea de partida de la composición se origina, como ya se ha dicho, en el título *Aquarelles* bajo el cual agrupa Verlaine seis poemas de entre los cuales se encuentra *Green*. El sentido pictórico de este título, que en los referidos poemas comunica el tono matizado y suave en que se describen situaciones amorosas, paisajes y visiones, resulta no menos evocador trasladado al ámbito de lo sonoro. La idea que cobrará más relevancia para la obra en proyecto será la característica transparencia de las acuarelas, que será llevada más allá de una simple metáfora de tipo sinestésico. No se tratará de evocar musicalmente una impresión visual, sino de ir al encuentro de una verdadera correspondencia acústica con el modo en que los colores de una acuarela dejan ver en mayor o menor medida el fondo blanco a través de ellos según la proporción de pigmento diluido en agua. Para la realización musical de esta idea, los sonidos de altura definida tenderán a ser dispuestos sobre un fondo de ruido (producido siempre por los propios instrumentos) que será audible en grado menor o mayor a través de aquellos sonidos. El interés tímbrico de la composición estará en gran medida centrado en

la gradación de la transparencia del sonido en combinación con el ruido²¹¹. Dicha gradación irá desde la presencia mínima de alturas perceptibles hasta el total predominio del sonido ordinario de los instrumentos, e incluirá diversos estadios intermedios de equilibrio en la mezcla de ruido y sonido.

El planteamiento inicial de la primera sección de la obra surge ya a partir de esta idea de paso gradual del ruido al sonido. La sección se construirá como un proceso en el que dicha transformación del material sonoro se realizará a través de amplias respiraciones²¹². La curva dinámica general consistirá en un crescendo progresivo, paralelo al aumento de la presencia del sonido. El perfil dinámico de la sección quedaría reflejado aproximadamente como sigue:

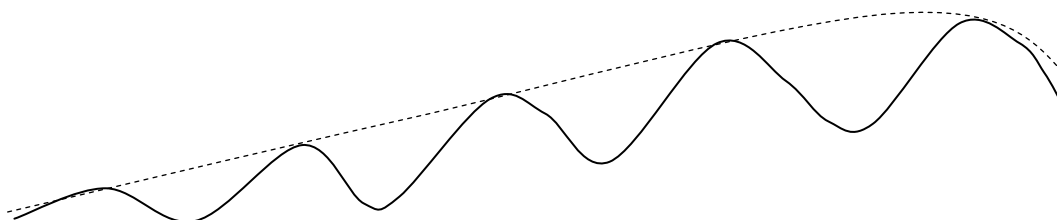


Fig 4.15: Idea inicial de la curva dinámica de la 1ª sección.

Esta sección inicial, como contrapartida a su neutralidad melódica y rítmica, introducirá al oyente en el mundo armónico particular de la pieza a través de unas armonías cambiantes.

Merece atención ya desde el principio, junto a la referida coexistencia de ruido y sonido, el tratamiento de otro tipo de heterogeneidad del material musical, motivada por aquella cierta explicitud, ya comentada, de las referencias que van a realizarse a la música de Debussy. Estas alusiones surgirán en un contexto que de entrada les resulta ajeno, dada la preponderancia del aspecto puramente material del sonido en los inicios de la obra. La intención inicial al respecto es la de tratar estas alusiones como puntos de llegada, y el camino hacia ellos será un tránsito

²¹¹ Resulta aquí evidente la correspondencia en términos acústicos de la saturación frecuencial del ruido respecto al sentido físico del color blanco, que contiene asimismo todas las frecuencias del espectro visible.

²¹² Si bien esta forma de construir la sección a partir de unas dinámicas ondulatorias remite a lo ya comentado sobre el comportamiento de las dinámicas en muchas obras de Debussy (Cfr. p. 111), el auténtico y más directo antecedente de este modo de construir la sección a través de sucesivas respiraciones hay que buscarlo en Grisey. El ejemplo más característico los constituye *Partiels*, de la que el propio autor da testimonio de cómo su discurso se inspira en la forma cíclica de la respiración (Cfr. GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 137)

que sin ser del todo lineal, y justamente por ello, merecerá ser cuidadosamente construido. El emplazamiento y función de estas citas será sugerido por el propio material espectral y la estructura armónica de la obra; de ello daremos cuenta más adelante.

Se prevé ya, para el final de la obra, un regreso al sonido tenue, transparente, y mezclado con ruido presente en los primeros compases, así como un perfil dinámico general en arco, con un punto central de máxima pujanza y presencia sonora, en el que se buscará asimismo una apertura máxima del espectro.

En el conjunto de primeras ideas musicales hasta ahora descritas pueden enumerarse las siguientes:

- Una idea general de trabajo sobre la gradación ruido-sonido combinados en texturas tenues.
- Un perfil dinámico general en arco, con un punto central culminante en el que se alcanza además la máxima expansión del espectro.
- Una primera sección concebida como un proceso basado en la transición de ruido a sonido, que se articulará como un crescendo general formado a partir de sucesivas respiraciones.
- Dos citas a Debussy, que serán tomadas como puntos de llegada en la obra, y que introducirán la necesidad de buscar el enfoque adecuado al tratamiento de la heterogeneidad que ellas introducen.

El modo en que estas citas iban a realizarse era hasta aquí incierto, y conviene que adquieran un mayor grado de concreción dado que va a ser necesario construir el camino hacia ellas. El modo de presentar la cita a *L'ombre des arbres* lo va a sugerir el propio funcionamiento del sistema armónico y el modo en que es necesario encadenar dos transposiciones distintas del espectro para generar el movimiento ascendente de la apoyatura de la séptima. Recordemos que la región α del espectro contenía la interválica resultante de resolver dicha apoyatura, mientras β , situada por encima de α en la vertical del espectro, estaba formada por los intervalos del acorde antes de que dicha apoyatura resolviera (Véanse figs. 4.6 y 4.7). Por ello, en el encadenamiento buscado, β deberá preceder a α , pero ambos deberán ocupar el mismo registro de

modo que la única nota diferente entre ellos sea la apoyatura que se resuelve en α . Ello implicará que el primero de los espectros que se presenta, es decir el que contenga β en el encadenamiento, deberá disponerse en una transposición una 9ª M más grave, de modo que su parcial 9 (nota más grave de β), estará situado a la misma altura que el parcial 6 (nota más grave de α) del espectro siguiente²¹³, igual que el parcial 11 respecto al 7, etc. Los espectros serán filtrados para hacer más explícito y reconocible el encadenamiento:

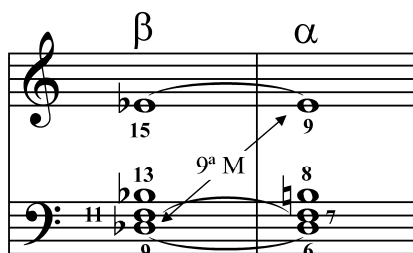


Fig. 4.16: Encadenamiento de transposiciones de espectros filtrados en la cita a *L'ombre des arbres*

No obstante el filtrado realizado, el hecho de que en el segundo espectro pueda filtrarse también β dejando sonar los parciales correspondientes por encima de α invita a repetir el encadenamiento con un nuevo espectro transportado a la 9ª mayor superior, de modo que el encadenamiento emergería nuevamente a partir de los parciales agudos del segundo espectro. La operación puede repetirse sucesivamente:

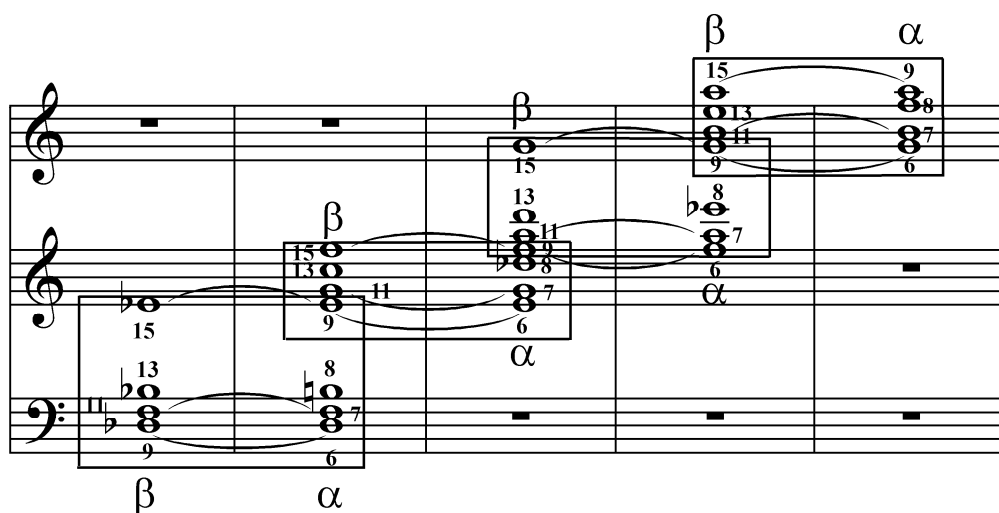


Fig. 4.17: Encadenamiento sucesivo de β y α

²¹³ Recomendamos consultar el espectro en la fig. 4.14.

El mecanismo sugiere un efecto de “evaporación” sonora, muy sugestivo, que se muestra apropiado para el final de la pieza, como inversión comprimida del proceso inicial de aumento gradual de la presencia del sonido. Asimismo, si se enfatiza el movimiento de resolución de la apoyatura con reguladores de dinámica se obtendrá una configuración de las dinámicas inversa a la pensada para la primera sección:

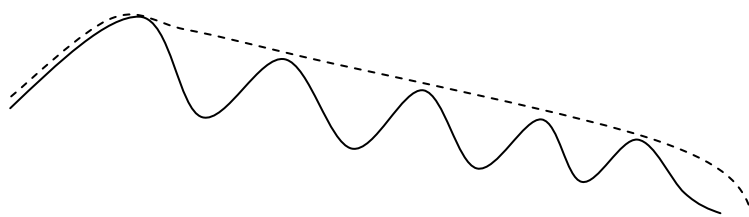


Fig. 4.18: Perfil dinámico asociado a la cita de *L'ombre des arbres*

Las dinámicas y la gradación en la densidad del sonido dibujarán así una forma global en arco, en la que la parte final derivada del inicio de *L'ombre des arbres* invertirá el proceso dinámico del principio. Lo hará en un espacio considerablemente menor, puesto que el encadenamiento de β y α requerirá de una duración inferior a la de las amplias respiraciones de la 1ª sección. Este hecho favorece el emplazamiento del clímax de la obra próximo a la sección áurea, como se puede apreciar claramente de un modo visual:

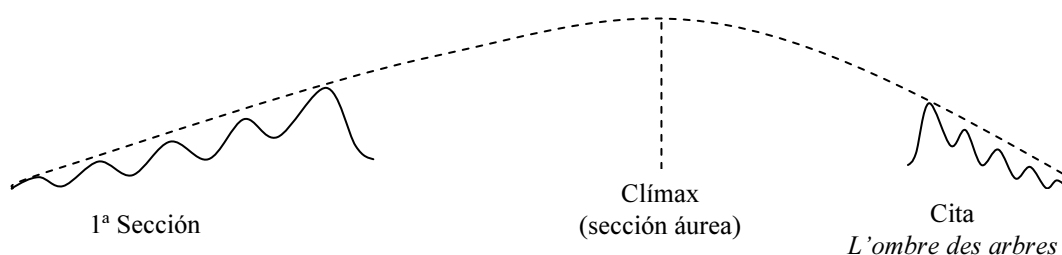


Fig. 4.19: Forma global en arco con clímax en la sección áurea

Al mismo tiempo, constituye un hecho muy significativo la presencia de la cita al final de la pieza, ya que produce una irreversibilidad formal que se opone a la simetría de la forma en arco. De este modo se genera ya con estos pocos elementos un evidente contrapunto estructural. El lugar y la función que

desempeñará la cita de *L'ombre des arbres* quedan por consiguiente ya establecidos; más adelante se concretará el emplazamiento y modo en que tendrá lugar la alusión a *Green*.

4.4.1. Primera sección

La composición de la primera sección parte de una idea instrumental general que describimos así: un fondo de ruido, generado por medio de sonidos de aire y los instrumentos de cuerda tocando sobre el puente, y sucesivas respiraciones a través de las cuáles se articulará el progresivo aumento de la presencia del sonido. En las primeras respiraciones, la presencia de sonido determinado se limitará a la tenue resonancia producida en los instrumentos de cuerda a través de técnicas como un *batutto* repetido de arco o el *taping*, que se escuchará sobre el fondo de ruido. Se creará así al principio una textura granulada que, volviendo a la anteriormente referida metáfora pictórica de la acuarela, sugiere una visión microscópica de la misma, como si fuera observado el grano microscópico del pigmento sobre el fondo blanco. El trazo del sonido, siguiendo con la metáfora, será progresivamente más grueso y en dinámica mayor, hasta ser realizado al final del proceso por medio de técnicas instrumentales convencionales. Se prevé que exista entre cada respiración una separación con un perfil dinámico plano. En estas separaciones se escuchará el fondo de ruido blanco, así como diversos sonidos tenidos que aparecerán progresivamente como resonancias generadas en las sucesivas respiraciones.

La fase inicial de la composición de esta sección consistirá en configurar la estructura que articulará las sucesivas respiraciones sobre las que se desarrollará el proceso. De un modo puramente intuitivo y a través de una escucha interior, son imaginadas cuatro respiraciones iniciales, agrupadas en dos parejas de duración larga-corta, como si la segunda respiración de cada par constituyera una especie de eco de la primera. Asimismo la duración conjunta del segundo par de respiraciones será menor a la del primero. Llamaremos *a1* a este primer fragmento:

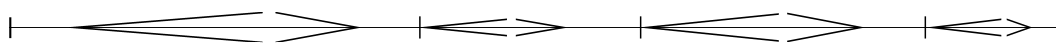


Fig. 4.20: Planificación de las primeras respiraciones (a1)

A continuación se producirá un proceso de intensificación a partir del estrechamiento progresivo de las respiraciones (a2), paralelo al previsto aumento de la densidad sonora; culminará el proceso con una última respiración (a3) de igual duración que la primera y más larga de la sección, pero en contraste con aquella primera, aquí la presencia y densidad del sonido habrá alcanzado su grado máximo. La estructura de la sección será generada a partir de una combinación de proporciones simétricas y proporciones áureas aplicadas a la evolución de las duraciones de las respiraciones y los fragmentos que median entre ellas. Se crea una estructura cuyas duraciones aparecen a continuación contabilizadas en número de pulsos²¹⁴ (se parte de un tempo inicial aproximado de 52 pulsos/minuto):

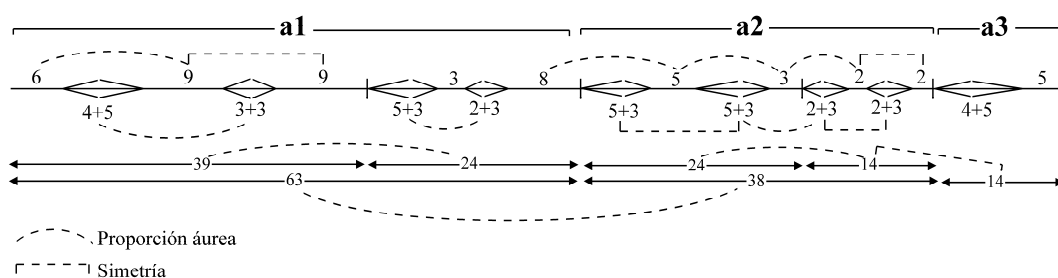


Fig. 4.21: Estructura del proceso de la 1ª sección

El uso de estas proporciones busca solamente obtener de una manera controlada una estructura variada y con cierto grado de imprevisibilidad, y que en realidad no hace sino encauzar una estructura imaginada previamente de manera aproximada. A través de ella se articulará el proceso de crecimiento dinámico y de proporción del sonido respecto al ruido, pero también tendrá lugar un proceso

²¹⁴ Para el cálculo de las proporciones utilizamos pues el mismo criterio que Roy Howat en el estudio de las obras de Debussy, coincidente a su vez con el de Ernő Lendvai. Howat expone que este criterio, como cualquier otro, no está exento de problemas, pero que si por un lado el pulso proporciona una vívida articulación del tiempo, además la precisión con que determinadas proporciones aparecen en la música de Debussy si se emplea dicho criterio es razón de por sí para pensar que el propio autor concibió estas estructuras en términos de pulsación, y por todo ello se decanta por este criterio de medida en el análisis de su música (Cfr. HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*. Op. cit., pp. 15-16).

armónico del que hasta el momento muy poco se ha concretado. La idea es introducir al oyente en el mundo armónico de la pieza, partiendo del espectro original y realizando ligeros cambios a partir del uso de diversas transposiciones filtradas del mismo. Los cambios armónicos se realizarán en los picos de las respiraciones, como si la propia fuerza de la dinámica fuera la causante de la transformación de la armonía. Se busca que los cambios de la armonía no resulten por lo general abruptos, lo que llevará a buscar encadenamientos armónicos en que abunden las notas comunes. De aquí surge la idea de construir la armonía de esta primera sección a partir de una serie de transposiciones del espectro siguiendo una progresión regular de 3^{as} mayores, por ser éste un intervalo de claro predominio entre los parciales principales del espectro. La presencia de parciales comunes en estos encadenamientos es ya notoria desde la región central:

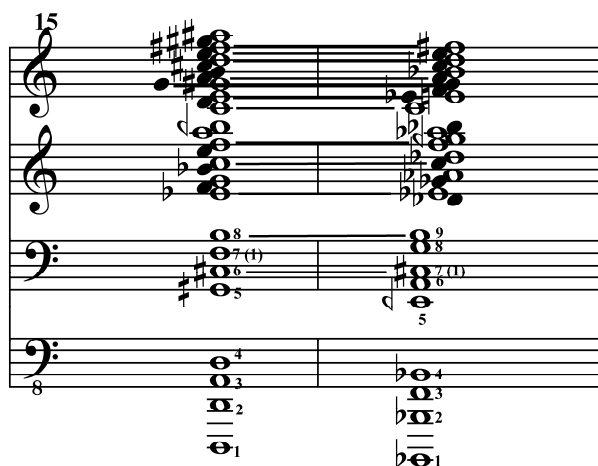


Fig. 4.22: Encadenamiento por 3^aM con notas comunes

El encadenamiento se realizará en sentido descendente para así hacer aflorar en el registro medio las notas comunes de la región aguda, que progresivamente irán ocupando una tesitura más central tras varios encadenamientos descendentes.²¹⁵

²¹⁵ En un orden estrictamente cronológico, es en este punto donde tiene lugar la fase de escritura de la primera sección, que no obstante abordaremos en el siguiente capítulo por razones de claridad expositiva, y dado que ninguno de los pormenores de la escritura de esta sección tendrá repercusión en el planteamiento del resto de las secciones de la obra que vamos a exponer en el resto de este capítulo. También en este momento, la manera en que se va a estructurar la totalidad de la obra adquiere una mayor concreción, como seguidamente se verá, si bien ciertos detalles estructurales se ultimarán durante el proceso de escritura. Sin embargo, la planificación global de la estructura de la obra se completa ya tras la escritura de la primera sección.

Se decide ampliar la 1ª sección con una especie de epílogo construido a partir de una serie de encadenamientos armónicos que guardarán como nota común un bajo pedal. Dicho bajo constituirá en realidad un parcial diferente en cada cambio armónico, y en la conclusión de la serie de encadenamientos pasará a ser la fundamental del último espectro. De este modo, el carácter conclusivo del pasaje queda claramente expresado tanto por el bajo pedal como por la llegada al espectro desplegado por primera vez desde su nota más grave, mostrando así el grado máximo de armonicidad²¹⁶. El pasaje será de una duración considerablemente menor que el precedente, y partirá del sonido ordinario que había sido progresivamente conquistado en la sección anterior.²¹⁷

4.4.2. Segunda sección. Imbricación de formas ternaria y binaria

El carácter conclusivo de la 1ª sección y la simetría de la forma en arco anteriormente descrita hacen pensar de manera natural en el desarrollo de una forma de lied ternario con una parte central diferenciada. Buscaremos reforzar el carácter tripartito por medio del empleo de una gestualidad diferente en la parte central. La diferenciación consistirá en una contracción generalizada de los gestos dinámicos e instrumentales, que tenderán a mostrarse nerviosos abruptos, y con tendencia a la rarefacción, en neto contraste con las amplias curvas dinámicas de las secciones extremas. Se podrá hablar por tanto de una sección central de carácter más agitado. La idea de reexposición, presente sin duda en el planteamiento, va a alimentar la concepción formal de la obra, pero lo va a hacer de un modo velado y poco convencional, a través de lo que hemos dado en llamar, tomando prestado el término de Roy Howat, “contrapunto estructural”²¹⁸. Por ejemplo, a la anunciada forma ternaria se opondrá una forma binaria generada por la armonía, como seguidamente detallamos.

²¹⁶ Recuérdese que su región grave contenía los mismos intervalos que un espectro armónico.

²¹⁷ La serie de transposiciones empleada será determinada en función del final de la primera sección, por lo que será tratada en el apartado dedicado al proceso de escritura

²¹⁸ En este sentido la obra reflejará abiertamente una asimilación de los procedimientos estructurales que Howat observa en la obra de Debussy.

En el ámbito de lo armónico, de momento han sido definidos los encadenamientos de espectros que van a emplearse en la 1ª sección y en el pasaje final alusivo a *L'ombre des arbres*. Pueden enumerarse brevemente tres modos diferentes de hacer evolucionar la armonía en dichos pasajes según los diferentes encadenamientos de las transposiciones del espectro:

a: Por 3^{as} mayores descendentes.

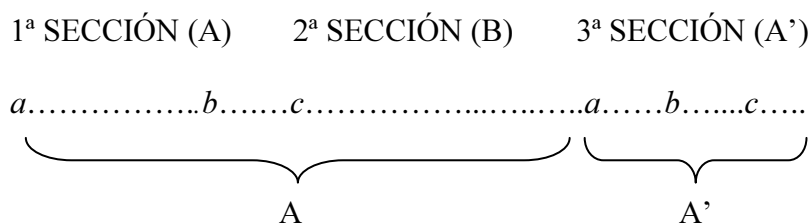
b: A partir de un bajo pedal.

c: Por 11^{as} mayores ascendentes, encadenando sucesivamente β y α .

La secuencia temporal de estas secciones armónicas en la obra puede resumirse de momento así:

a..... *b*...?...*c*...

Queda por tanto por definir la armonía después de *b*, es decir, la que corresponderá a la hipotética sección central situada tras la conclusión de la 1ª sección. Si hablamos de una forma ternaria, difícilmente podrá el pasaje correspondiente a *c* constituir una tercera sección por sí solo, dado el desequilibrio estructural que causaría su diferencia de extensión respecto a la 1ª sección. Por este motivo debemos prever que la tercera sección esté formada por algo más que *c*. Queda pues por determinar, además de qué sucede a *b*, aquello que precede a *c*. La solución adoptada de momento es simple: Tras *b*, se hará evolucionar la armonía como en *c*, y se construirá sobre este esqueleto armónico la sección central. La tercera sección, en contrapartida, se completará con *a* y *b* precediendo a *c*. Obsérvese la imbricación de la estructura armónica binaria en la referida forma ternaria:



El aspecto armónico atribuye ya por sí mismo un carácter reexpositivo a la 3ª sección, aunque en contraposición a la posible reexposición invertida de la forma en arco sugerida por las dinámicas. De igual modo, la sección central anticiparía a través de la armonía la cita de *L'ombre des arbres*, lo que parece contravenir el carácter novedoso que queríamos atribuir a la cita, pensada desde el principio como un punto de llegada. Sin embargo, en la idea arquitectónica que aquí se pretende desarrollar resulta crucial sopesar que estas estructuras que son generadas a través de la armonía son susceptibles de ser reforzadas, matizadas, e incluso contradichas a través de la intervención de otros aspectos de importancia estructural, como lo pueden ser la textura, las dinámicas, la gestualidad, la combinación de ruido y sonido, la instrumentación, etc. Estas posibilidades de interacción entre diferentes aspectos musicales pueden así permitir salvaguardar al mismo tiempo el efecto novedoso de la cita de *L'ombre des arbres* y la relación de tipo armónico que guarda con un pasaje anterior; e igualmente, el carácter reexpositivo de la 3ª sección podría atenuarse de un modo notable, y lo haremos variando por completo el tipo de textura y la presencia del sonido en este pasaje respecto a la 1ª sección. En definitiva, el funcionamiento de este contrapunto estructural se está aquí basando en gran medida en que determinados elementos asociados a un determinado aspecto musical —como puede ser la armonía, el gesto instrumental y dinámico, etc.— se repiten, pero nunca del mismo modo, ya que su repetición está frecuentemente coordinada con la variación de otro de los aspectos musicales que intervienen.

Volviendo la atención hacia la 2ª sección de la obra, se ha previsto que ésta conforme una parte central diferenciada de las otras por su carácter más agitado y su gestualidad contraída y con tendencia a la rarefacción. Recordemos otro hecho ya predeterminado: en ella se producirá el clímax de la obra (véase fig. 4.19). Un modo natural de alcanzar este clímax es coordinar el aumento dinámico con un nuevo proceso de aumento de la presencia del sonido respecto al ruido. Se trataría pues de realizar un proceso similar al de la 1ª sección pero a través de una gestualidad diferente. Se realizaría asimismo un control sobre la rarefacción dirigido a aumentar progresivamente la densidad textural. Adviértase cuán difícilmente puede parecerse ya esta sección central al pasaje en que se citará *L'ombre des arbres*: en primer lugar, los gestos musicales abruptos y de inicio

separados, y en segundo la previsible escasa presencia del sonido determinado al principio del proceso y durante gran parte del mismo, son aspectos ambos que van en la línea opuesta respecto al modo en que se presentará al final el acorde inicial de la canción de Debussy, con la pausada resolución de la apoyatura ascendente subrayada por un *crescendo*. Y considérese en todo caso que las posibilidades de filtrado de los espectros pueden anular prácticamente cualquier impresión de parentesco entre este pasaje construido con la misma serie de espectros que el último fragmento. Al mismo tiempo, en el sentido opuesto a esta argumentación, y habiendo dejado claros los rasgos netamente diferenciadores de ambos pasajes, señalamos que sí nos interesará que la sección central deje transparentar algo de la correspondencia de tipo armónico que guarda con el pasaje último, pues de otra manera consideramos inútil y gratuito el empleo deliberado de una estructura armónica global que ponga en relación ambas partes.²¹⁹

La estructura armónica de la segunda sección será completada con unas armonías específicas para el clímax, de modo que resulte bien diferenciado y significativo. Además, estas armonías serán elegidas para desplegar el espectro en su máxima extensión a partir de la nota más grave que permite la formación instrumental utilizada, es decir, el Mi grave del contrabajo²²⁰. En la disolución del clímax las dinámicas volverán progresivamente a ser tenues para preparar el inicio de la tercera sección. Es justo en este punto de articulación donde tendrá lugar la cita de *Green*, que como veremos, será realizada por el arpa, a un tempo ralentizado. La elección del arpa como único instrumento que realizará la cita responde a la intención de dar una instrumentación de cierta neutralidad y discreción a un elemento temático que va a ser notorio de por sí por sus ineludibles resonancias debussystas. La cita poseerá además en este punto un carácter ambiguo: por un lado tendrá un cierto carácter cadencial, como un gesto de cierre de sección; pero al mismo tiempo lo será de apertura, al ser en sí un elemento novedoso desde un punto de vista temático. Añádase a esto que lo que estará preludiando no es una recapitulación al uso, sino que ésta va a contener no pocos elementos novedosos, entre ellos la cita final. Sin duda alguna, la manera

²¹⁹ Consideramos oportuno recordar aquí una vez más la preocupación manifiesta de Grisey de limitar la estructura a aquello que resulta perceptible (Véase nota 45), por hallarse en plena sintonía con lo que aquí afirmamos.

²²⁰ Obvia decir que quedan descartadas las primeras notas del arpa por su carencia absoluta de pujanza sonora por sí solas.

gestualidad abrupta y concentrada en objetos sonoros breves que se iba a emplear en la sección central, y a pesar de no volver a emplear las amplias y bien definidas respiraciones del principio claramente cerrará una estructura ternaria con una alternancia de tipo reposo-agitación-reposo. La tercera sección comienza mostrando por tanto una relación ambivalente respecto a la primera, ya que existen ciertos aspectos estructurales que le dan un carácter reexpositivo, pero que simultáneamente es negado por otros elementos. En resumen, su carácter reposado y su gestualidad más expandida ofrecerán al oyente una impresión de reexposición, coordinada asimismo con el aspecto armónico. También el contorno general de las dinámicas, aquello que Howat denomina *shape* y que diferencia de *form*²²¹, contribuye a reforzar la impresión de reexposición. En cambio determinados aspectos idiomáticos y de textura tendrán un efecto radicalmente diferenciador de esta sección respecto a la primera.

Para integrar mejor esta escritura de tipo cantable en las maderas, introduciremos un breve elemento cantable en la primera sección. Lo haremos poco antes del final para así no interferir en el funcionamiento de la sección, y dar a este elemento melódico un sentido cadencial que además será similar al de la cita de *Green* al final de la parte central. El instrumento que realizará esta breve digresión será el oboe²²², y este elemento será un anuncio de lo que sucederá al inicio de la tercera sección, por lo que poseerá una cierta importancia estructural.

La parte correspondiente a la serie armónica *b* tendrá también un carácter conclusivo igual que en la 1ª sección, si bien no lo hará como allí, a través de una especie de proceso *quasi* cadencial en el que se abre el espectro desde su fundamental, sino a la inversa, concentrando el sonido hacia una única nota que servirá de nexo al pasaje de la cita a *L'ombre des arbres*. La manera de realizar este pasaje será concretada durante el proceso de escritura. No obstante, precisamos ya una cuestión a tener en cuenta previamente en la escritura de toda la sección: la extensión de los pasajes correspondientes a *a*, *b*, *c*, y *d* deberá

²²¹ Traduciríamos ambos términos como forma, pero la explícita diferenciación de ambos por parte del autor nos hace traducir *shape* como contorno, referido a la apariencia externa formada por las dinámicas y texturas, en oposición a la forma propiamente dicha y que depende tradicionalmente de otros factores como el aspecto temático y tonal (Cfr. HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*., Op. cit., p.32).

²²² La razón por la cual elegimos este instrumento y el modo en que se va a realizar serán explicadas en la descripción del proceso de escritura, pues recordamos que la escritura de la primera sección empieza en realidad antes de todas estas reflexiones y decisiones.

contraerse respecto a su primera aparición si se desea ubicar el clímax de la obra en la sección áurea. La manera de adaptar la extensión de cada pasaje de la última sección será también abordada durante el proceso de escritura.

Las características generales de la parte que resta hasta el final —la cita a *L'ombre des arbres* y la coda— han sido ya tratadas previamente, por lo que es posible ofrecer ya un esquema general de la obra bastante detallado. Lo destacado de este esquema será el contrapunto estructural resultante de la dispar evolución de cada aspecto musical aquí comentado, que genera estructuras independientes e interactuantes entre ellas. Se crea en definitiva una serie de ambivalencias formales que no tienen otro objetivo que el de articular una heterogeneidad del material que no cesa de mostrar elementos nuevos hasta el final, pero de manera que la pieza se muestre coherente, y armoniosa en su conjunto. Para ello la evolución irreversible del material musical está contenida en una estructura ternaria fácilmente reconocible por el oyente por su alternancia de reposo, agitación y reposo; una estructura cerrada cuya cohesión estará reforzada por un perfil dinámico general en arco. El esquema que ofrecemos consistirá por tanto en una superposición de estructuras, cada una dependiente de un factor musical distinto y que interactúan entre ellas reforzándose o negándose parcialmente unas a otras. Cada uno de los aspectos musicales que se muestran en el esquema corresponderá a un tipo formal distinto, y todos ellos se superponen a la forma general ABA'+coda antes descrita, matizándola y enriqueciéndola. Todas estas estructuras están atravesadas además por la irreversibilidad formal asociada a la progresiva aparición de las citas y otros elementos que evocan la música del pasado:

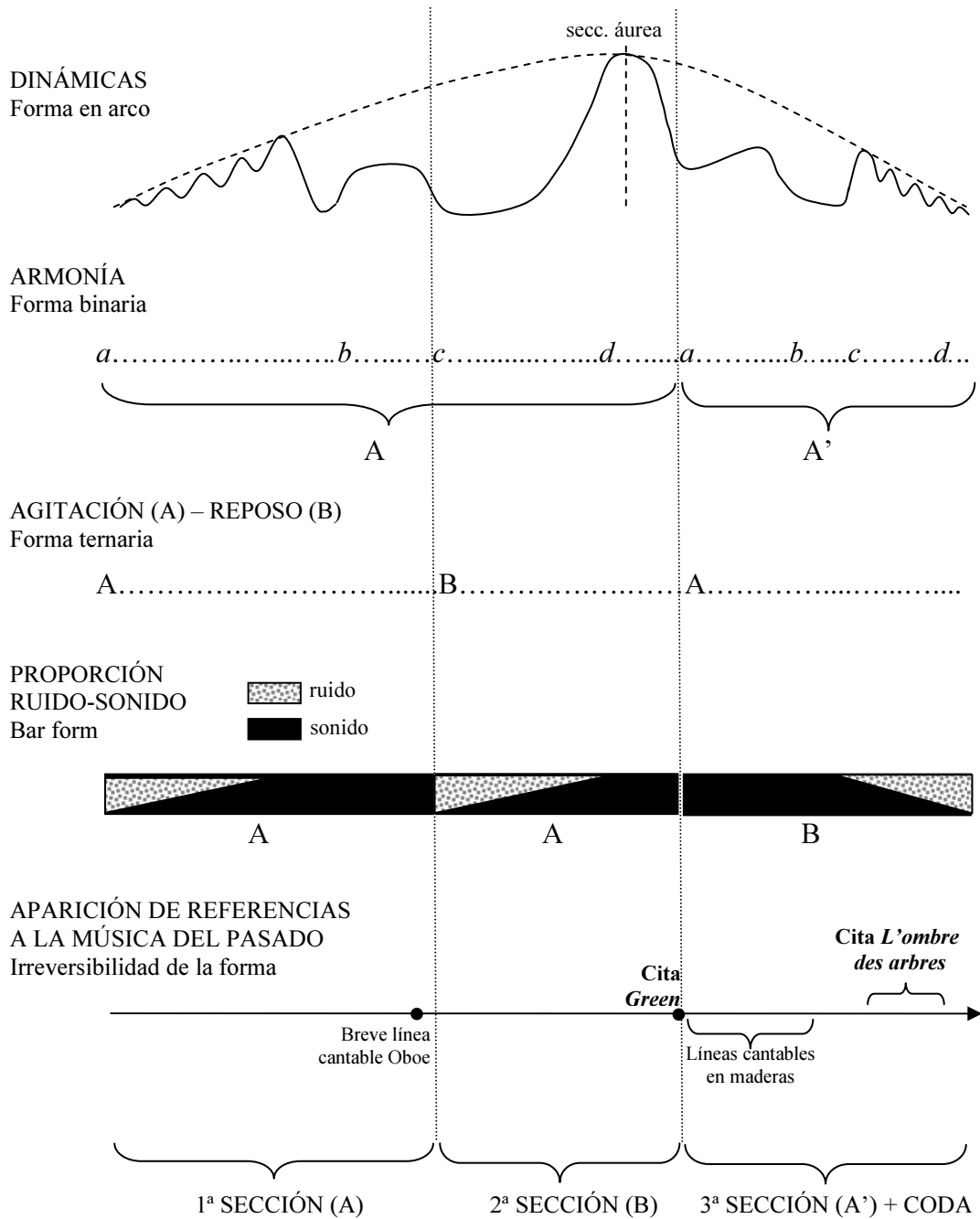


Fig. 4.25: Esquema del contrapunto estructural

4.5 La fase de escritura

La escritura de la primera sección de la obra cuenta ya no sólo con la idea musical general que la gobernará, sino también con la elaboración previa de toda su estructura temporal y armónica. A través de sucesivas respiraciones, se realizará un proceso que partirá del predominio del ruido sobre el sonido y culminará con la prevalencia de éste último; un proceso que implica además un crescendo progresivo y una evolución de la armonía. Dicha evolución consistirá en el encadenamiento de espectros a distancia de 3ªM descendente. Este sería el material armónico empleado:

The figure displays a musical score for eight sections, labeled A through H, arranged in two rows of four. Each section is represented by a system of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The first staff of each system is numbered '15' at the beginning. The sections are connected by vertical lines, indicating a continuous sequence. Below each section, there are small diagrams showing the harmonic structure, with numbers indicating the number of partials (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6) and symbols like 'Φ' and '2'.

Fig. 4.26: Material armónico de la 1ª sección²²³

²²³ Se numeran los parciales más graves para que la eliminación progresiva de estos primeros sonidos a medida que se transpone el espectro hacia el grave —por resultar no sólo impracticables sino también de lectura confusa— no impida al lector identificar la progresión regular por 3as mayores.

Uno de los aspectos fundamentales en la realización del proceso será determinar a través de qué técnicas instrumentales va a ser llevada a cabo la combinación y gradación de ruido y sonido. En este sentido, el fondo de ruido será realizado a través de tres recursos instrumentales diferentes:

- Arcos tocando sobre el puente con las cuerdas ligeramente cubiertas con la mano izquierda para impedir la vibración.
- Sonidos eólicos en los instrumentos de viento.
- Bombo frotado con un cepillo.

Para la emisión de sonidos de altura definida conviene planificar la gradación de la presencia del sonido a partir de la combinación de diferentes técnicas instrumentales. Se preverán en primer lugar los estados inicial y final del proceso. Para el estado inicial ha sido ideada una técnica instrumental para los instrumentos de cuerda consistente en la combinación de la técnica conocida como *taping*²²⁴ y diferentes golpes de arco. La secuencia de acciones a realizar es la siguiente:

1. Mantener presionada la cuerda indicada con el dedo 1 de la mano izquierda a una determinada altura.
2. Golpear la cuerda con el arco según indicación (*Battuto* con las cerdas del arco o *col legno*). Esta acción puede ser sustituida por *pizzicato* ordinario (la altura escuchada sería la correspondiente al dedo 1).
3. Presionar enérgicamente la misma cuerda a una altura superior con el dedo 2 ó 3 (generalmente a distancia de 3ª respecto a la altura del dedo 1).
4. Levantar rápidamente el dedo 2 de la mano izquierda haciendo así sonar la altura mantenida por el dedo 1.

El dedo 1 se mantiene fijo mientras se repiten rápida y cíclicamente las acciones 2, 3 y 4 con un ritmo regular. Las acciones 2, 3 y 4 pueden permutarse. En caso de realizar el *battuto* (o *pizzicato*) después de presionar con el dedo 2 (ó 3) y antes de soltarlo, el golpe de arco haría sonar, lógicamente, la nota mantenida por dicho dedo.

²²⁴ Esta técnica consiste en presionar las cuerdas enérgicamente con la mano izquierda sobre el diapasón del instrumento, haciéndolas vibrar según la altura en que se pulsan.

En la notación empleada para esta técnica se usarán dos pentagramas que mostrarán separadamente el golpe de arco o *pizzicato* y el *taping*. De este modo la notación resulta visualmente más clara que si se indicara verbalmente cada acción en un mismo pentagrama. Mostramos a continuación la grafía correspondiente y a su lado las alturas resultantes:

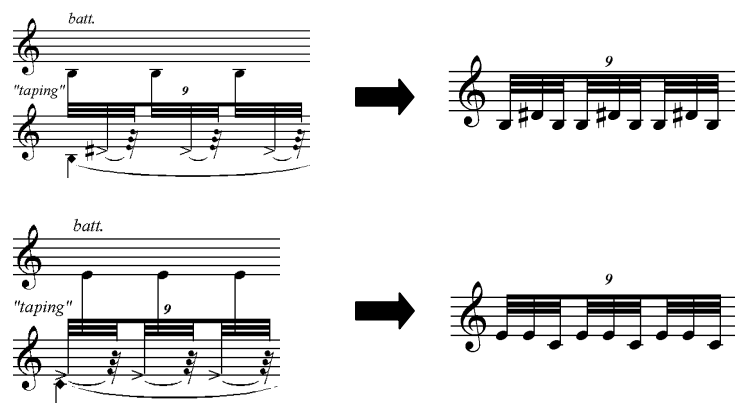


Fig. 4.27: Notación de la combinación *taping* y *battuto* y alturas resultantes

El resultado es el de una textura granulada y relativamente compleja a partir de dos notas diferentes. La dinámica será muy tenue, con predominio del ruido de ataque de las acciones instrumentales, y permitirá escuchar con facilidad cualquier fondo de ruido sobre el que se ejecute este procedimiento. La mayor sonoridad se obtendrá en las posiciones agudas de las cuerdas III y IV, por lo que se buscará preferentemente esta región del instrumento.

Queremos señalar que la idea de este procedimiento técnico surge de la búsqueda a través del contacto directo con el instrumento, y no del estudio de partitura alguna preexistente; no nos consta que el procedimiento haya sido empleado con anterioridad. De aquí que posiblemente se trate de una aportación novedosa a la técnica de los instrumentos de cuerda, hecho que señalamos con la prudencia que aconseja la práctica imposibilidad de comprobar a ciencia cierta que verdaderamente sea ésta una técnica nunca utilizada anteriormente. No obstante, se trata de un hecho contrastado personalmente con diversos

compositores de prestigio internacional, algunos de ellos con amplia experiencia en el uso de este tipo de técnicas.²²⁵

Es posible concretar ya el estado inicial del proceso a través del empleo de esta técnica, que aplicarán los violines y la viola para realizar la primera respiración sobre los sonidos centrales del espectro en su transposición original²²⁶:

The image shows a musical score for three string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures. Each instrument part is marked with 'bat.' (batter) and 'naping' (a technique involving tapping the strings). The dynamics are marked as *ppp* (pianissimo) in the first and third measures, and *f* (forte) in the second measure. The notation includes complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and rests, and some notes are marked with a '9' (ninth). The Viola part is in the alto clef.

Fig. 4.28: Violines y viola en la 1ª respiración

El fondo de ruido comenzará dos compases antes²²⁷. Será iniciado por los arcos, tocando sobre el puente, y progresivamente serán reemplazados por los vientos, cuyos sonidos eólicos tienen una mayor pujanza, además de que de este modo quedan liberados los instrumentos de cuerda para realizar la combinación

²²⁵ Entre ellos se encuentra naturalmente Gérard Pesson, y asimismo Phillipe Hurel, Óscar Strasnoy y Unsuk Chin, a quienes tuve ocasión de mostrar la partitura de *Aquarelle* durante la realización del *Atelier de Composition Acanthes 2011*. También Jean Déroyer, director de amplísima experiencia en repertorios contemporáneos y encargado de dirigir la obra durante el mencionado *Atelier*, me llamó la atención personalmente acerca de la novedad de esta combinación de técnicas, que decía no haber visto anteriormente en ninguna otra partitura. La novedad en este recurso instrumental en la cuerda ha sido posteriormente reafirmada, en conversación personal, por la violinista M^a Carmen Antequera, quien a la sazón realiza en su tesis doctoral un estudio recopilatorio de técnicas no convencionales en el violín, ampliación de su trabajo de investigación realizado para el DEA (ANTEQUERA, M^a Carmen. *Aproximación a las técnicas no convencionales en el violín y su repercusión en los compositores actuales españoles. Caso de estudio: Mauricio Sotelo*. Trabajo de investigación (DEA). Universidad de La Rioja, 2012).

²²⁶ Correspondiente a A en la fig. 4.26.

²²⁷ Tanto aquí como en la realización de la respiración estamos siguiendo en todo momento la estructura temporal predeterminada en las fases previas del proceso de composición, y que puede ser consultada en la fig. 4.21.

de *taping* y *battuto* antes descrita. El bombo tocado con cepillo en movimiento circular estará en todo momento presente, amalgamando las dos fuentes sonoras, arcos y vientos, con las que se produce el ruido aquí. El fondo de ruido no será plano sino que tenderá a coordinar sus dinámicas con la de los otros sonidos. Además, al llegar a los puntos culminantes de las respiraciones, este fondo tenderá a fracturarse en sonidos repetidos y breves. De este modo se va a producir aquí una interacción entre figura y fondo. Se trata de un aspecto que ya había sido explorado en *Preludio a Borís*²²⁸ y que se aplica aquí a dos mundos sonoros diferenciados: el fondo de ruido y las respiraciones de sonido granular que se disponen como figuras superpuestas a dicho fondo. Remitimos al lector a la lectura de los primeros compases de la partitura para observar cómo se realiza el pasaje completo.

El estado final del proceso, en el que el ruido habrá sido reemplazado por el sonido ordinario, será resuelto a través de tres elementos básicos:

- Trémolo de cuerdas
- Nota tenida en trompa
- Notas repetidas en semicorcheas en las maderas

De este modo se busca la creación de un sonido complejo resultante de la combinación de tres tipos de microestructuras sonoras diferentes que se manifiestan en diferentes planos temporales: un sonido que además de la altura determinada hace escuchar una periodicidad muy rápida (la del trémolo), la cual no es percibida como ritmo ni como frecuencia; un sonido completamente liso en el que no existen periodicidades apreciables como tales para el oyente, pues las que existen son percibidas únicamente como frecuencia fundamental y timbre característico del instrumento; y en tercer lugar, un elemento sonoro que, además de la altura y los elementos constitutivos del timbre, muestra una periodicidad en una escala temporal que permite que sea ésta percibida ya como un ritmo regular (semicorcheas). A través de esta configuración se persigue la creación de una superficie sonora de cierta complejidad, que recogerá en alguna medida las

²²⁸ Cfr. pp. 70-71. Igualmente remitimos nuevamente a las reflexiones de Sciarrino acerca de la forma ventana y la discontinuidad espacial presente en estas configuraciones de tipo figura-fondo (Cfr. SCIARRINO, Salvatore .Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Op. cit., pp. 97-108 y 126-146).

exploraciones liminales de los compositores espectrales²²⁹ relacionadas con la temporalidad del sonido. Los tres elementos sonoros descritos formarán una configuración sonora orgánica a través de la coordinación de sus envolventes de dinámica.

Se tratará ahora de construir el proceso que conduce del estado inicial al estado final. Dicho proceso evolucionará a través de pequeños cambios en la instrumentación, de manera que la transición de un estado a otro resulte gradual. Estos cambios pueden resumirse de forma esquemática en la progresiva aparición de los siguientes elementos:

- El ritmo de semicorcheas, primero en *battuto*, y que aparecerá inicialmente mezclado con quintillos y la combinación de *taping* y *battuto*, hasta acabar por imponerse reemplazando la anterior. Progresivamente se unirán también a este ritmo las maderas, primero con sonidos eólicos o con mucho aire, y finalmente el ritmo será exclusivamente ejecutado por las maderas, ya por medio de sonido ordinario.
- Los sonidos tremolados, inicialmente muy tenues y que progresivamente alcanzarán dinámicas mayores.
- Las notas tenidas, a modo de resonancias que se activan en algunas respiraciones, y que además se prolongarán de una respiración a otra, constituyendo también un elemento de tensión.

Tomando como base el encadenamiento de espectros de la Fig. 4.26 se planifica previamente la instrumentación del proceso a través de un esquema que mostraremos a continuación. Remitimos también a la figura 4.21, en la que quedó esbozada la estructura de la serie de respiraciones que articularán el proceso. El cambio de un espectro a otro se realizará en los picos de estas respiraciones, a excepción de la 2ª y 4ª respiración, de las que recordamos que habían sido concebidas como una especie de eco de la 1ª y 3ª respectivamente²³⁰. Los cambios armónicos se realizarán por medio de pequeños *portamenti*, y su coordinación con el aumento de dinámica, tenderán a dar la impresión de una energía que actúa

²²⁹ Cfr. GRISEY, Gérard. "Structuration des timbres dans la musique instrumentale". En GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Op. cit., p. 100.

²³⁰ Cfr. fig. 4.20 y explicación relativa al fragmento *a1*, en pp. 128-130.

en cada respiración motivando estos cambios. La instrumentación estará pensada para contribuir al aumento progresivo de dinámica. Transcribimos a continuación el esquema a través del cual queda planificada la instrumentación de cada respiración:

a1

Espectro A ----- Espectro C -----

a2

----- Espectro D ----- Espectro E ----- Espectro F

(a2) a3

----- Espectro G ----- Espectro H -----

Fig. 4.29: Planificación de la instrumentación del proceso de la 1ª sección

Debemos realizar una serie de precisiones relativas a este esquema: En primer lugar, ha sido eliminado el espectro B por razones de tipo instrumental, ya que el encadenamiento entre A y C permitía unos *portamenti* más efectivos para

la cuerda en la combinación de *taping-battuto*, dada la presencia en el registro apropiado de dos pares de sonidos a distancia de tercera que se desplazan por semitono ascendente en dicho encadenamiento. En segundo lugar, no hemos indicado la manera en que será instrumentado el ruido, pero sí se ha previsto una progresiva incorporación de los instrumentos de viento que les reserva así una mayor disponibilidad en las primeras respiraciones para la realización de ruido eólico. Otros detalles instrumentales se añadirán directamente en la escritura de la partitura, como determinados multifónicos en las maderas, así como el sonido del plato suspendido, tam-tam y vibráfono frotados con arco. Se trata de efectos que, en su fusión con el resto de sonidos, aportarán en algunas respiraciones una cierta coloración metálica y próxima en ocasiones a sonoridades comúnmente generadas a través de la electrónica. Finalmente señalamos que la incorporación del arpa en la segunda respiración de *a2*, si bien constituirá un elemento novedoso, se integra de manera natural a través del parentesco tímbrico que guardan sus notas del registro agudo—con las que hará aparición— con respecto a las frecuencias agudas también presentes en los *batutti* ejecutados *col legno*. Las notas y figuras rítmicas empleadas en el arpa, así como las de los armónicos agudos del violín, con los que se emparentará su aparición, serán directamente determinadas en la partitura, si bien se prevén valores inferiores a la semicorchea. Queda también previsto que el arpa descienda hacia el grave en su primera aparición, coordinando este descenso con el *crescendo* de la respiración y reforzando así a la curva dinámica general. La nota más grave alcanzada será el Sol₁ que retoma inmediatamente el contrabajo (ver esquema), y que será percibido como una resonancia de ese sonido más grave alcanzada por el arpa. Dicho sonido, común en los espectros siguientes, constituirá un bajo pedal que finalmente se escuchará a la octava inferior en *a3*, donde el espectro alcanzará su máxima apertura. De este modo la aparición del arpa no resultará en modo alguno anecdótica, sino que estará indefectiblemente ligada a la apertura final de registros, tanto hacia la región aguda, zona que perdurará en los armónicos del violín I, como en el registro grave, donde anticipa además un sonido de gran importancia que será percibido como una especie de fundamental alcanzada al final del proceso. Nótese por todo ello cómo la instrumentación del proceso ha sido cuidadosamente estructurada aun a pesar de los detalles que se dejan por concretar durante la fase de escritura de la partitura.

Los fragmentos que median entre las respiraciones no se contemplarán como meros espacios inertes, sino que allí donde se deje escuchar durante cierto tiempo el fondo de ruido blanco, se hará que éste posea una cierta vida interna, por medio de la aparición de determinados *crescendi*, *tremoli*, sonidos eólicos repetidos, etc.²³¹ En otros momentos, estas separaciones constituirán el lugar de dejar oír determinadas resonancias en forma de notas tenidas, armónicos repetidos en semicorcheas, etc, elementos que se activan paulatinamente a través del impulso de las sucesivas respiraciones, como si fueran consecuencia de la energía liberada en cada una de ellas.²³²

Remitimos a la lectura de la partitura en los compases 1-31 para observar la realización final de todo el pasaje.

Para la realización del epílogo de la sección serán tomados una serie de espectros que compartirán una nota común empleada como bajo pedal, diferente de la pedal Sol del final del proceso. El punto de partida de la armonía vendrá dado por un último encadenamiento por 3^{as} mayores descendentes, utilizando por tanto el espectro que seguiría a H en la progresión de la fig. 4.26:

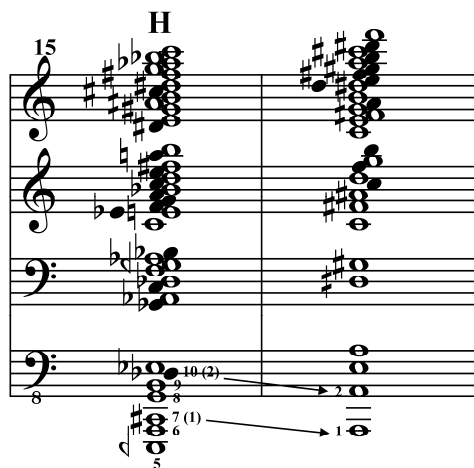


Fig. 4.30: Último encadenamiento por 3^{as} Mayores descendentes

²³¹ Como se verá más adelante, esta manera de hacer comportarse la superficie de ruido anticipará en parte la sección central.

²³² Hacemos notar una vez más cómo lo que se halla detrás de estos razonamientos es la intención de componer el sonido mismo como algo orgánico y consecuente, basándose en una lógica que se podría decir que es casi de tipo físico, aunque aplicada de un modo intuitivo.

Obsérvese aquí el funcionamiento de nuestro sistema armónico, que permite reinterpretar los parciales 7 y 10 como 1 y 2 (así como el 13 pasaría a ser el 4, el 15 se tomaría como el 5, etc.), obteniendo así un espectro cuyos primeros parciales son ya practicables, y con una región grave y media menos saturada de frecuencias. Las notas comunes La₂/Sol #₂ y Do₃ serán prolongadas haciendo de unión entre ambas subsecciones. En la planificación de la instrumentación del proceso habíamos previsto este recurso por medio de su prolongación como notas tenidas a cargo del fagot y la trompa (véase fig. 4.29).

Se tomará como bajo pedal el 2º parcial, que en las transposiciones siguientes ocupará un número de parcial diferente haciendo así bascular la armonía. Los sonidos por debajo de esta nota se suprimirán, y en la conclusión del proceso este sonido constituirá la fundamental del espectro. Es en este momento, al concluir la 1ª sección, cuando podrá oírse por primera vez el espectro completo en su región grave y media. He aquí el encadenamiento de espectros elegido, en el que se indica el número de parcial que ocupa el bajo pedal en cada transposición (se suprimen los sonidos por debajo de él):

Fig. 4.31: Armonía sobre bajo pedal²³³

En el encadenamiento destaca su inicio en vaivén entre A y B, que finalmente progresa a través de nuevos espectros, aunque no de manera del todo lineal, ya que se vuelve a intercalar B antes de culminar el proceso armónico.

El pasaje se iniciará con el bajo pedal pulsado en el arpa, y el ataque de esta nota se verá reforzado por el tam-tam, que modificará así el timbre de la nota

²³³ En cada sección se procederá a etiquetar de nuevo las transposiciones del espectro, por lo que las letras A, B, C, etc., se referirán a transposiciones diferentes en cada sección.

aislada del arpa, convertida así en un sonido de timbre complejo y con cuerpo²³⁴. Este ataque será tratado, a modo de *little bang*²³⁵, como elemento acústico del que surgirán el resto de los elementos presentes en los compases iniciales. En primer lugar desencadenará un conjunto de frecuencias agudas en forma de *glissandi* de armónicos y armónicos artificiales en la cuerda. En este conjunto de frecuencias, algunas de ellas cristalizarán de manera aislada con una mayor sonoridad, tocadas por el *glockenspiel*. El arpa cubre el espacio central con un dibujo arpegiado sobre algunos de los sonidos principales del espectro. El movimiento inicialmente ascendente y después descendente de los *glissandi* de cuerda estará coordinado con ascenso y descenso de una escala de sonidos eólicos a cargo del clarinete. Como culminación del movimiento descendente de los *glissandi*, viola y cello tocarán una nota vibrada, expresiva, primer indicio de la presencia de elementos del repertorio clásico tradicional en la obra. Estas notas, a distancia de 2ª descendente, se percibirán como un único motivo dada la proximidad de registro, a pesar de ser tocadas por diferentes instrumentos. El cello continuará el giro descendente con una tercera nota a distancia de 2ª, completando así un breve motivo de tres notas caracterizado además por su inicio a contratiempo. Los elementos quedan combinados de la siguiente manera²³⁶:

²³⁴ Se trata de una combinación tímbrica similar a la empleada en Preludio a Borís en el elemento X, objeto recurrente con el que concluye la pieza (Cfr. p. 55).

²³⁵ Véase nota 126.

²³⁶ Para la lectura de los ejemplos musicales aconsejamos consultar la tabla de signos incluida al inicio de la partitura en Volumen III.

The musical score for Fig. 4.32 is arranged in a standard orchestral format with seven staves. From top to bottom, the staves are: Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Arpa (Ar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Clarinet part begins with a *pp* dynamic and a *Glissp.* instruction. The Percussion part features a triplet of notes marked *pp*. The Arpa part starts with a *p* dynamic and includes a triplet of notes, with a *sonoro* marking below the staff. The Violin I part has a *ppp* dynamic and a triplet of notes. The Violin II part starts with a *p* dynamic and includes a *gliss.* instruction. The Viola part begins with a *p* dynamic and includes a *gliss.* instruction. The Cello part starts with a *p* dynamic and includes a *vibr.* instruction. The score is marked with various dynamics and performance instructions throughout.

Fig. 4.32: Desencadenamiento de eventos sonoros a partir del ataque del bajo pedal (extracto del c. 33)

Resulta crucial la organicidad desde un punto de vista acústico de este inicio, en el que los diferentes elementos están dispuestos de tal modo que la aparición de cada uno de ellos pueda ser percibida como consecuencia de la evolución natural de los elementos preexistentes. Se trata de un principio compositivo que se continuará en los compases siguientes, y que en realidad es constante en el conjunto de la pieza.

El motivo de tres notas repartido entre viola y cello es imitado por el arpa en el compás siguiente, por medio de tres notas acentuadas. Este elemento

interactúa además con el elemento de sonido eólico iniciado por el clarinete y que en este compás se fusiona con una escala cromática de sonido flautado en el violonchelo²³⁷. Los sonidos eólicos de la flauta adquieren altura perceptible al aproximar su registro al de las notas acentuadas del arpa, duplicando a la 8ª superior los sonidos tocados por el violonchelo:

The musical score for measures 34 is presented in four staves. The Flute (Fl.) staff shows a melodic line starting with a dynamic of *pp* and ending with *p*. The Clarinet (Cl.) staff features a descending chromatic scale with a dynamic of *p*. The Arpa (Ar.) staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic of *mf*. The Violonchelo (Vc.) staff plays a descending chromatic scale, marked *flaut. sul pont.* and *ppp*, with a dynamic of *p* at the end. Above the Flute staff, there is a diagram showing a circle with an arrow pointing to a solid black circle, representing a pitch shift or glissando.

Fig. 4.33: Elementos principales en el compás 34

Nuevamente la lógica acústica que relaciona estos elementos es manifiesta: la presencia natural de ruido en el arco flautado del cello hace que su sonido fusione fácilmente con los sonidos eólicos; y la mayor presencia de armónicos respecto al volumen de la fundamental que se produce al tocar sobre el puente permite que las alturas que se escuchan en la flauta se perciban de modo natural como el 2ª parcial de las notas del violonchelo, como si hubiera sido sobreexcitado por el arpa a través de un efecto de simpatía. La presencia de estas escalas descendentes se perpetuará ya en el resto del pasaje.

Sobre la continuidad de algunos elementos, como los armónicos artificiales y las escalas cromáticas, que ahora aparecerán también en el contrabajo, los siguientes dos compases (cc. 35 y 36) reiteran las otras figuras principales, ahora sobre el espectro B: se ataca nuevamente el bajo pedal por

²³⁷ La escala cromática es aquí un elemento de tipo gestual, con una función próxima a la del glissando, cuyas alturas no proceden de nuestro sistema armónico y melódico.

medio del arpa combinada con el tam-tam y se vuelve a emplear el motivo de 3 notas descendentes, ahora comenzando por Fa en vez de Mi —generando un cierto efecto de progresión—, e introduciendo un salto por 3ª en vez de 2ª entre la segunda y tercera nota (véanse los cc. 35-36 en la partitura).

El motivo se imita ahora por medio de *pizzicati* en el cello combinados con *sforzati* en el *bariolage* de la viola, introduciendo una variante tímbrica de las notas acentuadas por el arpa en compás 34, y liberando además este instrumento para realizar un *crescendo* sobre la reiteración de un grupo de cuatro sonidos. Dicho *crescendo* será reforzado por un trémolo de armónicos y plato suspendido tocado con arco. Vemos estos últimos elementos:

Fig. 4.34: Extracto del c. 36 precedido del final del c. 35

La imitación al motivo de tres notas se deja ahora en sólo dos. Los armónicos en trémolo y el plato suspendido funcionan como una especie de resonancia aguda de la figuración del arpa. Este grupo de instrumentos prepara con su *crescendo* una nueva reiteración del bajo pedal, ahora en un pasaje de mayor dinámica, como resultado de la acumulación de tensión por medio del recurso de la reiteración. El *portamento* en el trémolo de armónicos tendrá una

función similar a la de los *portamenti* que aparecían en el primer proceso coordinados con el aumento de dinámica, es decir, la de reforzar la impresión de una energía que actúa como causante de los cambios armónicos.

La nueva reiteración del bajo pedal y del motivo de tres notas, que se hará nuevamente sobre el espectro A, será el punto culminante de la dinámica del pasaje, y estará instrumentado como *tutti*. El bajo pedal será realizado por el contrabajo en *pizzicato* y en *forte*, y a partir de aquí el motivo descendente será escrito en forma de acordes en las cuerdas, en los que predominarán los armónicos y sonidos flautados en busca de un sonido etéreo, brillante y sin pesadez. Estos acordes serán fácilmente identificados con el motivo, debido a su posición métrica (con su característico inicio a contratiempo) y el sentido melódico descendente. Constituyen una nueva transformación del mismo, pues aquí llega a construirse enteramente con intervalos disjuntos, continuando así la evolución que ya había iniciado al introducir un salto de 3ª en el c. 35. Este motivo no será ahora respondido por otro grupo instrumental como anteriormente. Volverá en cambio a ser enunciado en el compás siguiente para dar lugar a un descenso que ocupará los siguientes cuatro compases. En este pasaje se recorre el encadenamiento de espectros hasta el penúltimo de ellos, el espectro B previo a la resolución sobre el espectro que toma finalmente el bajo pedal como fundamental. Para la realización armónica, los instrumentos estarán continuamente entrecruzados, no sólo para ofrecer así un timbre ligeramente distinto en cada acorde sino también para la cómoda realización de sonidos armónicos en cada instrumento. Mostramos a continuación la planificación de la escritura e instrumentación del elemento melódico armonizado; incluimos también los compases previos para mostrar así una visión de conjunto de la evolución del motivo:

The image shows a musical score for measures 33-41. The first system (measures 33-37) features a motif that is imitated by different instruments: Vln I, Vln II, Vc, Arpa, and Vet-Vla. The second system (measures 38-41) shows the motif being played by Vln I, Vln II, Vc, Vla, and Cb. The instrumentation plan is indicated by dashed lines below the staves, labeled Espectro A, Espectro B, Espectro C, and Espectro D.

Fig. 4.35: Evolución del motivo y planificación de su instrumentación

Remitimos al visionado directo de la partitura para observar su realización final, así como los detalles del resto de la instrumentación. Tras la reiteración del bajo pedal en *pizzicato* de contrabajo, éste no volverá a aparecer atacado, y en el tiempo fuerte del compás 38, donde debería en principio volver a aparecer, es reemplazado por dos notas acentuadas del registro central del espectro, a cargo del arpa y la trompa. El bajo pedal reaparecerá después progresivamente en un trémolo de contrabajo, en los compases finales de la sección. La pregnancia del bajo reiterado en los primeros compases hará que cuando reaparezca la nota pedal al final será percibida como si hubiera tenido una presencia real en todo el fragmento. Prescindir de su sonido durante unos compases nos permite sin embargo dar una mayor variedad y transparencia a la instrumentación.

Otro elemento importante es la ralentización de las escalas descendentes iniciadas en las maderas, y que va a aparecer también en el arpa, en los cc. 39-41. Van a perder además su carácter cromático, y serán construidas a partir de las alturas del espectro. Si ya habíamos señalado cierta relación de estas escalas en su origen con los *glissandi* de armónicos de la cuerda (véase fig. 4.32), lo que se consigue con esta ralentización de sus duraciones es ponerla en clara relación con el descenso melódico del motivo desarrollado por la cuerda. Obsérvese cómo estas escalas prácticamente se sumergen en las líneas descendentes de la cuerda, formando prácticamente un único gesto con ellas:

The image shows a musical score for measures 37-41. At the top right, the time signature is 4/4. The score is divided into four systems:

- Fl. (Flute):** Starts with a *mf* dynamic, followed by *pp*, *p*, and *pp*. It features a descending scale and a triplet.
- Ob. (Oboe):** Starts with *pp* and *ppp*, followed by *p* and *pp*. It features a descending scale with a 7th note.
- Cl. (Clarinet):** Starts with *p* and features a triplet.
- Ar. (Arpeggiated):** Features a descending scale with *mp* dynamics.
- Cuerdas (Strings):** Features a descending scale with *f* and *mf* dynamics. The bottom staff includes a pizzicato (pizz. Cb.) instruction and a *pp* dynamic.

Fig. 4.36: Escalas descendentes y motivo de las cuerdas en los cc. 37-41

Las escalas descendentes sirven así de conexión entre dos elementos que de entrada resultaban por completo dispares.

Se concluye la sección con una breve línea melódica del oboe y la resolución del proceso armónico sobre el espectro E, es decir, el que toma el bajo pedal como fundamental:

Tempo primo (♩=52)

Tempo primo (♩=52)

Fig. 4.37: Compases 41-43

Esta breve melodía del oboe, que no deja de poseer cierto carácter de *objet trouvé* a pesar de no constituir cita alguna, sirve sin embargo de preparación para la mayor profusión de este tipo de elementos melódicos en la tercera sección. Obsérvese la instrumentación del espectro final, con la presencia dominante de los primeros parciales del espectro, reforzados por el arpa, y un adelgazamiento progresivo de los sonidos hacia la región aguda, que se amplía considerablemente con la participación de los sonidos armónicos. Igualmente importante resulta la

asignación del parcial 5 a la trompa, de manera que este sonido microinterválico tendrá una gran presencia en la sonoridad del espectro. La propia instrumentación calibra el peso de cada componente frecuencial aun sin hacer una diferenciación del matiz dinámico escrito para cada instrumento. Así, la sonoridad del Do₄ asignado al clarinete tendrá lógicamente un cuerpo menor que el sonido de la trompa tocando aquí en el registro central —incluso dentro de una dinámica en *pianissimo* que resulta del todo cómoda para el instrumento—; y desde luego en la de los armónicos de la cuerda. Con todo ello señalamos una vez más la mentalidad manifiestamente espectral en la manera de construir aquí la verticalidad de la música, que para nosotros no constituye un mero despliegue de un conjunto de alturas, sino que el diferente peso que cada una de ellas posee en el interior de la armonía resulta un aspecto igualmente meditado en la escritura.

La segunda sección de la pieza se construirá en su primera parte (hasta la llegada del clímax) sobre el material armónico que en el esquema de la pieza habíamos designado como *c* (Véanse figs. 4.23, 4.24 y 4-25). Este material consiste en una sucesión de espectros encadenados a distancia de 9^a mayor, que permitirá generar la cita de *L'ombre des arbres* en el final de la pieza (Véase fig. 4.17). Mostramos aquí el encadenamiento de espectros que sirve de base a la primera parte de la sección:

Fig. 4.38: Encadenamiento de espectros por 9^{as} mayores

El proceso de aumento progresivo de la densidad del sonido que tendrá lugar en esta sección, y que prepara la llegada del clímax, se articulará en tres fases que describimos a continuación:

1ª FASE:

Caracterizada por el predominio del ruido respecto al sonido, la fase inicial del proceso se construirá a partir de los siguientes elementos:

- Trémolo de armónicos en *glissando* descendente, elemento de continuidad de esta primera fase, en dinámica muy tenue, y que enlaza además con la sección anterior, pues estos armónicos comienzan a sonar antes de que se extingan los armónicos del espectro último de la sección. En cierto modo, la manera en que se relaciona este elemento de altura definida con el resto de elementos superpuestos en los que predominará el ruido invierte las funciones de fondo-figura atribuida al ruido y al sonido en la 1ª sección.

- Gestos abruptos, de rápido crescendo y duración muy breve, protagonizados esencialmente por el rasgado longitudinal de las cuerdas entorchadas del arpa con un plectro, y por *jet whistle* en la flauta. Estos gestos tenderán a ser compuestos en combinación con otras acciones instrumentales dispuestas a modo de reverberaciones del sonido principal. Así, junto a estos gestos iniciales podrán aparecer, ligeramente en retardo, breves escalas de sonidos eólicos, o el bombo frotado con cepillo, presentando un breve crescendo a imitación del gesto principal. El bombo frotado servirá también al inicio, combinado con los trémolos de armónicos, de nexo con la sección anterior, ya que se iniciará igualmente antes de que ésta concluya:

The musical score illustrates the transition between the first and second sections. It features several instruments: Percussion (Perc.), Arpa (Ar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

- Percussion:** Includes Glockenspiel (Glocksp.) and Vibraphone (Vib.) parts. A box highlights a section with a complex rhythmic pattern and *ppp* dynamics.
- Arpa:** Features a *p* dynamic and includes a *Gr. C.* (Grande Cymbale) effect.
- Strings:** Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo all play in *pp* dynamics. Violin II is marked with *I c.* and *II c. alla punta*.

Fig. 4.39: Elementos de unión entre 1ª y 2ª sección

El bombo frotado tendrá una dinámica muy tenue hasta la aparición del primer gesto abrupto, que lo hará crecer súbitamente y extinguirse casi inmediatamente.

- Pequeños *crescendi* en una mixtura tímbrica formada por la combinación de clarinete y armónicos de violonchelo. A través de breves trémolos o escalas descendentes de no más de 4 ó 5 notas en el clarinete, mezcladas con trémolos de armónicos del violonchelo en glissando descendente, el gesto conjunto de estos elementos conformará un ligero aumento de energía, mucho menos abrupto y potente que el descrito en el punto anterior.
- *Crescendi* más extensos, aunque sin llegar en ningún momento a la amplitud de los de la 1ª sección. Se realizarán por medio de trémolos de armónicos o *spazzolato* en la cuerda, combinados con escalas de sonidos eólicos en las que progresivamente irán apareciendo sonidos de altura determinada. Es en estos puntos en los que tenderán a producirse los cambios de armonía, que nuevamente están asociados a la idea de una fuerza actuante cuya presencia física se escucha en estos *crescendi* de mayor duración.
- Sonidos que producirán rugosidad en la textura, como *pizzicati*, o *legno battuto*, y que podrán aparecer también como consecuencia de los gestos abruptos.

La escritura del fragmento se planifica en dos pasos previos:

- El dibujo de una curva dinámica aproximada, realizado a mano alzada y a tiempo real sobre papel cuadriculado (para que así poder reflejar las duraciones), en la que el dibujo responderá a una especie de improvisación musical escuchada internamente. Los accidentes dinámicos principales obedecerán por tanto a este tipo de escucha global, en la que quedarán aún por definir numerosos detalles.
- La concreción en acciones instrumentales del dibujo realizado. Quedarán por definir aún las alturas y ciertos detalles como los valores rítmicos exactos, etc.

En la parte superior del siguiente esquema mostramos una transcripción del dibujo realizado y debajo, en paralelo, la planificación de las acciones instrumentales derivadas de dicho dibujo y completadas con otras acciones. Asimismo se determinan los puntos en los que se variará la armonía:

Gráfica de dinámicas

c. 46

Flauta *sf*

Bombo frotado *f*

Arpa con plectro *sf*

Vln I *pp*

Vln II

Clarinete *p*

Clarinete *mf*

(Bombo fr.) *mf*

Vln II *pizz* *mp*

Vln II *legno salt.* *mp*

Vln II *pizz* *mp*

Vln II *arco* *mp*

Vla *pp*

Vc *p*

Vc spazzolato *pp* *mf*

(Bombo fr.) *mp*

Arpa con plectro *sf*

Vln I *pp* *mf* *pp*

Fl *jet whistle* *sf*

Cl *pp* *mf* *pp*

Fl *jet whistle* *mf*

Fl *pp* *mf* *pp*

Cl *pp*

Espectro A

Espectro B

Fl *jet whistle* *sf*

Cl *pp* *mf* *pp*

Fg+ *mf*

Arpa con plectro *sf*

Vln I *pp* *mf*

(Vln II)

Vla *pizz* *mp*

Vc *legno salt.* *mp*

Fl *jet whistle* *sf*

Cl *pp* *mf* *pp*

Fg+ *mf*

Tpa *pp*

Bombo frotado *f* *pp*

Tpt *frull.* *pp* *mf*

T.T *con arco* *mf*

Vln I *p* *mf*

Vln I *mf*

Vln II *pp* *mf*

Vln II *legno batt.* *mf*

Vln II *ord.* *pp* *mf*

Vln II *pp* *mp*

Vla *pp* *mf*

Vc *pp* *mf*

Cb *pp* *mf*

Fl *jet whistle* *pp* *mf* *pp*

Cl *pp* *mf* *pp*

Ob *p* *mf*

Espectro B

Espectro C

Fig. 4.40: Planificación de los compases 46-53

En los compases 48 y 52-53, en los que se produce el cambio de espectro, se prevé que el *portamento* del violonchelo realice el movimiento de 2ª menor ascendente correspondiente a la resolución de la apoyatura en la cita de *L'ombre des arbres*. De este modo se deja entrever de manera muy velada la conexión de tipo armónico de esta sección con el pasaje final, que por lo demás resultará apenas reconocible.

El compás 53 constituirá el primero de la fase siguiente del proceso, y junto al cambio de armonía, el trémolo de los armónicos en *glissando* descendente será reemplazado por la figuración de fusas.

2ª FASE:

Los armónicos en semicorcheas son tocados progresivamente hacia el puente en los dos violines, hasta convertirse en un elemento de ruido carente de altura. Dicho elemento se propaga en el resto de instrumentos, especialmente en los vientos. Aparece un nuevo elemento de cierto carácter motivico, construido enteramente con intervalos disjuntos y con presencia de grandes saltos, que alternan movimiento ascendente y descendente; se caracteriza además por el uso de valores breves y espaciados que se estrechan progresivamente. Será presentado en la viola, tocado flautando *sul ponticello* —con la consecuente debilidad del sonido fundamental que se escuchará mezclado con cierta proporción de ruido y afloramiento de armónicos—, lo que le confiere una gran afinidad tímbrica con el elemento de ruido tocado directamente sobre el puente por los violines. Esto, unido a las breves duraciones de las primeras notas del motivo, hará que éste suene como si emergiera del propio elemento de ruido. Buscamos así insertar este nuevo motivo siguiendo una lógica, una vez más, de afinidades tímbricas:

The image displays a musical score for measures 51-53. The tempo is marked as quarter note = 56. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Horn (A.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*, along with performance instructions like *cresc.* and *rit.*. A specific section of the Viola part is highlighted with a box and labeled 'Ensemble'. The score shows a complex texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns across the instruments.

Fig. 4.41: Cc. 51-53 y aparición de nuevo motivo

Este nuevo motivo no tendrá en realidad recurrencia alguna fuera de esta sección, y su función es esencialmente de carácter gestual, pues lo que resultará primordial en él es la impresión de aumento de energía que se desprende del *stretto* en el que está escrito, combinado con el *crescendo* al final. Esta característica será aprovechada para generar a través de sus siguientes apariciones un crecimiento paulatino de la densidad sonora general.

Entre los compases 54 y 55 se produce un nuevo cambio armónico, en el que se pasará del espectro C al D. Reaparece aquí la acción instrumental del principio de la obra en las cuerdas, con presencia de *portamenti* que evidencian el cambio de espectro:

Fig. 4.42: Reparición en el cambio de espectro de la acción instrumental del principio de la obra (cc.53-55)

El resto de los instrumentos continúan el elemento de ruido en semicorcheas por medio de sonidos eólicos, y reforzarán cada *crescendo* presente en los cambios armónicos por medio de escalas de sonidos eólicos.

Reaparece a continuación el motivo anterior, ahora a cargo del violonchelo. En esta ocasión el motivo se contrae, se abrevia y termina en un trémolo:

Fig. 4.43: Motivo contraído ejecutado por el cello (cc. 57-58)

El sonido se hace además más denso en esta presentación al abandonar progresivamente el flautado. Inmediatamente se precipita un nuevo cambio armónico, instrumentado de manera similar al anterior. A continuación, la tercera presentación del motivo se presenta nuevamente en el cello y se propaga en el resto de instrumentos de cuerda, produciendo un gran aumento de la dinámica y de la densidad del sonido, al abandonarse además finalmente el arco *sul ponticello* y *flautando*:

The musical score shows five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The first measure (2/4) features a motif starting in Vln. I and Vln. II, with dynamics *pp* and *fff*. The second measure (3/4) continues the motif, with dynamics *pp* and *mf*, and includes instructions like *arco sul pont.* and *ord.*. The third measure (2/4) shows the motif propagating to Vln. II, Vla., Vc., and Cb., with dynamics *mf* and *pp*, and instructions like *legno batt.*, *ord.*, and *mf*.

Fig. 4.44: Propagación del motivo al resto de instrumentos de cuerda (cc.58-60)

3ª FASE:

La última presentación del motivo habrá generado una figuración de fusas que será el origen de un breve *moto perpetuo* en las cuerdas graves al inicio de la tercera fase del proceso de densificación sonora:

Fig. 4.45: *Moto perpetuo* en las cuerdas graves (cc. 61 y ss.)

El ruido deja de tener una presencia autónoma aunque está presente aún en los instrumentos de viento, que enfatizan determinados elementos por medio de sonidos eólicos:

Fig. 4.46: Sonidos eólicos enfatizando elementos diversos (cc. 62-64)

Asimismo, los instrumentos de viento van progresivamente llenando la textura con una superficie lisa formada por diversos sonidos del espectro en notas largas. El *moto perpetuo* se interrumpe para dar paso a un crescendo conjunto realizado a través de un enérgico descenso hacia el grave en gran parte de los instrumentos:

The musical score for measures 64-66 is divided into three measures, each with a different time signature: 2/4, 3/4, and 4/4. The instruments and their dynamics are as follows:

- Flute (Fl.):** Starts with *fff* in the first measure, then *mf* in the second, and *f* in the third.
- Oboe (Ob.):** Starts with *pp* in the first measure, then *mp* in the second, and *mf* in the third.
- Clarinet (Cl.):** Starts with *fff* in the first measure, then *pp* in the second, and *f* in the third.
- Bassoon (Fg.):** Starts with *pp* in the first measure, then *mp* in the second, and *f* in the third.
- Trumpet (Trb.):** Starts with *mf* in the first measure, then *ppp* in the second, and *pp* in the third.
- Cor Anglais (Cor.):** Starts with *ppp* in the first measure, then *mf* in the second, and *pp* in the third.
- Percussion (Perc.):** Includes a *Crist.* (Cristallo) and *L.T.* (Lunedra). Dynamics are *p* in the first measure, *mf* in the second, and *mf* in the third.
- Arpeggiator (Ar.):** Starts with *pp* in the first measure, then *mf* in the second, and *f* in the third.
- Violin I (Vln. I):** Starts with *mf* in the first measure, then *pp* in the second, and *f* in the third.
- Violin II (Vln. II):** Starts with *mf* in the first measure, then *pp* in the second, and *f* in the third.
- Viola (Vla.):** Starts with *mf* in the first measure, then *pp* in the second, and *f* in the third.
- Violoncello (Vc.):** Starts with *fp* in the first measure, then *f* in the second, and *pp* in the third.
- Contrabasso (Cb.):** Starts with *pp* in the first measure, then *mf* in the second, and *f* in the third.

The score also includes a vocal line with the lyrics: "MĪ FA# SOLĪ LĀĪ SĪĒ DO# RE#".

Fig. 4.47: Compases 64-66 y *crescendo* en descenso

Este gesto instrumental desencadena un último *crescendo* más dilatado, realizado con trémolos en las cuerdas y notas tenidas en las maderas. Éstas volverán progresivamente a realizar escalas descendentes con un aumento paulatino de su velocidad, e invertirán su movimiento justo antes del clímax:

The musical score for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) is shown across four staves. The first measure is in 4/4 time, the second in 2/4, and the third in 4/4 with an 'accelerando' marking. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, *ff*, and *pp*. The woodwinds play ascending and then descending scales with trills and tremolos. The strings play a tremolo accompaniment.

Fig. 4.48: Maderas antes del clímax (cc. 68-70)

La aceleración de estas escalas, el crecimiento de la dinámica y los *portamenti* ascendentes en las cuerdas generan un aumento de tensión que eclosiona en el clímax.

Desde el punto de vista armónico, el punto de partida para la realización del clímax será la aparición del espectro desplegado desde su fundamental, que será la nota más grave realizable por el grupo instrumental²³⁸ —el Mi grave del contrabajo—, para así poder desplegarlo en la máxima extensión posible, tal y como habíamos previsto. El espectro quedará orquestado de la siguiente manera:

²³⁸ Cfr. p. 120.

Fig. 4.49: Orquestación del clímax

Las notas tenidas por la trompeta, trompa y fagot formarán unos acordes con cierta función motívica, y reaparecerán en la coda final. El encadenamiento de los espectros siguientes se condicionará a la elección de estos acordes en la región central:

Fig. 4.50: Material espectral y motivo de acordes en el clímax

En la resolución sobre el tercer acorde situaremos el punto de inflexión a partir del cual el clímax se disolverá progresivamente, y será tomado como la sección áurea de toda la pieza²³⁹. Este punto estará marcado por un trémolo de tam-tam en crescendo y un *glissando* de arpa en *fortissimo*. Estos elementos, unidos a otros como el *bariolage* de las cuerdas, están deliberadamente empleados por sus connotaciones estilísticas que remiten a los *tutti* orquestales ravelianos²⁴⁰:

²³⁹ Se verá más adelante cómo este punto predeterminará la extensión de la tercera sección.

²⁴⁰ Este paso inesperado de un autor a otro en las alusiones recuerda lo que sucede con algunas obras de Pesson en las que, buscando de partida hacer referencia a un autor determinada, e manera inesperada las alusiones se extienden a otro en un punto determinado. Es lo que sucede en *La vita*

Fig. 4.51: Climax (cc.72-74)

En este clímax se busca que el homenaje a Debussy se haga extensivo en realidad a la música francesa de un modo más general, incluyendo no sólo a Ravel, sino que debe también repararse de manera especial en las connotaciones

è comme l'albero di natale. sobre la que el autor emplea la metáfora de un ácido que reacciona inoportunamente en la manipulación de probetas, lo que motiva que esta pieza escrita a partir de dos compases de la *Sonata para violín y piano* de Debussy acabe haciendo también alusión finalmente a la de César Franck (Cfr PESSON, Gérard. Nota de programa de *La vita è comme l'albero di natale*. En IRCAM. *BRAHMS: Base de documentation sur la musique contemporaine*. [En línea] Paris: IRCAM-Pompidou, 2008 [Citado 21 de febrero de 2014]. Disponible en <<http://brahms.ircam.fr/works/work/11082/>>). No es el único ejemplo, y podemos también citar *Ravel à son âme*, homenaje a Ravel que comienza sin embargo con una alusión a *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler.

derivadas de la escritura aplicada a las maderas: éstas realizan un barrido de una parte del espectro por medio de unas escalas en forma de olas, auténtico *cliché* del movimiento musical contemporáneo más genuinamente francés, la música espectral, y por tanto la presencia de este elemento de escritura durante el clímax deberá interpretarse en ese mismo sentido que aquí señalamos.

El clímax se disuelve progresivamente y la sucesión de espectros se completará con la transposición que permitirá la realización de la cita de *Green*, con la presencia de los intervalos de 5ª justa y 4ª justa —el elemento γ (véase fig. 4.8) — en la altura correspondiente:

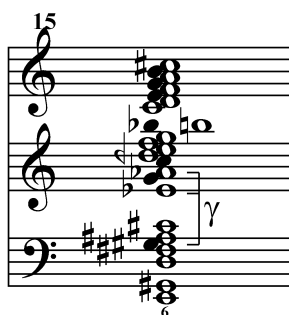


Fig. 4.52: Espectro para la cita de *Green*

El cambio de espectro se produce en el compás 78, enfatizado, además de por un *crescendo* general, por unas notas repetidas en la flauta —como una especie de oscilación producida sobre la nota que venía sonando en el clarinete— y por un *pizzicato* grave en el violonchelo:

rit. ♩ = 56

The musical score for measures 77-78 is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The tempo is marked 'rit.' (ritardando) and the pulse is indicated as ♩ = 56. The score features various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include 'flaut.' (flautando) and 'non flaut.' (non flautando). The Flute part has sixteenth-note passages with fingerings '6' and '6'. The Cello and Double Bass parts include fingering 'III c.' and 'IV c.'.

Fig. 4.53: Compases 77-78

Ambos elementos funcionarán además como una anticipación de algunas de las fórmulas empleadas al principio de la tercera sección.

La cita de *Green* tiene lugar en el compás siguiente, en el arpa, y se completa con el acorde α en la transposición original del espectro, ya al inicio de la tercera sección (c. 80):

The harp (Ar.) part consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and the instruction 'ben in rilievo'. The lower staff shows a chordal accompaniment. The music features slurs and accents over the notes.

Fig. 4.54: Cita de *Green* (cc. 79-80)

La tercera sección completará una forma ternaria, al emparentarse por su carácter reposado con la primera sección y contrastar ambas secciones con una parte central más agitada. El sentido reexpositivo implícito en esta estructuración estará además reforzado por la reaparición del material espectral del inicio de la obra. Sin embargo, la presencia significativa de elementos idiomáticos propios de la música del pasado conferirá a esta sección un sentido bien distinto, debido a que la novedad que va a representar la profusión de estos elementos en esta última sección hará que el material musical permanezca en evolución hasta prácticamente el final, realizando un recorrido que es en realidad contrapuesto a la noción de reexposición. Cierta tipo de fórmulas que habían hecho aparición de manera esporádica y breve —como la línea melódica del oboe al final de la 1ª sección, o el *glissando* de arpa en el clímax— va a tener un protagonismo mayor en esta sección última desde su inicio hasta la cita de *L'ombre des arbres* casi al final de la obra.

Para la composición de la esta sección deberá calcularse previamente su extensión para que así quede situado el clímax de la obra en la sección áurea, como estaba previsto. Para ello se contabiliza en número de pulsos la posición del clímax en la partitura, que resulta en 258. El cálculo de la extensión total resulta bien sencillo:

$$0,618 * x = 258 \rightarrow x = 258 / 0,618 = 417,47 \text{ pulsos}$$

La tercera sección comienza tras 282 pulsos, por lo que su duración total será el resultado de restar esta cifra a la de la duración total, lo que determina una extensión entre 135 y 136 pulsos. Nos decantaremos por este último valor para que la sección áurea recaiga en el compás 74 y no antes (puesto que tomado el valor de 135, y por tanto la longitud total en 417 pulsos, la sección áurea recaería en realidad antes del pulso 258 y por tanto antes del verdadero punto de inflexión en el que el clímax comienza a remitir, que es durante el compás 74). Para que esta exigencia de proporciones no corra el riesgo de desvirtuar las ideas musicales de la tercera sección que tenían ya un cierto grado de concreción —y por tanto una temporalidad que les es ya parcialmente atribuida de manera previa a la escritura—, se preverá primeramente la extensión concreta en que van a desarrollarse estas ideas para posteriormente hacer el ajuste de proporciones en

aquellos pasajes que ofrecen una mayor flexibilidad, es decir aquellos en un estado mayor de indeterminación antes de ser realizados a través de la escritura.

Dos son los pasajes de esta sección que tienen ya unas características bastante definidas de antemano: el correspondiente a la cita de *L'ombre des arbres* y la coda sobre los acordes del clímax. Estos pasajes deberán por tanto, si no escribirse previamente, al menos estar plasmados en una estructura temporal y métrica que refleje con exactitud su extensión en la partitura.

Recordamos que en el primero de estos dos pasajes había sido definido el material armónico empleado, que estaba ligado a una idea musical muy concreta: el desarrollo a partir de la mencionada cita a partir del encadenamiento sucesivo de β y α como se mostraba en la fig. 4.17, y que en realidad se genera a partir del filtrado de una sucesión de transposiciones de espectros por 9^{as} mayores empleada en la sección central de la obra, y que el lector encontrará en la fig. 4.37. Esta idea de tipo armónico se completaba con una curva dinámica general que invertía la propia de la primera sección. Recordemos que el pasaje que se va a citar aquí poseía un contenido melódico, que consistía en el movimiento ascendente de la apoyatura y un tritono descendente (véase fig. 4.2). Se trata de un giro que deseamos que sea evocado igualmente, aunque enmascarado por la instrumentación, que lo repartirá en diferentes instrumentos. Para determinar la extensión concreta del pasaje se planifica esencialmente la manera en que se va a desarrollar este giro desde el punto de vista instrumental, y ya con unas duraciones precisas. Grosso modo, la evolución de la instrumentación, paralela al ascenso de registro, comenzará por la combinación de trompa (que realiza el desplazamiento ascendente de la apoyatura) y cuerda, continuará en las maderas y volverá a la cuerda pero en sonidos armónicos para obtener las notas más agudas. En el transcurso de esta planificación surge la idea de aprovechar la circularidad de nuestro sistema armónico, que permite que tras varios encadenamientos ascendentes, en los que β y α suenan cada vez en una región más aguda, paralelamente reaparezcan estos elementos en la región grave al tomar los parciales 6, 7, 8 y 9 reinterpretados como 20, 22, 26 y 28. Esto lleva a completar el cuadro de la fig. 4.17 de la siguiente manera:

Fig. 4.55: Encadenamiento sucesivo de β y α completado

Se busca aquí desarrollar una idea de carácter instrumental que está inspirada por el particular funcionamiento del sistema armónico que muestra el cuadro anterior. Los encadenamientos de β y α que surgen por debajo a mitad de la progresión —en el espectro D— serán realizados por medio de *battuti* y *taping* en la cuerda. Se añadirá así una cierta riqueza instrumental al pasaje, que tras varios encadenamientos podría resultar previsible y con una excesiva reducción del campo sonoro hacia la región aguda. Estos recursos instrumentales reforzarán además la forma en arco dibujada por el perfil dinámico de la obra, al reaparecer aquí los elementos instrumentales característicos de la primera sección. Por otro lado, el efecto sonoro de estos elementos está asimismo en consonancia con la idea de evaporación del material musical presente en el origen de esta sucesión ascendente de espectros, tal y como se pensó emplear durante las primeras fases de la composición de la obra, pues cuando el encadenamiento reaparece en el grave el sonido habrá perdido todo su cuerpo al ser generado por el *taping* y el *battuto*, y podrían aplicarse aquí las palabras de Pesson cuando habla de “una música sin la carne: cuando no queda de ella más que los huesos y las espinas”²⁴¹. La reaparición del encadenamiento de β y α en el registro grave, paralela al desplazamiento de ese mismo encadenamiento hacia una región cada vez más aguda, hace así que la estructura circular de nuestro sistema armónico se torne en objeto de escucha; una circularidad que corresponde aquí en realidad a una espiral en la que la reaparición del registro grave comporta una transformación radical

²⁴¹ “La musique sans la chair : quand il n'en reste que les ossements et les arêtes” (PESSON, Gérard. Nota de programa de *Récréations françaises*. En IRCAM. *BRAHMS: Base de documentation sur la musique contemporaine*. [En línea] París: IRCAM-Pompidou, 2008 [Citado 21 de febrero de 2014]. Disponible en < <http://brahms.ircam.fr/works/work/11088/> >.

del material sonoro de partida al inicio de la cita. Mostramos el esbozo del pasaje en el que queda plasmada la evolución tímbrica y de registros del giro melódico de *L'ombre des arbres*:

The image shows a musical score for a transition in the piece *L'ombre des arbres*. It consists of two systems of staves, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The first system starts at measure 15. The top staff (treble clef) has a melodic line with notes in 4/4, 5/4, 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures. Annotations include 'Arm. cda. en trémolo' at the beginning and end of the system, and 'Arpeggios Fl+Cl' in the middle. The middle staff (middle clef) contains arpeggiated chords for Flute and Clarinet, with 'Ar' annotations. The bottom staff (bass clef) includes parts for Tuba (Tpa), Cymbal (Cb), and Violoncello (Vc), with 'Ar' annotations. The second system continues from measure 15. The top staff (treble clef) has a melodic line with notes in 5/4, 4/4, 2/4, 4/4, and 2/4 time signatures. Annotations include 'Crot' (Crotchet) at the start, 'Cda. spazz.' (Coda spazzato) in the middle, and 'Vln I arm. trem.' (Violin I arpeggiato tremolando) at the end. The middle staff (middle clef) contains arpeggiated chords for Violoncello (Vc) and Arpa (Arpeggiato), with 'Vc spazz.' and 'Arm. arpa' annotations. The bottom staff (bass clef) includes parts for Tapping and Battuti (Taping+batt), with 'Arm. arpa' annotations. The score uses various time signatures and includes dynamic markings like 'Ar' and 'Arpeggios'.

Fig. 4.56: Planificación del pasaje de la cita a *L'ombre des arbres*

En realidad son pocos ya los detalles que quedan por ultimar en la escritura del pasaje, entre los cuales el más importante será el añadido sonidos eólicos —que reforzarán el parentesco de este pasaje con la primera sección—. Obsérvese el giro melódico del inicio de *L'ombre des arbres* encadenado en progresión por 9^{as} mayores ascendentes (Si b-Si-Fa; Do-Re b-Sol; Re-Mi b-La, etc), en el que la última nota es generalmente tocada por el arpa, y en una ocasión por los crótalos. Estos sonidos, los únicos de ataque pronunciado en todo el pasaje, funcionan como desencadenantes de cada nuevo miembro de la progresión a la 9^a mayor superior, como si fuera parte de la propia resonancia del ataque. La progresión será por tanto escuchada como una consecuencia de tipo acústico —nuevamente— de las notas del arpa o los crótalos.

El pasaje antepone un compás de 2/4 en silencio antes del enunciado de la coda, y la extensión total en número de pulsos se contabiliza en 37.

Por su parte la coda tendrá una realización muy sencilla, consistente en la reaparición de los acordes del clímax:



Fig. 4.57: Acordes de la coda

Estos acordes serán realizados enteramente por medio de sonidos armónicos en la cuerda, y por ello se ha modificado el primer acorde del clímax: Dada la impracticabilidad del sonido más grave de este primer acorde (véase fig. 4.50) —La $\frac{1}{4}$ de tono elevado— como armónico, dicho sonido ha sido reemplazado por el sonido central Sol, presente también en el espectro y muy sencillo de obtener de múltiples formas como sonido armónico. En combinación con sonidos eólicos, estos acordes de armónicos de cuerda serán escuchados como una reminiscencia en la lejanía. Por encima de ellos sonará muy tenuemente un armónico agudo en trémolo que se extinguirá progresivamente en el último compás de 4/4 al final de la pieza.

La coda tendrá por tanto una extensión de 18 pulsos, que junto a los 37 de la cita de *L'ombre des arbres* suman en total 55 pulsos. Restados de los 136 que debería durar toda la tercera sección incluida la coda, se obtiene la extensión del pasaje que abarca desde el inicio de la sección hasta la cita de *L'ombre des arbres*, que resultaría en 81 pulsos.

Para la estructuración interna del pasaje se tomará como modelo la primera sección de la pieza, con la que guarda ya, como sabemos, una cierta relación de reexposición asociada a la reaparición del mismo material armónico. Reproduciremos en este pasaje las mismas proporciones asociadas a las secciones armónicas *a* y *b*, y daremos igualmente cierto carácter de epílogo a *b*, como habíamos hecho en la primera sección. Desde un punto de vista estructural el pasaje constituirá una contracción de la estructura de la 1ª sección según una ratio determinada, y de este modo se reforzará nuevamente, a través de estas relaciones de tipo estructural, el sentido reexpositivo del pasaje. La extensión total de la

primera sección es de 163 pulsos, de los que 117 pulsos corresponden a la subsección *a* y 46 a la subsección *b*. El cociente resultante de dividir los 81 pulsos por la extensión total de la primera sección proporcionará la ratio de reducción de ambas secciones armónicas en la tercera sección:

$$\text{Ratio de reducción: } 81 / 163 = 0.4969$$

$$\text{Extensión de a en la 3ª sección: } 117 * 0.4969 \approx 58 \text{ pulsos}$$

$$\text{Extensión de b en la 3ª sección: } 46 * 0.71779 \approx 23 \text{ pulsos}$$

Así queda ya predeterminada la extensión de la primera parte de la tercera sección, que se comenzará a escribir a partir del mismo encadenamiento de espectros de la primera sección de la obra (véase fig. 4.26). Esta vez no se procederá a la eliminación del espectro B, pues las razones de tipo instrumental que motivaron esta decisión desaparecerán aquí. Se apreciará la presencia de elementos idiomáticos de la música del pasado ya desde el principio: la flauta retoma la fórmula de la repetición sobre una nota, y pronto se advertirá que la función de este instrumento es aquí de orden inequívocamente melódico; destacará también el pizzicato de contrabajo situado en el cambio de armonía, y el conjunto, que completa la cuerda con unas armonías filtradas del espectro en las correspondientes transposiciones, pronto evoca la atmósfera del *Prélude à l'après-midi d'un faune*:

Tempo primo (♩=52) $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Espectro A Espectro B

Fig. 4.58: Inicio de la 3ª sección (cc. 80-84)

Se suma el oboe a la cantinela de la flauta y ambos instrumentos dialogan y discurren en contrapunto:

$\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

Fig. 4.59: Flauta y oboe cc, 83-87

Continuará apareciendo un bajo pizzicato en cada cambio de espectro, poniendo así en relieve el encadenamiento por terceras mayores descendentes sobre el que se construye la sucesión de espectros. Esta atmósfera sonora deliberadamente arcaizante está matizada de manera muy particular por la presencia de microintervalos en las armonías filtradas de los espectros. El efecto de estos sonidos, si bien no resulta sorprendente ni fuera de contexto debido a que es escuchado a lo largo de toda la obra, resulta aquí especialmente característico, y contribuye a dar una cierta sonoridad electrónica a este pasaje casi de melodía acompañada. El material melódico no contiene cita alguna ni aparece en ningún otro momento de la pieza, y acaba convergiendo en varias escalas descendentes, alusión al final de la primera sección. El pasaje completa la extensión prevista de 84 pulsos con la culminación en un pequeño clímax que dará paso a una última y breve línea melódica a cargo del oboe, alusión a aquella que cerraba la primera sección:

The image displays a page of a musical score for measures 94-96. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trb.), Horn (Cor.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The top section of the score is in 4/4 time, and the bottom section is in 3/4 time, marked 'rallentando'. The Oboe part is the central focus, showing a melodic line that begins in measure 94 with a dynamic of *pp*, reaches a climax in measure 95 with *ff*, and then descends in measure 96 with *pp*. The score includes various performance instructions such as 'p', 'mf', 'pp', 'ppp', 'f', 'ff', 'pppp', 'con arco', and 'poco a poco armonico di quarta'. The Percussion part features a 'Gr. C' section and a 'Piatto sosp.' section with 'con arco' marking. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked with dynamics like *ppp*, *subito*, *ff*, and *pp*, and include first and second endings (I c., II c.) and a fourth ending (IV c.).

Fig. 4.60: Clímax y línea melódica de oboe en los cc. 94-96

El epílogo, construido sobre aquellas armonías realizadas a partir de un bajo pedal, y que el lector puede volver a consultar en la fig. 4.31, se escribe tras planificar la extensión dada a cada espectro para completar el total de 23 pulsos. En vez de mantener la nota pedal en el grave, aquí se realizará un proceso de estrechamiento del campo sonoro hacia un único sonido, Si b_2 , que se prolongará hasta el pasaje siguiente, para dar inicio al giro melódico de la cita de *L'ombre des arbres*. Se emplearán sólo tres de los primeros espectros, omitiendo la repetición de A tras B, de modo que el proceso de reducción del espectro sobre el Si b_2 se realizará en C, la única de las transposiciones empleadas en *b* que contiene este sonido. La extensión de cada espectro se planifica métricamente de la siguiente manera:

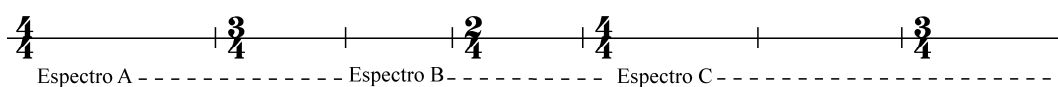


Fig. 4.61: Planificación métrica de la parte *b*

El sonido mantenido al final, tocado por el clarinete, quedará suspendido con un calderón antes de dar inicio al siguiente pasaje:

Fig. 4.62: Convergencia en Si b_2 (cc. 101-103)

La trompa releva al clarinete para iniciar el giro melódico de *L'ombre des arbres*. Obsérvese el empleo de *bariolages* de armónicos en la cuerda, que en este contexto armónico abiertamente impresionista se emplea de manera deliberada de nuevo por sus connotaciones ravelianas²⁴². La lógica de tipo acústico seguida hace que las notas del arpa provoquen que en el seno de estos *bariolages* nazcan los arpeggios en flauta y clarinete, no menos ravelianos, en los que se reproduce nuevamente el giro de *L'ombre des arbres* a distancia de 9ª mayor:

Fig. 4.63: Cita de *L'ombre des arbres* (cc. 104 y ss.)

²⁴² Un ejemplo de Ravel en el que se emplea con un efecto muy próximo lo constituye la canción *Soupir*, primero del ciclo de canciones titulado *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. (RAVEL, Maurice. *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* [música impresa]. Pour chant avec 2 flûtes, 2 clarinettes, quatuor à cordes et piano. París: Durand, 1914).

A la planificación instrumental ya realizada previamente se añaden los sonidos eólicos que la transparencia sonora de los sonidos de altura perceptible vuelve a dejar escuchar con claridad como en la primera sección, especialmente al final del pasaje:

The musical score for the final of the quote from *L'ombre des arbres* (measures 109-112) is presented for a full orchestra. The score is divided into two systems. The first system covers measures 109-111, and the second system covers measures 110-112. The time signature is 4/4 for the first system and changes to 2/4 for the second system, returning to 4/4 at the end. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Percussion (Perc. with Gong/Cymbal (Gr.C.)), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score features various dynamics such as *mf*, *pp*, *ppp*, *mp*, and *mf*, along with performance instructions like *spazz.*, *legno batt.*, and *mf*. The percussion part includes a Gong/Cymbal (Gr.C.) and a dynamic marking from *mp* to *pppp*. The harp part includes a dynamic marking from *p* to *pp*. The violin parts include dynamic markings from *mf* to *pppp* and *pp* to *ppp*. The viola part includes dynamic markings from *p* to *ppp* and *pp* to *ppp*. The cello part includes dynamic markings from *mf* to *pp* and *mf* to *mp*.

Fig. 4.64: Final de la cita de *L'ombre des arbres* (cc. 109-112)

Finalmente se escribe la coda, con los acordes del clímax realizados enteramente por sonidos armónicos. Éstos dejarán igualmente transparentar un fondo de ruido, idea sonora que remite inequívocamente al inicio de la pieza:

4/4 Più lento $\text{♩} = 48$ 3/4 4/4 3/4 4/4

Fl. *pp* *mf* *pp*

Ob. *mf*

Cl. *pp* *mf* *pp*

Fg. *mf*

Trb. *mf*

Cor. *mf*

Crot. *mf*

Perc. *p*

Hp. *mp*

4/4 Più lento $\text{♩} = 48$ 3/4 4/4 3/4 4/4

Vln. I *ppp* *pp* *ord.* *senza suono diretto sul pont.*

Vln. II *pp* *mp* *pp*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Cb. *pp* *p*

II c. V
III c. $\frac{5}{4}$
IV c.

Fig. 4.65: Coda (cc. 114-118)

5. *LIEBESTOD (BARCAROLA PARA ORQUESTA)*

El desarrollo y ampliación del enfoque compositivo mostrado en las obras precedentes culmina en una profundización en los planteamientos y procedimientos allí desarrollados a través de la composición de una obra de gran formato. En el bicentenario del nacimiento de Richard Wagner, *Liebestod (Barcarola para orquesta)* está escrita en homenaje a dicho compositor, y en cierto modo es resultado de la suma de todas las experiencias y conocimientos adquiridos a través del estudio y la realización de los trabajos anteriores en la elaboración de la presente tesis. El empleo de una gran orquesta permitirá, en primer lugar, una exploración mayor de las posibilidades de nuestro sistema armónico en el complejo juego de reflejos y relaciones interválicas entre diferentes registros que dicho sistema posibilita. Por otro lado, el uso de las técnicas instrumentales no convencionales adquirirá, como veremos, una significación especial en su aplicación a la orquesta, tanto desde el punto de vista del resultado sonoro como de la realización de una escritura que resulte apropiada a la ejecución orquestal. Entre el resto de aspectos que serán objeto de un mayor grado de desarrollo en *Liebestod* respecto a las obras precedentes, cabe destacar además la dimensión melódica, apenas explorada en *Preludio a Borís*, y que sólo de manera fugaz aparecía en *Aquarelle*; y por último, la gestión del flujo de reminiscencias activado a través del sistema armónico adquirirá un grado mayor de complejidad en el manejo de la gradación posible entre sutiles evocaciones

armónicas y la inclusión de alusiones más explícitas. Éstas serán además aquí notablemente más numerosas que en las obras anteriores, y en ningún momento perderemos de vista nuestra premisa de integrarlas en un discurso unitario y coherente.

Inédita a fecha de hoy, la composición de *Liebestod* se acompaña de un continuo intercambio de ideas con Gérard Pesson²⁴³, a quien está dedicada la obra, y la partitura ha sido además objeto de un profundo examen realizado con el propio compositor en sus clases de composición durante mi estancia en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Este trabajo ha posibilitado de un lado contrastar con el maestro la musicalidad y eficacia de muchos de los planteamientos de la composición, y por otro lado ha dado lugar a la revisión de la partitura para mejorar aquellos otros que, tras un profundo análisis realizado en las clases de composición, concluimos que eran susceptibles de una más adecuada realización. Previamente a la realización de esta estancia, tuve ya ocasión de entregar a Pesson en persona una primera versión de la partitura en enero de 2013 en San Sebastián, donde aconteció en aquellos días el estreno de su obra para orquesta *Ravel à son âme*. Nuestras conversaciones de aquel encuentro, además de girar en torno a la obra que iba a ser estrenada, derivaron hacia temas que de un modo u otro estaban relacionados con aquéllos que habían inspirado la composición de *Liebestod*. Entre ellos cabe destacar la ópera *Wagner Dream*, del compositor británico Jonathan Harvey, quien había fallecido hacía poco más de un mes en aquel momento, y que si bien no había tenido especial influencia en mi trabajo, es en sí un hecho reseñable la coincidencia de las motivaciones de *Liebestod* con la temática de esta ópera contemporánea estrenada en 2007, como tendremos ocasión de ver. Asimismo conversamos acerca de una serie de emisiones que Pesson estaba preparando en aquel momento para su programa de radio *Boudoir et autres*, emitido semanalmente en France Musique, y que iban a estar motivadas por el bicentenario wagneriano. La manera en que Pesson pensaba abordar estos programas dedicados a Wagner se hallaba en íntima

²⁴³ Fue Óscar Strasnoy quien me había puesto en contacto con Gérard Pesson, y éste tuvo la amabilidad de recibirme en su casa en septiembre de 2011. El propio Pesson da testimonio de este primer encuentro en una de las emisiones de su programa de radio *Boudoir et autres*, en France Musique, en concreto la que se emitió el 27 de octubre de 2012, y que es accesible en la página de France Musique a través del enlace <<http://www.francemusique.fr/emission/boudoir-autres/2012-2013/trois-cent-un-caro-diario-lxxxviii-10-27-2012-00-00>> (verificado el 22 de febrero de 2014 y disponible hasta el 24 de julio de 2015).

consonancia con el modo en que lo hacía yo en *Liebestod*, pues en ambos casos el foco de interés estaba acaparado por la presencia de Wagner en Venecia²⁴⁴. Sin duda, estos acontecimientos, que podrían considerarse anecdóticos, ilustran en parte el entorno artístico de *Liebestod* y su inserción en el momento presente, marcada en modo especial por la manifiesta afinidad de intereses respecto al pensamiento y obra de Pesson. Esta última idea fue expresada por él mismo, pocas semanas después de aquel encuentro, a través de un correo electrónico en el que me comunicaba las impresiones que la partitura le había suscitado:

Es una música muy hermosa, noble, contenida, profunda y de una gran inspiración. Puede usted imaginar cómo esta música parece haber surgido de ese jardín que tenemos en común.²⁴⁵

La influencia de la música de Pesson será también de orden técnico, y desde este punto de vista estará fundamentalmente reflejada en el uso prolífico de técnicas instrumentales no convencionales, un ámbito en el que *Liebestod* ha podido beneficiarse netamente —a través del trabajo realizado en las clases de composición— de la experiencia y maestría excepcional de Pesson en el empleo de este tipo de técnicas. Otros aspectos marcarán sin embargo diferencias no menos importantes respecto a los planteamientos del compositor francés, en

²⁴⁴ Estas emisiones, que Pesson iba a titular *Mort à Venise*, girarían de inicio en torno a los últimos días y fallecimiento de Wagner en Venecia, y posteriormente también se harían eco del periodo anterior en el que, alojado en el Palazzo Giustiniani, Fueron emitidas el 2 de marzo, 30 de marzo y el 4 de mayo de 2013 respectivamente, y son accesibles a través de la página web de France musique en <<http://www.francemusique.fr/emission/boudoir-autres/2012-2013/re-ecouter>> (verificado el 22 de febrero). Wagner compondría el segundo acto de *Tristán e Isolda* en la misma ciudad donde fallecería después, circunstancia que personalmente le había yo recordado durante nuestro encuentro en San Sebastián, en aquella conversación a propósito de la composición que le acababa de dedicar. Nuestros intereses se entrelazaban aquí como sucedía frecuentemente, en todo aquello relacionado con las motivaciones presentes en la composición de *Liebestod*. Así por ejemplo, en cierta ocasión en que le expresé mi admiración hacia la película *Senso* de Visconti —cuyo argumento, extraído de la novela homónima de Camillo Boito, transcurre en Venecia durante la ocupación austríaca—, el propio Pesson me afirmó que fue esta película la que le hizo verdaderamente descubrir la música de Bruckner, a través de su banda sonora extraída de su séptima sinfonía. No se olvide que Bruckner escribió el *Adagio* de esta sinfonía cuando supo del inminente fallecimiento de Wagner, y que la melodía central de dicho movimiento, citada por Pesson en *Mes béatitudes*, ha sido calificada por él mismo como “uno de los más bellos temas jamás escritos” (Cfr PESSON, Gérard. Nota de programa de *Mes béatitudes*. En IRCAM. *BRAHMS: Base de documentation sur la musique contemporaine*. [En línea] París: IRCAM-Pompidou, 2008 [Citado 21 de febrero de 2014]. Disponible en <<http://brahms.ircam.fr/works/work/11085/>>). Encontraremos también en *Liebestod* una cita al mencionado *Adagio* por su relación con Wagner.

²⁴⁵ “C'est une très belle musique, noble, retenue, profonde et d'une grande inspiration. Vous pouvez imaginer comment cette musique semble être éclore dans le jardin que nous avons en commun”.(PESSON, Gérard.. Correo electrónico personal, 21 de febrero de 2013).

particular todos aquéllos que tienen que ver con procedimientos de escritura relacionados con la música espectral. Dichos procedimientos tendrán en esta obra una presencia no menos importante que en las anteriores, y desarrollarán también aquí la función de amalgamar las referencias a la música del pasado en el entramado armónico y tímbrico de la composición. De esta simbiosis particular de corrientes estilísticas que en cierto sentido pueden resultar incluso antagónicas, *Liebestod* aspirará a representar la culminación de un enfoque compositivo original, resultado de una asimilación personal de conocimientos y fuentes de inspiración cuyo recorrido persigue mostrar con la máxima claridad la presente tesis.

5.1 Contexto específico. Wagner, *Tristán e Isolda* y Venecia.

En la autobiografía de Richard Wagner es posible leer numerosos detalles de la estancia que el compositor realizó en Venecia entre agosto de 1858 y marzo del año siguiente²⁴⁶. Alojado durante esos meses en un palacio situado en el Canal Grande, el Palazzo Giustiniani, Wagner proyectaba finalizar allí su ópera *Tristán e Isolda*, de la que ya había completado el primer acto y se hallaba componiendo el segundo. Las circunstancias políticas cada vez más convulsas en la Venecia ocupada a la sazón por las tropas austríacas precipitaron no obstante su partida antes de lo previsto, ante la inminencia del estallido de las hostilidades, y hubo de abandonar la ciudad apenas transcurridos siete meses desde su llegada. Durante ese tiempo, Wagner dejó casi finalizado el segundo acto de *Tristán e Isolda*, y esbozó además algunas ideas musicales importantes del tercero.

La idea de componer la ópera había surgido inicialmente como un breve paréntesis en la composición de la Tetralogía²⁴⁷ ante las dificultades de dar cauce a la representación del ciclo, y estaba motivada por la necesidad de crear una

²⁴⁶ Cfr. WAGNER, Richard. *Mi vida*. Edición de Martin Gregor-Dellin. Madrid: Turner, 1989, pp. 518-528.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 498.

nueva ópera cuyas características la hicieran fácilmente ejecutable para los teatros de la época. Cuestiones de tipo pragmático al margen, la finalización de *Tristán e Isolda* había representado sin embargo el único sueño del compositor a su llegada a Venecia, según confiesa él mismo a Franz Liszt por carta a finales de septiembre de 1858, en su impaciencia por recibir su piano de cola y consagrarse al trabajo de proseguir la composición de la obra²⁴⁸. Pocos meses después, puede decirse que el compositor estaba absolutamente entregado de manera apasionada a la composición de *Tristán e Isolda*, si atendemos a lo que reflejan las palabras que el propio Wagner dirige a Mathilde Wesendonck en diciembre de 1858:

Desde ayer he vuelto a trabajar en el Tristán. Sigo en el segundo acto. Pero ¡qué música resulta! Toda mi vida podría consagrarse a esta sola obra. ¡Oh! Será profundo y bello; y las maravillas más sublimes se unen con facilidad a la idea. Jamás hasta ahora hizo nadie cosa semejante; pero vivo también completamente en esa música; no quiero saber de ninguna manera cuando [sic] estará terminada. Vivo actualmente en ella.²⁴⁹

Parece claro que la ciudad de Venecia tuvo además el efecto de inducir en el compositor un estado de ánimo particular en aquellos meses. Así lo expresa a Mathilde Wesendonck en carta del 16 de septiembre:

Por primera vez respiro esa atmósfera siempre igual, pura y deliciosa; el aspecto magnífico de la ciudad me tiene en un estado de sueño dulcemente melancólico del que experimento aún y siempre el beneficio. Cuando por la tarde voy al Lido, hay alrededor de mí como esa vibración tierna y prolongada del violín [...] puedes ahora imaginarte lo que yo siento al claro de luna sobre el mar.²⁵⁰

Y en el mismo sentido escribe días después a Liszt lo siguiente:

Quedarás tranquilo al saber que Venecia no me ha decepcionado en lo que esperaba; el silencio melancólico del Gran Canal, a cuyas orillas habito un vasto y suntuoso palacio, me resulta lo más simpático posible. Todos los días voy a la plaza de San Marcos, me

²⁴⁸ Cfr. WAGNER, Richard; LISZT, Franz. *Correspondencia*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947, p. 147.

²⁴⁹ WAGNER, Richard. *Epistolario a Matilde Wesendonk*. Prólogo y traducción de Carlos Bosch. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947, p. 113.

²⁵⁰ WAGNER, Richard. *Epistolario a Matilde Wesendonk*. Op. cit., pp. 64-65.

hago conducir una góndola a las islas, en las que me paseo, etc. Todo esto me distrae y reposa mi imaginación.²⁵¹

Ernest Newman señala en resumen cómo la soledad en que permaneció Wagner durante gran parte del tiempo de su estancia pudo alimentar un estado de ensimismamiento místico, que durante este periodo le hizo imbuirse más que nunca en las lecturas de Schopenhauer, Calderón de la Barca y el budismo²⁵². A todas estas impresiones hay que sumar el efecto que produjo en Wagner desde el principio el canto de los gondoleros, respecto al cual relataba durante los primeros días de su estancia lo siguiente:

Estas melodías, profundamente melancólicas, cantadas con una voz sonora y potente que el agua trae de lejos y que van a morir todavía más allá, han producido en mí una impresión solemne. ¡Sublime!²⁵³

Más adelante explicaría en su autobiografía cómo la célebre melodía de corno inglés al inicio del tercer acto de *Tristán e Isolda* le fue posiblemente inspirada por el canto de los gondoleros:

Una vez que regresaba a casa muy tarde por el oscuro canal, apareció de repente la luna e iluminó, junto con los indescritibles palacios, al barquero destacándose en la alta popa de mi góndola mientras movía lentamente su fuerte remo. De improviso, le salió del pecho, creciéndole desde lo hondo, un gemido no semejante al aullido de un animal, y tras un « ¡oh!» largamente prolongado desembocó en la sencilla exclamación musical de « ¡Venezia! ». A esto siguió algo más de lo que, a consecuencia de la intensa emoción que sentí, no he guardado un recuerdo claro. Las impresiones producidas por último con esto fueron las que caracterizaron para mí a Venecia durante mi estancia allí y me permanecieron fieles hasta la conclusión del segundo acto del *Tristán*, e incluso quizá me inspiraron la doliente melodía largamente prolongada del corno del pastor al comienzo del tercer acto, ya esbozada aquí.²⁵⁴

Es comúnmente señalada la concomitancia de dos factores contribuyentes a incrementar el entusiasmo de Wagner hacia la realización de esta ópera basada

²⁵¹ Cfr. WAGNER, Richard; LISZT, Franz. *Correspondencia*. Op. cit., p. 147.

²⁵² Cfr. NEWMAN, Ernest. *The life of Richard Wagner*. Nueva York: Alfred A. Knopf., 1937, Vol. II, pp. 565-566.

²⁵³ WAGNER, Richard. *Epistolario a Matilde Wesendonk*. Op. cit., p. 57.

²⁵⁴ WAGNER, Richard. *Mi vida*. Op. cit., p. 523.

en una antigua leyenda celta²⁵⁵: la lectura de *El mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer, y la complicada y apasionada relación amorosa que vivía a la sazón el compositor precisamente con Mathilde Wesendonck. No nos corresponde aquí entrar en la nada fácil —ni exenta de discusión— tarea de inquirir el verdadero peso que ambos factores pudieron tener en la composición de la obra, si bien el propio Wagner apunta a estas circunstancias como parte de las motivaciones presentes en su proceso de composición. Respecto a la primera cuestión, Wagner escribe lo siguiente:

Lo que me inspiró la concepción de un *Tristán e Isolda* fue en parte, seguramente, el serio estado de ánimo en que me había puesto *Schopenhauer*, que ahora me apremiaba a una expresión extática de sus elementos fundamentales.²⁵⁶

Es indudable que cuando Tristán dice que la suerte de su vida se resume en el anhelar, lo que sus palabras representan es el “perpetuo anhelar” en que consiste para Schopenhauer la voluntad de vivir objetivada, la cual alcanza según él su mayor grado de perfección en el ser humano, convirtiéndolo para desgracia suya en el poseedor de mayores necesidades²⁵⁷. No obstante, deseamos por un lado compartir la prudencia de Gregor-Dellin cuando cuestiona un presunto carácter específicamente *schopenhaueriano* de *Tristán e Isolda* y su glorificación a la noche, pues como bien explica, ésta constituía ya un elemento típico del romanticismo alemán. Para Eduardo Gavilán, “frente a la vía ascética de Schopenhauer, *Tristán* representaba la vía extática de un amor tan intenso que

²⁵⁵ Según Ernest Newman existe un acuerdo general entre los estudiosos en situar los orígenes de la historia en las regiones celtas de Gales o sudoeste de Inglaterra (Cfr. NEWMAN, Ernest. *Wagner Nights*. Gran Bretaña: Pan Books, 1977, p.182). La fuente más directa, aunque no la única, empleada por Wagner para la realización del libreto la constituye sin embargo el poema medieval *Tristan und Ísôt* de Gottfried von Strasbourg (Cfr. SCRUTON, Roger. *Death-devoted heart: Sex and the sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Nueva York: Oxford University Press, 2004, pp. 15-33).

²⁵⁶ WAGNER, Richard. *Mi vida*. Op. cit., p. 464.

²⁵⁷ Cfr. SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. México, D. F.: Porrúa, 1998, pp. 244-245. Según Schopenhauer la voluntad se manifiesta en el universo según diferentes grados de objetivación. En el grado más bajo se encontrarían las fuerzas primordiales de la naturaleza, y en los grados superiores aparece la individualidad, especialmente en el hombre (Íbid. pp. 112-113). Lo que para Schopenhauer representa la noción de objetivación de la voluntad es su conversión en representación, es decir su manifestación en el mundo fenoménico, regido por el espacio y el tiempo, aquél de la pluralidad de los fenómenos. Fuera de esta representación, la voluntad constituye en sí una única cosa, indivisible e incognoscible, esencia última del mundo y sus fenómenos, de todo lo individual como del universo entero. Para más información remitimos a la lectura del tomo II de *El mundo como voluntad y representación*, en el que Schopenhauer desarrolla y argumenta estas ideas de un modo detallado (Íbid. pp. 87-138).

quebraba las barreras de la subjetividad hasta disolver la individualidad”²⁵⁸. Al hilo de este carácter extático también apuntado por Wagner, diríamos con Gregor-Dellin que lo que verdaderamente acontece en esta ópera es un énfasis en la dimensión erótica de la voluntad y en cómo el reposo último de ésta constituye un acto de amor y única vía de salvación.²⁵⁹

En lo que respecta a la relación de Wagner con la esposa del empresario Otto Wesendonck, el lector podría rastrear multitud de detalles en la correspondencia que el compositor dirigió a Mathilde en aquellos años²⁶⁰. Se trata de un aspecto que carece de relevancia para nuestro trabajo, y del que nosotros nos limitaremos a trasladar la reflexión de Gregor-Dellin cuando concluye que dicha relación pudiera desempeñar un *rôle* de estímulo provocador de lo sublime.²⁶¹

A juicio del propio autor, *Tristán d Isolda* se convertiría finalmente en la ópera en que “había depositado lo más atrevido y lo más extraño que nunca había escrito”²⁶². Para Houston Stewart Chamberlain lo más distintivo de este drama es “el hecho de manifestarse el hombre interno directamente en la música, de tal modo que lo que pasa en su interior viene a ser *la parte más importante de la acción*”²⁶³. Según Chamberlain, el momento en que los protagonistas toman el filtro del amor es el instante preciso en que Wagner traslada la acción al interior de los dos personajes. Lo que en ese instante de la ópera sucede queda descrito por el propio Chamberlain con las siguientes palabras:

En el drama que nos ocupa vemos, en primer término, cómo la trama de los acontecimientos converge rápidamente hacia un punto único; avanzamos así hasta el límite del alma invisible, y entonces el poeta —que además del lenguaje de las palabras dispone también de la música—, puede hacernos penetrar en este alma y revelárnosla. Libre de todo obstáculo, gracias a la matemática precisión de su punto de partida, permite

²⁵⁸ GAVILÁN, Eduardo. “Música como revelación: Tristan und Isolde”. *Quodlibet*. n°48, septiembre de 2010, p. 4.

²⁵⁹ Cfr. GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 315-316. Se trata de un aspecto que también ha sido contemplado desde un prisma religioso relacionado con el sacrificio y la redención (Cfr. SCRUTON, Roger. *Death-devoted heart: Sex and the sacred in Wagner's Tristan and Isolde*, Op. cit.), y que se inserta fácilmente en las temáticas habituales de las óperas wagnerianas.

²⁶⁰ Cfr. WAGNER, Richard. *Epistolario a Matilde Wesendonk*. Op. cit.

²⁶¹ GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Op. cit., p. 317.

²⁶² WAGNER, Richard. *Mi vida*. Op. cit., p. 532.

²⁶³ CHAMBERLAIN, Houston Stewart. *El drama wagneriano*, Traducción de Heriberto Laribal. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1980, p. 105.

que la emoción se despliegue más y más hasta que todo lo *individual* se funde y se abisma en el “soplo infinito del alma universal”.²⁶⁴

Las necesidades psicológicas del drama llevan a Wagner a renovar por otro lado la forma musical a través de una comprensión revolucionaria de la tonalidad como principio estructural, como así señala Walter Piston²⁶⁵. A gran escala destaca en *Tristán e Isolda* la ausencia de centros tonales, mientras a escala menor lo que encontramos es una constante evitación de las resoluciones tradicionales de los acordes de manera que, a grosso modo, la resolución de un cierto acorde tiende a ser reemplazada por un nuevo acorde distinto del que correspondería como resolución, y este último acorde requeriría de nuevo una resolución que tampoco llega después. Ciertamente se identifican de un modo natural estos procedimientos con aquel perpetuo anhelar escenificado en *Tristán*, y es esto lo que motiva su empleo tan prolífico en la ópera. Se trata para Diether de la Motte de un gran salto evolutivo de la armonía²⁶⁶, y como consecuencia de él los acordes dejan de estar gobernados por las relaciones funcionales de sus notas fundamentales, mecanismo que según Roger Scruton, es reemplazado por los movimientos cromáticos de las voces. Dicho por él mismo de otro modo, “todo acorde puede llevar a cualquier otro mientras las voces puedan moverse del primero al segundo por movimientos de semitono”²⁶⁷. Existe aquí en realidad un empleo clásico de la polifonía, como explica Piston, pues ésta se sigue rigiendo por principios de contigüidad, notas comunes, etc.²⁶⁸, y no debe olvidarse además que el repertorio de acordes empleado por Wagner es el común dentro del repertorio romántico. Sin embargo, esta libertad de los encadenamientos armónicos respecto a las relaciones de fundamentales, al margen de la deriva que su escritura cromática tomaría después en la segunda escuela de Viena, resulta sin duda decisiva para el desarrollo ulterior de la armonía en compositores como Debussy, y por ello Schönberg resume así la importancia que los hallazgos armónicos wagnerianos tuvieron después justamente para este autor:

²⁶⁴ Ibid., p. 106.

²⁶⁵ PISTON, Walter. *Armonía*. Op. cit., p.443.

²⁶⁶ MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Traducción de Luis Romano Haces. Barcelona: Idea Books, 1998, p. 212.

²⁶⁷ “Any chord can lead to any other provided the voices can move from the first to the second by semitone steps” (SCRUTON, Roger. *Death-devoted heart: Sex and the sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Op. cit., p. 86).

²⁶⁸ PISTON, Walter. *Armonía*. Op. cit., p.444.

La música de Ricardo Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo *impresionista* de la armonía, practicado especialmente por Debussy. Sus armonías, sin ninguna significación constructiva, eran utilizadas frecuentemente con fines coloristas.²⁶⁹

En el mismo sentido se pronuncia Boulez cuando afirma que Debussy es el verdadero heredero de Wagner, en tanto su música se desarrolla a partir de la evolución cromática wagneriana²⁷⁰. Hemos buscado deliberadamente llegar a este punto para propiciar una reflexión, a modo de breve paréntesis, acerca del modo en que cada uno de los tres autores del pasado a los que se alude en nuestras obras guardan en realidad una relación cercana con nuestros planteamientos compositivos: si en los acordes campana de Mussorgsky veíamos, por su significación tímbrica y carencia de funcionalidad tonal, un material que se prestaba a ser contemplado desde una óptica espectral, y si en el contexto de *Aquarelle* habíamos señalado igualmente las conexiones entre Debussy y las motivaciones de los compositores espectrales que en parte compartimos, nos corresponde ahora señalar las conexiones de Wagner con estas mismas cuestiones por su contribución a la emancipación del acorde como entidad sonora autónoma. Si bien el acorde depende en Wagner de una técnica contrapuntística esencialmente clásica, lo que hemos explicado al respecto también nos hace cercanos a su arte: lejos de existir en nuestra música una polifonía generadora de la verticalidad, recordamos no obstante nuestra tendencia hacia el uso de enlaces de espectros con sonidos comunes y pequeños desplazamientos de otros de sus sonidos para obtener así una transformación progresiva de la armonía, procedimiento que indudablemente guarda un cierto parentesco a con lo que de la polifonía wagneriana hemos explicado a través de Scruton y Piston.

Wagner concluiría finalmente la ópera *Tristán e Isolda* en Lucerna meses después de abandonar Venecia. No obstante, es bien sabido que los importantes vínculos de Wagner con esta ciudad ni mucho menos se agotan aquí, pues al margen de otras visitas ocasionales, el compositor volvió a residir allí durante los últimos meses de su vida, desde su llegada en septiembre de 1882. En esta

²⁶⁹ SCHÖNBERG, Arnold. "La composición con doce sonidos". En SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Traducción de Juan J. Esteve. Madrid: Taurus, 1963, p. 144.

²⁷⁰ Cfr. BOULEZ, Pierre. "Maîtrise et Métier". En BOULEZ, Pierre. *Points de repère*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1985, p. 28.

segunda ocasión fue en el Palazzo Vendramin —actual casino de la ciudad, también situado en el Canal Grande— donde se hospedó, en compañía de su familia. Wagner recibió allí en aquellos meses la visita de familiares y amigos, entre ellos Franz Liszt, quien durante las semanas que pasó allí escribió *La lugubre góndola* en sus dos versiones²⁷¹. Se trata de unas piezas inspiradas en las procesiones fúnebres venecianas realizadas en góndola, y que son en cierto modo premonitorias de la cercana muerte de su yerno en Venecia, que finalmente aconteció el 13 de febrero de 1883. En el funeral, su féretro era transportado por góndolas negras hasta la estación de ferrocarril, desde la que iba a ser trasladado hasta Bayreuth para ser sepultado en la villa Wahnfried. La conmoción que la noticia de la muerte de Wagner causa en general en el mundo musical afecta de un modo especial a Anton Bruckner, que conociendo los hechos escribe la música fúnebre del *Adagio* de su séptima sinfonía.²⁷²

Existe una ópera reciente que recrea los detalles de las últimas horas de Wagner en aquella mañana del 13 de febrero. Se trata de la anteriormente citada *Wagner Dream* del compositor británico Jonathan Harvey, a la que dedicamos aquí un espacio porque existe además una indudable sintonía entre nuestro trabajo compositivo y ciertos aspectos musicales de esta ópera. En la trama referida a aquellos últimos momentos de Wagner se inserta la visión que tiene Wagner, pocos instantes antes de morir, de la realización de una ópera de temática budista que había sido proyectada por él mismo años atrás²⁷³. Se puede hablar aquí, por tanto, de una ópera dentro de otra, de dos mundos diversos —el mundo del sueño y el de la vigilia—, y también de dos dimensiones temporales diferentes, en tanto el sueño de Wagner transcurre en realidad en un breve lapso de tiempo previo a su muerte. Sin entrar en muchos más detalles que no atañen a nuestro trabajo²⁷⁴, Harvey asigna a cada mundo y a cada personaje lo que él llama unos “espacios” propios, consistentes en campos armónicos determinados. En el caso del

²⁷¹ Cfr. SEARLE, Humphrey. *The music of Liszt*. Londres y Toronto: Dover, 1966, p. 112.

²⁷² Cfr. STORNI, Eduardo. *Bruckner: El cantor de Dios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977, pp. 85-86.

²⁷³ Fue durante el verano de 1855 en Seeligsberg cuando, después de leer la *Introducción a la historia del budismo* de Eugène Burnouff, consideró por primera vez la realización de esta ópera budista a la que pensaba dar por título *Los vencedores* (Cfr. WAGNER. *Mi vida*. Op.cit., pp. 479-480).

²⁷⁴ Resulta por ejemplo muy interesante el papel de transición entre un mundo y otro que se le otorga a la electrónica, pero éste aspecto como muchos otros de indudable interés relativos a esta obra, no guardan relación con nuestro trabajo.

personaje de Wagner, su campo armónico estará caracterizado por la presencia del acorde de Tristán en su registro central, y de él dice Harvey lo siguiente:

Este campo armónico dominará gran parte de la ópera, así lo decido; a veces el acorde de Tristán resultará audible, pero raramente aparecerá aislado y claro.[...] He querido que Wagner apareciese en la ópera como un fantasma, presente pero no corpóreo. ¿Qué mejor manera de aparecerse que a través del colorido armónico (especialmente para Wagner)?²⁷⁵

La afinidad de nuestros planteamientos con lo que Harvey expone en estas líneas es manifiesta y no requiere más comentario por nuestra parte. Dicha afinidad va en realidad mucho más lejos de la temática argumental de la ópera, pues es extensible al trabajo que hemos realizado en las obras anteriores.²⁷⁶

Lo que en este apartado hemos descrito busca exclusivamente mostrar y contextualizar los estímulos que alimentaron la composición de *Liebestod* (*Barcarola para orquesta*) como homenaje a Wagner en el bicentenario de su nacimiento, así como exponer algunas reflexiones a partir de ellos. Los vínculos de Wagner con Venecia, y en especial la caracterización un tanto mística que pudo tener su estancia en aquellos meses en que componía *Tristán e Isolda*; el carácter extático del drama y el sentido de disolución de la individualidad y unión mística que representa en él la muerte de Isolda; la propia muerte del compositor en Venecia, etc.; todos estos elementos brevemente sintetizados aquí servirán de estímulo, junto con otros que describiremos más adelante, al proyecto de componer una barcarola para orquesta que tomaría el título que el propio Wagner dio al aria final de la ópera, *Liebestod* —*Muerte de amor*—, aquella en la que se produce la transfiguración de Isolda.

²⁷⁵ “This harmonic field will dominate much of the opera, I decide; at times the Tristan chord will be audible, but rarely alone and clear. [...] I wanted Wagner to haunt the opera like a ghost, present but not full-bodied. What better way to haunt than through harmonic nuance (particularly for Wagner)?” (HARVEY, Jonathan. “How do I compose (Reflections on *Wagner Dream*)”. *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 1, 2008, p. 40).

²⁷⁶ Lo que distingue aquí nuestros planteamientos armónicos es por un lado la sistematización de la generación del campo armónico completo a partir del material armónico importado e insertado en la zona central del espectro, y por otro lado, la participación de un gran número de transposiciones de un único material espectral, en contraposición a la heterogeneidad que obtiene Harvey a partir del uso de campos armónicos diversos asociados a cada uno de los personajes de la trama.

5.2 Primeras ideas musicales y estructura general de la obra

Los estímulos de tipo fundamentalmente poético que hemos descrito fueron en realidad canalizados a través de unas ideas musicales iniciales muy precisas, y que estaban relacionadas en gran medida con el trabajo realizado en las obras anteriores y ciertas inquietudes que de ellas habían surgido. En primer lugar, previa incluso a toda intención de escribir esta obra orquestal, existía de entrada una intención de profundizar en el uso de técnicas instrumentales no convencionales, y muy especialmente en el valor sonoro de estas técnicas cuando llevan asociadas dinámicas resultantes muy tenues pero están realizadas por una gran masa de instrumentos. Así por ejemplo, el inicio de *Aquarelle*, en la combinación de *taping* y *battuto* realizada por violines y viola, se mostraba como una idea sumamente atractiva para ser realizada en próximas obras por un gran número de instrumentos de arco. En este caso se trataría de una gran masa instrumental en la que, si bien el resultado sonoro tendría una cierta complejidad y riqueza, la sincronía rítmica y dinámica produciría en realidad una única superficie sonora. Otro procedimiento diferente consistiría en aprovechar el gran número de instrumentos para la creación de texturas aún más complejas en las que se dé una multiplicidad de detalles texturales. Esta última idea cobró una fuerza especial durante una estancia en Venecia, y fue alimentada por la escucha casual de los rumores en una callejuela veneciana por la que discurría un estrecho canal: un conjunto sonoro dominado por el golpeteo del agua en los bordes del canal, además de dos pequeñas embarcaciones amarradas que entrechocaban ocasionalmente según el movimiento del agua, y el sonido de las cuerdas que sujetaban las barcas al tensarse, posiblemente amplificado por la propia resonancia de la madera de aquéllas; todo ello sometido además a un proceso de intensificación muy progresivo, y que había estado motivado por una embarcación que acababa de cruzar el canal por una calle transversal a cierta distancia, y cuya onda expansiva a través del agua animaba de manera muy paulatina la proliferación de aquellos detalles sonoros. Lejos de sugerirme un intento de reproducción instrumental de lo que acababa de escuchar, como tampoco la

composición de una música de carácter ingenuamente descriptivo, lo que propició aquella imagen sonora es la gestación de una idea musical caracterizada por una posible reminiscencia veneciana de orden tímbrico, relacionable con la presencia de Wagner en Venecia, y que vendría así a servir de punto de encuentro entre aquellas inquietudes de tipo técnico y de investigación tímbrica surgidas a partir de las obras anteriores y el encauzamiento de una admiración profunda y emotiva hacia la obra de Wagner, sentimiento que durante mi estancia en Venecia estuvo proyectado plenamente sobre dicha ciudad. Esta idea inicial poseerá unas características musicales inicialmente pensadas de la siguiente manera:

- Una textura granular un tanto caótica, pero que no obstante deje percibir una cierta impresión de balanceo periódico, y que además implicará un proceso de progresiva densificación sonora.
- Una tímbrica que en cierto modo remitirá al sonido del agua y a la madera.

Evidentemente, tanto el tipo de textura como el aspecto tímbrico descrito requieren de la participación de las técnicas instrumentales no convencionales: cobres golpeados en la embocadura con la palma de la mano además de *pizzicati* de flauta, *slaps*, y golpes de lengua en los instrumentos de viento madera ofrecerán un resultado tímbrico afín a una cierta impresión de golpeteo acuático; *pizzicati* detrás del puente y diversos golpes de arcos completarán esta impresión acuática —por así decir— con una cierta resonancia de la madera de estos instrumentos; y por último, se dejaría alguno de estos instrumentos de cuerda tocando a solo ruidos entrecortados de sobrepresión de arco sobre la cuerda, sin sonido de nota, que harán que el alma y la caja del instrumento resuenen como lo hacían presuntamente aquellas barcas de madera con el sonido del tensado de las cuerdas que las retenían. Esta idea inicial, apenas esbozada pero ya con no pocos detalles instrumentales determinados a priori, actuará como verdadero desencadenante del proyecto de composición de la obra.

Aquella otra idea en forma de amplias respiraciones realizadas con *taping* y *battuto*, proveniente del inicio de *Aquarelle*, ofrecería por su parte un contraste respecto a la que acabamos de describir que resultará enormemente sugestivo, pues si bien la primera de ellas estaría relacionada con el agua de los canales de Venecia y un mundo sonoro rico en detalles individuales, el gesto instrumental de

la segunda puede ser percibido como oleadas uniformes, en cierto modo relacionables con el mar. Nuevamente conviene precisar que tampoco en estas ideas reside una intención programática, sino un deseo de evocar un posible trayecto poético-musical que es susceptible de ser contemplado desde diversos prismas, y que podría sugerir interpretaciones diversas al margen de lo puramente musical, que en realidad es aquello sobre lo que verdaderamente depositaremos la mayor de nuestras atenciones en el proceso de composición. No obstante esto último, es insoslayable que el propio título y sentido de la obra tiendan de manera especial a dar lugar a este tipo de interpretaciones paralelas a la propia música, cuestión que, lejos de ser ignorada, tuvo también su participación en la concepción de la obra. Por ello, en aras de una máxima transparencia en la descripción de todos los elementos y motivaciones que intervinieron en el proceso de composición, creo conveniente explicar las posibles interpretaciones extra-musicales que yo mismo manejé acerca de estas primeras ideas, puesto que, destinadas respectivamente al principio y al final de la obra, estaban ya de algún modo condicionando el trayecto completo de la composición. En primer lugar, la temática asociada al agua y a Venecia me sugirió la idea de escribir la obra como una gran barcarola orquestal²⁷⁷. Además de en esta idea extra-musical, el carácter de barcarola se manifestaría a través de determinadas configuraciones rítmicas que, como decíamos de aquellos elementos rítmicos que frecuentemente aflora en la música de Pesson como un torrente subterráneo²⁷⁸, emergerían también aquí adoptando distintas formas: en ocasiones como un mero balanceo, otras veces en forma de ritmos precisos que podrían incluso ser reminiscentes de una obra anterior con carácter de barcarola, y todos estos elementos tenderán a sumergirse nuevamente al poco tiempo de aparecer. Por otro lado, el mencionado contraste entre aquellas ideas iniciales referidas en cierto modo al medio acuático —una como textura caótica inspirada en los rumores de un pequeño canal veneciano y la

²⁷⁷ Este carácter de barcarola derivado de una temática extra-musical parece coincidir con el origen operístico de las primeras barcarolas, datadas de finales del siglo XVII y principios del XVIII, las cuales debían su condición a su asociación con una acción dramática que acontecía en el agua o en sus proximidades. Esta asociación quedó muy pronto ligada a la ciudad de Venecia, antes de que la barcarola asumiera como propias ciertas características musicales, como la métrica compuesta o ternaria, el tempo moderado y el acompañamiento rítmicamente repetitivo (Cfr. MARGETTS, James Anor. *Echoes of Venice: The Origins of the Barcarolle for Solo Piano*. Tesis Doctoral. University of Cincinnati, 2008, pp. 3-13). En otro orden de cosas, señalamos que la posible contribución de *Liebestod* al género como obra orquestal independiente tiene un precedente muy significativo y relativamente reciente en la *Barcarola* para orquesta de Hans Werner Henze.

²⁷⁸ Cfr. p. 36.

otra como oleadas uniformes— me sugirió que podría decirse de esta barcarola que comenzaría en los canales de Venecia y desembocaría en el mar. Esta idea metafórica resulta muy sugerente y a la vez muy en sintonía con la filosofía asociada a la ópera *Tristán e Isolda*, en tanto la multiplicidad de detalles de la idea musical asociada a la callejuela veneciana confrontada a la uniformidad del oleaje marino supone un hermoso paralelismo sonoro y visual con lo que para Schopenhauer representa la imperfección del mundo visible y en general la pluralidad de lo fenoménico confrontadas a la unicidad de la voluntad²⁷⁹. El tránsito del estado inicial al final podría así representar el fin de la existencia individual, del mundo representado, que acontece tanto en la transfiguración de Isolda como podría decirse también que sucede con la propia muerte de Wagner en Venecia. Por otro lado, sea dicho que poco importaría en definitiva que el resultado sonoro de las oleadas finales no sugiera necesariamente el oleaje del mar, pues en un sentido más amplio podrían identificarse con las olas que percibe Isolda en su transfiguración, olas que no son marinas sino que representan el alma universal con la que se funden ella y su amado; o incluso estas olas serían susceptibles de representar una transfiguración de la escritura en oleadas que el propio Wagner emplea en el clímax de la *Muerte de amor*²⁸⁰.

La visión que acabamos de presentar va a condicionar todo el desarrollo compositivo de la obra, pues implica en parte una cierta intención de reflejar en su estado final algo semejante a la extinción de la individualidad y del perpetuo anhelo. La manera de canalizar esta idea consistirá en la construcción de una direccionalidad musical acusada, que en algún punto dará paso a una música estática de la que surgirán aquellas oleadas uniformes. Como para trazar las líneas maestras de este recorrido global, la siguiente idea esbozada corresponderá justo

²⁷⁹ Cfr. SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Op. cit., p. 205, y pp.110-111.

²⁸⁰ Insistimos en que estas ideas son aquí expuestas por su incidencia en el proceso de composición y no porque constituyan una recta interpretación hacia la que deseamos inducir al oyente. Más bien al contrario, nos alegraremos de que la obra fuese incluso capaz de suscitar interpretaciones imprevistas, y que respondieran a elementos que ni siquiera hayan tenido incidencia alguna en el proceso de composición. Así, podría por otro lado interpretarse este recorrido que parte de los canales venecianos como una alusión al cortejo fúnebre del féretro del compositor a través del Canal Grande, por mucho que esta idea no fuese tenida en cuenta realmente durante el proceso de composición. Desde el punto de vista de lo que estas ideas representan aquí para el compositor, podría decirse que ellas suponen en cierto modo un andamiaje a lo puramente compositivo, y en todo caso, es el funcionamiento musical de la obra lo que verdaderamente nos interesa en todo momento.

al clímax de la obra, que tendrá un cierto carácter extático emparentado con la *Muerte de amor* de *Tristán e Isolda*. El parentesco con el aria final de la ópera será puesto de manifiesto a través de una alusión de tipo armónico, relacionada con el inicio de la *Muerte de amor*, donde las armonías aparecen reducidas a lo esencial en las cuerdas:



Fig. 5.1: Inicio de la “Muerte de amor”

Estas armonías, consistentes en un acorde perfecto mayor en segunda inversión y 7^a de dominante sobre el mismo bajo con retardo de la tercera, serán tomadas de manera simplificada, reducidas a sus notas constitutivas, y quedarán designadas a partir de ahora como α y β (esta última designará el segundo acorde con el retardo sin resolver):

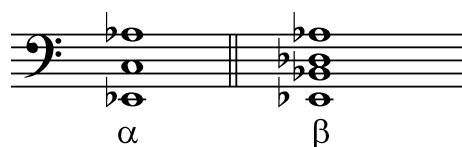


Fig. 5.2: Armonías iniciales de la “Muerte de amor” simplificadas

Se realizará el encadenamiento en el seno de un *portamento* en las tres voces a través del cual se alcanzará nuevamente el acorde inicial a la 2^a mayor superior. Para poder hacer el encadenamiento a tres partes fijas, se omitirá la 5^a en β . Se repetirá el encadenamiento prolongando el *portamento* de manera indefinida:

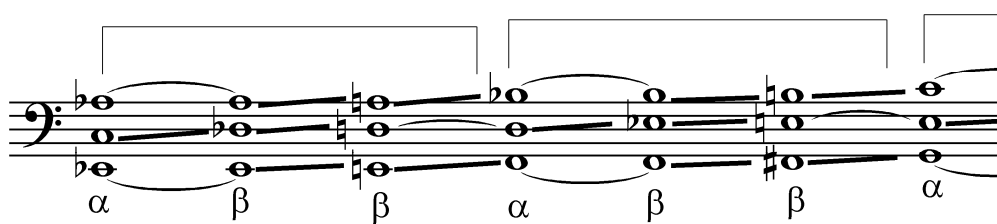


Fig. 5.3: *Portamento* sobre los acordes α y β

Comenzando desde la región más grave de la orquesta, este *portamento* orquestal perpetuo será el modo en que se alcanzará el clímax de la obra, y estará emparentado, como se ha visto, con la *Muerte de amor* del final de la ópera. El ascenso se realizará de manera lenta y paulatina, e implicará también a las dinámicas y al empleo progresivo del grueso orquestal. La lentitud del proceso buscará enfatizar el efecto del clímax. Por otro lado, esta idea comienza a definir el material armónico que será empleado en la obra, que deberá lógicamente contener las interválicas de los acordes que intervienen en la citada progresión.

Existe ya por tanto una idea general de la obra, definida por sus estados inicial y final, así como del emplazamiento de un clímax de gran importancia estructural, cuyo mecanismo armónico está ya esbozado. El perfil general de la obra quedaría representado de la siguiente manera:

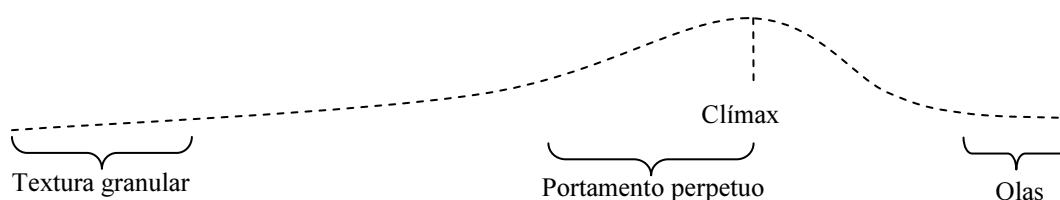


Fig. 5.4: Primer esbozo del perfil general de la obra

Este esquema podrá sin duda recordar al de las otras dos obras anteriores, especialmente al de *Aquarelle*. Como en aquella obra, interviene la misma noción de irreversibilidad formal asociada a un perfil dinámico con una simetría definida por su clímax y sus extremos en dinámicas débiles. Se preverá no obstante una duración considerablemente mayor para *Liebestod*, en torno a unos 15 minutos, para así permitir tanto una mejor dosificación de las fuerzas orquestales como para dar espacio al recorrido que debe llevar del estado inicial al final. La mayor extensión de *Liebestod* hará que este recorrido contenga más digresiones y un mayor número de elementos musicales diversos y alusiones a elementos preexistentes que en las otras obras.

5.3 Elaboración del material espectral

El material espectral empleado deberá en primer lugar permitir la generación del encadenamiento armónico del inicio de la *Muerte de amor*, en la forma simplificada que habíamos mostrado en el capítulo anterior. Deberá por tanto contener estas dos estructuras interválicas, que habíamos designado como α y β (ver fig. 5.2). Deseamos por otro lado que el espectro contenga asimismo el tan típicamente wagneriano acorde de Tristán, que designaremos como γ , con cuyo colorido particular quedará impregnado el conjunto de la pieza:

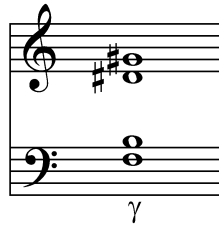


Fig. 5.5: Acorde de Tristán

Deseamos omitir explicaciones innecesarias entendiendo que el lector ha tenido ocasión de comprender los detalles del funcionamiento del sistema armónico en los capítulos dedicados al material espectral de las obras anteriores. Por ello, puesto que su aplicación en esta obra no tiene ninguna particularidad nueva reseñable, mostraremos directamente el espectro en su concepción definitiva:

Fig. 5.6: Espectro y material melódico

Conviene no obstante realizar varias observaciones acerca de este espectro:

- La generación de microintervalos está realizada, al igual en que en las obras anteriores, por medio de la división equidistante de determinados intervalos formados por algunos parciales. Así, el parcial 5 es la división equidistante de la distancia de 5ª justa entre los parciales 4 y 6; el parcial 10 corresponde a la división de la 7ª mayor formada entre los parciales 8 y 14; y el parcial 17 divide la 3ª menor formada por los parciales 16 y 18. Se trata pues de sonoridades que han sido ya experimentadas en las obras anteriores.
- La amplitud de las estructuras interválicas α y β nos lleva a cubrir los espacios entre las notas de β , que sólo se obtendría por filtrado, para obtener el estrechamiento progresivo de los parciales²⁸¹. De otro modo existiría una zona excesivamente amplia de parciales alejados. En este procedimiento interviene la imbricación de γ , correspondiente al acorde de Tristán, entre β y la nueva estructura α que se forma en la parte superior.
- El acorde de Tristán puede obtenerse también en disposición más estrecha a partir de los parciales 6, 7, 8 y 9.
- Hemos elegido en este caso un espectro de menor grado de armonicidad que en las obras anteriores, añadiendo un Fa natural por debajo de α —una séptima menor inferior —que actuaría de nota fundamental. No buscaremos en esta obra en ningún momento la luminosidad que conferiría, por ejemplo, a *Aquarelle* aquel espectro cuyos primeros parciales correspondían con el espectro armónico. Por otro lado el Fa natural aportará gran riqueza a un espectro que no volverá a presentar dicha altura por debajo del parcial 18.
- La octavación múltiple del parcial 7 en los parciales 12, 19 y 26 se ha obtenido de manera deliberada pensando en la manera de hacer aparecer progresivamente sonidos de altura definida al inicio de la obra: las primeras estructuras verticales serán las más elementales posibles, como octavas, empleadas más en un sentido tímbrico, es decir, como refuerzo de

²⁸¹ Recuérdese cómo en los espectros de las obras anteriores las estructuras interválicas que iban a permitir las citas se encontraban tal cual en la zona central, aparecían transportadas y filtradas en la zona grave, y se transportaban con nuevos parciales añadidos en la zona superior.

los parciales múltiplos de 2 de una única nota fundamental, que con verdadera significación armónica.²⁸²

5.4 Nuevas ideas musicales como implementación de un trayecto entre dos estados diferentes

El trabajo de composición continuará con la búsqueda de los mecanismos destinados a propulsar la obra desde su estado inicial hasta su punto climático, tras el cual se alcanzará un estatismo percibido como un estado final sustancialmente diferente del inicial. Esta finalidad servirá de pretexto al nacimiento de nuevas ideas musicales. En primer lugar, se prevé para la primera sección la emergencia progresiva de un elemento rítmico y preciso que irá paulatinamente reemplazando la textura compleja y en gran parte caótica del principio. Este elemento será por un lado reminiscente del ritmo regular del acompañamiento en la *Barcarola* de *Los Cuentos de Hoffman* de Offenbach, haciendo destacar principalmente la primera y tercera corchea de cada tiempo del 6/8 en *tempo* moderado. Los modos instrumentales con los que será ejecutado este ritmo serán una abierta alusión a la música de Gérard Pesson, especialmente su obra *Aggravations et final*, de la que tomará aquel modo de ejecución consistente en cerrar la mano izquierda enérgicamente sobre el diapason y abrirla después haciendo sonar las notas al aire, combinado por otro lado con pizzicato en las cuatro cuerdas cuando la mano izquierda está cerrada. Esta sería la realización instrumental de la idea al concluir el proceso que la hace imponerse sobre la textura inicial:²⁸³

²⁸² No debe olvidarse que, como en las obras anteriores, la fase de elaboración del material espectral no transcurre completamente separada del restante trabajo de composición en sus fases iniciales, y que por tanto las tareas que aquí se explican separadamente se producen en realidad con cierto solapamiento y ejercen entre ellas una influencia recíproca.

²⁸³ Recomendamos consultar la tabla de símbolos al inicio de la partitura en Volumen IV.

Fig. 5.7: Realización instrumental del ritmo de barcarola en la 1ª sección

Otro mecanismo propulsor de la obra en sus inicios, y que será otro aspecto del proceso inicial de la primera sección, será la aparición paulatina de sonidos ordinarios de altura perceptible, prácticamente ausentes al inicio de la obra. Introducidos inicialmente como tenues sonidos prolongados, al unísono o en octavas, adquirirán después una mayor complejidad vertical y prepararán la aparición de un mundo armónico en el que más adelante será posible percibir numerosas conexiones con el universo musical de Wagner y *Tristán e Isolda*. Este mundo hará una irrupción inicial con una cita literal, aunque de carácter no temático sino armónico e instrumental, de un pasaje del segundo acto de *Tristán e Isolda* caracterizado por su extraordinaria dulzura. Se trata del pasaje en el que Isolda responderá a Brangania cuando ésta le advierte del peligro que rodea el encuentro previsto con su amado, dada la proximidad de la gente del castillo, que había partido a una cacería. El sonido de las trompas es indicador de la cercanía de la gente que se disponía a partir. Sobre una tríada de Do menor se había escuchado el sonido de las trompas tras el escenario, pero éste es reemplazado en cierto momento por una suave batería de clarinetes, a los que se unen después violines y violas con sordina. La armonía evoluciona a través de cambios muy progresivos hacia la tonalidad de Re bemol mayor²⁸⁴ antes de dar paso al canto de Isolda:

²⁸⁴ Estos cambios consisten en la aparición de la 7ª menor (Si bemol) y después la alteración descendente de la 5ª (Sol bemol), conformando así una interválica equivalente a la del acorde de Tristán, pero que va a poseer no obstante una función de dominante de Re bemol clarificada por el bajo La bemol.

Cl. 6 6 6 6 6 6 +cuerdas con sordina (♩)

pp

ISOLDA

Nicht Hör - ner-schall

Vc pizz+cl. b.

Fig. 5.8: Pasaje del acto II de *Tristán e Isolda* que será citado en la 1ª sección

El extraordinario efecto del pasaje fue descrito por Maurice Kufferath en estos términos:

Esas armonías que, por una serie de alteraciones, suspenden la resolución esperada, producen una sensación indescriptible de ondulación, gracias al delicado revestimiento instrumental que les es dado. Se tiene la impresión de la deliciosa calma del anochecer, una languidez indescriptible nos penetra.²⁸⁵

El efecto musical del pasaje se corresponde con lo que Isolda, en respuesta a las advertencias de Brangania, dice escuchar en vez de las trompas que ésta oye:

No es el sonido de las trompas
 lo que suena de un modo tan hermoso
 El agua que de la fuente
 suavemente fluye
 es lo que causa ese murmullo delicioso.²⁸⁶

Podría decirse que el mundo que ella habita es ya en realidad otro, y por eso sus percepciones son radicalmente distintas a las de su sirvienta. Es en esencia lo mismo que acontecerá cuando, en la *Muerte de amor*, Isolda pregunte si

²⁸⁵ “Ces harmonies qui, par une suite d’altérations, suspendent la résolution attendue, produisent une sensation indéfinissable de vague, grâce au délicat revêtement instrumental qui leur est donné. On a l’impression du calme délicieux du soir, une langueur indéfinissable vous pénètre.” (KUFFERATH, Maurice. *Tristan et Iseult*. Paris: Fischbacher, 1894, pp. 332-333.)

²⁸⁶ Nos basamos siempre en la traducción castellana del libreto realizada por Andrés Sánchez Pascual (WAGNER, Richard. *Tristán e Isolda: Ópera en tres actos*. Edición bilingüe. Traducción española de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Planeta De Agostini, 1989).

también los demás ven y oyen lo mismo que ella. La cita de este pasaje del segundo acto en nuestra obra representaría por tanto una intención de transmitir al oyente el anuncio de que se le está conduciendo a un mundo distinto. Desde el punto de vista estructural, la cita funcionará como una interrupción de la linealidad del discurso, así como un anuncio de la presencia posterior de elementos musicales que remitirán al mundo musical de *Tristán e Isolda*, haciendo que ellos se integren con naturalidad cuando hagan aparición. En tanto por sí sola representa una interrupción sorpresiva, dada la novedad del material que ella presenta, haremos que vaya precedida por una interrupción anterior y que dividirá el proceso en dos fases. En esta primera interrupción sólo se escuchará una nebulosa de ruido de la cual haremos emerger la mencionada cita después, en la segunda interrupción del discurso, ya al final del proceso. De este modo su aparición resultará menos abrupta, pues habrá sido en cierto modo presagiada por la primera interrupción, en la que no obstante no habíamos introducido ningún elemento contrastante desde el punto de vista idiomático. Existe aquí una discontinuidad de tipo espacial que resulta identificable como una forma ventana²⁸⁷. En lo tocante a su función de anunciar la presencia posterior de elementos musicales del mundo wagneriano, esta cita cumplirá en parte una función estructural similar a la de aquella breve línea melódica del oboe al final de la primera sección de *Aquarelle*.

Una nueva subsección dará inicio después. Dicha sección presentará una continuidad con la sección anterior al proseguir el ritmo de barcarola hacia el que había convergido el proceso anterior. En esta subsección tendrá lugar la aparición de una melodía de corno inglés, transformación de aquella que emplea Wagner al inicio del tercer acto de *Tristán e Isolda*. Esta doliente melodía, que se escucha al principio con total ausencia de acompañamiento, es para Ernest Newman “una de las más extrañas y conmovedoras jamás imaginadas por un hombre”²⁸⁸, y el efecto escénico de su aparición en la ópera es remarcado por Kufferath con estas palabras:

²⁸⁷ Remitimos a lo ya explicado al respecto en la p. 34, dentro del apartado dedicado a Lachenmann y Sciarrino.

²⁸⁸ “one of the strangest and most poignant ever imagined by a man” (NEWMAN, Ernest. *Wagner Nights*. Op. cit., p. 280).

Es difícil imaginar, a través de la lectura de la partitura o la escucha en concierto, el efecto extraordinario de esta melodía, cuando se escucha en el escenario desde la lejanía, expresando con una intensidad inaudita la melancolía que planea sobre el conjunto del cuadro desplegado ante nosotros.²⁸⁹

Kufferath atribuye por otro lado a esta melodía una función poética y dramática muy significativa en todo el tercer acto. Lo que ella representa en la ópera queda expresado por Tristán cuando, volviendo en sí, dice reconocer una melodía de infancia que le había anunciado primeramente la muerte de sus padres, y que en el momento en que yace moribundo en Kareol entiende él que es su propio destino lo que ella le anuncia. Tanto más pertinente resulta aludir a ella en nuestra barcarola cuanto, como ya se ha visto, es quizá el elemento musical que más claramente pone de manifiesto la relación entre la ópera *Tristán e Isolda* y la estancia de Wagner en Venecia. Se aludirá a sus rasgos melódicos esenciales aunque sometida a una importante transformación, como si se tratase de una melodía soñada a partir del recuerdo de la original. Servirá además de elemento afianzador de la predominancia del sonido ordinario en la orquesta, que se habría alcanzado en todo el proceso previo y que progresivamente irá adquiriendo una mayor corporeidad. Las armonías estarán impregnadas de un cierto colorido armónico wagneriano, obtenido, al igual que en las otras obras de la tesis, por medio del empleo del material espectral preparado para estas finalidades. Este proceso servirá para cerrar una primera sección cuyos detalles restantes serán precisados durante el proceso de escritura.

El vacío más importante apreciable en nuestro primer esquema de la obra corresponde a toda la parte central que mediará entre la primera sección y el ascenso hacia el clímax previsto a partir de las armonías iniciales de la *Muerte de Amor*. En la concepción de todo este pasaje deberá tenerse en cuenta el propósito inicial de trazar una clara direccionalidad que enfatice la llegada al clímax y el estatismo posterior al mismo. La música de todo este intervalo deberá acumular una tensión destinada a ser canalizada por medio de aquel ascenso perpetuo que conducirá al clímax. De este modo será potenciado el efecto del mismo. Con estos

²⁸⁹ “On imagine difficilement, à la lecture de la partition ou à l’audition au concert, l’effet extraordinaire de cette mélodie, lorsqu’à la scène elle se fait entendre dans le lointain, exprimant avec une intensité inouïe la mélancolie qui plane sur tout l’ensemble du tableau déroulé sous nos yeux” (KUFFERATH, Maurice. *Tristan et Iseult*. Op. cit., p. 347.)

finés se prevé que durante todo este trayecto la música gane progresivamente en agitación hasta desembocar en un clímax parcial, tras el cual el ámbito sonoro convergerá hacia la región grave desde la que se iniciará el ascenso final. Deberán por tanto planificarse las ideas musicales a través de las cuales se articulará esa agitación progresiva, por medio de *tempi* cada vez más rápidos. El proceso será llevado a cabo a través de cuatro fases o subsecciones diferenciadas, cada una construida a partir de una idea musical diferente:

1ª Fase:

Se partirá de la región grave en la que las cuerdas en *divisi* crearán una especie de magma sonoro disonante que evolucionará muy lentamente, y que progresivamente alcanzará un grado elevado de saturación sonora y disonancia, con la participación de todo el efectivo orquestal. Se busca crear así la impresión de una especie de implosión de la materia sonora, por así decir, cuyo efecto será su vuelta al estado granular en que se encontraba al inicio de la obra. Este cambio, además de la importancia estructural de la alusión al inicio de la pieza, implicará ya de por sí —aun si no hubiera un cambio real en el tempo de la pulsación— la percepción de un grado mayor de movimiento del material sonoro.

2ª Fase:

El arpa actuará de elemento impulsor, por medio de unos arpeggios que inicialmente serán dubitantes e interrumpidos, y posteriormente realizarán un dibujo similar al del acompañamiento en 6/8 de *La lugubre góndola* de Liszt:



Fig. 5.9: Acompañamiento en *La lugubre góndola* de F. Liszt

Además de actuar de impulsor del movimiento, el arpa reactivará nuevamente el tejido orquestal de manera progresiva.

3ª Fase:

Se pasará de la métrica compuesta al compás ternario en tempo más animado. Se realizará un énfasis sobre el primer tiempo por medio de un arpeggio rápido y descendente del arpa combinado con *legno battuto* y el modo instrumental de la cuerda consistente en cerrar enérgicamente la mano izquierda sobre el diapason del instrumento. De este modo se aludirá también a un elemento sonoro que había aparecido en la primera sección. Las maderas tendrán un dibujo ondulante que poco a poco se irá sincronizando con el elemento rítmico. Se sugiere así la interacción de dos elementos contrapuestos, uno rítmico y otro ondulante, que podrían tener un sentido metafórico relacionado con el remo del gondolero y la superficie acuática. Se producirá a la vez un *crescendo* progresivo que abocará al inicio de la siguiente fase, y que precipitará un cambio de tempo importante.

4ª Fase:

El pasaje de mayor agitación de toda la obra, previo al ascenso hacia el clímax, estará construido a partir de la aceleración de las armonías de un *Leitmotiv* de *Tristán e Isolda*, que Lavignac identifica como “la muerte liberadora”²⁹⁰. Se trata de aquel que aparece en el segundo acto cuando Tristán pronuncia las palabras “el perdurable anhelo / de la sagrada noche”, y que va a tener a partir de entonces una presencia constante:

²⁹⁰ LAVIGNAC, Albert. *Le voyage artistique à Bayreuth*. París: Ch. Delagrave, 1897, pp. 328-329. Quisiéramos precisar aquí que los nombres con que nos referiremos a cada *Leitmotiv*, tomados siempre de autores que los han estudiado, cumplirán para nosotros una mera función designativa. El uso de este tipo de etiquetas, que aquí responderá únicamente a su utilidad para referirnos a cada motivo, es particularmente poco indicado en *Tristán e Isolda* para entender su significado, por lo general difícilmente atribuible a objetos, situaciones o personajes concretos. Para Ernest Newman esto es así debido a que en *Tristán e Isolda* los estados psicológicos tienen una importancia mucho mayor en el drama que la propia acción y la realidad externa (Cfr. NEWMAN, Ernest. *Wagner Nights*. Op. cit., p. 227).

TRISTÁN

das Seh - nen hin zur heil' - gen Nacht

Fig. 5.10: *Leitmotiv* de “la muerte liberadora”

La supresión absoluta del centro tonal motivada por el empleo del “acorde de Tristán” sobre fundamentales que realizan un movimiento de tritono descendente y tercera menor ascendente (dibujando así las notas de un acorde de quinta disminuida) provoca a nuestro juicio una extraña sensación vertiginosa que se acentúa de un modo particular si se acelera el encadenamiento, razón principal de la elección de este elemento musical. A partir de esta idea estará construido todo este pasaje, para cuya construcción armónica se tomaría el elemento γ , correspondiente al “acorde de Tristán”, encadenado indefinidamente a través de la siguiente progresión:

Fig. 5.11: Progresión sobre el *Leitmotiv* de “La muerte liberadora”

Lo que se ha hecho es continuar la progresión sobre el acorde de Tristán con un cuarto acorde a distancia de tritono descendente, formándose así cuatro acordes que servirán de antecedente a una progresión por 3^{as} mayores descendentes, haciendo así que el salto entre el último acorde de cada miembro y el primero de la siguiente sea de 4^a justa. Esta progresión preserva la alternancia de movimientos ascendentes y descendentes y permite evolucionar las fundamentales de los acordes en el total cromático, prolongando así indefinidamente el carácter tonalmente inestable del encadenamiento inicial. La progresión servirá de base a un continuo desplazamiento de la fundamental del espectro, que se realizará con un

ritmo armónico inusitadamente rápido. Sin embargo sólo a veces se dejará emerger, por medio del filtrado de los espectros, el citado encadenamiento del *Leitmotiv* wagneriano sobre los acordes de Tristán, otras veces sumergido en un torrente sonoro que precipita de manera vertiginosa la obra hacia la siguiente sección²⁹¹. Todavía pendientes de concretar gran número de detalles durante la fase de escritura, se prevé para este pasaje una escritura orquestal virtuosa, plagada de detalles, y que dejará siempre percibir claramente una pulsación constante, pareja al ritmo armónico, responsable de la comunicación de una impresión de movimiento.

Como habíamos dicho, la sección desemboca aquí en un breve clímax, tras el cual el ámbito de alturas convergerá hacia la región grave para preparar el inicio de la tercera sección. Ésta consistirá, como ya sabemos, en un lento *portamento* orquestal ascendente que contendrá en bucle el encadenamiento armónico del inicio de la *Muerte de amor*. De manera previa a su realización por medio de la escritura, la idea se completa en estas fases previas con la intención de aludir al *Adagio* de la séptima sinfonía de Bruckner, fragmento que, como ya se ha dicho, está íntimamente relacionado con la impresión que suscita en Bruckner la noticia del fallecimiento de Wagner. Lo que nosotros citaremos será el motivo que tocarán de trompas con un marcado carácter de marcha fúnebre en la parte central del movimiento:



Fig. 5.12: Motivo del *Adagio* de la Sinfonía n° 7 de Bruckner

El motivo será emplazado inmediatamente antes del clímax de la obra, como elemento ligeramente sobresaliente de un ruidoso y confuso tejido orquestal a punto de estallar. Finalmente, cuando esto sucede, se produce una especie de punto de no retorno que da paso a la cuarta y última sección de la obra. A partir de este momento la armonía deja de evolucionar, y todo el recorrido restante consistirá en una extinción progresiva del espectro sonoro que se ha alcanzado en

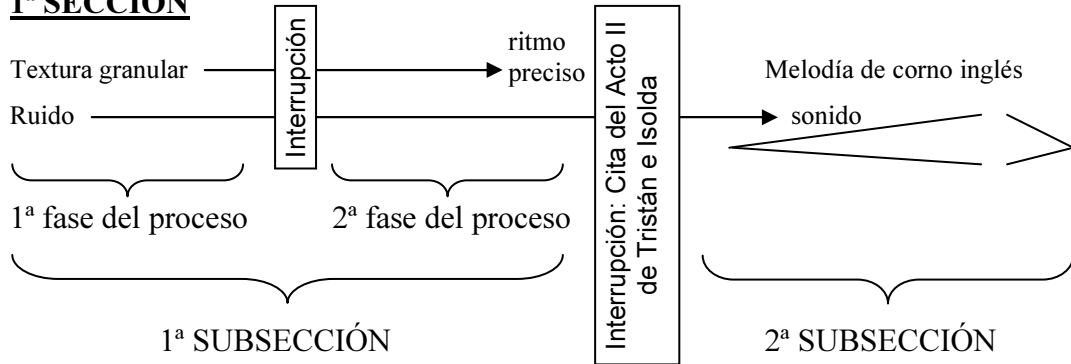
²⁹¹ Nuevamente aquí nos sirve de inspiración la idea *pessoniana* de una música sumergida, como si se tratase de un torrente subterráneo que aflora a veces para volver a sumergirse al poco.

el clímax, como si se tratase del agotamiento de las energías de un ser viviente en el momento de la extinción de sus fuerzas vitales. El proceso se realizará de manera gradual, y pronto dejará percibir en su evolución unas ondulaciones amplias, que inicialmente se percibirían como una resistencia al proceso de extinción, pero que cada vez van a ser menos densas y sonoras. Finalmente pasarán a ser aquellas oleadas finales a las que nos referíamos al hablar de las primeras ideas musicales. Ahondando todavía más en aquella noción de uniformidad de la voluntad que ellas aspiran a representar, emplearemos el recurso de la repetición literal de una única oleada final, cuya invariabilidad deberá producir un efecto contrastante con la acusada direccionalidad de casi toda la obra.

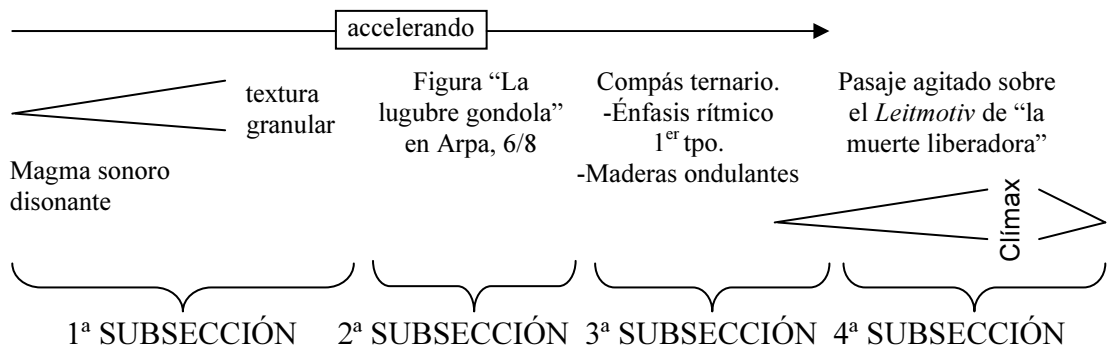
Una característica importante de todo el planteamiento expuesto en este apartado es el modo en que las alusiones a la música preexistente se integran en los procesos formales de la obra. Así, la melodía del corno inglés afianza, como hemos dicho, la presencia del sonido ordinario alcanzada en el pasaje anterior a su aparición; la figura de *La lugubre gondola* aparece como impulsora del proceso de aceleración en el que aparece; el *Leitmotiv* de “la muerte liberadora aparece como consumación de este proceso de aceleración; los acordes iniciales de *La muerte de amor* son los impulsores de la obra hacia su clímax en un *portamento* ascendente perpetuo, etc. Estos mecanismos contribuirán, junto al funcionamiento del sistema armónico, a la integración de estas referencias en el discurso general de la obra.

Si bien la mayor extensión de esta obra respecto a las anteriores —tanto en su duración como en la plantilla instrumental— nos llevará a concretar un número mucho mayor de detalles durante la fase de escritura, estamos no obstante en condiciones de ofrecer un esquema de la obra completa antes de abordar su realización escrita:

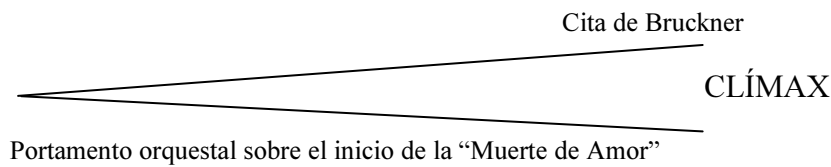
1ª SECCIÓN



2ª SECCIÓN



3ª SECCIÓN



4ª SECCIÓN

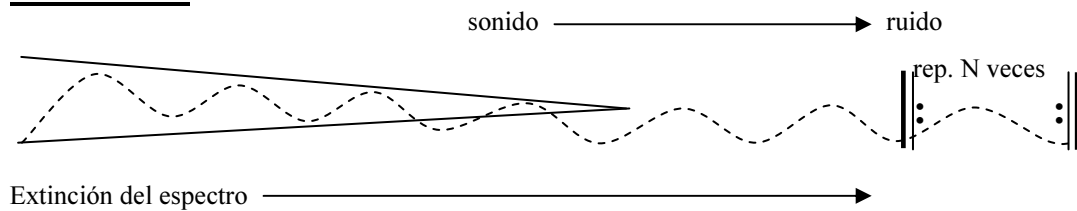


Fig. 5.13: Esquema general de la obra

5.5 La fase de escritura

El primer fragmento de la obra, correspondiente a la primera subsección, se construirá a partir de tres elementos texturales diferenciados:

- a. Textura granular
- b. Elemento rítmico preciso
- c. Sonidos prolongados de altura definida

El elemento *a* representa el verdadero estado inicial de la obra, es el elemento textural predominante en gran parte de la sección y además el más laborioso de escribir. Sin embargo la articulación de la sección recaerá más bien en los elementos *b* y *c*, pues el proceso de transformación del material sonoro dependerá esencialmente de la evolución de estos últimos.

Recordamos que este proceso estará en realidad articulado en dos fases delimitadas por una interrupción central²⁹², presagio de una discontinuidad posterior en la que será citado aquel pasaje del segundo acto de *Tristán e Isolda*. En la primera fase del proceso inicial sólo intervendrán los elementos *a* y *b*. Dispuesto sobre la textura “acuática” granular de *a*, el elemento *b* consistirá aquí en una acentuación del primer tiempo de ciertos compases, cada vez más estrecha hasta producirse en compases sucesivos. La manera de orquestar estas acentuaciones métricas será a través de la combinación de varias acciones instrumentales:

- Instrumentos de cuerda en los que la mano izquierda se cierra enérgicamente sobre el diapasón en el tiempo fuerte del compás.
- Pedales del piano pisados enérgicamente poco antes del tiempo fuerte, y soltados poco después.
- Varias cuerdas tocando *battuto saltellato*, ligeramente desfasadas entre ellas para crear un cierto halo tímbrico complejo en torno a las dos acciones anteriores.
- En la parte final de esta fase del proceso, armónico natural de contrabajo en *pizzicati* en los tiempos fuertes del compás. Se buscará un armónico

²⁹² Cfr. p. 210.

que no resulte de los más resonantes, para así enfatizar sobre todo la calidad casi percusiva que estos sonidos poseen en el contrabajo.

Sobre una base métrica fundamentalmente ternaria, estos acentos quedarán distribuidos en la primera fase del proceso de la siguiente manera:

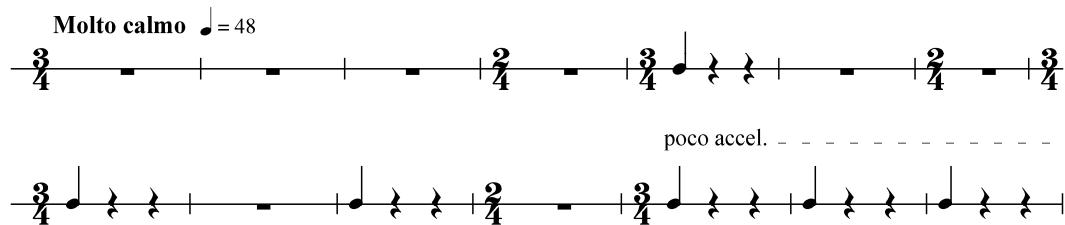


Fig. 5.14: Estrechamiento de los acentos rítmicos en la 1ª fase del proceso

Paralelamente a la aparición de estas acentuaciones métricas, la textura granular se densifica progresivamente, como si aquellos acentos rítmicos fueran la causa de tal densificación²⁹³. Tras el último acento, sonará durante varios compases el elemento textural *a* antes de que tenga lugar la primera interrupción del proceso. Esto dejará percibir con mayor claridad el modo en que dicho elemento se ha transformado tras la aparición sucesiva de las acentuaciones rítmicas.

La segunda fase del proceso se caracterizará por la aparición de sonidos prolongados de altura definida. La planificación de las alturas se realizará buscando la combinación de sonidos octavados y microintervalos que suenen a poca distancia de éstos. Se emplearán algunos de los sonidos octavados como notas pivote para realizar el cambio de un espectro a otro, y así obtener nuevos sonidos octavados. El pasaje comenzará con el espectro original y, por medio de desplazamientos por 2^{as} y 3^{as} de sus fundamentales, se alcanzará el espectro que contenga los sonidos del acorde de Do menor para después realizar la cita del pasaje del acto II de *Tristán e Isolda*. Las alturas que irán apareciendo y los espectros empleados (se indica de ellos sólo la fundamental) quedan planificados de la siguiente manera:

²⁹³ Nuevamente tratamos aquí los eventos sonoros como si unos estuvieran relacionados causalmente con la incidencia de otros. Por otro lado, la densificación progresiva de la textura granular está aquí relacionada con aquella observación *in situ* de la de intensificación de los ruidos del agua de un canal veneciano después del cruce de una embarcación.

Musical score for guitar, showing two systems of treble clef staves. The first system contains fingerings for notes: 19, =16, 12, 10, 7, 11, 7, 10, 7, 17, 12, 19, =16, 19, 12, 17, 12, 17, 19. The second system contains fingerings: 10, 13, 11, 8, 7, 16, 14, 7. Below the staves, the text 'FUNDAMENTALES:' is followed by a bass clef staff with notes: 6, 3, #0, #0, #0, 3.

Fig. 5.15: Esquema de alturas para la 2ª fase del proceso

Esta segunda fase del proceso estará a su vez dividida en dos fases, cada una de las cuales finalizará con un pico dinámico (cc. 34 y 43). En la primera fase, *b* tendrá un tratamiento similar al de la fase anterior, produciéndose nuevamente un estrechamiento, ahora en un espacio menor. El paso de la primera fase a la segunda implicará además la aparición del compás de 6/8, sobre el que se acabará imponiendo el ritmo de barcarola reminiscente de aquel de la barcarola de *Los cuentos de Hoffmann*. La realización instrumental de estas alturas en el tiempo se planifica paralelamente a la evolución de *b* según el siguiente esquema:

Instrumental score for Fig. 5.16, divided into three systems. The first system (c. 23) includes parts for Armónico cuerdas (solistas), Arm. violines solistas, Picc, Cl, and Arm. Vc+vla solistas. The second system (c. 30) includes parts for Armónicos cuerdas (solistas), Violines, Cl, Tpt (sord), Ob, Armónicos cuerdas (tutti), Tpa (sord), and Vln solista. The third system (c. 37) includes parts for Armónicos cuerdas, Fl+arm. contrabajos, Cuerdas, Cuerdas, Tpt (sord), and Vientos.

Fig. 5.16: Esquema instrumental de la 2ª fase del proceso (cc. 23-43)

Por último, para la realización del elemento textural *a*, se comienza por planificar la división de las cuerdas de siguiente manera:

- Violines (I y II) y violas en *divisi* por atriles²⁹⁴, de modo que los primeros atriles realizarán *pizzicati* detrás del puente para construir la textura granular, y la otra mitad de atriles se ocupará del elemento textural *b*. En cada cuerda habrá además un solista: en violines I y violas, éste realizará *pizzicati* muy agudos y golpes de arco *col legno*; el solista de los violines II ejecutará ruido de sobrepresión de arco sin altura definida. En el caso de los primeros, su función será la de enriquecer tímbricamente la textura granular, con el particular color de los solistas mezclados con el *tutti*. El violín II solista se encargará de realizar aquellos ruidos entrecortados de sobrepresión de arco sobre la cuerda de los que se habló en el capítulo 5.2.²⁹⁵
- Violonchelos y contrabajos se ocuparán del elemento textural *b* desde el principio. Se empleará un violonchelo solista con la misma función que el violín II solista, es decir, ejecutando ruido de sobrepresión.

Toda la textura se realizará a partir de la escritura de los violines I, cuyos *pizzicati* detrás del puente se escribirán en grupos de tres notas separados por dos silencios, y con reguladores dirigidos a enfatizar la nota central de cada grupo. De este modo se construirá una periodicidad asociada a la impresión de balanceo que se desea obtener en el conjunto:



Fig. 5.17: Escritura de los *pizzicati* en violines I

Violines II y violas contribuirán a crear una cierta impresión de irregularidad rítmica, al contraponer corcheas a contratiempo en diferentes lugares del compás a los tresillos realizados por los violines I: estos últimos tocarán siempre en la segunda corchea de cada tiempo, y las violas en la 2ª y 4ª semicorchea. Atribuyendo un tipo uniforme de ritmos a cada parte se busca una

²⁹⁴ Dado que cada grupo realizará acciones instrumentales por completo independientes, la división por atriles hará más fácil la sincronización de cada grupo que el *divisi* ordinario.

²⁹⁵ Cfr. p. 200.

simplificación de su ejecución, que no obstante producirá un efecto conjunto complejo a partir de la disparidad rítmica presente entre cada parte. Se reforzará la sensación de periodicidad por medio de reguladores, y especialmente por la mayor densidad de notas en torno al centro de cada grupo de tres notas de los violines I.

Este último principio de distribución de densidades será también aplicado a la escritura de los cobres, que serán tocados con la palma de la mano en la embocadura. Los oboes, tocados sin embocadura con golpes de lengua y mucho menos sonoros que los cobres, tendrán una independencia mayor y cumplirán una función equivalente a la de los solistas de cuerda tocando en *pizzicati*.

El lector podrá comprobar a través del visionado de los primeros 20 compases de la partitura la realización final de la primera fase del proceso, en la que, siguiendo los principios arriba descritos, se realiza además una densificación general progresiva de la textura. Conviene aclarar que esta realización ha sido fruto en realidad de la revisión de la partitura realizada en París bajo la tutela de Gérard Pesson, y que siguiendo sus consejos, fue obtenida a partir de la simplificación de una versión inicial en la que la sección de cuerda mostraba una realización considerablemente más compleja. El lector podrá comparar la versión definitiva con la inicial, que adjuntamos en el Anexo III, y que difiere esencialmente de la definitiva en los siguientes puntos:

- En lugar de emplear el *divisi* para separar las acciones instrumentales correspondientes a los elementos texturales *a* y *b*, estas acciones estaban realizadas por los mismos instrumentistas que debían combinarlas.
- La acción instrumental de la cuerda para la realización de *b* consistía en una breve combinación de *taping* y *battuto*.
- Cada cuerda incluía dos solistas, el segundo de los cuales estaría emplazado en el atril central de cada una, y realizarían acciones similares a las de los otros solistas, con objeto de que quedaran más distribuidas en el espacio.

Las modificaciones realizadas finalmente están dirigidas a obtener una realización que en la práctica tendrá un resultado igualmente complejo, pero que redundarán en una simplificación de las partes: por un lado no va a existir paso de

una técnica instrumental a otra en una misma cuerda, y por otro, la combinación de *taping* y *battuto* para una acción tan breve supone añadir una dificultad de tipo práctico que no corresponde al resultado que se obtendría, no muy distante del que prevemos para un simple *battuto saltellato* con un ligero desfase entre cada grupo. El empleo del *divisi* va a disminuir el número de efectivos que realizará cada acción instrumental, lo que contribuirá a un mayor equilibrio con el volumen sonoro de los solistas. Por último, la supresión de los solistas en los atriles centrales supone la eliminación de una complejidad de efecto real poco apreciable en una textura ya de por sí notablemente compleja.

Los compases 20, 21 y 22 interrumpen la textura inicial por medio de una nebulosa de ruido realizada a partir de ruido de trémolo de cuerdas sin sonido de nota sobre el puente, bombo frotado con cepillo, sonidos eólicos en los vientos, y plato suspendido frotado con arco. Como si emergiese de este último, los instrumentos solistas de cuerda introducen con regulador *dal niente* el primer sonido prolongado, realizado como armónico artificial (véanse fig. 5.16 y cc. 22-25 de la partitura). En esta segunda fase del proceso se realizan ya de entrada algunos cambios en las características tímbricas del elemento textural *a*:

- Los *pizzicati* comienzan a realizarse delante del puente, con alturas definidas, inicialmente muy agudas pero progresivamente irán ocupando las regiones centrales. De este modo se introduce también en *a* (y no sólo en *c*) la presencia cada vez más perceptible de sonidos de altura definida. Estos sonidos pertenecerán en todo momento a los espectros correspondientes a la planificación mostrada en la fig. 5.15.
- Los vientos dejan de intervenir en *a* y son reemplazados por marimba y temple-block, instrumentos cuyo sonido se alía con el de los *pizzicati* de las cuerdas para la realización de la textura granular.

Tras el primer pico dinámico de esta segunda fase del proceso (c. 34), se vuelven a realizar cambios en la configuración tímbrica de la textura granular, al reemplazar los instrumentos de percusión por *pizzicati* en las flautas y *slaps* en los clarinetes. Durante todo el pasaje, el elemento rítmico *b* (véase fig. 5.7) irá progresivamente reemplazando la textura granular en las cuerdas, hasta implicar

la participación completa de toda la sección de cuerda al final del proceso (cc. 42-44), tal y como se había previsto.

La cita del pasaje del Acto II de *Tristán e Isolda* será prácticamente literal, incluso en su instrumentación, desde el inicio de las baterías de clarinetes hasta el momento previo a la intervención de Isolda, con la particularidad de que será introducido de un modo especial, surgiendo de una nebulosa de ruido similar a la de la interrupción central del proceso. Esta vez no intervendrán las cuerdas en la producción de ruido, pues se reservarán para la realización de *glissandi* de armónicos que contribuirán a hacer surgir la cita de un modo aún más difuminado por la vaguedad del entorno sonoro (cc. 45-47).

El espectro con fundamental Si permite tanto la obtención del acorde de Do menor como el primer cambio armónico del pasaje citado (Véase fig. 5.8), consistente en el añadido de la séptima menor Si bemol. Para el siguiente cambio armónico —la alteración descendente de la 5ª— emplearemos el espectro con fundamental Re²⁹⁶. La cita se desviará del original en el momento en que intervendría Isolda, en el que los violonchelos realizarían un pizzicato La bemol. Este pizzicato será aquí realizado sobre la nota más cercana que ofrece el espectro, un La rebajado en un cuarto de tono (c. 49), elemento microinterválico que evidenciará la deformación de la cita que a partir de entonces evolucionará de diferente manera: un nuevo cambio de espectro en el compás siguiente (con fundamental Si, transportado a la octava inferior respecto a nuestra tabla de transposiciones), que permitirá prolongar el sonido microinterválico del bajo, servirá de base al despliegue progresivo de las maderas. Tras un nuevo cambio armónico, ahora empleando el espectro con fundamental Sol#, las cuerdas serán reemplazadas por los vientos que alcanzarán un pico dinámico significativo al final, para dar paso inmediatamente a la segunda subsección.

Las cuerdas, que habían sido liberadas al final del pasaje anterior, proseguirán de nuevo el ritmo preciso de *barcarola*, con el añadido del modo de ejecución consistente en combinar *taping* con *legno battuto* o *pizzicati*. De este

²⁹⁶ Cfr. tabla de transposiciones del espectro en Anexo I.c).

modo quedan conectadas ambas secciones como si la segunda de ellas fuese el resultado de la evolución de la primera.²⁹⁷

Toda la segunda subsección se construirá a partir de la melodía de corno inglés que aparece en el acto III de *Tristán e Isolda*, y que reproducimos a continuación:



Fig. 5.18: Melodía de corno inglés del acto III de *Tristán e Isolda*

Esta melodía será transformada para obtener una nueva, más breve, y que contenga sin embargo todos sus rasgos melódicos. Para ello se procederá de la siguiente manera: se tomará la melodía en dos mitades —correspondientes a los dos grupos de cuatro pentagramas de la fig. 5.18—, de manera que una de ellas estará modulada por la otra a través de la suma de intervalos melódicos. Así se obtendrá una línea resultante en la que sus movimientos melódicos serán la suma

²⁹⁷ Para nosotros resultará importante la presencia de estos elementos que permitan conectar las diversas partes de la obra, entre las que puede llegar a existir una gran disparidad. Estos mecanismos formales cumplirán así su cometido en la búsqueda unidad estilística.

de los de ambas mitades. Siguiendo este procedimiento, se obtiene una primera parte de la línea melódica del pasaje, correspondiente a la aplicación del mismo en los 10 primeros compases. Mostramos a continuación la obtención de la melodía resultante a partir de los dos fragmentos de la melodía original combinados. Se han realizado algunas modificaciones que indicamos en la melodía resultante:

The figure displays three systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff of each system shows two original melodic fragments. The bottom staff, labeled 'MELODÍA RESULTANTE', shows the combined and modified melody. The first system includes annotations '3' and '6'. The second system includes '3' and '9ª M en lugar de 9ª m'. The third system includes '3', '5ª J en lugar de 4ª J', and '5ª J en lugar de 4ª J'.

Fig. 5.19: Obtención de una línea melódica nueva a partir de la melodía de corno inglés de *Tristán e Isolda*

La ampliación en un semitono de la 9ª menor que se ha señalado al final del tercer pentagrama de la melodía resultante tiene como objeto evitar la reiteración sobre Mi-Do# con respecto al compás anterior, mientras los dos reemplazos de 4ª por 5ª buscan hacer descender el corno inglés hasta su nota más grave en el penúltimo compás, mientras se prevé proseguir con el clarinete en el

último compás. La melodía resultante no será tomada tal cual, sino que será sometida a un filtrado que dejará aflorar en la línea melódica que destinaremos al corno sólo aquellos giros que nos interesen. Por otro lado, esta melodía resultante será empleada para organizar la evolución armónica del pasaje, tratada como una especie de melodía acompañada para la que se buscarán las transposiciones del espectro que contengan las notas de la melodía. Siguiendo estas pautas, la planificación inmediatamente anterior a la escritura del pasaje consistirá en la obtención de la melodía definitiva y una armonización previa a partir de ciertas regiones de los espectros elegidos. Se muestra seguidamente esta planificación, con la indicación de las fundamentales de cada espectro en el pentagrama inferior:

The image displays three systems of musical notation for a horn melody with spectral harmonization. Each system consists of four staves: a melodic line (top), a piano accompaniment (middle), a bass line (bottom), and a section labeled 'FUNDAMENTALES:' (bottom-most). The melodic line features a series of notes with triplet markings (indicated by '3' and a bracket). The piano accompaniment is characterized by dense, complex chords with many accidentals. The bass line provides a harmonic foundation with notes and chords. The 'FUNDAMENTALES:' section shows the fundamental notes of the chords, with some notes marked with an '8' below them, possibly indicating an octave. The notation is highly detailed and complex, reflecting the spectral nature of the harmonization.

Fig. 5.20: Melodía de corno inglés con su armonización espectral

Previamente a la aparición de esta melodía existirán unos compases de continuación con el ritmo de barcarola (cc. 54-57), reflejado también por un momento en las maderas (cc. 56-57). Con la aparición de la melodía del corno, las técnicas instrumentales no convencionales con las que se realizaba el ritmo de *barcarola* son pronto reemplazadas por el sonido ordinario de la orquesta. El elemento rítmico todavía emerge en varias ocasiones en las maderas (cc.59-60 y c. 63), pero el tejido orquestal se hace progresivamente más denso y comienza a

privilegiar claramente el aspecto armónico sobre el rítmico. La melodía del corno será orquestada con el añadido de ecos y determinadas coloraciones tímbricas realizadas por otros instrumentos:

Fig. 5.21: Orquestación de la melodía del corno inglés por medio de ecos y duplicación de algunos sonidos²⁹⁸

Entre esta primera parte del desarrollo melódico a partir de la melodía del corno y la segunda parte será intercalado un pasaje de enlace (cc. 73-80). En él se aprovechará para introducir brevemente algunos elementos que tendrán una presencia más destacada posteriormente:

- Una figura de arpa que anuncia parcialmente el pasaje en que este mismo instrumento hará alusión al acompañamiento de *La lúgubre góndola*:

Fig. 5.22: Arpa en cc. 73 y 74

- Una línea ondulante en el flautín que anticipará las maderas ondulantes de la 3ª subsección de la 2ª sección (véase fig. 5.13):

²⁹⁸ Este ejemplo, como todos los extraídos de la partitura de *Liebestod*, deberá leerse teniendo en cuenta las transposiciones de la partitura orquestal (a diferencia de los esbozos, esquemas y reducciones, escritos siempre en sonidos reales).



Fig. 5.23: Flautín en cc. 73-75

Estos elementos desembocarán en un pasaje en el que brevemente se destacará el timbre de las cuerdas solistas. Éstas intervendrán en un tejido polifónico de cierto colorido wagneriano, producido por la presencia múltiple del acorde de Tristán y el predominio de movimientos cromáticos en las voces:

Fig. 5.24: Tejido polifónico de reminiscencias wagnerianas en cc. 76-77

Esta breve y sutil emergencia a la superficie de un tejido armónico de resonancias netamente wagnerianas está basada siempre en transposiciones del espectro, que en el pasaje toma aquí como fundamentales Sib₀, Re₁ y Sol#₀ (este último a partir de la mitad del compás 77). Las armonías quedarán difuminadas por una nebulosa de armónicos en las cuerdas, que el lector podrá observar en los

compases 76 y 77 de la partitura orquestal. El resto del pasaje de enlace realizará un crescendo culminado en un breve *tutti* (c. 80), y éste dará inmediatamente paso a la reanudación del desarrollo melódico a partir de la melodía de corno del acto III de *Tristán en Isolda*.

Continuando el mismo procedimiento ejemplificado en la Fig. 5.19, se obtiene el resto de la línea melódica resultante de la manipulación de la melodía de corno, y a partir de aquí dejará de ser enunciada por dicho instrumento para repartirse en diferentes instrumentos. De este modo no sólo podrá ser alcanzada la tesitura grave de la melodía resultante, sino que este segundo fragmento implica un engrosamiento dinámico y orquestal del elemento melódico sobre el que se construye toda la subsección. La alusión temática quedará además perfectamente integrada como un elemento constructivo esencial de toda la subsección y que recorrerá todo el tejido orquestal, imposible absolutamente de ser percibido como un elemento importado sobre una estructura independiente de él. La escritura de todo lo que queda de ella fue planificada a partir del siguiente esquema:

The image displays a detailed musical score for a woodwind and string ensemble. It is organized into four systems, each representing a different instrument group. The notation includes melodic lines with articulation marks (accents, slurs, and breath marks) and complex chordal structures. The chordal parts are labeled 'FUNDAMENTALES' and often include figured bass notation (e.g., 8^{vb}, 15^{ma}, 15^{mb}) to specify voicings. The instruments listed are Trompas, Maderas en hoquetus (with Arpa), Clarinete, Clarinete bajo, Chelos, C. inglés, Cl. bajo, and Fagot. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The overall structure shows the harmonic support for a melodic line, with various rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

Fig. 5.25: Planificación armónica e instrumental de la 2ª mitad de la melodía resultante (Correspondiente a los cc. 81-93)

En el inicio de este pasaje hará aparición un nuevo elemento temático proveniente de *Tristán e Isolda*, que Lavignac identificó como “la liberación por la muerte”²⁹⁹, y que aparece en el Preludio de la ópera, a cargo de las cuerdas:



Fig. 5.26: *Leitmotiv* de “la liberación por la muerte” (según Lavignac)

Nosotros aludiremos a él empleando un tempo notablemente más agitado, recordando así más bien la forma en que aparece en la ópera al poco de iniciarse la segunda escena del acto III, cuando Tristán sale al encuentro de Isolda destapando los vendajes de su propia herida. Tendrá aquí un papel secundario, acompañando la línea melódica de la trompa al principio del pasaje. Su función será la de propulsar la música con su carácter más agitado³⁰⁰, aspecto que había sido ya preparado por la aceleración en los valores rítmicos de la cuerda en los compases precedentes (cc. 78 y 79). Se trata de otro elemento temático que emerge fugazmente, pues pronto se desvirtúa y queda sumergido nuevamente en el entramado armónico:

The image shows a musical score for measures 80-82, featuring a horn line and string accompaniment. The horn part (labeled 'Cor 1-3') has a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *pp*. The string parts (labeled 'I' and 'II') provide a rhythmic accompaniment with various dynamics and articulations, including accents, slurs, and *pizz* (pizzicato) markings. The score includes measure numbers and dynamic markings throughout.

Fig. 5.27: Línea melódica en trompas y acompañamiento en cuerdas sobre el *Leitmotiv* de “la liberación por la muerte” (cc. 80-82)

²⁹⁹ LAVIGNAC, Albert. *Le voyage artistique à Bayreuth*. Op. cit., pp. 314-315.

³⁰⁰ Recordamos que esta manera de hacer intervenir las alusiones en los procesos y la direccionalidad de la obra es otro de los aspectos característicos del modo de integrar las alusiones en *Liebstdot*.

Se alcanzará un último pico dinámico de manera muy breve en el último tiempo del compás 82. En este punto, la cuerda casi al completo y parte de los cobres destacarán fugazmente una tríada en segunda inversión, sobre el bajo Si a cargo de la tuba y los violonchelos, brevísimo anuncio de la futura alusión al inicio de la *Muerte de amor* que se realizará en toda la tercera sección³⁰¹. A partir de este momento se inicia un *diminuendo* progresivo, y de este pasaje destacamos la reaparición del ritmo de *barcarola* en el compás 87, en flautas y arpa, reforzado con *gettati* en violines. El elemento rítmico se hace emerger de manera natural del ritmo en tresillos de la línea melódica, aquí a cargo de los violonchelos y después en clarinete bajo. Este elemento rítmico volverá a ocultarse seguidamente, después de haberse convertido en sonidos eólicos (en trompas y trompetas):

³⁰¹ Cfr. pp. 202-204.

ritardando 4/4 ♩ = 52

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 86-87) features a ritardando in 4/4 time with a tempo of 52. It includes parts for Flute 1 and 2, Clarinet 2, Clarinet Bass, Cor Anglais 1-3, Trumpet 1, and Arpeggiator. The flute parts play triplets with dynamics ranging from *f* to *mp*. The clarinet and cor parts also play triplets, with the cor parts marked *mf* and *f*. The trumpet part plays triplets with dynamics from *f* to *senza diminuendo*. The arpeggiator part plays triplets with dynamics from *f* to *mp*. The second system (measures 88-90) continues the ritardando and features string parts (I, II, and Vc) with 'gettato' markings and dynamics from *mf* to *pp subito*.

Fig. 5.28: Reparición del elemento rítmico en cc. 86-87

El *diminuendo* progresivo se acompaña de un proceso de convergencia del ámbito de alturas hacia la región grave, ya en el final de la sección, preparando de esta manera el inicio de la sección siguiente.

La primera parte de la segunda sección (cc. 94-119) se iniciará con la evolución de una masa sonora disonante que, partiendo de las cuerdas graves, desembocará en un clímax en *tutti* cuya disolución dará paso a la reaparición de la textura granular. La orquestación de la masa inicial se compondrá de los siguientes elementos:

- Cuerdas graves (chelos y contrabajos), con empleo de dos contrabajos y dos violonchelos al unísono independientes del resto. De este modo se busca obtener una superficie tímbrica más compleja por el elemento de diversidad que añade el empleo de solistas y diferentes masas sonoras.
- Armónicos artificiales muy agudos en violines, en dinámicas considerablemente por debajo de las de las cuerdas graves. Se busca con ellos una coloración tímbrica de la superficie sonora a través de la aportación de una cierta calidad brillante por la discreta presencia de frecuencias muy agudas.
- Clarinetes y clarinete bajo en sus sonidos más graves.
- Trémolo de bombo en dinámicas muy reducidas, de modo que su participación aporte cuerpo a la textura sin sobresalir de ella.

En la llegada al clímax (c. 106) se irán incorporando nuevos elementos instrumentales que enumeramos aquí:

- Multifónicos de presión en flautas oboes y clarinetes.
- Notas tenidas en fagotes y metales.
- Trémolo grave y sonoro en el piano.
- Plato suspendido y presencia sonora mucho mayor del bombo.

Paralelamente a esta configuración de la orquestación se planifica la armonía siguiendo esencialmente dos criterios:

- La presencia del Mi grave del contrabajo en todos los espectros utilizados.
- La búsqueda de sonidos microinterválicos comunes en la región grave. De este modo se persigue una presencia continua de estos sonidos, con el particular colorido armónico que ellos aportan por sí mismos, alejado del de toda escala o armonía comúnmente reconocible.

Se muestra a continuación la planificación armónica del pasaje. Escrito este pasaje en 4/4, mostramos aquí la evolución de los espectros compás por compás, indicando el número de parcial que ocupa el Mi grave en cada espectro utilizado:

c. 94

Fig. 5.29: Planificación armónica de los cc. 94-105

Nótese que el punto de partida es el último espectro empleado al final de la sección anterior. De igual modo, el espectro empleado en el clímax se prolongará durante varios compases y será aquél sobre el que se inicie después la textura granular. Conviene hacer otras varias precisiones sobre el cuadro mostrado:

- En casi todos los espectros mostramos sólo la región grave y la zona en que sonarían los armónicos artificiales. Éstos dejarán de ser utilizados en los compases más cercanos al clímax, en los que la masa sonora tendrá ya una dinámica más elevada, razón por la cual dejamos de mostrar los parciales de este registro. Por otro lado, quedarán así disponibles los violines para realizar *pizzicati* en la textura granular que reaparecerá a continuación.
- Los parciales del registro sobreagudo pueden sobrepasar la extensión del espectro al que pertenecen los parciales de la región grave. No obstante, recordamos que nuestro sistema armónico permite la obtención ilimitada de nuevos parciales por encima del espectro aprovechando las posibilidades de reinterpretación de algunos parciales centrales como los más graves de un espectro más agudo que estaría contenido en el anterior

(es decir, tomando el parcial 6 como el 1, el 9 como el 2, etc)³⁰². Es este el mecanismo que se ha empleado aquí para completar los parciales más agudos cuando ha sido necesario.

- Los dos espectros anteriores al empleado en el clímax se han elegido por contener además del Mi grave un Do por debajo de éste. Se busca este sonido para ser asignado al contrafagot, ya que su sonoridad robusta y vibrante resultará de gran efecto antes del clímax. Este ha aspecto ha resultado prioritario sobre la búsqueda de sonidos microinterválicos comunes.

Tras el clímax reaparecerá la textura granular, que ahora se compondrá de los siguientes elementos:

- *Pizzicati* agudos en violines I, que se combinan con *pizzicati* detrás del puente.
- *Battuti* en violines II.
- Marimba y temple-block, de manera similar a su aparición en los cc. 25-34.
- Violín solista realizando *pizzicati* y *legno battuto*.
- Viola solista tocando ruido de sobrepresión de arco.
- *Pizzicati* de flautas y *slaps* de clarinete.

La textura granular se extinguirá en esta ocasión mucho antes que en la primera sección. Antes de hacerlo mostrará en su seno un nuevo elemento, que en realidad estará relacionado con el ritmo de barcarola de la primera sección, y que por ello su aparición no resultará en absoluto sorprendente. Se trata de un ritmo con un cierto valor simbólico y críptico, pues sus duraciones contabilizadas en corcheas están tomadas de las cifras de la fecha del fallecimiento de Wagner (13-2-1883):

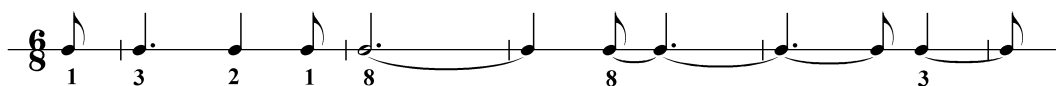


Fig. 5.30: Ritmo sobre la fecha de muerte de Wagner

³⁰² Observará el lector que esta propiedad es aprovechada a la inversa en el último espectro, en el que el Mi grave se obtiene por reinterpretación del parcial 4 como 19.

El ritmo estará ejecutado primeramente por el timbal (cc. 112-116) y a continuación del último valor rítmico, queda enunciado de manera incompleta con sonidos eólicos (cc. 117-118). Tras este segundo enunciado interrumpido de forma súbita, cuatro compases de enlace (cc. 120-123) llevarán a la siguiente subsección. En este breve enlace se extinguirá definitivamente la textura granular y harán una fugaz aparición unos trinos en la cuerda que son en realidad una brevísima alusión al siguiente pasaje del *Idilio de Sigfrido*:

The musical score consists of three staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), and Viola (Vla). All staves are in the key of D major. The Violin I staff begins with a piano (*p*) dynamic and a 'con sordina' marking. It plays a melodic line that concludes with four trills (*tr*) in measures 136 and 137. The Violin II and Viola staves play a pizzicato (*pizz.*) accompaniment, also marked 'con sordina' and 'pp' (pianissimo). The Viola staff has a double bar line in measure 134, indicating it is silent for the remainder of the passage.

Fig. 5.31: Compases 133-137 del *Idilio de Sigfrido*

Varios instrumentos de viento se harán eco de estos trinos, al realizar sonidos eólicos en trinos más prolongados, y que desembocarán en el inicio del siguiente pasaje. Estos trinos de sonido eólico, combinados con el bombo frotado con cepillo, se emparentarán asimismo con la interrupción de la textura granular durante la primera sección.

La segunda subsección se construirá a partir de la intervención del arpa, que en dos ocasiones (cc. 124-126 y 128-130) inicia unos arpeggios que se interrumpen al poco, y que están realizados en torno a las notas de un acorde en segunda inversión (Do, Mi bemol y La bemol; sonidos 2, 3 y 4 del espectro), presagio de la tercera sección de la obra. En su tercera aparición, el dibujo del arpa se asemejará claramente al acompañamiento de *La lúgubre góndola* de Liszt (Ver fig 5.9)³⁰³. Se realizará además una mixtura tímbrica entre el arpa y el clarinete bajo, y la línea melódica de este último pondrá en relación el acompañamiento *lisztiano* con uno de los motivos principales de la melodía del corno inglés:

³⁰³ De nuevo un elemento alusivo actúa aquí como impulsor de la direccionalidad agógica de la obra.

Fig. 5.32: Arpa y clarinete bajo en cc. 132-134

El diseño del arpa estará envuelto en un tenue tejido sonoro de cuerdas con sordina, en el que abundará el empleo de armónicos y sonidos flautados. Al inicio, unos sonidos eólicos repetidos en semicorcheas (clarinetes y trompas en cc. 124-125) podrán ser percibidos como una transformación del ritmo de barcarola, frecuentemente realizado también con sonidos eólicos repetidos, pero suponen a su vez la introducción de un elemento que tendrá un notable protagonismo en las secciones 3ª y 4ª. Este elemento adquiere seguidamente sonido de altura definida (flautas, c. 126), y poco después se convierte en una nueva, breve y muy discreta alusión al *Idilio de Sigfrido*, en los compases 130-131, por el modo en que aparece orquestado como acordes repetidos:

Fig. 5.33: Acordes repetidos en cc. 130-131

Compárense estos acordes con aquellos otros del citado *Idilio de Sigfrido*:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for 'Cl 2 (en La)' in treble clef, showing a triplet of eighth notes on G4, A4, and B4. The middle staff is for 'Fg 2' in bass clef, showing a triplet of eighth notes on G3, A3, and B3. The bottom staff is for 'Cor 1.2. (en Mi)' in treble clef, showing a triplet of eighth notes on G4, A4, and B4. Each staff has a 'p' dynamic marking below the first note of the triplet.

Fig. 5.34: Acordes repetidos en c. 50 del *Idilio de Sigfrido*

El diseño del arpa no tarda en desfigurarse, y sufriendo una aceleración de sus valores termina por colapsarse con *glissandi* en la región grave (compás 138). Este breve proceso va acompañado de un aumento general en las dinámicas.

Los compases 139-147 constituyen un enlace en el que se realiza un aumento de tempo en dos fases. La primera de ellas abarca hasta el compás 143. En este primer fragmento se retoman dos elementos recientemente aparecidos: los acordes repetidos y los trinos en las cuerdas, y a través de ellos se realiza un crescendo hacia un breve pico dinámico, acompañado de un *accelerando*. En la segunda parte del enlace (cc. 144-147), una breve línea melódica ascendente en los violines se convierte progresivamente en unas escalas ascendentes de valores breves, y se propagan en los violines divididos. De este modo, el aumento progresivo de la agitación marca una clara direccionalidad que desembocará en la tercera subsección. Este segundo fragmento de dicho enlace culminará también en un pico dinámico, más importante que el anterior. Por otro lado, a partir de esta segunda parte del enlace y durante toda la 3ª subsección, comenzará a aplicarse la sucesión de espectros basada en la progresión sobre el *Leitmotiv* de “la muerte liberadora”, pensada para la 4ª subsección, y que empleará aquí un ritmo armónico de espectro por compás. Para calcular el inicio de esta progresión en el compás 144, se planifica previamente la 4ª subsección siguiente (según se mostrará en la fig. 5.39). Dicha planificación antecede pues a la escritura de estos compases y de toda la 3ª subsección. La razón de esta alteración en el orden temporal del proceso compositivo es nuestro deseo de que la progresión lleve, al final de toda la sección, al espectro sobre el que se iniciará la sección siguiente,

espectro que mostraremos en la fig. 5.33. El empleo de esta progresión de espectros constituirá un elemento de nexo entre subsecciones³⁰⁴, y reservaremos para la 4ª subsección la aplicación del filtrado de estos espectros que permita aflorar claramente en ciertas ocasiones los acordes del citado *Leitmotiv*.

En el inicio de la 3ª subsección se realiza una modulación métrica que consuma el proceso con el establecimiento de un nuevo tempo, cuya pulsación resultará un tercio más rápida³⁰⁵. Recordamos que en esta tercera subsección se empleará un compás ternario con énfasis rítmico en el primer tiempo, y básicamente se construirá a partir de la interacción de este elemento rítmico con el dibujo ondulante de las maderas.

Respecto al elemento rítmico, realizado a través de la combinación de un rápido arpeggio descendente en el arpa con la realización de *legno battuto* en violines y violas, dicho elemento se completa con un énfasis menor sobre el tercer tiempo, realizado con el ruido de la mano cerrándose sobre el diapasón de un grupo numeroso de cuerdas, y el primer tiempo se refuerza con pizzicato en las cuatro cuerdas mientras se cierra la mano sobre el diapasón:

Fig. 5.35: Elemento rítmico en la 3ª subsección

En lo tocante al elemento ondulante, se prevé una progresiva sincronización con el elemento rítmico, además de una densificación paulatina de

³⁰⁴ Invitamos al lector a consultar el Anexo III.a), donde incluimos la extensa tabla de espectros empleada para todo lo que queda de sección, y en la que se indican además algunos números de compás de referencia. Verá el lector que se trata de una sucesión circular, que cuando concluye es proseguida por el principio manteniendo el intervalo de progresión. La considerable extensión de esta tabla nos ha llevado a incluirla fuera de esta explicación, que por otro lado no requiere de la consulta de la tabla completa para su comprensión. Estas mismas razones nos llevarán a repetir el mismo procedimiento más adelante.

³⁰⁵ La direccionalidad agógica es, como se está viendo, un aspecto esencial en esta sección.

la textura. Paralelamente se producirá un *crescendo* progresivo, y con este aumento de las dinámicas y la densidad sonora, las maderas reforzarán finalmente el elemento rítmico de énfasis sobre el primer tiempo, inicialmente realizado por instrumentos de escasa pujanza sonora. Esta evolución del material ondulante se aprecia ya en los primeros compases de la subsección:

The image shows a musical score for woodwinds, measures 149-153. The instruments are Piccolo (Picc), Flute 1 (Fl 1), Flute 2 (Fl 2), Oboe 1 (Ob 1), Clarinet 1 (Cl 1), Clarinet 2 (Cl 2), and Clarinet 3 (Cl 3). The score features a crescendo and rhythmic emphasis. The Piccolo part has a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics like *mp* and *p*. The Flute parts have arpeggiated figures and slurs, with dynamics like *mp*, *fff*, and *mp*. The Oboe 1 part has a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics like *p* and *mp*. The Clarinet parts have arpeggiated figures and slurs, with dynamics like *pp*, *mp*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 5.36: Maderas ondulantes en cc. 149-153

Obsérvese como el elemento ondulante, iniciado en flautín y clarinete, se contrae progresivamente y se aproxima al inicio del compás. Por otro lado, en la anacrusa del quinto compás aparece un segundo elemento: un arpeggio ascendente que culmina en el primer tiempo del compás siguiente, y que aparece en combinación con sonidos eólicos. Ambos elementos acaban conformando finalmente un énfasis rítmico del tiempo fuerte de cada compás que a su vez tendrá forma de ondulación. De este modo se realiza el proceso de sincronización del elemento rítmico y ondulante, que acaban conformando un único elemento en las maderas que habían intervenido desde el inicio; paralelamente, en la parte central de los compases se inicia una nueva ondulación, a cargo del corno inglés y el segundo oboe, que contribuirá al aumento progresivo de la densidad instrumental. Todo ello tendrá lugar en los siguientes cuatro compases:

accelerando -----

The image shows a musical score for woodwinds, specifically measures 154-157. The instruments listed are Flute (Fl), Piccolo (Picc), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), and Bassoon (B). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'accelerando' at the top. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (fff). The score includes various articulation markings such as accents, slurs, and fingerings (e.g., 5, 6, 3). The woodwinds play complex rhythmic patterns, often with slurs and accents, indicating a highly technical and expressive passage.

Fig. 5.37: Maderas en cc. 154-157

El *accelerando* que se inicia en estos compases se prolongará en todo el último tramo de la subsección, y estará destinado a alcanzar el tempo agitado de la última parte de la sección. El paso de una subsección a otra estará asimismo coronado por un nuevo pico dinámico (c. 159). Se construye así una clara direccionalidad por medio de la creciente intensidad con que se culmina el fin de cada subsección. Esta direccionalidad dinámica se suma por tanto a la evidente direccionalidad agógica presente en el paulatino aumento de tempo.

La cuarta y última subsección constituye el pasaje de mayor agitación de toda la composición. La mayoría de los elementos sobre los que se construirá se pueden agrupar en dos tipos:

- Elementos que hacen perceptible la pulsación, bien sea a tiempo o a contratiempo.
- Objetos sonoros que marcan breves y frecuentes picos dinámicos por medio de abruptos *crescendi*.

Ambas categorías podrán también combinarse en un mismo objeto. La presencia del primer grupo de elementos contribuirá a poner de relieve el

movimiento agitado y continuo que avanza inexorablemente. Se asemeja en cierto modo a aquella música pulsada que aflora a la superficie y se sumerge de nuevo, de la que habla Pesson refiriéndose a sus propias obras, y que aquí emergerá continuamente de maneras diversas en unos y otros instrumentos. En ocasiones lo hará fugazmente con un sencillo ritmo de pulsación en el bombo; otras veces a contratiempo, con acordes breves en cuerdas o vientos; a menudo serán los acordes del *Leitmotiv* de “la muerte liberadora” lo que fugazmente aparecerá en la superficie, orquestados de forma diversa. Finalmente estos acordes serán tocados por toda la cuerda en la culminación de todo el pasaje.

Los objetos que conforman el segundo grupo tenderán a ser complejos, formados a veces por varias acciones instrumentales simultáneas, entre las que se encontrarán *glissandi* de cuerda, *tremoli*, sonidos rápidos en *staccato*, etc.

Para la organización de alturas se empleará la tabla de transposiciones de espectros que presentamos en el Anexo III.a), citada anteriormente, y que será aplicada en este fragmento con ritmo armónico de corchea (unidad de pulsación). Recordamos que dicha tabla tiene una estructura circular, es decir, que la continuación de la progresión al final de ella lleva nuevamente al inicio. La estructura circular de nuestro sistema armónico, que como sabemos permite la reinterpretación de parciales dado que el espectro contiene una transposición aguda de sí mismo, hace que conforme las transposiciones se hacen más graves pueda hacerse emerger de nuevo el encadenamiento sobre el citado *Leitmotiv* en regiones más agudas.³⁰⁶

Por otro lado, se planificará previamente la distribución de los eventos sonoros en el tiempo por medio de la confección de un esquema del pasaje. Para ello se tomará la melodía de corno inglés de *Tristán e Isolda* y se traducirá cada giro melódico por un tipo de evento sonoro a partir de la siguiente tabla de correspondencias:

³⁰⁶ El lector podrá deducir fácilmente que también la circularidad de la tabla empleada reposa sobre este principio.

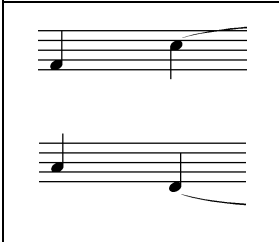
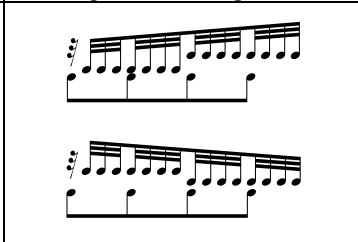

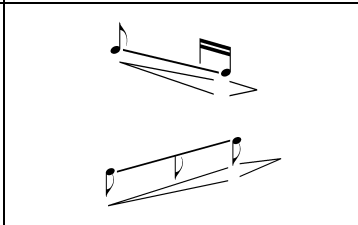

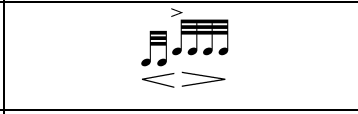



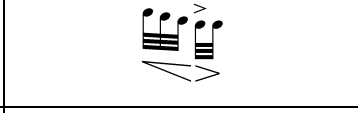
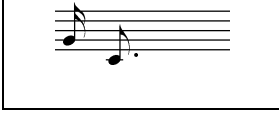
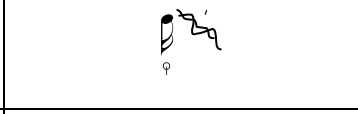
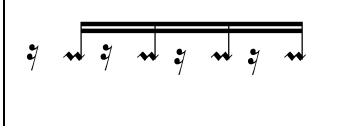
GIRO MELÓDICO	EVENTO SONORO CORRESPONDIENTE	
	Representación gráfica	Descripción
		Pulsos marcados a tiempo por un instrumento de percusión (frecuentemente el bombo). Las fusas son interpretadas por otro instrumento, generalmente también de percusión, que debe ser capaz de emitir dos sonidos de distinta altura. El sentido ascendente o descendente dependerá del giro melódico original.
		<i>Glissando</i> de cuerdas acompañado de un crescendo pronunciado. El sentido del <i>glissando</i> dependerá nuevamente del giro original.
		Instrumento de percusión de 2 alturas distintas (Bongos o Tumbas)
		<i>Leitmotiv</i> sobre la progresión de acordes a contratiempo (indicado en los pentagramas centrales)
		Viento madera: escalas descendentes en <i>staccato</i>
		Pizzicato Bartók que desencadenan otras acciones (generalmente escalas)
		En ausencia de elementos que marquen la pulsación, será marcada por unos acordes breves a contratiempo con doble mordente en la nota superior.

Fig. 5.38: Tabla de correspondencias entre motivos de la melodía de corno y eventos sonoros en la 4ª subsección

Se establecerá así un paralelismo entre la estructura temporal de la subsección y la de la melodía del corno. El protagonismo de esta melodía en la planificación del pasaje no va a ser perceptible al oyente de manera directa, y en el fondo podría haberse seguido cualquier otra estrategia en esta sección para obtener un resultado similar. Aun así, la elección de este procedimiento no es del todo arbitraria, y viene motivada por la utilidad de la estructura temporal que ofrece esta melodía para ser aplicada a la realización del pasaje, dada la variedad de motivos recurrentes que contiene y la progresiva acumulación de giros melódicos en los compases que se tomarán aquí de ella. Esta estructura convendrá

a la acumulación de eventos sonoros que se buscará en el fragmento, y aunque de manera un tanto críptica, establece además un nuevo nexo de unión con aquella melodía que asocia de un modo particular, como ya se ha explicado, el universo de Tristán con Venecia. El esquema de planificación de la sección consta de tres niveles:

- En el nivel superior se dispone la melodía del corno, que servirá de referencia para la distribución de los eventos sonoros.
- En el nivel central se indicará la presencia del acorde de Tristán en la sucesión de espectros, para poder precisar con facilidad dónde hacer emerger la alusión al *Leitmotiv* de “la muerte liberadora”, construido con estos acordes. Bastará con indicar la nota más grave sobre la que se disponen los otros tres sonidos para tener un control visual de la evolución de este elemento en la progresión de espectros.
- En el nivel inferior se indicará de manera esquemática la distribución de los eventos sonoros, a excepción de las apariciones de los acordes del citado *Leitmotiv*, que se marcarán directamente en el nivel central.

El esquema para los compases 160-175 queda confeccionado de la siguiente manera:

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the 4th section. The score is written in 4/8 time and is divided into four systems, each starting with a measure number in a box: 160, 164, 168, and 172. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *dim* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *sfz* (sforzando). The notation features a mix of melodic lines in the upper staves and rhythmic accompaniment in the lower staves, including triplets and complex rhythmic patterns. A large '4' and '8' are prominently displayed in the first system, indicating the time signature. The score concludes with a final cadence in the fourth system.

Fig. 5.39: Planificación temporal de eventos sonoros en la 4ª subsección

La combinación de este esquema con la evolución armónica que mostramos en el Anexo III.a) constituyen toda la planificación previa de la escritura del pasaje, que emplazamos a leer directamente en la partitura. El fragmento culmina en el compás 179, momento en el que las cuerdas casi al completo llevan al primer plano el *Leitmotiv* de “la muerte liberadora”, que se ralentiza ligeramente al final:

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vle), and Violoncello (Vc). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The dynamics start at *ff* (fortissimo) and gradually decrease, marked as *diminuendo*, to *mf* (mezzo-forte) by the end of the passage. The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets of eighth notes appearing in the later measures. The overall texture is a dense, moving harmonic line.

Fig. 5.40: *Leitmotiv* de “la muerte liberadora” en cc. 179-182

La progresión alcanza en el compás 184 el espectro sobre el que se iniciará la sección siguiente, y que contendrá el elemento α desde el Mi grave que ofrece el contrabajo como nota más grave, para después iniciar desde él el *portamento* descrito en la fig. 5.3 a partir de α y β :

The image shows a musical score for four staves (treble and bass clefs) representing a chord spectrum. The top staff is labeled "15^{ma} - -". The chord is complex, with many notes clustered together. The bottom staff shows a single low note, labeled with the Greek letter α , which is the starting point for the *portamento* described in the text. The bass clef has an "8" below it, indicating an octave shift.

Fig. 5.41: Espectro del final de la 2ª sección e inicio de la 3ª sección

En este punto ha concluido el proceso de aceleración construido en toda la sección, y la llegada al último espectro está enfatizada por un *crescendo* orquestal de carácter cadencial (cc. 183-184). A continuación se realiza un pasaje de

transición (cc.184-195) en el que el campo sonoro se extingue progresivamente hasta quedar reducido al Mi grave de los contrabajos sobre el que se iniciará la siguiente sección. Este proceso de reducción del campo sonoro se realiza a partir de la eliminación paulatina de alturas combinada con un efecto de difuminado de algunos sonidos de la cuerda a través de la participación de sonidos armónicos y el desplazamiento progresivo del arco hacia el puente. Junto con el Mi grave del bajo, se deja sonar también un Si en los violines II que, como veremos, conformará una nota pedal en toda la sección siguiente.

La sección que comienza consistirá toda ella en el *portamento* orquestal realizado a partir de los acordes iniciales de la *Muerte de amor*. A lo dicho ya al respecto a las características de esta sección hay que añadir que deseamos que la cita a la séptima sinfonía de Bruckner, que aparecerá después, lo haga de un modo natural, como resultado del proceso de la sección. Por ello, lo que haremos es que este pequeño motivo resulte del desmembramiento de una nota pedal que aparecerá desde el principio de la sección. Se tratará de la nota Si (sobre la cual el motivo regresa insistentemente (ver fig. 5.12). Ésta aparecerá sin octava fija, pues variará en función de la sucesión de espectros. Al principio tendrá una presencia poco corpórea, con la intervención frecuente de sonidos armónicos para su emisión.

El primer paso en la planificación de la sección consiste en la realización de la tabla del encadenamiento de transposiciones del espectro, a través de la cual se construirá el *portamento* descrito en la fig. 5.3 a partir de α y β . En ella planificaremos igualmente el modo en que el encadenamiento de las armonías derivadas del inicio de la *Muerte de amor* se realizará progresivamente en un tiempo menor en cada miembro de la progresión, de modo que la progresión se irá estrechando paulatinamente. Para ello anotamos en la tabla la duración en número de negras de cada encadenamiento, y se preverá que el estrechamiento se complemente con un *accelerando*. El inicio quedaría planificado de la siguiente manera³⁰⁷:

³⁰⁷ Hemos marcado en ella con letras (A, B, C...) cada grupo de espectros que contiene el encadenamiento de α y β para facilitar la ubicación de estos espectros en el gráfico siguiente, en el que mostraremos la planificación orquestal de la primera parte de la sección.

The image displays a musical score for the beginning of the 3rd section, consisting of eight measures labeled A through H. Each measure is presented in a system of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The notation is highly complex, featuring dense clusters of notes and rests, often with accidentals. Dynamic markings α and β are used throughout. Measure A (9 measures) includes a 15^{ma} marking. Measure C (6 measures) is marked 'accelerando...'. Measure F (5 measures) includes a 15^{ma} marking. The overall texture is dense and intricate, typical of modernist or postmodernist musical styles.

Fig. 5.42: Sucesión de espectros al inicio de la 3ª sección

La tabla completa tendrá una estructura circular, como sucedía con la empleada en el fragmento anterior, y puede ser consultada en el Anexo III.b). A partir de dicha tabla se planifica la orquestación del *portamento* continuo, que

pasará de unos instrumentos a otros, como se puede apreciar en el esquema para los primeros 15 compases:

Fig. 5.43: Instrumentación del inicio del portamento (cc.196-211)

A partir de entonces la duración de cada encadenamiento de α y β se estabiliza y ocupa siempre un compás de 4/4.

Mientras hasta aquí el encadenamiento de α y β es claramente perceptible en primer plano al inicio de la sección y siempre en el extremo grave, progresivamente quedará sumergido en una textura cada vez más poblada armónicamente, y en la que se sumarán nuevas líneas que participan en el *portamento* orquestal. Así, a partir del compás 216 comienzan a aparecer parciales por debajo de α y β que se conducen también a través de *portamenti*. Esto contribuye decisivamente a que el encadenamiento quede cada vez más inmerso en el entramado armónico:

The image shows a musical score for an orchestra, divided into sections labeled α and β . The instruments listed are Cor 1.2, Tbn 1.2, Timp, I, II, Vle, and Cb. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *pppp*, and *mp*. A box highlights a specific passage in the Cb part.

Fig. 5.44: Aparición de sonidos por debajo de α y β

A partir del compás 221 el encadenamiento de α y β se hace reaparecer en la región grave, aprovechando así la circularidad del sistema armónico —de la que deriva también la circularidad de la tabla de transposiciones de espectros— al igual que habíamos hecho en la última parte de la sección anterior. El encadenamiento ocupa así de nuevo el extremo más grave del *portamento* general en el que había quedado amalgamada la sucesión inicial de α y β ³⁰⁸. El lector podrá identificar estos elementos en la partitura, que aparecen orquestados de la siguiente manera en dicho compás:

³⁰⁸ Existe cierto parentesco pues entre esta sección y aquel descenso perpetuo que realizábamos en *Preludio a Borís*. Igualmente aquí se deja pues ver cierta influencia de aquellos *glissandi* infinitos de Risset. La idea no se emplea aquí (como tampoco en *Preludio a Borís*) para emular la paradoja sonora sino para prolongar el efecto del ascenso continuo.

Fig. 5.45: Reparición de α y β en el extremo grave en c. 221

Los cobres tendrán una participación cada vez mayor en esta especie de polifonía de *portamenti*, y tendrán una presencia destacada en el momento en que α aparece como 2ª inversión del acorde de Sol mayor. De este modo la irrupción inicial de la cita a Bruckner en las trompas será en ese momento más cercana al modo en que aparece su contexto armónico original:

Fig. 5.46: Metales en la cita a Bruckner (cc. 225-227)

Este acorde de Sol mayor, pujante por la participación de los metales, da un sentido de consonancia a la línea de las trompas. El efecto se desvanece sin embargo muy pronto, ya que el *portamento* continuará inexorablemente aún algunos compases más hasta alcanzar después el clímax.

En todo este proceso las maderas contribuyen paralelamente al progresivo despliegue hacia la zona aguda del material espectral en que se insertan α y β . El modo de hacerlo es a través de pequeñas oleadas, y de esta manera se asegura una cierta continuidad entre esta sección y la siguiente. Estas oleadas estarán

realizadas a través de notas repetidas que realizan pequeños *portamenti* en los cambios de espectro. Así se relacionan además de un modo gestual (aparte, lógicamente, de por el aspecto armónico) con el *portamento* en la evolución de α y β . Las oleadas se presentan en varias fases, cada una consistente en un proceso de estrechamiento. La primera fase ocupa los compases 208-219 y se planifica de la siguiente manera:

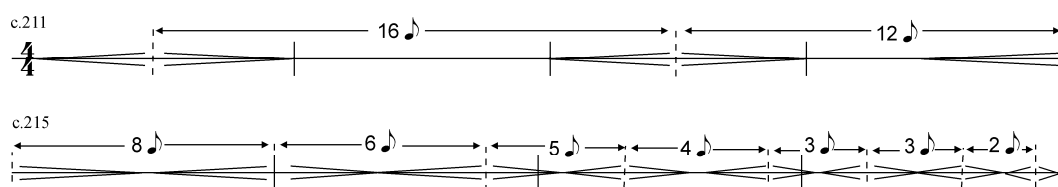


Fig. 5.47: Planificación de la 1ª fase de oleadas de notas repetidas en maderas

La aparición de estas oleadas de notas repetidas en las maderas reemplaza la nota pedal Si repetida como armónicos de cuerda, la cual reaparecerá en unas notas repetidas de trompeta con sordina. La participación de este instrumento surge al principio integrada en las maderas: procediendo por semitonos ascendentes, describen con sus notas tenidas y con reguladores dinámicos las últimas y más estrechas oleadas de notas repetidas de las maderas. Las notas tenidas de la trompeta continúan su acortamiento hasta convertirse en fusas repetidas. Este proceso de aceleración en la trompera pasa a un primer plano, haciendo así menos perceptible el solapamiento entre la primera y segunda fase de oleadas en las maderas. En ésta, la primera oleada realiza además un acortamiento progresivo de las duraciones de las notas, que inicialmente presentan valores largos. Extraemos dicho fragmento a continuación:

The image displays a musical score for woodwinds and trumpet, divided into two systems. The first system includes Flute 1 (Fl 1), Flute 2 (Fl 2), Clarinet 3 (Cl 3), Oboe 1 (Ob 1), Oboe 2 (Ob 2), Clarinet 1 (Cl 1), Clarinet 2 (Cl 2), and Clarinet 3 (Cl 3). The second system includes Clarinet 1 (Cl 1), Clarinet 2 (Cl 2), Clarinet 3 (Cl 3), and Trumpet 2 (2 Tr). The score features complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *mf*, and *mp*. It includes various musical notations like triplets, sixteenth notes, and slurs, along with performance instructions like *frull.* (trills) and *mf* (mezzo-forte).

Fig. 5.48: Enlace entre 1ª y 2ª fase de las oleadas de las maderas con solapamiento de las trompetas

Nótese que lo que en cierto modo representa este pasaje es un traslado al ámbito de las duraciones de lo que sucede con las alturas, es decir, la búsqueda de una aceleración permanente: las oleadas de grupos de notas repetidas en la madera se convierten en notas tenidas en la trompeta, de modo que pueden continuar con la aceleración más lejos de lo que sería posible con los grupos de varias notas. Paralelamente se ha iniciado un nuevo proceso de aceleración en las maderas a dos niveles: la duración de las notas tenidas y la de las oleadas formadas con ellas más allá de cuando alcanzan su valor más breve. El solapamiento de cada capa hace además que la entrada de cada nuevo elemento que va a ser acelerado no sea percibida como una desaceleración, y que se escuche más bien un material en constante proceso de aceleración.

La tercera y última fase de las oleadas en las maderas se solapa igualmente con la anterior, y está realizada de manera similar aunque contraída en un espacio

menor³⁰⁹. El pasaje restante prolongará unos compases más el *portamento* en cuerdas y metales. Las maderas estarán saturadas con notas breves cuyas alturas evolucionan progresivamente con los cambios de espectro. Su textura poseerá una cierta ondulación interna realizada a través de reguladores dinámicos, pero estará más bien caracterizada por la saturación de la densidad, a pocos compases ya de desembocar en el clímax de la obra.

El clímax tiene lugar en el compás 233, y en él alcanza el espectro su mayor despliegue desde el parcial 2 (que en la transposición alcanzada es un Sol). De este modo sus notas más graves serán las del elemento α , tríada mayor en segunda inversión formada por los parciales 2, 3 y 4, la cual ha tenido un protagonismo esencial en toda la sección precedente. Este clímax constituye una especie de punto de no retorno en el que se inicia la cuarta y última sección de la obra. A partir de aquí la armonía deja de evolucionar, y toda la sección consistirá en la extinción progresiva del espectro último alcanzado, que aquí reproducimos:



Fig. 5.49: Espectro de la última sección

Como habíamos anunciado, su extinción no se realizará de un modo lineal, sino que estará articulada a través de sucesivas oleadas sonoras. Éstas serán cada vez más débiles, y suprimirán progresivamente los sonidos del espectro hasta alcanzar las últimas oleadas finales, realizadas con ruido y con una discretísima presencia del sonido producido en la combinación de *taping* y *battuto*. A través de cada una de estas amplias ondulaciones serán transparentados diferentes registros del espectro, que será dividido en cuatro zonas. Se tenderá no obstante a desplazar el ámbito hacia el agudo, buscando así una pérdida progresiva de peso del sonido.

³⁰⁹ Remitimos a los cc. 223-225 de la partitura.

La planificación del pasaje se realiza además teniendo en cuenta la aparición de una serie de elementos que aquí resumimos:

- Las primeras oleadas están impulsadas por la repetición de unas notas graves en el piano, muy resonantes y acentuadas al extremo en su zona de máxima dinámica. Posteriormente su sonido se completa con una mixtura tímbrica con el vibráfono, como podrá el lector comprobar en la partitura. El piano nos permite hacer sonar la fundamental del espectro, pues es el único instrumento de que disponemos que posee dicho sonido (La₁). El resto de la orquesta realiza el despliegue espectral en los registros correspondientes, bien completando la mixtura tímbrica tocando el mismo ritmo que el piano, o bien mediante notas tenidas que funcionan a modo de resonancias.
- En las últimas oleadas se prevé una aparición gradual de las técnicas instrumentales que intervendrán al final: sonidos eólicos en instrumentos de viento; arco *battuto*, después combinado con *taping* en la cuerda, y un rumor de trémolo sobre el puente, que actuará como un fondo de ruido al final.
- Unos acordes repetidos que recordarán aquellos otros acordes que, en alusión al *Idilio de Sigfrido*, habían aparecido en la segunda sección de la obra. Por otro lado, este elemento se relaciona con las notas repetidas en el piano sobre las que se generaban las primeras oleadas.
- La aparición del acorde de Tristán en registro sobreagudo, como si hubiera perdido todo su peso. Se escuchará con los mismos sonidos con que aparece por primera vez en la ópera, aprovechando que la región sobreaguda del espectro que utilizamos nos ofrece esa posibilidad.
- El final de la obra consistirá en la repetición exacta de la última oleada, que será ejecutada cinco veces. Como ya ha sido argumentado, se busca con estas repeticiones comunicar de manera efectiva una uniformidad y estatismo al final de la obra, en contraste con toda su direccionalidad previa. Estará realizada con sonidos eólicos y con combinación de *taping* y *battuto* a partir de las alturas que conforman el acorde de Tristán en el registro medio del espectro.

A través de algunos de estos elementos buscamos pues rematar nuestro trabajo de conectar de manera múltiple cada una de las diferentes secciones de la obra. La decisión del número de repeticiones de la última oleada se toma tras varias lecturas en tiempo real de la partitura, para buscar la adecuación de la duración de este final con las proporciones y el modo en que se desarrolla la obra. Se busca que el número de repeticiones permita obtener el efecto descrito para este final sin que llegue a ser fastidioso a la escucha por un exceso de redundancia. Todo el pasaje se planifica a través de este esquema:

c.233

c.240

c.249

c.259

c.268

tremolo de ruido en cuerdas

sonidos eólicos

tapping+battuto

acordes repetidos

sonido eólico+battuti cuerdas

sonido eólico+battuti+taping

ac. de Tristán repetido

Fig. 5.50: Planificación de la última sección

En el ascenso de los violines hacia la región donde se escuchará el acorde de Tristán, tendrá lugar otra alusión a *Tristán e Isolda*. Ésta consistirá en una reminiscencia de aquellos pasajes por terceras en las cuerdas agudas que se escuchan en varias ocasiones durante el tercer acto de *Tristán e Isolda*:

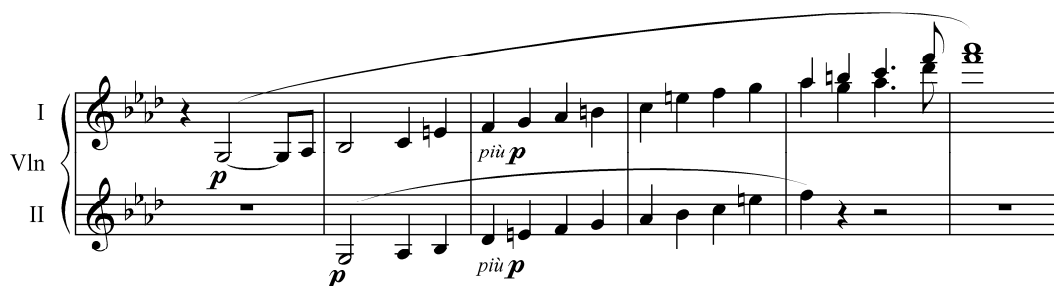


Fig. 5.51: Violines por 3^{as} en el acto III de *Tristán e Isolda*

Se trata de un elemento asociado en *Tristán* a la contemplación del océano vacío, que a nosotros nos suscita unas impresiones afines a lo que de ellas describe Kufferath:

No existe la menor melancolía en las terceras que se encadenan en los violines [...] Esas terceras dejan una singular impresión de vacío y de soledad; parece que nos encontramos frente al infinito del Océano inflexible, cuya mirada interroga en vano al apagado horizonte.³¹⁰

El elemento será fugazmente referenciado a partir de las alturas de nuestro espectro:

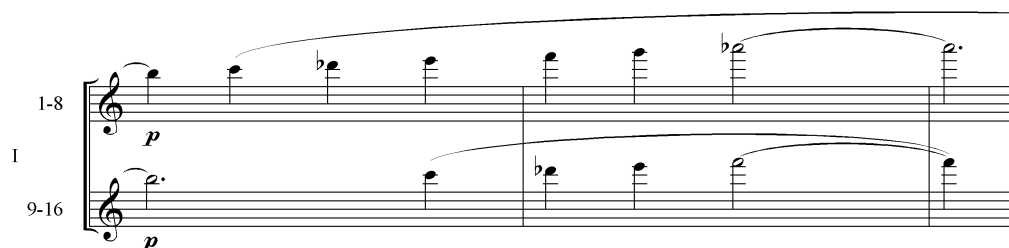


Fig. 5.52: Alusión en los cc. 259-261 a las 3^{as} de los violines en *Tristán*

Sobre la última de las notas prolongadas al final de esta alusión, se completará a través de armónicos artificiales el acorde de *Tristán*:

³¹⁰ “Il n’y a pas une moindre mélancolie dans les tierces qui s’échelonnent aux violons [...] Ces tierces laissent une singulière impression de vide et de solitude; il semble qu’on se trouve devant l’infini de l’Océan inflexible, dont le regard interroge en vain le morne horizon” (KUFFERATH, Maurice. *Tristan et Iseult*. Op. cit., pp. 345-346).

Fig. 5.53: Acorde de Tristán en cc. 264-265

Finalmente el acorde de Tristán se escuchará levemente a través de la combinación de *taping* y *battuto* del final, que se realiza de la siguiente manera:

Fig. 5.54: Combinación de *taping* y *battuto* al final de la obra

Apenas perceptible por el modo en que está ejecutado, pero efectivamente presente, buscamos que la sonoridad del acorde de Tristán se muestre difuminada en estas amplias ondulaciones, como si algo de la esencia del arte de Wagner estuviera sumergido en un océano uniforme e infinito, aquella alma universal que dice Isolda percibir en forma de olas durante el aria de la *Muerte de Amor*.

6. CONCLUSIONES

La realización de las tres composiciones musicales permite hacer una valoración final de nuestro enfoque compositivo a través de los resultados obtenidos en su aplicación práctica, y de la adecuación a los propósitos iniciales de la manera en que ha sido llevado a cabo todo el proceso creativo.

La aplicación del enfoque a *Preludio a Borís (In memoriam Modest Mussorgsky)* nos ha permitido en primera instancia formular y ejemplificar de manera práctica los principios fundamentales del mismo. La obra muestra el desarrollo de un lenguaje compositivo actual y al mismo tiempo capaz de evocar sutilmente en ciertos momentos la música del pasado sin que la aparición de estos elementos evocadores implique fractura alguna de estilo. Esto ha resultado del hecho de que dichas referencias emergieran del material armónico empleado en la totalidad de la pieza y que, situadas en el límite de lo reconocible, supusieran un caso particular en el uso de dicho material. En *Preludio a Borís* estas alusiones se han centrado en los acordes campana del inicio de la escena de la coronación de la ópera *Borís Godunov* de Modest Mussorgsky. Estas armonías, ligadas indefectiblemente al referido pasaje operístico, reaparecían en un contexto musical que les era por completo novedoso, y que estaba en parte muy caracterizado por el uso de técnicas instrumentales empleadas para modificar el sonido ordinario de los instrumentos. Para alcanzar la perfecta integración de los acordes campana se ha recurrido al desarrollo de un sistema armónico de base espectral, que ha sido adaptado también a las otras dos obras, y cuyo funcionamiento se ha basado en la generación de un espectro artificial según una serie de pautas que resumimos así: todo su rango se construye a partir de los dos

acordes campana superpuestos en diferentes registros; en el registro central aparecen tal cual y en su tesitura original, en el registro grave se repite (de manera no octavada) la estructura interválica con la eliminación de algunos, y en la región aguda se emplea nuevamente la estructura interválica de los acordes campana con el añadido de nuevos sonidos, incluidos algunos no temperados; el espectro puede ser usado en cualquier transposición y puede ser filtrado a libertad. De aquí se derivan los siguientes hechos que nos permiten corroborar la efectividad del planteamiento armónico de acuerdo con nuestros propósitos:

- Todo el material armónico deriva de los acordes campana, y cuando estas armonías aparecen de la manera más explícita quedan perfectamente integradas en el discurso, pues no supone sino un caso particular en el uso de transposiciones y filtrados de un espectro único para toda la obra.
- De la repetición de una misma estructura interválica a la que se añaden parciales intermedios conforme se asciende de registro se deriva que la estructura interválica de la región grave esté también contenida en la región aguda. Es posible obtener por filtrado una transposición aguda del propio espectro contenida en el mismo a partir de un determinado parcial. La mayor presencia de estos parciales que la de los parciales vecinos permite obtener en la región aguda un reflejo de la interválica de las regiones más graves del espectro. De este modo, el sistema armónico no sólo aporta información relativa al contenido frecuencial, sino también a la importancia relativa de los componentes espectrales.
- Igualmente el relleno de los vacíos presentes en la región grave con los intervalos añadidos en la región aguda obtiene un reflejo de la estructura interválica del registro agudo en la región grave, que se emplearía para la generación de escalas melódicas en este registro. De manera inversa a lo explicado en el punto anterior, el añadido de estos intervalos en la región grave remite a un nuevo espectro virtual de fundamental más grave, en el cual estaría contenido el espectro empleado. Esto permite la creación de un material de escalas continuo para todos los registros, absolutamente coherente con la armonía, ya que cumple también una función de orden armónico.

- La inclusión de sonidos no temperados en el espectro añade una gran riqueza al material armónico, y permite escuchar las armonías tradicionales en un contexto nuevo.

Se ha logrado así una sistematización del aspecto vertical de la música capaz de integrar de forma natural un material armónico alusivo a la música del pasado. A través de ella se ha obtenido un material de escalas melódicas en todos los registros, que complementa la propia armonía. La aplicación de este sistema ha redundado, junto con el uso de técnicas instrumentales no convencionales, en el enriquecimiento de la dimensión vertical de la música, situándola además en un territorio liminal entre la armonía y el timbre resultante de la fusión espectral. Por otro lado, de los hechos arriba explicados se deduce que el sistema armónico ha sido además decisivo para la perseguida unidad de estilo de la obra y la integración de las referencias a Mussorgsky en el contexto sonoro de la pieza. La presencia de estos elementos alusivos en la obra no es fácil de detectar, y ni siquiera para el oyente experimentado resulta evidente. Sin embargo, conviene dejar bien claro que distan mucho de quedar en meros planteamientos combinatorios, y que perseguíamos expresamente una sutil evocación situada muchas veces en el límite de lo reconocible.

Para la realización de la obra, el proceso compositivo transcurrió en varias fases, de modo que la escritura de la partitura se reservaba a la fase final. Así, la fase inicial fue concebida como un proceso en el que intervenía principalmente la escucha interna auxiliada por la realización de gráficos esquemáticos, buscando así liberar gran parte del trabajo de composición de los convencionalismos de notación. También el sistema armónico fue elaborado al inicio del proceso, y fue inspirado ya por el resultado sonoro que se deseaba obtener en algunas de las primeras ideas musicales. Las primeras ideas proveyeron de un primer esquema formal de la obra que sugirió a su vez la concepción de nuevas ideas musicales, y éstas acabaron por completar el esquema inicial. Todo este trabajo, realizado siempre sin recurrir apenas a la notación musical, ha permitido una participación privilegiada de la escucha en el proceso compositivo, y dicho proceso se dejó ya en un estado avanzado en el momento de iniciar la escritura de la obra.

El orden en que ha sido llevado a cabo el proceso aquí resumido ha favorecido el funcionamiento satisfactorio de las diferentes herramientas

empleadas en el mismo. En primer lugar, el uso de dibujos y gráficos ha constituido un recurso alternativo a la notación musical tradicional para fijar las ideas musicales aún poco definidas en las fases iniciales. Y no menos importante es el hecho de aportar al proceso de composición un sentido espacial de la música, y permitir un mayor control a golpe de vista de los eventos sonoros en su conjunto. Por ello han resultado ser una herramienta muy útil para la creación de objetos y estructuras sonoras cuya coherencia musical se ha basado en la manera en que los eventos sonoros se relacionan unos con otros. Estas relaciones entre elementos sonoros diversos han resultado más fácilmente controlables gracias al apoyo de tipo visual y espacial ofrecido por las representaciones gráficas. Apuntamos que en todo ello ha tenido una importancia fundamental el estudio de los escritos teóricos de Lachenmann y Sciarrino. Por último, la aplicación del sistema armónico durante el proceso de escritura facilitó la realización de las ideas musicales que lo inspiraron inicialmente. Al mismo tiempo, proporcionó igualmente un material de armonías y escalas allí donde éstas no habían sido definidas por las propias ideas musicales. Podemos concluir por tanto que el sistema armónico ha facilitado, sin ninguna duda, la escritura de la obra.

El reconocimiento artístico de *Preludio a Borís* está avalado con la consecución del Primer Premio “Xavier Montsalvatge” en el XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM. La obra fue seleccionada en primera instancia como una de las cuatro finalistas del concurso por un jurado integrado por los compositores Ramón Lazkano, Alicia Díaz de la Fuente y Juan Cruz Guevara. El acceso a esta final permitió la ejecución pública de la obra, que se realizó en el concierto de finalistas celebrado el 28 de noviembre de 2011 en el Auditorio 400 del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. El grupo encargado de interpretar las obras finalistas fue el SMASH Ensemble, bajo la batuta de la directora polaca Marzena Diakun. El veredicto final fue pronunciado por un segundo jurado formado por los compositores Javier Darías, Gabriel Erkoreka y Mercé Capdevila, así como la flautista María Antonia Rodríguez, solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. La Fundación Autor ha publicado un disco compacto con la grabación del concierto en directo. Esta misma grabación es la que ofrecemos en el anexo correspondiente.

El enfoque compositivo desarrollado en *Preludio a Borís* se integra enteramente en la realización de las otras dos obras, pues como ya se ha dicho, esta primera pieza no es sino el caso más sencillo de aplicación práctica de nuestros planteamientos compositivos. Por ello, todas las conclusiones de orden musical, técnico, y aquellas que atañen al propio proceso de composición son en realidad extrapolables por completo a las obras siguientes. Lo que dichas composiciones han representado aquí es un desarrollo más profundo de nuestro enfoque, un enriquecimiento del mismo a través de nuevas experiencias creativas, y un contraste de su versatilidad. En primer lugar habíamos considerado necesario completar la experiencia con la aplicación del enfoque a formaciones instrumentales más amplias, que permitieran aprovechar mejor la complejidad del material espectral en su despliegue vertical. En segundo lugar, el flujo de reminiscencias que se activa por medio de este sistema admite una gradación, no explorada en *Preludio a Borís* entre las sutiles evocaciones armónicas que se realizan en esta obra y alusiones más explícitas aunque integradas siempre en un estilo unitario. Por último, la primacía que se da en *Preludio a Borís* a la dimensión vertical de la música sugería la conveniencia de complementar los resultados obtenidos con un trabajo que tuviera presente también el aspecto horizontal.

Preludio a Borís había permitido en definitiva una formulación y ejemplificación bastante concisa de los principios básicos de un enfoque compositivo que, desarrollado con un grado mayor de complejidad, en realidad estaba íntegramente presente en *Aquarelle*, obra que había sido escrita sin embargo pocos meses antes. Recordemos que en *Aquarelle* las alusiones estaban centradas en dos pasajes de las *Ariettes Oubliées* de Claude Debussy, y que por tanto allí donde intervenían los acordes campana de *Borís Godunov* para la generación del material espectral, se emplearían ahora determinados acordes extraídos del citado ciclo de canciones de Debussy. El funcionamiento del sistema armónico reviste en *Aquarelle* una mayor complejidad. Esto es debido a que el material armónico que es después citado no quedaba expresado enteramente en la vertical del propio espectro. En cambio se había previsto durante su generación la participación de varias transposiciones del mismo espectro que, encadenadas en sentido horizontal, permitirían hacer aflorar determinados encadenamientos

presentes en ciertos pasajes de las *Ariettes Oubliées*. Existe aquí por tanto una mayor implicación de la dimensión horizontal de la música ya desde la propia elaboración del material espectral. Por lo demás, los principios que han regido la generación del espectro sobre el que se basa la obra son idénticos a los que hemos descrito para *Preludio a Borís*.

Uno de los aspectos que más distinguían *Aquarelle* de *Preludio a Borís* es la mayor heterogeneidad de su material musical, en el que se daba cabida ahora a ciertos elementos idiomáticos propios de la música del pasado: breves líneas melódicas de carácter expresivo, la presencia de un clímax que no excluye el empleo de ciertos clichés (*glissando* de arpa, *bariolage* en las cuerdas, etc.), *pizzicati* de cuerdas graves en los cambios de armonía, etc. La necesidad de integrar estos elementos ha motivado la participación de determinados mecanismos formales que no habían hecho aparición en *Preludio a Borís*. Éstos han consistido esencialmente en la imbricación de varias estructuras formales, cada una de ellas dependiente de un parámetro musical distinto, que interactúan entre ellas reforzándose o anulándose parcialmente unas a otras. La aparición paulatina de elementos alusivos, no sólo a Debussy sino también de un modo general a la música del pasado, generaban en *Aquarelle* una manifiesta asimetría e irreversibilidad formal, especialmente porque la aparición de nuevos elementos de este tipo se prolonga prácticamente el final de la pieza. Sin embargo, el efecto que pudiera producir la aparición de estos elementos está tamizado por la coparticipación de otros esquemas formales que dan a la obra un carácter simétrico y orgánico. Así, se da simultáneamente una estructura ABA fácilmente reconocible por la sucesión de secciones de reposo, agitación y reposo, independiente por completo de todo contenido temático, que además está reforzada por una forma en arco descrita por el perfil dinámico general de la obra. En definitiva, se ha generado una serie de ambivalencias formales que ha permitido la integración de un material manifiestamente más heterogéneo que en *Preludio a Borís* en un conjunto igualmente armonioso y homogéneo. Junto con el funcionamiento de nuestro sistema armónico, estos mecanismos formales — presentes ya en la música de Debussy como bien hemos dado cuenta de ello— han favorecido la integración en *Aquarelle* de diferentes elementos alusivos a la música del pasado en los que el grado de explicitud varía desde lo puramente

armónico a la presencia de ciertas figuras que inmediatamente son percibidas como prototípicas de cierto repertorio anterior.

Por último, en *Aquarelle* se ha realizado un trabajo muy significativo de combinación de ruido instrumental y sonido ordinario de los instrumentos, así como de diferentes gradaciones entre la presencia única de ruido y el total predominio del sonido de altura definida. Ello ha requerido una participación importante de técnicas instrumentales no convencionales, y el trabajo realizado en este campo ha permitido que en la partitura se pueda apreciar alguna contribución original, en particular, la combinación de *taping* y *battuto* en las cuerdas presente al inicio de la obra y en otros momentos posteriores.

Como resultado de la participación en los Ateliers de Composition Acanthes 2011, *Aquarelle* obtuvo el reconocimiento de los responsables pedagógicos del curso, impartido en aquel año por Unsuk Chin, Philippe Hurel y Óscar Strasnoy, al ser seleccionada por ellos como una de las piezas interpretadas en el concierto de clausura del Festival Acanthes 2011. Dicho concierto tuvo lugar en el Arsenal de Metz el 13 de julio de 2011, y la interpretación corrió a cargo de solistas de la Orchestre Nationale de Lorraine dirigidos por Jean Déroyer. El registro sonoro que ofrecemos como anexo corresponde no obstante a uno de los ensayos previos, dada la mejor calidad de esta grabación. Entre las valoraciones más destacadas que podemos trasladar se encuentra la de Óscar Strasnoy, quien particularmente resaltó el hecho de que la obra traslucía de un modo singular haber sido escrita desde el principio con conocimiento de adónde se deseaba conducir la pieza después; Philippe Hurel alabó por su parte el modo en que estaba orquestada. Gérard Pesson —quien en diversas ocasiones ha difundido fragmentos de esta obra en su programa *Boudoir et autres* de France Musique— me transmitió personalmente que pensaba que la obra deja ver en líneas generales una afinidad con la música francesa que iba más allá de las meras alusiones a Debussy, afinidad que, además de dejar sentir particularmente la influencia de Grisey, se traducía por otro lado en una música elegante y contenida.

La composición de *Liebestod (Barcarola para orquesta)* buscaba una ampliación de los planteamientos presentes en *Preludio a Borís*, más allá del trabajo realizado en *Aquarelle*, en las tres vertientes antes señaladas: aplicación del enfoque a formaciones más grandes, exploración de una gradación en el nivel

de explicitud de las referencias a la música del pasado, y trabajo sobre de la dimensión horizontal de la música. Otro de los ámbitos en los que *Liebestod* amplía el trabajo desarrollado en las obras anteriores es en el uso de técnicas instrumentales no convencionales, pues su aplicación a la música orquestal plantea nuevas dificultades que no aparecen (o no lo hacen del mismo modo) en las formaciones camerísticas.

El empleo de la orquesta ha permitido en *Liebestod* un mayor despliegue del material espectral, así como un trabajo sobre las densidades sonoras de mayor alcance que el posibilitado por las plantillas instrumentales de las obras anteriores. Al igual que en *Aquarelle*, la construcción del espectro está orientada a la combinación horizontal de determinadas transposiciones para generar ciertos encadenamientos armónicos alusivos a la música de Wagner, particularmente a su ópera *Tristán e Isolda*. En esta obra se ha realizado un trabajo dirigido al manejo de gran número de referencias de muy diversa índole y de diferente grado de explicitud. Ello resulta contrastable a través de la lista variada de procedimientos que han sido empleados en *Liebestod* para hacer alusiones a la música del pasado:

- La alusión a un cierto colorido armónico, que generalmente (aunque no únicamente) hace alusión al acorde de Tristán.
- La cita literal de un pasaje en el que no existe línea melódica alguna, sino que consiste determinadas armonías orquestadas de un modo particular.
- La presencia de una línea melódica de cierta extensión que es resultado de la transformación de otra preexistente a la que se hace referencia, y de la que se mantienen sus giros esenciales.
- Figuras que recuerdan acompañamientos o elementos secundarios, aunque no por ello poco característicos, de otras obras.
- La cita de ciertos elementos que, a pesar de su literalidad, su presencia tiende a pasar desapercibida por la brevedad y neutralidad del elemento citado.
- El encadenamiento de transposiciones de espectros que siguen una progresión marcada por la alusión a un *Leitmotif* determinado.
- La deformación de un encadenamiento armónico a través del uso de *portamenti*.

- La presencia de giros melódicos que funcionan como breves citas temáticas.

De la naturaleza de algunos de estos procedimientos se deduce que ellos han conllevado un evidente trabajo sobre la horizontalidad de la música. Este trabajo ha estado en cierta medida presente en los pasajes cuyo encadenamiento horizontal de espectros o acordes haya poseído una especial significación; y de manera especial, en la transformación que se realiza de la melodía del corno inglés del Acto III de *Tristán e Isolda* en cierto pasaje de la obra. La integración de dicha melodía en el conjunto de la pieza se ha realizado a través de la armonía, por medio del empleo de una sucesión de transposiciones del espectro que contenía los sonidos de cada fragmento de la melodía. Existe además nuevamente una heterogeneidad de elementos que también ha sido aquí gestionada a través de un tratamiento particular de la forma, en apoyo a la integración de estas referencias a través de la armonía. En esta ocasión, en vez de recurrir a una imbricación de estructuras formales diversas, lo que se ha realizado es un planteamiento formal del conjunto de la obra marcado por una acusada direccionalidad y unos puntos de partida y llegada muy claros, y las alusiones a la música del pasado aparecen aquí integradas en el proceso formal en la medida en que generalmente actúan de impulsoras de su direccionalidad o como consecuencia de la misma. Como ejemplo de ello, la melodía del corno inglés aparece como culminación de un proceso de transición entre el predominio del ruido instrumental y la progresiva aparición del sonido ordinario; la figura arpística reminiscente de *La lúgubre góndola* actúa de impulsora de un proceso de aceleración; el *portamento* sobre los acordes de la *Muerte de amor* impulsan la obra hacia su clímax; la cita a Bruckner se presenta como el desmembramiento de una nota pedal de larga duración al alcanzar la zona de máxima dinámica del proceso en que se inserta, etc. En conclusión, al igual que en *Aquarelle*, el aspecto formal de la obra ha contribuido, por tanto, a auxiliar el aspecto armónico en su cometido de integrar las alusiones a la música del pasado.

La abundancia de elementos alusivos en esta obra y la presencia más bien fugaz que tienden a tener reflejan claramente aquella idea *pessoniana* de una música sumergida en otra. Más aún, si cabe, esta idea es también reflejada por la presencia de determinados elementos rítmicos y figuras asociadas a un

movimiento de balanceo que aparecen y desaparecen al poco, y que actúan como elementos impulsores del movimiento. Por otro lado, el repertorio de técnicas instrumentales empleado hace aún más netamente visible la influencia de la música para orquesta de Gérard Pesson en esta obra. Existe por tanto una afinidad manifiesta con la música de Pesson que ha dado lugar a constante intercambio de ideas con él durante la realización de la obra, y que ha resultado profundamente enriquecedor y motivador. Por otro lado, la experiencia y dominio excepcionales de las técnicas instrumentales no convencionales aplicadas a la orquesta que Pesson posee han resultado muy provechosos para *Liebestod*, que fue revisada en profundidad durante la estancia en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, especialmente aquellos pasajes de mayor participación de estas técnicas. Dicha revisión fue llevada a cabo siguiendo varios criterios esenciales que, si bien pudieran parecer en cierto modo evidentes, requieren una atención minuciosa en el empleo orquestal de los modos instrumentales no convencionales. Podemos añadir también estos criterios como conclusiones derivadas del trabajo realizado:

- La efectividad de las técnicas instrumentales no convencionales en la orquesta será tanto mayor cuanto ella no implique una complejidad de las partes. Ello no entraña forzosamente una simplificación del resultado, sino que la complejidad debiera obtenerse en todo caso a partir del conjunto, y no de la complejidad de las ejecuciones individuales.
- Es conveniente planificar en cada pasaje estas técnicas de modo que su reparto entre diferentes instrumentos evite en lo posible los cambios entre diferentes modos instrumentales en un mismo instrumento. Esto facilitará la obtención del efecto deseado por parte del instrumentista de orquesta, generalmente poco diestro en el uso de estas técnicas.
- La realización de un mismo modo instrumental por un colectivo importante de músicos ayuda a la realización precisa del mismo y a la comprensión por parte del instrumentista de su verdadero sentido musical.

El trabajo realizado junto a Pesson ha resultado en definitiva sumamente fructífero, y nos ha permitido además contrastar con él en cierta medida el interés artístico y la musicalidad de la obra, así como la adecuación en términos de eficacia del modo en que la partitura ha sido escrita en aras a facilitar una

realización instrumental satisfactoria. Sus comentarios iniciales acerca de la profundidad e inspiración de la obra resultaron muy alentadores, y durante mi estancia en París observó que existía una destreza en la escritura de aquellas partes que empleaban el sonido convencional de los instrumentos, a la vez que señaló los numerosos detalles a mejorar en la escritura de los modos instrumentales, y que fueron objeto de la revisión realizada allí. Otros compositores a los que tuve ocasión de mostrar la partitura y recibir de ellos sus impresiones fueron José Manuel López López y Ramón Lazkano. Mientras el primero valoró positivamente la originalidad de los pasajes en que se hacía empleo de las técnicas no convencionales, el segundo alabó la intuición orquestal y el dominio de las masas sonoras en la partitura.

La especificidad de nuestra investigación ha consistido en ofrecer una perspectiva de un enfoque creativo propio en la que el propio proceso ha constituido una fuente de reflexiones y conocimiento. De ahí que muchas de las conclusiones que ofrecemos atañesen al propio proceso creativo o, en todo caso, nunca estuvieran por completo desligadas de él. Por todo ello, la explicación completa, transparente e inteligible de dicho proceso ha resultado en todo momento una cuestión de importancia crucial. Sin embargo, no menos nos ha preocupado el riesgo de incurrir en una desnaturalización de la actividad creativa, que adultere sus motivaciones propias añadiendo otras que no respondan a finalidades artísticas, lo cual a nuestro juicio hubiera podido invalidar en parte una investigación que aspira a decirse “basada en las artes”. Por ello hemos procurado que los procesos creativos se desarrollaran aquí con la máxima espontaneidad y sin poner coto a su propia imprevisibilidad, limitándonos a registrar el proceso, las reflexiones y las motivaciones que en él han intervenido para ser posteriormente relatados de manera ordenada. Seguramente el lector no habrá dejado de reparar en que las motivaciones que intervienen en cada obra han podido ser muy diferentes entre sí, y que por ejemplo en *Liebestod* llegan a alcanzar un cariz autobiográfico por completo ausente en las otras obras. Y sin embargo creemos que nuestro enfoque compositivo ha servido a las motivaciones de esta obra con la misma naturalidad que a las del resto, lo que es prueba al menos de su versatilidad. Pese a la existencia de una metodología común, las estrategias concretas seguidas en los procesos de composición han sido en

realidad distintas para cada composición, incluso para cada sección de una misma obra. Apoyándonos en todo ello quisiéramos resaltar que lo que aquí ha sido expuesto no es un método de composición, sino un planteamiento dirigido por encima de todo a ser vehículo de la fantasía creativa. Quizá sirva esto para poner en relieve que la labor artística pueda ser en gran parte también un modo natural de investigación y fuente de un conocimiento, comunicable y susceptible de ser formulado de un modo lógico y ordenado. Quisiéramos cerrar nuestras conclusiones manifestando la esperanza de que la presente tesis haya cumplido su cometido en esta línea, y de que su lectura pudiera resultar al menos tan útil y provechosa a los demás como lo ha sido su realización para nosotros mismos.

CONCLUSIONS (Français)

La réalisation des trois compositions musicales permet une évaluation finale de notre approche à partir des résultats de son application pratique. Nous verrons aussi si la manière dont le processus créatif a été mené a effectivement servi à nos intentions initiales.

Concernant *Preludio a Borís (In memoriam Modest Mussorgsky)*, l'application de notre approche a d'abord permis de formuler et d'illustrer de manière pratique ses principes fondamentaux. L'œuvre montre le développement d'un langage compositionnel actuel, mais capable aussi d'évoquer subtilement à certains moments, la musique du passé. L'apparition de ces éléments évocateurs n'implique pas forcément une fracture de style. Ceci vient du fait que ces références émergent du matériau harmonique employé dans la totalité de la pièce et que, placées sur le seuil du reconnaissable, elles représentent un cas particulier de l'utilisation de ce matériau. Dans *Preludio a Borís* ces allusions ont été centrées sur les « accords cloche » du début de la scène du Couronnement de l'opéra *Boris Godunov* de Modeste Moussorgski. Ces harmonies, liées indéfectiblement à ce passage d'opéra réapparaissent dans un contexte musical qui leur était complètement nouveau, et qui est caractérisé par la modification du son ordinaire des instruments à partir de techniques instrumentales non conventionnelles (modes de jeu). Pour atteindre la parfaite intégration des « accords cloche » nous nous sommes aidés du développement d'un système harmonique de base spectrale, qui a été adapté aussi aux deux autres œuvres. Son fonctionnement a été fondé sur la génération d'un spectre artificiel suivant une

série de règles que nous résumons ainsi : tout son registre se construit à partir les deux « accords cloche » superposés dans différentes tessitures ; au milieu ils apparaissent dans la tessiture de leur origine, la structure intervallique est répétée (de façon non octavée) dans le registre grave avec l'élimination de certains de ses sons, et dans la région aiguë on emploie de nouveau la même structure intervallique des « accords cloche », mais avec l'ajout de nouveaux sons, dont quelques sons non tempérés ; le spectre peut être utilisé dans n'importe quelle transposition et il peut être filtré librement. Les remarques qui suivent permettent alors de corroborer le fonctionnement approprié de la démarche harmonique conformément à nos intentions :

- Tout le matériau harmonique dérive des « accords cloche », et quand ces harmonies apparaissent de la manière la plus explicite, elles restent parfaitement intégrées dans le discours, puisque cette apparition ne représente qu'un cas particulier dans l'utilisation des transpositions et des filtrages d'un spectre unique pour toute l'œuvre.
- De la répétition dans l'aigu d'une même structure intervallique à laquelle on ajoute des partiels intermédiaires il découle que la structure intervallique de la région grave est aussi contenue dans la région aiguë. Il est donc possible d'obtenir par filtrage une transposition aiguë de ce même spectre à partir d'un partiel particulier. La plus grande présence de ces partiels en rapport à ceux des partiels voisins permet d'obtenir dans la région aiguë un reflet des régions graves du spectre. De cette façon, le système harmonique ne fournit pas seulement une information relative au contenu fréquentiel, mais aussi celle concernant l'importance relative des composants spectraux.
- Le remplissage des vides existants dans la région grave avec l'addition des intervalles de la région aiguë obtient de cette façon un reflet de la structure intervallique de la zone aiguë dans la région grave, reflet qui serait employé pour générer des échelles mélodiques dans ce registre. Contrairement à ce que nous avons expliqué précédemment, l'ajout de ces intervalles dans la région s'intègre dans un nouveau spectre virtuel de fondamental plus grave, lequel contiendrait le spectre utilisé. Ceci permet la création d'un matériau d'échelles continu pour tous les registres et

absolument cohérent avec l'harmonie, puisqu'il accomplit aussi une fonction d'ordre harmonique.

- En plus de favoriser la fusion spectrale, l'inclusion des sons non tempérés dans le spectre apporte une grande richesse au matériau harmonique, et permet d'écouter les harmonies traditionnelles dans un contexte harmonique nouveau.

Nous avons ainsi obtenu une systématisation de l'aspect vertical de la musique, capable d'intégrer de façon naturelle un matériau harmonique allusif à la musique du passé. Elle nous a aussi fourni d'un matériau d'échelles mélodiques dans tous les registres qui complète l'harmonie. L'application de ce système a servi, avec l'utilisation des modes de jeu instrumentaux, à l'enrichissement de la dimension verticale de la musique, la plaçant dans un territoire liminal entre l'harmonie et le timbre résultant de la fusion spectrale. D'un autre côté, il découle de ce qui précède que le système harmonique a été décisif pour l'unité de style de l'œuvre et l'intégration des références de Moussorgski dans le contexte sonore de la pièce. La présence de ces éléments allusifs dans l'œuvre n'est pas facile à détecter, et n'est pas évidente même pour l'auditeur expérimenté. Néanmoins, nous souhaitons préciser qu'elle est bien loin des démarches purement combinatoires, et que ce que nous cherchions expressément était une subtile évocation située à la limite du reconnaissable.

Pour la réalisation de l'œuvre, le processus de composition s'est développé en plusieurs phases, et l'écriture de la partition a été réservée à la phase finale. Ainsi, la phase initiale a été conçue comme un processus où intervenait surtout l'écoute intérieure, aidée de la réalisation de graphiques schématiques, permettant ainsi de libérer une grande partie du travail de composition des conventions de la notation. Aussi le système harmonique fut-il élaboré au début du processus, et il était déjà inspiré par le résultat sonore qu'on voulait obtenir dans certaines des premières idées musicales. Ces premières idées nous ont donné un premier schème formel de l'œuvre, qui suggéra en même temps la conception de nouvelles idées musicales, et celles-ci finirent par compléter le schème initial. Tout ce travail, toujours réalisé sans quasiment faire appel à la notation musicale, a permis une participation privilégiée de l'écoute dans le processus compositionnel, et ce

processus était déjà dans un état assez avancé avant même le début de l'écriture de la partition.

L'ordre suivi pour mener le processus, selon le résumé ci-dessus, a favorisé le fonctionnement des différents outils employés durant son développement. Tout d'abord, en ce qui concerne l'utilisation des dessins et graphiques, ils ont constitué une ressource alternative à la notation musicale traditionnelle pour fixer les idées musicales encore peu définies durant les phases initiales. Mais, ce n'est pas moins important, ils ont aussi apporté au processus de composition un sens spatial de la musique, et ils ont permis un meilleur contrôle à première vue de l'ensemble des événements sonores. Par conséquent ils ont permis d'être un moyen très utile pour la création d'objets et structures musicales, dont la cohérence s'est fondée sur la façon dont les événements sonores se mettaient en rapport les uns avec les autres. Ce rapport entre des éléments sonores divers a été plus facilement contrôlable grâce à l'appui visuel, que les représentations graphiques ont apporté. Nous voulons signaler l'importance de l'étude des écrits théoriques de Lachenmann et de Sciarrino en tous ces aspects. Finalement, l'application du système harmonique durant le processus d'écriture a rendu plus facile la réalisation des idées musicales qui l'ont inspiré au début. En même temps, il nous a fourni un matériau d'harmonies et des échelles, là où elles n'avaient pas été définies pour certaines idées musicales. Nous pouvons donc conclure que le système harmonique a rendu plus facile, sans aucun doute, l'écriture de l'œuvre.

La reconnaissance de la valeur artistique de *Preludio a Borís* a été avalisée par l'obtention du Premier Prix « Xavier Montsalvatge » dans le XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM. L'œuvre a d'abord été retenue parmi quatre, après une sélection faite par un jury constitué par les compositeurs Ramón Lazkano, Alicia Díaz de la Fuente et Juan Cruz Guevara. Cette sélection a permis l'interprétation publique de l'œuvre, lors du concert des finalistes exécuté le 28 novembre 2011 dans l'Auditorio 400 du Centre d'Art Reina Sofia de Madrid. Le groupe chargé d'interpréter ces œuvres fut le SMASH Ensemble, dirigé par la chef polonaise Marzena Diakun. Le verdict final fut émis par un deuxième jury formé par les compositeurs Javier Darias, Gabriel Erkoreka et Mercé Capdevila, ainsi que la flutiste María Antonia Rodríguez, soliste de

l'Orchestre Symphonique de RTVE. La Fundación Autor a publié un CD avec l'enregistrement du concert en direct. Il s'agit du même enregistrement que celui que nous ajoutons dans l'annexe correspondante.

L'approche compositionnelle développée dans *Preludio a Borís* s'intègre entièrement dans la réalisation des deux autres œuvres, car comme nous l'avons dit, cette première pièce est le cas le plus simple d'application pratique de notre démarche. C'est pour cela que toutes les conclusions d'ordre musical, technique, et aussi celles qui sont relatives à un même processus de composition, sont en vérité complètement extrapolables aux œuvres suivantes. Ce que ces compositions ont représenté ici, est un développement plus approfondi de notre approche, un enrichissement à travers de nouvelles expériences de création et une vérification de sa polyvalence. D'abord, nous avons considéré nécessaire de compléter l'expérience en appliquant notre approche à des formations instrumentales plus importantes, qui permettraient de mieux profiter de la complexité du matériau spectral dans son déploiement vertical. Deuxièmement, le flux de réminiscences qui s'active par ce système admet une gradation, non explorée dans *Preludio a Borís*, entre les subtiles évocations harmoniques qui s'effectuent dans cette œuvre et des allusions plus explicites, quoiqu'elles soient toujours intégrées dans un style unitaire. Finalement, la suprématie conférée à la dimension verticale de la musique dans *Preludio a Borís* suggérait de compléter les résultats obtenus par un travail prenant aussi en compte l'aspect horizontal.

Preludio a Borís avait permis en définitive une formulation et illustration assez concise des principes de base d'une approche compositionnelle qui, développée d'une façon plus complexe, était en réalité complètement présente dans *Aquarelle*, œuvre qui avait pourtant été écrite quelques mois auparavant. Nous rappelons que dans *Aquarelle* les allusions étaient centrées sur deux passages des *Ariettes Oubliées* de Claude Debussy, et que par conséquent, là où les « accords cloches » intervenaient pour la création du matériel spectral, on utiliserait maintenant certains accords provenant de ce cycle de mélodies de Debussy. Le fonctionnement du système harmonique entraîne ici une plus grande complexité. Cela est dû au fait que le matériau harmonique qui est cité n'est pas complètement exprimé dans la verticale du spectre. Par contre, durant sa genèse il était prévu de faire participer plusieurs transpositions du même spectre qui,

enchaînées horizontalement, permettraient de faire affleurer des enchaînements présents dans certaines passages des *Ariettes Oubliées*. Il existe donc une plus grande implication de la dimension horizontale de la musique depuis l'élaboration du matériau spectral. Cela dit, les principes qui ont régi la création du spectre de l'œuvre sont identiques à ceux qu'on a décrit à propos de *Preludio a Borís*.

Un des aspects qui différencie le plus *Aquarelle* de *Preludio a Borís* est la plus grande hétérogénéité de son matériau musical, qui contient ici certains éléments idiomatiques propres de la musique du passé : de brefs lignes mélodiques d'un caractère expressif, la présence d'un climax qui n'exclue pas l'emploi de certains clichés (*glissando* d'harpe, bariolage des cordes, etc.), *pizzicati* des cordes graves aux changements d'harmonie, etc. La nécessité d'intégrer ces éléments a motivé la participation des mécanismes formels qui n'avaient pas fait leur apparition dans *Preludio a Borís*. Ceux-ci ont essentiellement consisté en l'imbrication de plusieurs structures formelles, chacune d'elles associée à un paramètre musical différent, et ces structures interagissent entre elles, se renforçant ou s'annulant partiellement les unes les autres. L'apparition graduelle des éléments évocateurs, non seulement de la musique de Debussy, mais aussi de façon plus générale de la musique du passé, produit dans *Aquarelle* une asymétrie manifeste et une irréversibilité formelle, notamment parce que l'apparition de nouveaux éléments de ce genre se prolonge pratiquement jusqu'à la fin de la pièce. Néanmoins, l'effet que pourrait produire l'apparition de ces éléments est réduit par la participation simultanée d'autres schèmes formels qui donnent à l'œuvre un caractère plus symétrique et organique. Ainsi, il existe simultanément une structure ABA facilement reconnaissable par la succession de sections de repos, agitation et repos, complètement indépendante de tout contenu thématique, structure par ailleurs renforcée à travers une forme d'arc décrite par le contour dynamique général de l'œuvre. En définitive, on a généré une série d'ambivalences formelles qui ont permis l'intégration d'un matériau manifestement plus hétérogène que celui de *Preludio a Borís* dans un ensemble également harmonieux et homogène. À côté du fonctionnement de notre système harmonique, ces mécanismes formels — déjà présents dans la musique de Debussy, comme nous l'avons expliqué — ont favorisé dans *Aquarelle* l'intégration de différents éléments allusifs à la musique du passé, dans lesquels le

degré d'explicitation varie entre le purement harmonique et la présence de certaines figures qui sont immédiatement perçues comme prototypiques d'un certain répertoire antérieur.

Finalement, on a effectué dans *Aquarelle* un travail très significatif de combinaison du bruit instrumental avec le son ordinaire des instruments, de même que des différentes gradations entre la présence unique de bruit et la prédominance absolue du son avec hauteur définie. Ceci a requis une participation importante des techniques instrumentales non conventionnelles, et le travail développé dans ce domaine a permis que dans la partition il existe même quelque contribution originale. Nous parlons en particulier de la combinaison de *taping* et *battuto* dans les cordes au début de la pièce et dans d'autres moments postérieurs.

Participant aux Ateliers de Composition Acanthes 2011, *Aquarelle* obtint la reconnaissance des responsables pédagogiques de cet atelier, et fut retenue comme l'une des œuvres à interpréter dans le concert final du Festival Acanthes 2011. Ce concert eut lieu à l'Arsenal de Metz, le 13 juillet 2011, avec des solistes de l'Orchestre Nationale de Lorraine dirigés par Jean Déroyer. Cependant l'enregistrement que nous joignons en annexe, correspond à une des répétitions, car elle est d'une meilleure qualité. Parmi les critiques que nous pouvons reproduire, il y a celle d'Oscar Strasnoy, qui remarqua que l'œuvre laissait voir d'une façon singulière le fait d'être écrite, dès son début, avec la connaissance certaine de son évolution ultérieure ; Philippe Hurel fit éloge de son orchestration. Quant à Gérard Pesson —qui a plusieurs fois diffusé des fragments de cette œuvre dans son programme *Boudoir et autres*, de France Musique— il m'a personnellement dit qu'il y voyait une affinité avec la musique française, qui allait plus loin que de simples allusions à Debussy, une affinité qui se traduisait par une musique élégante et retenue, et qui laissait voir aussi l'influence de Grisey.

La composition de *Liebestod (Barcarola para orquesta)* cherchait à approfondir la démarche présente dans *Preludio a Borís*, au-delà du travail réalisé dans *Aquarelle*, dans les trois aspects précédemment signalés : l'application de l'approche à des formations plus grandes, une exploration de la gradation dans le niveau d'explicitation des références à la musique du passé, et le travail sur la dimension horizontale de la musique. Un autre des domaines où *Liebestod* approfondit le travail développé dans les œuvres antérieures concerne l'utilisation

des modes de jeu, puisque son utilisation dans la musique orchestrale pose de nouvelles difficultés, qui n'apparaissent pas (du moins pas de la même façon) dans les formations de chambre.

A travers *Liebestod* l'utilisation de l'orchestre a permis un plus grand déploiement du matériau spectral, ainsi qu'un travail sur les densités sonores d'une plus grande profondeur que ce qui était possible dans les œuvres antérieures. De même que dans *Aquarelle*, la construction du spectre est ici orientée vers la combinaison horizontale de certaines transpositions pour générer quelques enchaînements harmoniques, allusion à la musique de Wagner, particulièrement à son opéra *Tristan et Iseult*. Dans *Aquarelle* on a développé la gestion d'un grand nombre de références, de diverses natures et de différents degrés d'explicitation. Cela peut être constaté à travers la liste des différents procédés qui ont été employés dans *Liebestod* pour faire des allusions à la musique du passé :

- L'allusion à une certaine couleur harmonique, qui généralement (mais non seulement) fait allusion à l'accord de Tristan.
- La citation littérale d'un passage où il n'y a aucune ligne mélodique, mais qui consiste en certaines harmonies orchestrées d'un mode particulier.
- La présence d'une ligne mélodique d'une certaine extension, qui est le résultat de la transformation d'une autre ligne préexistante, à laquelle elle fait référence, et de laquelle elle reproduit les traits essentiels.
- Des figures qui rappellent des accompagnements ou des éléments secondaires mais assez caractéristiques.
- La citation de certains éléments qui, malgré leur littéralité, tendent à passer inaperçus à cause de leur brièveté et de leur neutralité.
- L'enchaînement de transpositions de spectres qui suivent une progression dictée par l'allusion à un *Leitmotif* déterminé.
- La déformation d'un enchaînement harmonique à travers l'utilisation des *portamenti*.
- La présence de motifs mélodiques qui fonctionnent comme de brèves citations thématiques.

De la nature de certains de ces procédés on déduit qu'ils ont entraîné un évident travail sur l'horizontalité de la musique. Dans une certaine mesure, ce travail a été présent dans des passages dont l'enchaînement horizontal des spectres ou accords avait une signification spéciale ; et notamment dans un passage où l'on transforme la mélodie du cor anglais du troisième acte de *Tristan et Iseult*. L'intégration de cette mélodie dans l'ensemble de la pièce a été effectuée à travers l'harmonie, grâce à l'emploi d'une succession de transpositions du spectre, qui contenaient les sons de chaque fragment de la mélodie. Il existe de nouveau une hétérogénéité des éléments qui a aussi été gérée par un traitement particulier de la forme, aidant avec l'harmonie à l'intégration de ces références. À cette occasion, au lieu de nous aider de l'imbrication des structures formelles diverses, on a réalisé une approche formelle de l'ensemble marquée par une directionnalité prononcée et des points de départ et d'arrivée très clairs. Les allusions à la musique du passé apparaissent ici intégrées dans le processus formel, dans la mesure où elles agissent souvent en tant que promotrices de sa directionnalité ou comme sa conséquence. Par exemple, la mélodie du cor anglais apparaît comme le point culminant d'un processus de transition entre la prédominance du bruit instrumental et l'apparition progressive du son ordinaire ; la figure de la harpe rappelant *La lugubre gondola* impulse un processus d'accélération ; le *portamento* sur les accords de la *Mort d'amour* impulse également l'œuvre vers son climax ; la citation de Bruckner se présente comme la désagrégation d'une note pédale de longue durée lorsqu'elle atteint la zone de dynamique maximale du processus où elle s'insère, etc. Pour conclure, on peut dire que, comme dans *Aquarelle*, l'aspect formel de l'œuvre a contribué, pour toutes ces raisons, à aider l'aspect harmonique dans sa fonction d'intégration des allusions à la musique du passé.

L'abondance d'éléments allusifs dans cette œuvre et la présence plutôt fugace qu'ils tendent à avoir, reflètent clairement cette idée *personnelle* d'une musique submergée dans une autre. Plus encore cette idée est reflétée par la présence de certains éléments rythmiques et des figures associées à un mouvement de balancement qui apparaissent et disparaissent peu après, et qui agissent comme des éléments impulsant le mouvement. D'un autre côté, dans cette œuvre le répertoire de techniques instrumentales employé rend encore plus visible l'influence de la musique pour orchestre de Gérard Pesson. L'affinité

manifeste avec sa musique explique un profond et enrichissant échange d'idées pendant la réalisation de l'œuvre. D'autre part, l'expérience et la maîtrise exceptionnelles de Gérard Pesson dans l'usage des modes de jeu dans l'orchestre ont été très profitables pour *Liebestod*, qui fut révisée en profondeur pendant le séjour au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, notamment les passages où ces modes de jeu sont utilisés. Cette révision fut réalisée en suivant plusieurs critères qui peuvent paraître évidents, mais n'en demandent pas moins une attention minutieuse dans l'emploi orchestral des modes de jeu. Nous pouvons préciser ces critères, qui deviennent ainsi les conclusions de ce travail développé :

- Les techniques instrumentales non conventionnelles appliquées à l'orchestre seront d'autant plus efficaces qu'elles n'impliqueront pas une complexité des parties. Cela n'entraîne pas une simplification du résultat, mais la complexité devrait en tout cas venir de l'ensemble, et non de la complexité des exécutions individuelles.
- Il est convenable de planifier dans chaque passage ces techniques de sorte que leur distribution entre différents instruments évite autant que possible les changements entre plusieurs modes de jeu dans un seul instrument. Cela rendra plus facile l'obtention de l'effet désiré par l'instrumentiste d'orchestre, normalement peu adroit dans l'emploi de ces techniques.
- La réalisation d'un même mode de jeu par un collectif de nombreux musiciens aide l'instrumentiste à la réalisation précise du mode de jeu et à la compréhension de son véritable sens musical.

Le travail réalisé auprès de Gérard Pesson a donné un résultat très fructueux, et nous a d'ailleurs permis de constater avec lui l'intérêt artistique et musical de l'œuvre, ainsi que l'efficacité de la manière dont la partition a été écrite pour faciliter une réalisation instrumentale satisfaisante. Ses commentaires initiaux à propos de la profondeur et inspiration de l'œuvre ont été très encourageants. Pendant mon séjour à Paris il a observé qu'il existait une maîtrise dans l'écriture des parties réalisées avec une prédominance du son ordinaire des instruments, en même temps il m'a signalé les nombreux détails à améliorer dans l'écriture des modes de jeu, et ceux-ci ont finalement fait l'objet d'une révision approfondie. Les autres compositeurs auxquels j'ai eu occasion de montrer la

partition pour recevoir leurs impressions furent José Manuel López López et Ramón Lazkano. Tandis que le premier jugea positivement l'originalité des passages où prédominaient les modes de jeu, Lazkano félicita l'intuition orchestrale et la maîtrise des masses sonores dans la partition.

Le caractère propre de notre recherche a consisté à offrir une approche créative spécifique dans laquelle le processus a constitué une source de réflexions et de connaissances. C'est pourquoi nombreuses sont nos conclusions qui concernent le processus créatif, ou n'en sont jamais complètement dissociées. L'explication complète, transparente et intelligible de ce processus a toujours été pour nous une question d'une importance cruciale. Cependant, nous avons aussi été préoccupés par le risque d'une dénaturation de l'activité créatrice, ce qui altérerait ses propres motivations en ajoutant d'autres qui ne répondrait pas à des finalités artistiques. Et à notre avis, cela aurait pu invalider partiellement une recherche qui aspire à se dire « fondée sur les arts ». C'est pour cela que nous n'avons présenté que les processus créatifs qui se développaient avec la plus grande spontanéité et sans limiter leur côté imprévisible, nous bornant nous-mêmes à enregistrer le processus, les réflexions, et les motivations qui intervenaient en leurs seins, pour ensuite ordonner le tout. Le lecteur n'aura probablement pas manqué de remarquer que les motivations qui interviennent pour chaque œuvre ont pu être très différentes, et que par exemple dans *Liebestod* elles prennent même une certaine coloration autobiographique qui n'existe pas dans les autres compositions. Et cependant nous croyons que notre approche a servi les motivations de cette œuvre avec le même naturel que pour les autres, ce qui prouve du moins sa flexibilité. Malgré l'existence d'une méthodologie commune, les stratégies concrètes suivies dans les processus de composition ont été en réalité différentes pour chaque composition, voire pour chaque section d'une même œuvre. En nous appuyant sur ces remarques, nous voudrions souligner que ce que l'on a exposé ici n'est pas une méthode de composition, mais une démarche destinée à être avant tout un véhicule de la fantaisie créative. Peut-être cela servira-t-il à mettre en relief le fait que le travail créatif peut aussi être en grande partie un moyen naturel de recherche et une source de connaissance, communicable et susceptible d'être formulée d'une façon logique et ordonnée. Nous voudrions terminer ces conclusions en espérant que cette thèse aura à cet

égard répondu sa fonction, et que sa lecture pourra être aussi profitable aux autres que sa réalisation l'a été pour nous-mêmes.

7. BIBLIOGRAFÍA

ALIROL, Yannick. *Gérard Pesson : Aspects de l'œuvre et entretien avec le compositeur*. Série Correspondances, entretiens, souvenirs, n° 4. París: Université Paris-Sorbonne, 2010.

ANDERSON, Julian. "In Harmony. Julian Anderson Introduces the Music and Ideas of Tristan Murail". *The Musical Times*. Junio 1993, Vol. 134, No. 1804, pp. 321-323.

ANTEQUERA, M^a Carmen. *Aproximación a las técnicas no convencionales en el violín y su repercusión en los compositores actuales españoles. Caso de estudio: Mauricio Sotelo*. Trabajo de investigación (DEA). Universidad de La Rioja, 2012.

BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*. París: Éditions du Seuil, 1962.

BARRIÈRE, Jean Baptiste (ed.). *Le timbre: Métaphore pour la composition*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1991.

BOULEZ, Pierre. *Points de repère*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1985.

—*Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. París: Christian Bourgois Éditeur, 2005.

BRINDLE, Reginald Smith. *The new music: The Avant-garde since 1945*. 3^a edición. Nueva York: Oxford University Press, 1987.

BRUCKNER, Anton. *Symphonie no. 7* [música impresa]. Eulenburg, n. d.

CALVOCORESSI, Michel Dimitri. *Mussorgsky*. Traducción y notas por E. López Chavarri. Valencia: Manuel Villar, 1918.

CAMPOS, Rémy; DONIN, Nicolas. *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*. Ginebra: Librairie Droz, 2009.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart. *El drama wagneriano*, Traducción de Heriberto Laribal. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1980,

CHIMÈNES, Myriam (dir.); LAEDERICH, Alexandra (dir). Prefacio de P. Boulez. *Regards sur Debussy*. París: Fayard, 2013.

COHEN-LEVINAS, Danielle (ed.). *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. París: L'Harmattan, 2004.

COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Traducción de Jesús Bal y Gay. México D.F: Fondo de cultura económica, 1994.

DEBUSSY, Claude. Ariettes oubliées [música impresa]: *sur des poèmes de Paul Verlaine*. París: Jean Jobert, 1913.

— *Monsieur croche antidilétante*. Paris: Louis F. Dorbon, 1921.

— *La mer* [música impresa]: *trois esquisses symphoniques*. París: Durand, 1938.

— *Prélude à l'après-midi d'un faune* [música impresa]: *pour orchestre*. Kassel: Barenreiter, 2011.

DEVOTO, Mark. “Boris's Bells, By Way of Schubert and Others”. *Current Musicology*. 2007, nº 83.

DUFOURT, Hughes. *Musique, pouvoir, écriture*. París: Christian Bourgois Editeur, 1991.

DOUSSON, Lambert; TROCHE, Sarah “De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste: Entretien avec Gérard Pesson”. Entrevista. *Geste*. Otoño 2009, pp. 334-347.

EMERSON, Caryl; OLDANI, Robert William. *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, realities, reconsiderations*. Nueva York: Cambridge University Press, 2004.

GAVILÁN, Eduardo. “Música como revelación: Tristan und Isolde”. *Quodlibet*. Septiembre de 2010, n° 48, pp. 3-21.

GIACCO, Grazzia. *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*. París: L'Harmattan, 2001.

GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. 3ª edición. Nueva York: Oxford University Press, 2010.

GRISEY, Gérard. *Partiels* [música impresa]: *pour 18 musiciens*. Milán: Ricordi, 1976.

—*Vortex temporum* [música impresa]: *pour piano et cinq instruments*. París: Ricordi, 1995.

—*Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Editado por G. Lelong. Éditions MF, 2008.

HARVEY, Jonathan. “Spectralism”. *Contemporary Music Review*. 2001, Vol.19, parte 3, pp.11-14.

—“How do I compose (Reflections on *Wagner Dream*)”. *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 1, 2008, p. 38-43.

— *Wagner Dream* [música impresa]: *an opera in nine scenes, for soloists, actors, chorus, large ensemble and electronics*. Libreto de Jean Claude Carrière. Londres: Faber Music, 2012.

HERVÉ, Jean-Luc. *Dans le vertige de la durée : Vortex Temporum de Gérard Grisey*. París: L'Harmattan, 2001.

HILLIER, Paul. *Arvo Pärt*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

HODEIR, André. *La musique depuis Debussy*. París: Presses Universitaires de France, 1961.

HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HUREL, Phillipe. *La musique spectrale...à terme!* [en línea] [Citado 26 julio de 2012] Disponible en internet: <http://www.philippe-hurel.fr/musique_spectrale.html>

— *Phonus ou La voix du faune* [música impresa]: *pour flûte et orchestre*. París: Henry Lemoine, 2008.

IRCAM. *BRAHMS: Base de documentation sur la musique contemporaine*. [En línea] París: IRCAM-Pompidou [Citado 21 de febrero de 2014]. Disponible en <<http://brahms.ircam.fr/>>.

KOKORAS, Panayiotis A. “Towards a Holophonic Musical Texture”. *JMM*. Invierno 2007, nº 4, sección 5.

KUFFERATH, Maurice. *Tristan et Iseult*. París: Fischbacher, 1894.

LACHENMANN, Helmut. *Accanto* [música impresa]: *für Ensemble*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.

— *Staub* [música impresa]: *für Ensemble*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987.

— *Écrits et entretiens*. Edición y prefacio de M. Kaltenecker. Ginebra: Éditions Contrechamps, 2009.

— “Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical” [En línea]. Traducción y comentarios de Alberto Bernal. *Espacio sonoro*. [Citado: 28 julio 2012] Disponible en internet: <www.tallersonoro.com/antterioresES/07/Articulo2.htm>

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.

LAVIGNAC, Albert. *Le voyage artistique à Bayreuth*. París: Ch. Delagrave, 1897.

LAZKANO. *Ortzi Isilak* [música impresa]: *pour clarinette et orchestre*. París: Le Chant du Monde, 2005.

LELONG, Guy. “Philippe Hurel, la gestion de l'hétérogène”. *Résonance*. 1995, nº 9.

LENDVAI, Ernő; BUSH, Alan. *Béla Bartók: an analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1971.

LEVINAS, Michaël. *Appels* [música impresa]: *pour ensemble instrumental*. París: Salabert, 1982.

—*Concerto pour un piano espace n° 2* [música impresa]: *pour piano, cinq instruments, deux bandes magnétiques et dispositif électroacoustique*. París: Henry Lemoine, 1999.

LEVINE, Carine; MITROPOULOS-BOTT, Christina. *Posibilidades técnicas de la flauta*. Traducción de D. Padrós. Huelva: Idea Books, 2005.

LÉVY, Fabien. “Mutations (1969) de Jean Claude Risset: Une écriture déjouée par des paradoxes”. *Portrait Polychrome*. 2008, n° 2, pp. 63-82.

—*Complexité grammatologique et complexité aperceptive en musique : Étude esthétique et scientifique du décalage entre la pensée de l'écriture et la perception cognitive des processus musicaux sous l'angle des théories de l'information et de la complexité*. Tesis doctoral. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2004

LISZT, Franz. *Various piano Works* [música impresa]: *Volume II. Nuages Gris, La gondola lugubre I, II, Soirées de Vienne, Six Consolations*. Huntington Station: Edwin F. Kalmus, 1968.

MARGETTS, James Anor. *Echoes of Venice: The Origins of the Barcarolle for Solo Piano*. Tesis Doctoral. University of Cincinnati, 2008.

MATAIGNE, Viviane. “Une Analyse du Prélude à l'Après-midi d'un faune de Claude Debussy - La Dialectique du contraste et de la continuité”. *Analyse musicale*, n°12, junio 1988, pp. 89-102.

MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Traducción de Luis Romano Haces. Barcelona: Idea Books, 1998.

MURAIL, Tristan. *Gondwana* [música impresa]: *pour orchestre*. París: Éditions Musicales Transatlantiques, 1980.

—*Modèles et artifices*. Edición de Pierre Michel. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

MUSSORGSKY, Modest. *Boris Godunov* [música impresa]. Opera in a Prologue and Four Acts. Edición de Paul Lamm. Boca Raton, Florida: The Well-tempered Press, 1998.

—*Boris Godunov* [registro sonoro]. Madrid: El País, 2007. Colección Los clásicos de la ópera: 400 años.

NEWMAN, Ernest. *The life of Richard Wagner*. Nueva York: Alfred A. Knopf., 1937.

—*Wagner Nights*. Gran Bretaña: Pan Books, 1977.

OSMOND-SMITH, David. *Berio*. Nueva York: Oxford University Press, 1991.

Pastorale. Théâtre du Châtelet. Libro sobre la producción del Théâtre du Châtelet de la ópera *Pastorale*, de Gérard Pesson. París: Mairie de Paris, 2009.

PESSON, Gérard. *Mes béatitudes* [música impresa]: *pour violon, alto, violoncelle et piano*. París: Henry Lemoine, 1995.

—*Nebenstück: filtrage de la ballade opus 10 n°4 de Johannes Brahms* [música impresa]: *pour clarinette en sib et quatuor à cordes*. París: Henry Lemoine, 1998.

—*La vita e come l'albero di natale* [música impresa]: *pour violon et piano*. París: Henry Lemoine, 2001.

—*Aggravations et final* [música impresa]: *pour orchestre*. París: Henry Lemoine, 2002.

—*Cran d'arrêt du beau temps: Journal 1991-1998*. París: Editions Van Dieren, 2004.

—“Jonas, Ninive, Dieu et la plante de ricin (journal 2004 – extraits)”. *Boudoir & autres n° 1*. Éditions Thomas Ragage, 2005.

—“Désolé mais sans traîner (journal 2005 – extraits)”. *Boudoir & autres n° 2*. Éditions Thomas Ragage, 2006.

—*Aggravations et final* [registro sonoro]. Colonia: Aeon, 2009.

—*Ravel à son âme* [música impresa]: *pour orchestre*. París: Henry Lemoine, 2011.

- PISTON, Walter. *Armonía*. SpanPress Universitaria, 1998.
- POUSSET, Damien. “The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc André Danbavie –Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo”. *Contemporary Music Review*. 2000, Vol 19, Parte 3, pp. 67-110.
- RAVEL, Maurice. *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* [música impresa]. Pour chant avec 2 flûtes, 2 clarinettes, quatuor à cordes et piano. París: Durand, 1914.
- ROSE, François. “Introduction to the pitch organization of French spectral music”. *Perspectives of New Music*. 1996, n°34 (2), pp. 6-39.
- ROSS, Alex. *The rest is noise: Listening to the twentieth century music*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Traducción de Juan J. Esteve. Madrid: Taurus, 1963.
- *Armonía*. Traducción de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. México, D. F.: Porrúa, 1998.
- SCIARRINO, Salvatore. *Sei quarteti brevi* [música impresa]: *per archi*. Milán: Ricordi, 1997.
- *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milán: Ricordi, 1998.
- *Quaderno di strada* [música impresa]: *12 canti e un proverbio per baritono e strumenti*. Milán: Ricordi, 2011.
- SCRUTON, Roger. *Death-devoted heart: Sex and the sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- SEARLE, Humphrey. *The music of Liszt*. Londres y Toronto: Dover, 1966.
- SOLOMOS, Makis. “L'Identité du son. Notes croisées sur Jonathan Harvey et Gérard Grisey”. *Résonance*. Marzo 1998, n° 13, pp. 12-15.
- STORNI, Eduardo. *Bruckner: El cantor de Dios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

- STRÖBEL, Heinrich. *Claude Debussy*. Madrid: Rialp, 1966.
- TARUSKIN, Richard. *Musorgsky: Eight essays and an epilogue*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993.
- The Oxford history of western music*. Vol. 5: Music in the late twentieth century. Nueva York : Oxford University Press, 2010.
- VALLAS, Léon. *Claude Debussy et son temps*. París: Albin Michel, 1958.
- VERLAINE, Paul. *Poesía*. Edición bilingüe. Introducción y traducción de Jacinto Luis Guereña. Madrid: Visor, 1984.
- WAGNER, Richard. *Epistolario a Matilde Wesendonk*. Prólogo y traducción de Carlos Bosch. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Tristan und Isolde* [música impresa]: *in full score*. Nueva York: Dover, 1973.
- Tristán e Isolda: Ópera en tres actos*. Edición bilingüe. Traducción española de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Planeta De Agostini, 1989.
- Mi vida*. Edición de Martin Gregor-Dellin. Madrid: Turner, 1989.
- Siegfried-Idyll* [música impresa]: *for small orchestra*. Eulenburg, n. d.
- WAGNER, Richard; LISZT, Franz. *Correspondencia*. Prólogo y traducción de Carlos Bosch. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.
- WEBER, Edith, ed. *Debussy et l'évolution de la musique du XX^e siècle*. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.
- WITTLICH, Gary E. (ed.). *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1975.

ANEXO I: Cuadros de transposiciones del material espectral

a) *Preludio a Borís (In memoriam Modest Mussorgsky)*

TRANSPOSICIÓN 1 (Espectro original). Fundamental FA

15^{ma} - - ,

TRANSPOSICIÓN 2. Fundamental SOL \flat

15^{ma} - - ,

TRANSPOSICIÓN 3. Fundamental SOL

15^{ma} - - (13)

TRANSPOSICIÓN 4. Fundamental LA \flat

15^{ma} - - ,

TRANSPOSICIÓN 5. Fundamental LA

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 6. Fundamental SI ♭

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 7. Fundamental SI

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 8. Fundamental DO

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 9. Fundamental RE \flat

15^{ma} - $\bar{7}$ - $\bar{1}$
29 (13)

TRANSPOSICIÓN 10. Fundamental RE

15^{ma} - - $\bar{7}$
29 (13)

TRANSPOSICIÓN 11. Fundamental MI \flat

15^{ma} - - $\bar{7}$
29 (13)

TRANSPOSICIÓN 12. Fundamental MI

15^{ma} - $\bar{7}$ - $\bar{1}$
29 (13)

b) Aquarelle

TRANSPOSICIÓN 1 (Espectro original). Fundamental RE

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 2. Fundamental Mib

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 3. Fundamental Mi

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 4. Fundamental Fa

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 5. Fundamental SOL \flat

15^{ma} - - - 1

29 (10) 21 17 (5) 14 12 10 (2) 8

30 (11) 22 (7) 20 (6) 18 16 (4) 13 (3) 11

7 (1) 6 5 4 3 2 1

15^{ma} 8^{va}

TRANSPOSICIÓN 6. Fundamental SOL

15^{ma} - - - 1

29 (10) 21 17 (5) 15 (4) 13 (3) 11

30 (11) 22 (7) 20 (6) 18 16 (4) 14 12 10 (2) 8

7 (1) 6 5 4 3 2 1

15^{ma} 8^{va}

TRANSPOSICIÓN 7. Fundamental LA \flat

15^{ma} - - - 1

29 (10) 21 17 (5) 14 13 (4) 11

30 (11) 22 (7) 20 (6) 18 16 (4) 15 (4) 12 10 (2) 8

7 (1) 6 5 4 3 2 1

15^{ma} 8^{va}

TRANSPOSICIÓN 8. Fundamental LA

15^{ma} - - - 1

29 (10) 21 20 (6) 18 16 (4) 14 13 (3) 11

30 (11) 22 (7) 19 17 (5) 15 (4) 12 10 (2) 8

7 (1) 6 5 4 3 2 1

15^{ma} 8^{va}

TRANSPOSICIÓN 9. Fundamental SI \flat

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 10. Fundamental SI

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 11. Fundamental DO

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 12. Fundamental RE \flat

15^{ma} - - -

c) *Liebestod (Barcarola para orquesta)* (*)

TRANSPOSICIÓN 1 (Espectro original). Fundamental FA

TRANSPOSICIÓN 2. Fundamental MI

TRANSPOSICIÓN 3. Fundamental MI \flat

TRANSPOSICIÓN 4. Fundamental RE

(*) El orden descendente de las transposiciones en este caso es debido la tesitura del espectro original, más aguda que en las otras obras, y no tiene más implicación que la de facilitar la lectura del resto de transposiciones.

TRANSPOSICIÓN 5. Fundamental DO#

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 6. Fundamental DO

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 7. Fundamental SI

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 8. Fundamental SIb

15^{ma} - - -

TRANSPOSICIÓN 9. Fundamental DO

15^{ma} - - - - 1

TRANSPOSICIÓN 10. Fundamental SOL#

TRANSPOSICIÓN 11. Fundamental SOL

15^{ma} - - - 7

TRANSPOSICIÓN 12. Fundamental FA#

15^{ma} - - - 1

**ANEXO II: Tablas suplementarias de
encadenamiento de espectros en
*Liebestod (Barcarola para orquesta)***

a) Compases 144-184

c. 162 / 179

FUNDAMENTALES: Si b 8ª A Mi Sol 8ª A Do#
 (Referidas a las indicadas en el Anexo I)

c. 163 / 180

Fa# 8ª A Do Mi b La

c. 181

Re Sol# Si Fa 8ª B

c. 165

Si b Mi 8ª B Sol Do# 8ª B

c. 166 /184

15

8

Fa#

Do 8ªB

Mib 8ªB

La 8ª B

FIN DE LA PROGRESIÓN

c. 167

15

8

Re 8ªB

Sol# 8ªB

Si 8ªB

Fa 15ªB / (Mi b 8ªA)

c. 168

15

8

Si b 8ªB

Mi 15ªB/ Re 8ªA

Sol 8ª B

(Do# 15ªB)/ Si 8ªA

c. 169

15

8

Mi 8ªA

Si b 8ªA

Do# 8ªA

Sol 8ª A

c. 170

Do 8ªA Fa#8ªA La 8ªA Mi b

c. 171

Sol# 8ªA Re Fa Si

c. 172

Mi Si b Do# Sol

c. 144 / 173 cc. 146-147 c. 148 (inicio 3ª subsección)

Do Fa# La Mi b 8ªB

INICIO DE LA PROGRESIÓN

c. 149 / 174

Sol # Re 8ª B Fa 8ª B Si 8ª B

c. 153 / 175

Mi 8ª B Si b 8ª B Do# 8ª B Sol 8ª B

c. 157 / 176 c. 158 2ª tpo. c. 158 3er tpo.

Do 8ª B Fa# 8ª B / (Mi 8ª A) La 8ª B (Mi b 15ª B) / Do# 8ª A

c. 160 / 177

Sol# 8ª B / (Fa# 15ª A) Do 8ª A Fa 15ª B / (Mi b 8ª A) La 8ª A

15^{ma} c. 161 / 178

Mi 15ªB/ Re 8ªA Sol# 8ªA Si 8ªA Fa

Esta tabla circular, desarrollada para la 4ª subsección de la 2ª sección de la pieza (cc.160-184), comienza a aplicarse a partir del compás 144, es decir, a partir de la segunda parte del enlace entre la 2ª y 3ª subsección. Previamente se ha calculado el inicio de la progresión, teniendo en cuenta la extensión prevista para la 4ª subsección, de modo que el espectro último alcanzado sea el que sirva de inicio a la sección siguiente (“fin de la progresión”). Por ello la tabla no empieza a aplicarse desde su inicio sino en el lugar que hemos indicado como “inicio de la progresión”. El ritmo armónico es inicialmente de un espectro por compás, a excepción de los cc. 146-147, en los que se emplea el mismo espectro para dos compases. en los compases 158-159 el ritmo armónico se acelera, y en toda la 4ª subsección (c. 160) el ritmo armónico es de un espectro por pulsación (corchea), por lo que cada sistema de cuatro espectros corresponderá a un compás. Los corchetes señalan el acorde de Tristán, que siguiendo la progresión haría alusión al *Leitmotiv* de “la muerte liberadora”.

b) Compases 184-233

FA# DO# 15ªB / SI 8ªA RE 15ªB/DO8ªA SOL# MIb15ªB/DO#8A MI15ªA/RE8ªA

SI b FA15ªB/MIb8ªA FA#8ªB/MI15ªA DO SOL8ªB/FA 8ªA SOL#8ªB/FA#15ªA

RE LA8ªB/SOL15A SIb8ªB MI SI 8ªB DO 8ªB

FA#8ªA DO#8ªB RE 8ªB SOL#8ªA MIb8ªB MI 8ªB

Sib 8ªA FA 8ªB FA# DO 8ªA SOL SOL#

RE 8ªA LA Sib MI 8ªA SI DO

FIN DE LA PROGR.

Fa# 15ªA/Sol# 8ªB DO# RE SOL#15ªA/Sib8ªB MI b MI

Sib15ªA/DO 8ªB FA FA#8ªA DO15ªA/RE 8ªB SOL 8ªA SOL#8ªA

(RE 15ªA)/MI 8ªB LA 8ªA Sib8ªA

La tabla, cuya primera parte se había presentado en la fig. 5.42, se recorre una vez completa y vuelve al principio hasta el punto indicado como “fin de la progresión”. El espectro alcanzado en este punto será el empleado en toda la última sección. Los corchetes señalan la evolución de los elementos α y β .

**ANEXO III: Cuerdas en la primera página de
Liebestod (Barcarola para orquesta)
antes de su revisión en París**

Molto calmo $\text{♩} = 48$

3/4 2/4 3/4

Violini I

1 solo
9 solo
gli altri

Violini II

1 solo
8 solo
gli altri

Viole

1 solo
7 solo
gli altri

Violoncelli

1 solo
6 solo
gli altri

**ANEXO IV: Extracto del programa de mano del
concierto del estreno de *Preludio a
Borís (In memoriam Modest
Mussorgsky)***



Portada y contraportada



Jurado seleccionador

Ramón Lazkano, *compositor*
Alicia Díaz de la Fuente, *compositora*
Juan Cruz Guevara, *compositor*

Jurado final

Javier Darrias, *compositor*
Mercé Capdevila, *compositora*
Eneko Vadillo, *compositor*
María Antonia Rodríguez, *flautista*
Gabriel Erkoreka, *compositor*

Terminado el concierto y tras un breve intermedio, el Jurado dará a conocer su decisión y se hará entrega de los Premios **Jóvenes Compositores 2011 Fundación Autor-CNDM.**



Carlos FONTCUBERTA LLAVATA

Valencia, 1977

Estudió Piano con Bertomeu Jaime y Armonía con J.J. Poveda en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Posteriormente, estudió Composición con el profesor Ramón Ramos en el Conservatorio Superior de Música de la misma ciudad, donde recibió además clases de los profesores E. Sanz, C. Cano, F. Tamarit y G. Jiménez, entre otros. Completó su formación asistiendo a diferentes cursos de Composición impartidos por M. Sotelo, J.M. López López, C. Camarero, J.ª Sánchez Verdú, R. Bischoff, L. Balada, A. Posadas, J. Rueda, Ó. Strasnoy, Ph. Hurely Unsuk Chin, entre otros.

En 2008 fue becado por la Cátedra de Análisis y Composición Manuel de Falla, de Cádiz, y al año siguiente participó como alumno activo en el Seminario Permanente de Composición, impartido por M. Sotelo, y con posterioridad en los cursos Acanthes 2011 en Metz (Francia).

Sus obras han sido interpretadas por el Grup Instrumental de València, que le hizo el encargo de **Sobre un instante presagiado** (2009), el Ensemble Orchestral de Lorraine, el Ensemble Art's XXI, Palau de la Música de Valencia, Club-Levante (Valencia), en la sede de la SGAE en Valencia y han sido incluidas en las programaciones de los festivales de música contemporánea Ensems y Huihui Música, en Valencia, así como en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. Recientemente, una de ellas fue seleccionada por el Plural Ensemble para su gira por diversas ciudades de España.

Entre los varios encargos que ha recibido destaca el del Institut Valencià de la Música para asumir la creación en 2006 de una de las obras obligadas del XV Concurso Internacional de Piano José Iturbi.

10

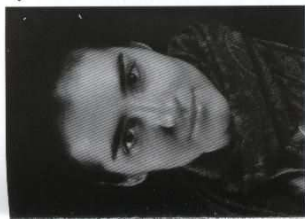
Desde 2006 ha compaginado su labor compositora con la de docente en distintos conservatorios de la Comunidad Valenciana y actualmente es Catedrático Interino del Conservatorio Superior de Música, de Castellón, donde imparte clases de Contrapunto.

Preludio a Boris (In memoriam Modest Mussorgsky)

Las referencias a la ópera *Boris Godunov* que aparecen en este homenaje a Modest Mussorgsky, no son citas temáticas. En primer lugar, hay que hablar de un colorido armónico presente en toda la obra, que procede de los acordes que abren la escena de la coronación en el prólogo de dicha ópera. Los compases iniciales introducen ya al oyente en este mundo armónico de resonancias *mussorgskianas*, por medio de un espectro desplegado hacia el registro grave y en cuya parte central se evidencia la presencia de los mencionados acordes. Más adelante podrá resultar familiar también una sucesión de acordes descendentes que recuerdan otro momento de la misma escena, aquí transformados en un descenso que podría llevarse al infinito, como en cierta parodia sonora de J. C. Risset. Existen otras referencias a la ópera de Mussorgsky que son de carácter más bien simbólico. Así, en la primera sección aparece un objeto sonoro recurrente que transforma en sus obstinadas apariciones –al tiempo que se transforma él mismo– una leve textura que se vuelve cada vez más densa y es impulsada hacia un momento climático; un objeto que volverá a ser escuchado, implacable, como final de la obra, encerrando un cierto sentido de fatalidad. La presencia de estos elementos no recordará en ningún momento la técnica del *collage*, sino que todos ellos emergen con naturalidad de una escritura en la que la armonía posee una dimensión tímbrica, y en la que la gradación del ruido al sonido ocupa también un lugar importante. Estos elementos fácilmente pasarán inadvertidos, y quizá, hasta para aquéllos que conozcan bien la escena operística a la que aluden, no dejarán de ser más que leves sugerencias, tanto más sugestivas como poco evidentes.

Carlos Fontcuberta

11



Marzena DIAKUN

Nacida en Polonia, se graduó en 2005 de Dirección de Orquesta en la clase del profesor Mieczysław Gawronski con distinción en la Academia de Música Karol Lipinski de Wrocław (Polonia). Posteriormente terminó en 2005 sus estudios de Postgrado en la clase de Uros Lajovic en la Universität für Musik und darstellende Kunst, en Viena (Austria) con el apoyo del Ministerio de Arte polaco.

A lo largo de su carrera se ha perfeccionado en cursos para jóvenes directores realizados en Polonia por maestros como Jerzy Salwarowski (1999), Marek Tracz (2001) y Gabriel Chmura (2003), o en clases magistrales internacionales para directores, impartidas por Colin Metters, Howard Griffiths y David Zinman en el Orpheum Conductor Master Class en Zurich (Suiza, 2003) y con Kurt Masur en el 1st Master Course for Conductors.

Estudió además en la clase de Dirección de Kerry Woodward, así como Percusión Latina con Nippy Noya en el Conservatorium Saxion Hogeschool, en Enschede, provincia de Overijssel (Holanda).

Ha sido invitada a dirigir la Gala Sinfónica en las ediciones 17 y 18 de los InternationaI Percussion Music Days con la Orquesta Filarmónica de Koszalin, acompañando a solistas como Katarzyna Myćka, Nippy Noya, Franz Bach, Pawel Nowicki, Edgar Guggels y Markus Leoson y en Polonia también ha acompañado a primeros solistas de las compañías de ópera de Poznan y Wrocław, entre los que se encuentran Jolanta Żmurko, Barbara Krahel, Jerzy Borowicz y Jerzy Mechliński.

Habitualmente es invitada a dirigir conciertos con las orquestas académicas de Wrocław y Krakow. Ha trabajado como directora con la Ópera Polaca en varias de sus giras en Alemania, también con la Orquesta Nacional de la Radio y Televisión Checa, y en Polonia con la Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Polaca, la Sinfonietta Zilina, las orquestas filarmónicas de

Wrocław, Zielona Gora, Rzeszom y Kielce. Desde 2007 es Directora artística de la Joven Orquesta de Wrocław.

En su país ha recibido varias distinciones como ser Finalista (II lugar) del IV Concurso Internacional Witold Lutostawski de Jóvenes Directores, en Białystok, y ganó el Premio Stoart al mejor director de orquesta polaco en el Concurso Internacional de Dirección Grzegorz Fitelberg, en Katowice; y fuera de Polonia se alzó como semifinalista del Donatella Flick Conducting Competition en Londres (Reino Unido). En 2007, ganó el Segundo Premio en el Concurso Internacional de Dirección "Primavera de Praga" (República Checa).



SMASH ensemble

Tan bien educados estaban, que no había uno solo entre ellos, hombre ni mujer que no supiera leer, escribir, cantar, tocar instrumentos musicales, hablar cinco o seis lenguas, así como componer tanto en verso como en prosa.

François Rabelais, *Gargantúa*

SMASH ensemble es una representación de la nueva cultura social europea, siendo un grupo español que se enriquece con músicos de primer nivel procedentes de países como España, Francia, Escocia, República Checa, México, Hungría y Alemania; una prueba del alto intercambio sociocultural que existe hoy en día.

Se ha presentado en Francia, Lituania, Portugal, República Checa, Italia, Finlandia, México y España, dentro de festivales y temporadas de conciertos como Musiikin Aika (Finlandia), Contempuls (República Checa), Saison Opus (Francia), Festival Internacional de Guitarra de Monterrey (México), Festival ENSEMS (Valencia), Auditorio 400 del MNCARS (Madrid) Festival

17

Nous Sons (Barcelona), Quincena Musical Donostiarra, Festival de Música de Alicante, Ciclo de Música Contemporánea de la Fundación BBVA, en Bilbao, Gaida Festival (Vilnius, Lituania), Ciclo de Música Contemporánea da Guarda (Portugal) o Centre Tchéque de Paris y Fondation Suisse (París, Francia) entre otros.

Además, es el grupo residente del Festival Internacional SMASH de música contemporánea, que arriba a su sexta edición en este 2011, en el que junto con el artista Jean-Philippe Desrousseaux, ha preparado un nuevo proyecto artístico con marionetas para presentar la obra **Pierrot Lunaire** de Arnold Schoenberg en una nueva puesta en escena influenciada por el arte japonés del Bunraku. Asimismo y en colaboración con la Universidad de Salamanca, ha creado el primer ciclo de poesía y música contemporánea bajo el título *Lengu'entrebescada* bajo la influencia de los *trouvadours* (trovadores) del siglo XII.

Su repertorio poco común y la integración de diferentes tendencias artísticas lo han llevado a desmarcarse de la mayoría de los grupos europeos, teniendo así un sello musical íntegro y particular.

SMASH ensemble lo integran en este concierto:

Flauta: Clara Novakova

Clarinete: Héctor Abella

Fagot: Vicente Moros

Piano: Pablo López

Percusión: Alejandro Sancho

Violín: Andrés Balaguer

Viola: Camino Bravo

Violonchelo: Mikel Zunzundegui

Bertrand Chavarria-Aldrete, director artístico

18

**ANEXO V: Portadas del disco compacto del
XXII Premio Jóvenes Compositores
Fundación Autor-CNDM**



Portada frontal



Contraportada

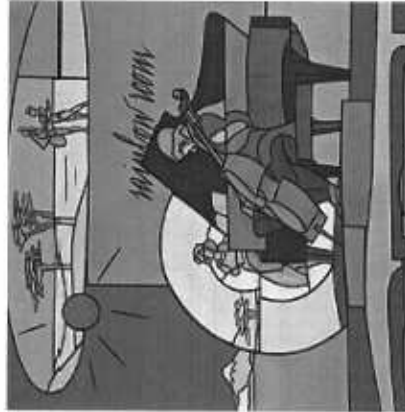
**ANEXO VI: Extracto del programa de mano del
concierto del estreno de
*Aquarelle***

acanthes 2011

CONCERT DES STAGIAIRES

Mercredi 13 juillet
ARSENAL

Salle de l'Esplanade 19h
Grande Salle 20h



Unsuk Chin
Philippe Hurel
Oscar Strasnoy
Compositeurs invités



20h - Grande Salle

Atelier de composition de l'Orchestre National de Lorraine sous la direction de Jacques Mercier (Formation A - grand orchestre) et de Jean Deroyer (Formation B - petit orchestre)

- Maija Hynninen** (Finlande)
Shapes - 1.Flow (4')
- Carlos Fontcuberta** (Espagne)
Aquarelle (9')
- Keita Matsumiya** (Japon)
Le grain du temps (6'30")
- Samuel Andreyev** (Canada)
Événements quotidiens (6'40")
- Dong-Jin Bae** (Corée)
Haauchh (11')
- Rafael Valle** (Portugal)
On The Edge Of Sound (7'30")
- entracte*
- William Dougherty** (Etats-Unis)
Acrid Dance (6'40")
- Manuel Rodriguez Valenzuela** (Espagne)
Ungebelenes Spiel 2 (6'30")
- Luis Codera Puzo** (Espagne)
4 ideas de estructura disociada (7'30")
(*El timbre es un esclavo del tiempo II*)
- Aurélio Edler-Copes** (Brésil)
Does the sea remember the walker upon it ? (9')
- Benjamin Attahir** (France)
In'zah pour orchestre (8'30")

Unsus Chin, Oscar Strasnoy, Philippe Hurel, ce sont les trois compositeurs invités qui dirigeront à Acanthes pendant deux semaines les ateliers de composition, présenteront leurs œuvres, commenteront leur démarche. Trois compositeurs représentatifs des multiples courants qui traversent aujourd'hui la création musicale, l'enrichissent, ouvrent de nouvelles pistes de réflexion. Trois compositeurs, enfin, qui abolissent les limites de notre géographie musicale, jadis sous domination européenne. Or, c'est à Séoul qu'est née la coréenne Unsus Chin, à Toulouse que Philippe Hurel a entrepris ses études musicales, au Conservatoire de Buenos Aires que le franco-argentin Oscar Strasnoy s'est lancé dans la composition et la direction d'orchestre. Dans un monde éclaté, les rencontres, et elles constituent l'une des priorités d'Acanthes, ne peuvent être que fécondes. Elles sont devenues si courantes qu'on ne s'étonne plus de compter tant de nationalités différentes parmi les jeunes musiciens qui nous rejoignent à l'Arсенal de Metz. Une évolution de notre société, de notre culture, que nous avons accompagnée depuis trente-trois ans.

C'est à la fois l'attachement à nos « fondamentaux » et l'ouverture sur l'innovation qui continuent à guider nos choix artistiques et nos modalités de travail, lesquels se développent grâce à l'investissement de personnalités capables de conjuguer l'expertise musicale et la compétence pédagogique. Parmi les fidèles : Jacques Mercier et son Orchestre national de Lorraine, Jean Deroyer, Donatienne Michel-Dansac, Vincent Leterme et Mario Caroli. Et arrivent aussi de nouveaux amis, bien installés sur la scène musicale internationale : le saxophoniste Pierre-Stéphane Meugé et le pianiste Andrew Zolinsky. Le passage à témoin est assuré. C.S.

Born in 1977, Maija Hynninen has made name for herself in only a short space of time as the composer of works incorporating the human voice, live electronics and multidisciplinary performances. She entered the Sibelius Academy in 2003 to study with Paavo Heininen while also working for a violin diploma at the Norwegian Academy of Music. She's added to her studies an ERASMUS exchange year in Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart with Oliver Schneller and Piet Meyer. The studies in electronics will continue at Ircam Cursus 1 in 2012-2013. At the moment, she focuses solely on composing with the support of Finnish Cultural Foundation.

Carlos Fontcuberta (Espagne)
Aquarelle

De même que, dans une aquarelle, les couleurs laissent parfois visible le fond grâce à leur transparence, dans cette œuvre le son est souvent disposé sur une surface de « bruit blanc » que l'on entend à travers lui. Le titre est aussi une référence au cycle de mélodies de Claude Debussy sur des poèmes de Paul Verlaine, intitulé *Ariettes oubliées*, dont un petit fragment de la mélodie Green est cité dans la pièce. Un fragment d'une autre des *Ariettes oubliées* fera son apparition plus tard. Ces petits extraits ne forment pourtant pas une sorte de collage, mais sont, pour ainsi dire, déjà insérés dans les gènes du matériel harmonique qui est toujours le même du début à la fin, et qui, pour quelques instants, montre sans aucun effort son origine.

As in a watercolour picture the colours sometimes allow us to see the background, in this work the sound is often laid over a surface of white noise, and this surface can be heard through the sound. The title also refers to the song cycle by Claude Debussy entitled Ariettes oubliées, a setting of poems by Paul Verlaine. From these songs, a little fragment of the song Green is quoted on the piece, and a fragment of another song of the cycle will also appear later. These little excerpts do not form a kind of collage, but they are already inserted into the genes, so to speak, of the harmonic material which is always the same from the beginning to the end. Thus it shows for some moments, without any effort, which its origin is.

Né en Espagne en 1977, Carlos Fontcuberta a étudié le piano avec Bartomeu Jaume et la composition avec Ramón Ramos au Conservatoire Supérieur de Valence. Il s'est également perfectionné auprès de José Manuel López, Mauricio Sotelo, Alberto Posadas, José María Sánchez-Verdú et Cesar Camarero. Depuis 2004, ses œuvres ont été régulièrement programmées dans divers festivals de musique contemporaine en Espagne, et il a reçu plusieurs commandes dont la composition d'une des pièces imposées au 15e Concours International de Piano "José Iturbi". Depuis la fin de ses études, il allie la composition avec l'enseignement. Il est actuellement professeur de contrepoint au Conservatoire Supérieur de Castellón.

Born in Spain in 1977, Carlos Fontcuberta studied piano with Bartomeu Jaume and composition with Ramón Ramos at the Superior Conservatory of Valencia. He has attended several courses with the composers José Manuel López, Mauricio Sotelo, Alberto Posadas, José María Sánchez-Verdú and Cesar Camarero. Since 2004, his works have been regularly programmed in different contemporary music festivals in Spain. He has also been commissioned for several works, such as one of the pieces to be interpreted in the XVth International Piano Competition "José Iturbi". After he ended his studies, he both worked on composition as well as on teaching in several conservatories. At the moment, he teaches counterpoint at the Superior Conservatory of Castellón.

Keita Matsumiya (Japon)
Le grain du temps

Dans cette pièce, je me suis intéressé à la combinaison métrique, en particulier, aux multi- et poly-métriques. Influencé par Paul Creston, un compositeur américain qui a écrit un traité sur le rythme, j'ai réfléchi au geste musical dans ce domaine, principalement afin de chercher des figures appropriées à un grand effectif. D'un autre côté, j'ai également utilisé la notion de grain, empruntée à la musique électroacoustique, où l'on utilise ce terme pour indiquer des particules de sons en mouvement. Cela m'intéressait depuis longtemps, je suis parti, dans cette partition, de cette notion pour concrétiser mon intérêt pour la musique gestuelle.

National Orchestra, the National Orchestra of Lorraine, the Massy Opera Orchestra, the Caen Orchestra and the Chamber Orchestra of Toulouse. He was chosen to represent Radio France at the International Rostrum of Composers (IRC) in June 2011. At the moment he is working on a commission from Radio France to be performed by the Tokyo Sinfonietta.

Interprètes

Jean Deroyer (chef d'orchestre)

Après des études au Conservatoire de Paris, Jean Deroyer, né en 1979, est invité à diriger régulièrement les orchestres symphoniques de la NHK de Tokyo, de la Radio de Vienne, l'Orchestre de Chambre d'Israël, les orchestres philharmoniques de Liège, de Monte-Carlo et Royal de Liverpool, l'Orchestre National de Lille et celui de Lyon, l'Ensemble MusikFabrik, l'Ensemble intercontemporain et l'Orchestre de Paris. En 2007, il a dirigé *Gruppen* de Stockhausen aux côtés de Peter Eötvös et Pierre Boulez. En 2010, il a créé *L'Amour coupable* de Thierry Pécou à l'Opéra de Rouen ainsi que *Les Boulingrin* de Georges Aperghis avec le Klangforum Wien à l'Opéra Comique. La saison prochaine il dirigera *Peiliás et Mélisande* à la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Rouen et à *Ariane et Barbe Bleue* de Paul Dukas à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Il est directeur musical de l'Ensemble Court-Circuit depuis 2008.

Jacques Mercier (chef d'orchestre)

Né à Metz en 1945, Jacques Mercier a fait ses études au Conservatoire de Paris et a entamé rapidement une carrière internationale. Qualifié de « Souverain Dirigeant » à Berlin, invité au Festival de Salzbourg, il a reçu un hommage spécial lors des « Victoires de la Musique Classique » en 1995. Il a été directeur artistique et chef permanent de l'Orchestre National d'Île-de-France de 1982 à 2002 et, durant sept années, Chef permanent du Turku Philharmonic en Finlande. Il a reçu le Grand Prix de l'Académie Charles-Cros pour *Bacchus et Ariane* d'Albert Roussel et le Prix de l'Académie du disque lyrique pour *Djamilah* de Bizet. Son enregistrement du *Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy a obtenu un Choc du Monde de la Musique. En 2002, Jacques Mercier a été élu « Personnalité musicale de l'année » par le Syndicat de la critique dramatique et musicale.

L'Orchestre National de Lorraine, fondé en 1976, est dirigé depuis 2002 par Jacques Mercier. Avec l'Arsenal de Metz, il accueille des compositeurs en résidence et participe également à la saison lyrique de l'Opéra-Théâtre de Metz. Il s'est produit au Festival d'Art Sacré de Paris, aux Fianeries musicales d'été de Reims, au Primavera Concertistica de Lugano, aux festivals d'Antibes, de Brighton, des Nuits romantiques du Bourget et de La Chaise-Dieu. Collaborant régulièrement avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, la Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern et le Musikfestspiele Saar, il s'est distingué au Musikverein de Vienne en 2001. Il a reçu le Grand Prix des Lycéens en 2006 pour le CD Martin Matalon.

Désireux de défendre les compositeurs régionaux, l'Orchestre National de Lorraine a gravé des œuvres de Théodore Gouvy, Gabriel Pierné et Florent Schmitt, enregistrements salués par la critique. L'Orchestre est subventionné par la Ville de Metz, le Conseil régional de Lorraine et le ministère de la Culture et de la Communication.

Coordinatrice éditoriale : Laure Lalo

ANEXO VII: Grabación sonora

1. *Preludio a Borís (In memoriam Modest Mussorgsky)*



2. *Aquarelle*





UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

***“PRELUDIO A BORÍS”, “AQUARELLE” Y “LIEBESTOD”:
LA EVOCACIÓN DE LA MÚSICA DEL PASADO DESDE UNA SÍNTESIS DE CORRIENTES COMPOSITIVAS
ACTUALES***

VOLUMEN II:

Partitura de Preludio a Borís (In memoriam Modest Mussorgsky)

TESIS DOCTORAL

Presentada por Carlos Fontcuberta Llavata

Dirigida por el Dr. Jorge Sastre Martínez

Valencia, febrero de 2014

CARLOS FONTCUBERTA

PRELUDIO A BORÍS
(In memoriam Modest Mussorgsky)

para 8 instrumentistas

CARLOS FONTCUBERTA

PRELUDIO A BORÍS
(In memoriam Modest Mussorgsky)

INDICACIONES / SYMBOLS

‡ Un cuarto de tono más alto / A quarter tone higher

‡ Un cuarto de tono más bajo / A quarter tone lower


Las alteraciones valen para todo el compás y la misma octava / The alterations affect the whole measure and the same octave


∅ Ataque o terminación imperceptible / Imperceptible attack or breaking off

[mp], [mf], [f], [ff] Dinámicas relativas que expresan la intensidad de la acción y no la dinámica resultante (Son usadas para el ruido de aire y otros efectos cuya dinámica es siempre débil). Cuando el ruido de aire es combinado con sonido ordinario, la indicación de dinámica relativa a veces es acompañada de la dinámica resultante entre paréntesis. / Relative dynamics that express the intensity of the performance manner and not the resulting dynamics (for the blowing noise and other effects with a soft resulting dynamic). When the blowing noise is combined with tone, the relative dynamic expression is sometimes accompanied by the resulting dynamic expression in parentheses.


VIENTOS / WOODWIND


FLAUTA Y CLARINETE / FLUTE AND CLARINET

 Ruido de aire / Blowing noise

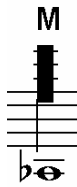
 Ruido de aire mezclado con sonido normal / Blowing noise mixed with tone

FLAUTA /FLUTE

 Paso gradual de sonido de aire a sonido normal / Gradual progression from blowing noise to tone

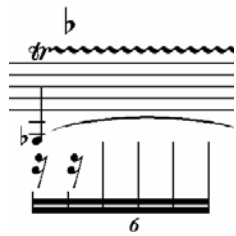
 Paso gradual de sonido de aire a mezcla de sonido de nota con sonido de aire / Gradual progression from blowing noise to tone mixed with blowing noise

CLARINETE / CLARINET



Multifónico de presión sobre la nota fundamental escrita, con saturación de armónicos en el registro indicado / Blowing pressure multiphonic from the written fundamental pitch, with saturation of harmonics in the indicated register.


CLARINETE Y FAGOT / CLARINET AND BASSOON



Tocar el ritmo indicado sobre el digitado ininterrumpido del trino o tremolo / Play the notated rhythm while continuously fingering the trill or tremolo



FAGOT / BASSOON

 Sonido de aire (tocar sin caña) / Blowing noise (play without reed)

PERCUSIÓN / PERCUSSION



Baquetas blandas / Soft mallets



Baquetas duras / Hard mallets



Maza / Bass drum stick



Varilla de triángulo / Triangle stick



Raspar sobre la superficie del Tam-tam / Scrape the surface of the Tam-tam



Baqueta “superball” / “Superball” mallet



Cepillo / Brush

ΛΛΛΛΛΛΛΛ Cepillar con movimientos cortos y rápidos / Brush with short and fast movements



Tocar tapando con la mano / Play damping with the hand

PIANO



Pizzicato con plectro / Pizzicato with plectrum

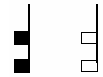


Tocar tapando las cuerdas con la mano / Play while damping the strings with the hand

CUERDAS / STRINGS



Tremolo le plus vite possible / Trémolo lo más rápido posible / Tremolo as fast as possible



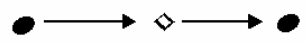
Pasar el arco sin sonido directamente sobre el puente (cuerdas II y III), a la vez que la mano izquierda tapa ligeramente las cuerdas / Toneless bowing directly on the bridge (strings II and III) while lightly covering the strings with the left hand.



Movimiento rápido del arco entre el puente y la tastiera, “cepillando” la cuerda “alla punta” con las crines, casi sin movimiento horizontal y sin presión de arco / Rapid movement of the bow between the bridge and the fingerboard, “brushing” the string with the bow hairs “alla punta”, almost without horizontal movement and without bow pressure



Paso gradual de una posición de arco a otra / Gradual progression from one bow position to another



Paso gradual de sonido ordinario a armónico y viceversa / Gradual progression from normal sound to harmonic and viceversa



Paso gradual de presión de arco normal a presión exagerada y viceversa / Gradual progression from normal bow pressure to exaggerated bow pressure and viceversa

Flauto
Clarinetto in Si b(*)
Fagotto

Percussione (1 esecutore):
marimba, vibrafono, triangolo, piatto sospeso, tam-tam, gran cassa

Piano

Violino
Viola
Violoncello

(*) Scritto in do

Durata: ca. 7'30''

**Obra ganadora del Primer Premio "Xavier Montsalvatge"
en el XXII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM**

PRELUDIO A BORÍS (In memoriam Modest Mussorgsky)

para 8 instrumentistas

Carlos Fontcuberta

Flauto
4/4 $\text{♩} = 69$
whistle tone
pp *pp* *p* *p* *mp* *p* *mf* *p*

Clarinetto in Si \flat
pp *p* *mp*

Fagotto

Percussione
Triang. *l. v.*
Vib. *motor off*
p *mf*

Piano
pp *pp* *mp* *pp*
tre corde, con molto pedale
in rilievo *simile*

Violino
4/4 $\text{♩} = 69$
pppp *p* *pp* *pp* *mf* *pp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mf* *pp*
flautando *flaut.* *non flaut.*

Viola
mp *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *p* *mp* *pp* *p* *mf* *p* *mf*

Violoncello
pp *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *p*

2 3 4

2/4 4/4 Largo ♩=48 3/4 4/4 2/4

Fl. *ppp poss.* *mp*

Cl. *f* *ppp* *pp*

Fg. *pp*

Perc. (Vib.) *p* *con arco* *Piatto sosp.* *con arco* *p*

Pno. *f* *mp*

2/4 4/4 Largo ♩=48 3/4 4/4 2/4

Vln. *f* *pp* *pp* *mp* *pp* *sul pont.* *senza suono diretto sul pont.*

Vla. *f* *pp* *p*

Vc. *f* *mp* *p*

5 6 7 8 9

2/4 4/4 3/4

Accel. Tempo primo (♩=69)

Fl. *ppp* *pp*

Cl. *pp* *p*

Fg.

Perc. (Piatto sosp.) *p*

(Vib.) *p*

Pno. *ppp* *in rilievo* *simile*

8va *tre corde, con molto pedale*

2/4 4/4 3/4

Accel. Tempo primo (♩=69)

risulta *8va*

Vln. *pppp* *pp* *p* *pp* *mf* *pp*

Vla. *mp* *pp* *mp* *pp sub.* *mf*

Vc. *pp*

3/4

2/4

4/4

3/4

Fl. *p* *p* *ff* *pp*

Cl. *p* *p* *f* *pp* (lip bend)

Fg. *mp* *fff*

Perc. (Vib.) *f* *pp* *mf* *pp*

Gr. C

Pno. *mf* *p* *fff* *pp*

8vb *fff*

Leo.

3/4

2/4

4/4

3/4

Vln. *p* *mf* *ff* *fff* *f*

Vla. *pp* *p* *mf* *ff* *fff* *f* *f*

Vc. *mf* *p* *f* *pp* *ff* *fff* *f*

14

15

16

17

3/4

12/8 Mosso ♩ = 76

10/8

Fl. *f* *fff* *[f]* *pp*

Cl. *pp* *[f]* *pp* *pp* *[mp]* *pp* *pp* *[f]* *pp*

Fg. *[mf]* *pp* *[f]* *pp*

Perc. (Vib.) *f* *con arco* *p* *l.v.*

Pno. *15^{ma}* *fff*

3/4

12/8 Mosso ♩ = 76

10/8

Vln. *f* *fff* *pp* *[mp]* *mp* *pizz II c.*

Vla. *ff* *f* *fff* *p* *mp* *mp* *mf* *[mp]* *pizz* *senza suono diretto sul pont.* *arco III c.*

Vc. *f* *fff* *mp* *mp* *pp* *flaut. sul pont.* *simile* *spazzolare*

18

19

20

21

10 8 10 8 7 8

Fl. *[mp]* *(pp)* *pp* *pp* *[mp]* *(pp)* *pp* *[mp]* *(pp)* *pp* *[mp]* *(pp)*

Cl. *frull.* *pp* *(f)* *p* *(f)* *pp*

Fg. *[mf]* *pp* *pp* *[mf]* *pp* *pp*

Perc. (Vib.) *con arco* *mp*

Pno. *15^{ma}* *mp* *mp*

10 8 10 8 7 8

Vln. *(pizz)* *mf* *arco flaut. sul pont.* *mp* *simile* *pizz* *mf* *arco flaut. sul pont.* *mp* *simile* *spazzolare* *pp*

Vla. *ord.* *senza suono diretto sul pont.* *ord.* *mf* *pp* *flaut. sul pont.* *mp* *flaut. sul pont.* *mp*

Vc. *[f]* *pp* *flaut. sul pont.* *mp* *[mp]* *ord.* *mf* *pp* *mp* *senza suono diretto sul pont.* *ord.* *senza suono diretto sul pont.* *ord.*

22 23 24 25

7
8

6
8

12
8

Fl. *pp* < *[f]* > *pp* *pp* < *[f]* > *pp* *pp* *[f]* (*mp*) *[mp]* *pp*

Cl. *[f]* (*mp*) *pp* *[mf]* (*p*) *pp* *[f]* (*mp*) *pp* *pp* *mf*

Fg. *[mf]* *pp* *pp* *[mf]* *pp* *pp*

Perc. *Piatto sosp.* (Vib.) *con arco* *mp* *con arco*

Pno. *mp* *mp* *mf*

7
8

6
8

12
8

Vln. *[mf]* *pp* *[mp]* *II c.* *sul pont.* *pp* *mf* *pp* *flaut. sul pont.* *mf* *(sul pont.) flaut.* *mf* > *pp*

Vla. *flaut. sul pont.* *mp* *simile* *mf* > *pp* *mf* *pp* *(sul pont.) flaut.* *mf* > *pp*

Vc. *senza suono diretto sul pont.* *f* *pp* *mf* > *pp* *mp* *mf* > *pp*

26

27

28

29

30

12 8 10 8 9

Fl. *jet whistle* *[f]* *(mp)* *sff* *[mp]* *(pp)* *pp* *sff* *pp*

Cl. *pp* *mf pp* *mp* *pp* *pp*

Fg. *[f]* *pp* *pp* *[mf]* *pp* *pp* *[mf]* *pp* *pp*

Perc. (Piatto sosp.) *mf* *con arco* *mp* *con arco* *mf*

Pno. *15^{ma}* *mf* *mf* *mp* *f* *mf*

Vln. *mf* *pp* *[mp]* *pizz* *f* *mf* *(pizz)* *mf* *legno salt.* *mf* *arco flaut. sul pont.* *mf* *simile* *pp*

Vla. *mf* *pp* *flaut. sul pont.* *mp* *legno salt.* *mf* *senza suono diretto sul pont.* *[mp]* *ord.* *senza suono diretto sul pont.* *ord.*

Vc. *mf* *pp* *flaut. sul pont.* *mp* *simile* *pp* *spazzolare* *[f]* *pp* *mp* *flaut. sul pont.* *[mp]* *senza suono diretto sul pont.* *ord.*

31 32 33 34

Fl. *mf* *pp* *pp* *[f]* *pp* *mp* *pp* *pp* *[f]* *(mp)* *[mp]*

Cl. *mf* *pp* *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *p* *ppp* *pp*

Fg. *[f]* *pp* *pp* *[f]* *pp* *pp* *[mf]* *pp* *pp*

Perc. *Mba.* *p* *pp* *ppp*

Pno. *mf* *mf* *p* *mf* *pp*

Vln. *[f]* *pp* *[mp]* *pp* *p* *ppp*

Vla. *mf* *pp* *mf* *mf* *mf* *mp* *mf* *pp* *mp*

Vc. *mf* *pp* *mf* *pp* *pizz* *p* *mf* *pp*

35 36 37 38

Fl. *pp* *[f]* (*mp*) *ff* *pp* *mp* *pp*

Cl. *mf* *pp* *[f]* *pp* *[f]* *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

Fg. *[f]* *pp* *p* *[ff]* *p* *pp*

Perc. (T-T) *con arco* *mf* *p* *pp* *ppp*

Pno. *mf* *p* *mf* *mp* *pp*

Vln. *flaut. sul pont.* *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *[mp]* *pp* *p* *ppp*

Vla. *(sul pont.) flaut.* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *mf* *mp* *pizz*

Vc. *(sul pont.) flaut.* *mp* *mf* *pp* *mf* *pp* *pizz* *p*

39 40 41 42

Fl. *[f]* *(mp)* *[mp]* "jet whistle" *[mf]* *ff* *pp* *mp* *pp*

Cl. *p* *ppp* *pp* *[f]* *pp* *ppp* *mf* *ppp* *ppp* *ppp*

Fg. *[mf]* *pp* *pp* *[ff]* *pp* *pp*

Perc. (T-T) Mba. *mp* *p* *pp*

Pno. *mp* *mf* *mf* *f* *mp* *mf* *f* *pp*

senza pedale

Vln. flaut. sul pont. *mf* *mf* *pp* *f* *pp* *[mf]* *pp* *p* *ppp*

Vla. arco flaut. sul pont. *mf* *mf* *pp* *f* *pp* *mp* *pizz* *mp*

Vc. arco sul pont. flaut. *mf* *pp* *mp* *mf* *pp* *f* *pp* *mf* *legno salt.* *ppp* *sul tasto* *pp* *pp* *pizz* *p*

43 44 45 46

Musical score for measures 47-51, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score includes dynamic markings, articulation, and performance instructions such as "sul pont.", "ord.", and "sul tasto".

Flute (Fl.): Measures 47-51. Dynamics: *mp*, [*mf*], *f*, *pp*, *p*, *mf*, *pp*, *p*.

Clarinet (Cl.): Measures 47-51. Dynamics: *mp*, *ppp*, *pp*, *mf*, *pp*, *p*, *fff*, *p*, *pp*, *mf*.

Bassoon (Fg.): Measures 47-51. Dynamics: [*mf*] > *pp*, *pp*.

Percussion (Perc.): Measures 47-51. Dynamics: *mf*, *pp*, *mf*, *f*.

Piano (Pno.): Measures 47-51. Dynamics: *mf*, *f*, *f*.

Violin (Vln.): Measures 47-51. Dynamics: *mf*, *pp*, *mp*, *mf*, *pp*, *f*, *pp*, *pp*, *mp*.

Viola (Vla.): Measures 47-51. Dynamics: *mf*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *f*, *pp*, *pp*, *mf*, *pp*, *mp*.

Cello (Vc.): Measures 47-51. Dynamics: *mf*, *ppp*, *f*, *pp*, *f*, *p*, *f*, *mp*.

Performance instructions: *sul pont.*, *ord.*, *sul tasto*.

7 9 7 6

Fl. *f* *p* *mf* *f* *mp* *mf* *ff* *mp* *ff* *p*

Cl. *p* *mf* *ff* *ff* *f* *ff* *p*

Fg. *f* *ff* *f* *ff* *p*

Perc. (T-T) Mba. *f* *pp*

Pno. *ff*

7 9 7 6

Vln. *ff* *p* *mp* *ff* *p* *p* *f* *p* *f*

Vla. *ff* *p* *f* *ff* *f* *mp* *ff* *mp*

Vc. *ff* *mf* *ff* *mp*

52 53 54 55 56

Detailed description of the musical score: This page contains measures 52 through 56 of a musical score. The score is arranged in a system with seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The time signature changes from 7/8 to 9/8, then back to 7/8, and finally to 6/8. The Flute part features a complex melodic line with various dynamics including fortissimo (ff) and piano (p). The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Percussion part includes a mba (mbira) and a (T-T) (tam-tam) section. The Piano part has a melodic line with a forte (ff) dynamic. The Violin, Viola, and Violoncello parts play sustained chords and moving lines, with the Violin part including a first ending (1c.) and a second ending (2c.). The score is marked with various dynamics such as fortissimo (ff), piano (p), mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), and pianissimo (pp). There are also articulation marks like accents and slurs throughout the score.

Fl. *mf* *f* *ff* *mf* *ff poss.*

Cl. *ff* *mp* *ff* *p* *p* *fff*

Fg. *ff*

Perc. (Mba.) *ff* *mp* *ff* *p*

Pno. *p* *fff*

Vln. *ff* *mp* *ff* *p* *f* *fff*

Vla. *mf* *ff* *mf* *ff* *fff*

Vc. *ff* *p* *mf* *ff* *fff*

57 58 59 60 61 62

1 2 3 B 5

(bisbigl.) (lip bend)

G# C#

8^{va}

III c. (II c.)

2/8

4/4 ♩=66

Fl. *fff* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Cl. *fff* *f* *mp* *f*

Fg. *fff* *pp* *mf* *f*

Piatto sosp.

ff

Perc.

Gr. C

Vib.

ff

pp

f

pp

motor on

f

ff

5

Pno.

fff

mf

ff

2/8

4/4 ♩=66

Vln.

fff

mp

f

mp

Vla.

fff

f

mp

Vc.

fff

mf

f

63

64

65

66

67

This musical score page features seven staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Flute, Clarinet, and Bassoon parts are written in treble clef, while the Cello part is in bass clef. The Percussion part includes vibraphone (Vib.) notation. The Piano part is in grand staff. The Violin and Viola parts are in treble clef. The score is divided into four measures, numbered 68, 69, 70, and 71 at the bottom. Dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *ff* are used throughout. Performance instructions include slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 5, 6, 7). A *rit.* marking is present above the piano staff in measure 70.

68

69

70

71

5/4

ritardando - - - 3/4

Fl. *pp mp pp mp pp mp*

Cl. *pp pp mp pp p ppp*

Fg. *mf pp pp*

Perc. (Vib.) *p mp p*

Pno. *mp p mp p*

Vln. *mf p ppp mf*

Vla. *mf pp mp pp pp*

Vc. *p mp pp pp*

ord. *sul pont. senza suono diretto sul pont.*

ord. *sul tasto*

72

73

74

75

76

5/4

ritardando - - - 3/4

$\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 52$

$\frac{4}{4}$

$\frac{2}{4}$ { 1 3 5 }

$\frac{4}{4}$

$\frac{2}{4}$

$\frac{4}{4}$

Fl. *f* *p* *pp* *poss.* *mp* *pp* *pp* [*mf*] *pp*

Cl. *mf* *p* *pp* [*mf*] *pp*

Fg. *mp* *pp* [*mf*]

Perc. (T-T) *mf* *pp* *mf* *pp*

Piatto sosp. *pp* *mf* *pp*

Gr. C *spazzolare*

Pno.

$\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 52$

$\frac{4}{4}$

$\frac{2}{4}$

$\frac{4}{4}$

$\frac{2}{4}$

$\frac{4}{4}$

Vln. *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp* *p* *pp*

Vla. *mf* *p* *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp*

Vc. *mf* *pp* *pp* *mf* *mp*

ord. *pp* *mf* *pp*

ord. *pp* *mp* *pp*

gliss. *pp* *p* *pp*

spazzolare *pp* *mp* *pp*

sul pont. *mp*

senza suono diretto sul pont.

poco sul pont.

77

78

79

80

81

82

83

3/4

4/4 whistle tones

3/4

4/4

Fl.

Cl.

Fg.

Perc.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

pp *mf*

pp

pp [*mp*] *pp*

pp [*mf*] *pp*

mf

Piatto sosp.

con arco

l. v.

Gr. C

spazz.

pp

f

pp

mp

3/4

4/4

3/4

4/4

II c.

III c.

spazz.

sul pont.

gliss.

gettato

II c.

gett.

gett.

pp *mp* *pp*

p

p

pp

p

p

p

gliss.

gettato

sul pont.

spazz.

gett.

pp *p*

pp

mp

pp

mf

pp

p

84

85

86

87

88

Fl. *pp* *p* *pp* [*mf*] *pp* *ppp* *pp* *ppp* *ppp* *f*

Cl. *pp* [*mf*] *pp* [*mp*] [*f*] [*mp*] *pp* [*f*]

Fg. [*f*]

Perc. T-T *con arco* *l. v.* *mf* Gr. C *pp* *ff*

Pno. *mp* *mp* *mp* *mf*

Vln. III c. *pp sub.* *mf* *pp* *ff* IV c.

Vla. *p* *gliss.* *p* *sul pont.* *ppp* *pp* *ppp* *ord.* *pp*

Vc. *sul pont.* *spazz.* *mf* *pp* *mp* *pp* IV c. *pp* *p* *pp* *pizz* *mf* *arco sul pont.* *pp* *f*

89 90 91 92 93

2/4 4/4

Accelerando

2/4

4/4

♩=66

3/4

Fl. *[mp]* *mp* *ff* *p*

Cl. *mp* *ff* *p*

Fg. *mf*

Perc. *Piatto sosp.* *con arco* *l. v.* *pp* *f* *pp* *mp*

Pno. *p* *ff*

Accelerando

2/4

4/4

♩=66

3/4

Vln. *sul pont.* *ppp* *mp* *p* *ord.* *mp* *ff* *mf*

Vla. *senza suono diretto sul pont.* *ff* *mp* *mf* *mp* *ord.* *mp* *ff* *mf*

Vc. *ord.* *pp* *f* *mf*

94 95 96 97 98

3/4 4/4 2/4 4/4 2/4 4/4

Fl. *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

Cl. *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

Fg. *pp* *ppp* *mp* *ppp*

Mba.

Perc. *ppp* *mp*

Pno. *ppp* *mp* *ppp*

Vln. *p* *ppp* *ppp*

Vla. *p* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. *p* *ppp*

99 100 101 102 103

1 2 3 4

I c. II c.

4/4

2/4

12/8

Mosso ♩. = 80

10/8

Fl. *p* *ppp* [*mf*] *pp* [*mf*] [*mf*] (*p*) *pp* [*mf*] *pp*

Cl. *pp* [*mf*] [*mp*] [*mf*] [*mp*] [*mf*]

Fg. *mp*

Perc. (Mba.) *ppp* *p* *mp* *mp* *pp* *mp* *p* *mp* *pp*

Pno. *mp* *mf* *mf* *mf*

4/4

2/4

12/8

Mosso ♩. = 80

10/8

Vln. *mp* *ppp* *pp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

Vla. *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *mp* *ppp*

Vc. *mp* *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

104

105

106

107

108

109

10 8 9 7 8

Fl. *pp* [*f*] [*f*] (*mp*) [*f*] *pp* [*mf*] *f*³

Cl. [*mf*] > *pp* *mp* > *pp* *pp* [*f*] > *pp*

Fg. *mp* > *mf* > *mf* >

Perc. (Mba.) *mp* > *pp* < *mp* > *mp* < *mf* > *pp* < *mf* > *pp* *p* < *mf* > *p* < *f* > *p* < *f* > *mf* <

Pno. *mf* *f* *mp* *f* *mf*

(8^{vb})

10 9 7 8

Vln. *mp* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp* *f* *pp* *pp*

Vla. *mp* *ppp* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *pp*

Vc. *mp* *ppp* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *ppp*

risulta

II c. III c.

ord. sul pont.

sul tasto ord.

110 111 112 113 114

Fl. *ff* *mf* *mf* *ff* *mf* *ff* [*mf*] *f* *p* *mf* *ff*

Cl. *f* *pp* *pp* *f* *pp* *p* *mf*

Fg. *ff* *mf* *ff* *f* *fff* [*mf*] [*ff*]

Perc. (Mba.) *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mp* *mf* *fff* *ppp* *f* *p* *ppp*

Pno. *ff* *mf* *ff* *mf* *fff* *pp*

Vln. *ff* *pp* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *f* *pp* *pp* *ff* *mf*

Vla. *f* *pp* *pp* *f* *pp* *mf* *ff* *pp*

Vc. *ff* *p* *ff* *pp* *mf* *legno batt.*

115 116 117 118 119 120

4/4 = ♩ (♩=60)

4

Fl. *pp* *ff* (*mf*) (*ff*) (*mf*)

Cl. *pp* *pp* *ff* *pp* (*ff*) *ppp*

Fg. *mp* *pp* *ff* *pp* (*ff*)

Gr. C

Perc. (Mba.) 8:12 *ff* *mp*

Pno. *ff* *mf* *p*

(8va) (8vb)

4/4 = ♩ (♩=60)

4

Vln. *ff* *f* *pp* *ff* *p* *mf*

Vla. *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *f* *pizz* *arco* *p*

Vc. *ppp* *f* *ord.* *fff* *pp* *mf* *pp* *mf* *pizz*

121

122

123

124

125

$\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 90$

$\frac{7}{8}$ $\text{♩} = \text{♩}$

$\frac{12}{8}$

Fl. *"jet whistle"*

Cl.

Fg.

Perc. (Gr.C.) (Mba.)

Pno.

$\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 90$

$\frac{7}{8}$ $\text{♩} = \text{♩}$

$\frac{12}{8}$

Vln.

Vla.

Vc.

126 127 128 129

12/8

7/8

4/4

♩ = 68 poco a poco accelerando

Fl. *f* *ff* *fff* *p* *ff*

Cl. *ff* *pp* *pp* *fff* *p* *mp* *ff* *pp*

Fg. *ff* *mf* *ff* *fff* *pp*

Perc. (Gr.C.)

Mba.) *pp* *fff* *ppp*

Pno. *f* *fff* *mp* *pp*

(8^{va})

(8^{va})

10

10

5

Lea.

12/8

7/8

4/4

♩ = 68 poco a poco accelerando

Vln. *fff* *mf* *mp* *ff* *pp*

Vla. *ff* *mf* *fff* *mf* *mf*

Vc. *ff* *pp* *mp* *fff* *mf* *pp* *ff*

sul pont.

ord.

130

131

132

133

3/4 ♩=80

4/4

Fl. *mf* *f* *ff* *mp* *p* *fff* *pp* *p* *fff* *pp*

Cl. *mf* *ff* *fff* *f* *ff* *fff* *f* *ff* *fff* *f*

Fg. *ff* *p* *pp* *ff* *p* *f* *ff* *f* *f* *ff* *f*

Perc. (Gr.C.) *mf* *pp* *mf* *mf*

Pno. *f* *p* *fff* *metallico* *simile*

3/4 ♩=80

4/4

Vln. *fff* *sempre*

Vla. *ff* *mp* *pp* *fff* *p* *fff* *p*

Vc. *fff* *sempre*

4/4

Fl. *f* *fff* *mf* *f* *fff* *mf* *f* *fff* *fff*

Cl. *ff* *fff* *f* *ff* *fff* *f* *ff* *fff* *fff*

Fg. *f* *ff* *f* *f* *fff* *f* *f* *fff* *mp*

Perc. (T-T) *mf* *mf* *p* *ff* *p* Gr. C

Pno. *mp* *f* *ff*

4/4

Vln. *fff* *mf*

Vla. *mf* *fff* *mf* *fff* *mf* *ff*

Vc. *f* *fff* *mf*

Tempo primo (♩=69)

Fl. *ffff*

Cl. *ffff*

Fg. *ffff*

Perc. (Gr.C.) *ff*

Pno. *ffff*

8^{va}

Tempo primo (♩=69)

Vln. *ffff*

Vla. *ffff*

Vc. *ffff*

Fl. *mf* *f* *mf* *mp*

Cl. *mf* *f* *mp* *p* *pp*

Fg. *p* *mp* *p*

Perc.

Pno.

Vln. *f* *mf* *mp*

Vla. *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Vc. *f* *mf* *mp* *p*

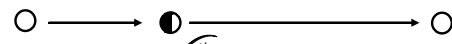
144

145

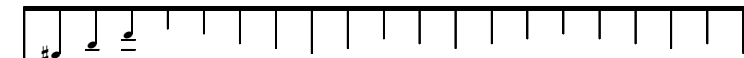
146

147

3/4 ♩=76
4



whistle tones



Fl. *p* *mp* *pp*

Cl. *ppp* *mp* *ppp*

Fg. *pp* [*mp*] *pp*

Perc. *p* *p* *pp*

Pno. *p* *mf* *pp* *mp*

3/4 ♩=76
4

col tam-tam e il flauto

Vln. *pp* *p* *ppp*

Vla. *pizz* *mp* *p*

Vc. *sul tasto* *p* *pp* *pizz* *p*

148

149

150

151

152



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, DOCUMENTACIÓN E
HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

***“PRELUDIO A BORÍS”, “AQUARELLE” Y “LIEBESTOD”:
LA EVOCACIÓN DE LA MÚSICA DEL PASADO DESDE UNA SÍNTESIS DE
CORRIENTES COMPOSITIVAS ACTUALES***

VOLUMEN III:

Partitura de Aquarelle

TESIS DOCTORAL

Presentada por Carlos Fontcuberta Llavata

Dirigida por el Dr. Jorge Sastre Martínez

Valencia, febrero de 2014

CARLOS FONTCUBERTA

AQUARELLE

pour 13 instruments

A María

SIGNES / SYMBOLS / INDICACIONES

♯ Haussé d'un quart de ton / A quarter tone higher / Un cuarto de tono más alto

♭ Baissé d'un quart de ton / A quarter tone lower / Un cuarto de tono más bajo

Les alterations valent pour toute la mesure et la même octave / The alterations affect the whole measure and the same octave / Las alteraciones valen para todo el compás y la misma octava.

∅ Attaque ou terminaison imperceptible / Imperceptible attack or breaking off / Ataque o terminación imperceptible

[mp], [mf], [f], [ff] Dynamiques relatives qui expriment l'intensité de jeu et pas la dynamique résultante (pour les bruits de souffle et d'autres effets dont la dynamique est toujours faible). Lorsque l'effet de souffle est combiné avec le son ordinaire, la dynamique relative est parfois accompagnée de l'expression de la dynamique résultante entre parenthèses / Relative dynamics that express the intensity of the performance manner and not the resulting dynamics (for the blowing noise and other effects with a soft resulting dynamic). When the blowing noise is combined with tone, the relative dynamic expression is sometimes accompanied by the resulting dynamic expression in parentheses. / Dinámicas relativas que expresan la intensidad de la acción y no la dinámica resultante (Son usadas para el ruido de aire y otros efectos cuya dinámica es siempre débil). Cuando el ruido de aire es combinado con sonido ordinario, la indicación de dinámica relativa a veces es acompañada de la dinámica resultante entre paréntesis.

FLÖTE, CLARINETTE ET TROMPETTE / FLUTE, CLARINET AND TRUMPET / FLAUTA, CLARINETE Y TROMPETA

↓
Bruit de souffle / Blowing noise / Ruido de aire

↓
sonido
Bruit de souffle mélangé avec son ordinaire / Blowing noise mixed with tone / Ruido de aire mezclado con normal

FLÖTE /FLUTE / FLAUTA

○ → ● Passage progressif du bruit de souffle au son ordinaire / Gradual progression from blowing noise to tone / Paso gradual de sonido de aire a sonido normal.

○ → ⊙
from normal
Passage progressif du bruit de souffle au bruit de souffle mélangé avec son ordinaire / Gradual progression blowing noise to tone mixed with blowing noise / Paso gradual de sonido de aire a mezcla de aire y sonido

HAUTBOIS, BASSOON ET COR / OBOE, BASSOON AND HORN / OBOE, FAGOT Y TROMPA

■
Bruit de souffle sans hauteur (Hautbois et basson sans anche) / Blowing noise. No pitch is heard (Oboe and bassoon without reed) / Sonido de aire sin altura perceptible (Oboe y fagot sin caña).

PERCUSSION / PERCUSIÓN



Baguette douce de vibraphone / Vibraphone soft mallet / Baqueta blanda de vibráfono



Baguette dure de vibraphone / Vibraphone hard mallet / Baqueta dura de vibráfono



Baguette de glockenspiel / Glockenspiel mallet / Baqueta de glockenspiel



Mailloche / Bass drum stick / Maza



Batte de triangle / Triangle stick / Varilla de triángulo



Gratter la surface du Tam-tam / Scrape the surface of the Tam-tam / Raspar sobre la superficie del Tam-tam.



Baguette "superball" / "Superball" mallet / Baqueta "superball"

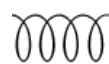


Brosse / Brush / Cepillo

Utilizar

À utiliser de deux manières selon l'indication / To be used in two ways depending on the indication / de dos maneras según la indicación:

that
ruido de

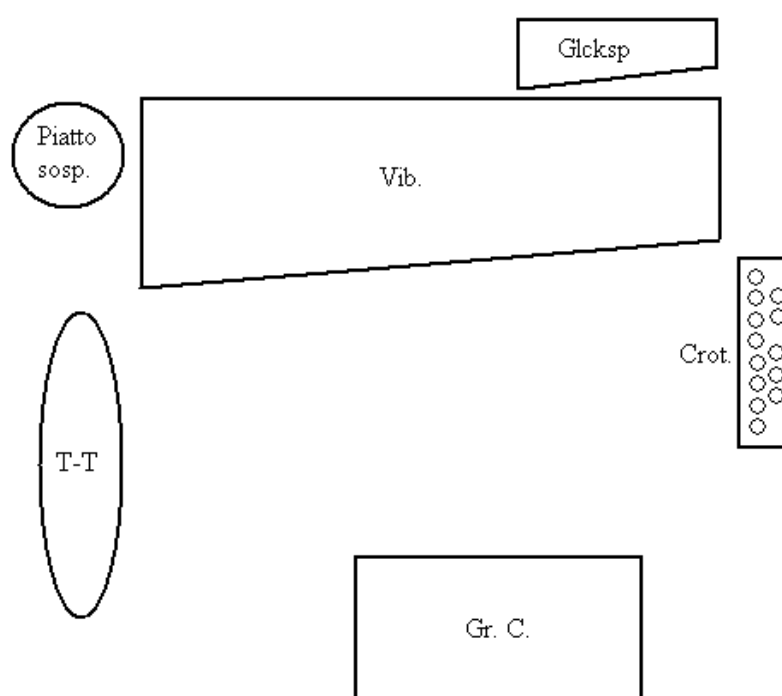


Mouvement rotatif continu produisant un effet de souffle / Continuous rotative movement produces a blowing noise effect / Movimiento rotativo continuo que produce un efecto de aire.



Brosser avec des mouvements courts et rapides / Brush with short and fast movements / Cepillar con movimientos cortos y rápidos

Disposition des instruments recommandée / Recommended disposition of the instruments / Disposición de los instrumentos recomendada:



HARPE / HARP / ARPA



Gratter rapidement sur une ou plusieurs cordes filées dans le sens de leur longueur avec un plectre, sans laisser vibrer. / Scratch rapidly one or some of the wire strings lengthwise with a plectrum, allowing no vibration. / Rasgar rápidamente con un plectro sobre una o varias de las cuerdas entorchadas en sentido longitudinal a las mismas, sin dejarlas vibrar.

CORDES / STRINGS / CUERDAS



Tremolo le plus vite possible / Tremolo as fast as possible / Trémolo lo más rápido posible

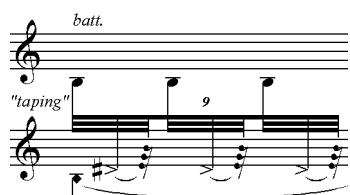
mai
while
(cuerdas II y

Effet de souffle en passant l'archet directement sur le chevalet (cordes II et III) pendant que les doigts de la gauche sont légèrement appuyés sur les cordes / Toneless bowing directly on the bridge (strings II and III) lightly covering the strings with the left hand. / Pasar el arco sin sonido directamente sobre el puente (II y III), a la vez que la mano izquierda tapa ligeramente las cuerdas.

"taping"



Jeu de doigts. Le doigt 1 appuie tout le temps la hauteur indiquée avec "◆". Le doigt 2 or 3 joue sur la même corde la note indiquée avec ">". On entend les hauteurs des deux doigts alternativement puisque la hauteur du doigt 1 est entendue quand l'autre doigt lâche la corde / Finger tapping. Finger 1 keeps on pressing the string at the pitch marked with "◆". Finger 2 or 3 taps on the same string at the pitch marked with ">". The pitches of both fingers are heard, since the pitch of finger 1 is heard when the other finger releases the string. / Percusión de dedos. El dedo 1 mantiene pulsada la cuerda sobre la nota marcada con "◆". El dedo 2 ó 3 percute la misma cuerda sobre la nota indicada con ">". Las notas de ambos dedos son escuchadas alternativamente, ya que la nota presionada por el dedo 2 es escuchada cuando el otro dedo abandona la cuerda.

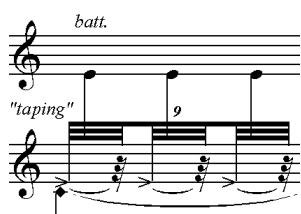


Combinaison de jeu de doigts et *arco battuto*. Le doigt 1 appuie tout le temps la hauteur indiquée avec "◆". Le doigt 2 ou 3 joue sur la même corde la note indiquée avec ">", et lâche la corde au moment indiqué par le silence, où l'on entend la hauteur du doigt 1. Cette action est aussi combinée avec *legno battuto* ou *pizzicato* (au lieu d'*arco battuto*), toujours écrits sur la portée supérieure additionnelle. Voici les hauteurs résultants dans les deux exemples (la dynamique toujours très faible):

1^{er} exemple:



2^{ème} exemple:



Combination of finger tapping and *arco battuto*. Finger 1 keeps on pressing the string at the pitch marked with "◆". Finger 2 or 3 taps on the same string at the pitch marked with ">", and releases it at the moment marked with the silence, allowing the pitch of finger 1 to be heard. This action is also combined with *legno battuto* or *pizzicato* (instead of *arco battuto*), which are always written on the additional staff placed above. Here are the resultant pitches in the two examples (the dynamics will always be very soft):

1st example:



2nd example:



Combinación de percusión de dedos y *arco battuto*. El dedo 1 mantiene pulsada la cuerda sobre la nota marcada con "◆". El dedo 2 ó 3 percute la misma cuerda sobre la nota indicada con ">", y la suelta en el momento marcado con el silencio, haciendo escuchar la nota mantenida por el dedo 1. Esta acción es combinada también con *legno battuto* o *pizzicato* (en vez de *arco battuto*), escritos siempre en el pentagrama superior adicional. He aquí las alturas resultantes en los dos ejemplos (la dinámica será siempre muy tenue):

1^{er} ejemplo:



2^o ejemplo:



spazzolare



Mouvement rapide de l'archet entre le chevalet et la touche, en "brossant" la corde à la pointe de l'archet avec les crins, presque sans mouvement horizontal et sans pression d'archet. / Rapid movement of the bow between the bridge and the fingerboard, "brushing" the string with the bow hairs "alla punta", almost without horizontal movement and without bow pressure. / Movimiento rápido del arco entre el puente y la tastiera, "cepillando" la cuerda "alla punta" con las crines, casi sin movimiento horizontal y sin presión de arco.

sul pont
sul tasto

Passage progressif d'une position d'archet à une autre / Gradual progression from one bow position to another / Paso gradual de una posición de arco a otra

Flauto
Oboe
Clarinetto in Si b
Fagotto

Corno in Fa
Tromba in Si b

Percussione (1 esecutore):

Crotali, glockenspiel, vibrafono, piatto sospeso, tam-tam grande, gran cassa

Arpa

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Partitura scritta in do.

Glockenspiel e crotali suonano nell' 15^a più alta

Contrabbasso suona nell' 8^a più bassa.

Durata: ca. 8'

Fl. *[f]* *pp* *pp* *[mp]* *pp*

Ob. *pp* *[f]* *pp*

Cl. *[mp]* *ppp* *[mp]* *ppp*

Fg. *[mp]*

Trb. *[f]* *ppp* *ppp* *[mp]* *ppp*

Cor. *[mf]*

Perc. *mf*

Ar.

Vln. I *[f]* *ppp*

Vln. II *[f]* *ppp* *ppp* *[mf]* *ppp*

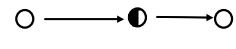
Vla. *[f]* *ppp* *ppp* *[mf]* *ppp*

Vc. *p* senza suono diretto sul pont.

Cb.

3
4

4
4



Fl. *pp* *[mf]* *pp*

Ob. *pp* *[mf]* *pp*

Cl. *pp* *[mf]* *pp*

Fg. *[mp]*

Trb. *pp* *mf* *pp*

Cor. *[mp]*

Perc. *ppp* *mf* *ppp*

Ar.

3
4

4
4

Vln. I *batt.* "taping" *ppp* *[mf]* *ppp*

Vln. II *batt.* "taping" *ppp* *[mf]* *ppp* *arco sul pont.*

Vla. *batt.* "taping" *ppp* *[mf]* *ppp* *pp*

Vc. *spazzolare* *pp* *mf* *pp*

Cb. *ppp*

5/4

4/4

Fl. *pp* [*mf*] (*p*) *pp* *pp*

Ob. *pp* [*f*] *pp* *pp* [*mp*] *pp*

Cl. *ppp!* *p* *ppp*

Fg. [*mf*]

Trb. *pp* [*f*] *pp* *pp* [*mp*] *pp*

Cor. [*mf*]

Perc. *Piatto sosp.* *con arco* *mf* *l. v.* *Gr. C* *pppp*

Ar.

5/4

4/4

Vln. I *batt.* "taping" *ppp* [*f*] *ppp*

Vln. II *senza suono diretto sul pont.* *p* *batt.* *ppp* *mp* *ppp*

Vla. *batt.* "taping" [*mf*] *pp* *ppp* [*f*] *ppp*

Vc. *p* *legno batt.* *ppp* *mp* *ppp* *arco flautando*

Cb. *p* *Il c.* *p*

Fl. *[mp]* *[p]* *pp* *[mp]* *pp* *pp*

Ob. *[mp]* *pp* *[mf]* *pp*

Cl. *[mp]* *pp*

Fg. *[mp]* *mp*

Trb. *[p]* *[mp]*

Cor. *[mp]*

Perc.

Ar.

Vln. I *batt.* "taping" *ppp* *[mf]* *ppp*

Vln. II *arco* *[pp]* "taping" *ppp* *[mf]* *ppp* *spazzolare* *pp*

Vla. *batt.* "taping" *ppp* *[mf]* *ppp*

Vc. *pp* *1 c. batt. (crine)* *ppp* *[mf]* *ppp* *arco poco sul pont.* *3*

Cb.

3/4 5/4

{ 1 3 4 5 / 2 3 4 5 }

4/4

FL. *[mf]* *pp* *pp* *mp* *pp*

Ob. *pp* *[mf]* *pp* *pp*

Cl. *mp* *pp*

Fg. *[f]* *pp*

Trb. *pp* *[mf]* *pp*

Cor. *[mf]*

Perc. (Gr.C.) *f* *ppp* *con arco* *mf* *l.v.*

Ar.

3/4 5/4

4/4

Vln. I *legno batt.* *II c.* *mf* *pizz* *IV c.* *9* *"tapping"* *ppp* *[mf]* *ppp*

Vln. II *legno batt.* *II c.* *mf* *pp* *"tapping"* *ppp* *[mf]* *ppp* *arco flaut.* *ppp*

Vla. *pizz* *IV c.* *mf* *legno batt.* *ppp* *mp* *ppp* *arco flaut.* *ppp* *p*

Vc. *mf* *senza suono diretto sul pont.* *pp* *ppp* *mf* *ppp* *pp*

Cb. *III c.* *batt.* *mf* *pp* *ppp* *mp* *ppp*

5
4

4
4

Fl. *pp* *[mp]* *pp* *pp* *[mf]* *(p)* *pp*

Ob. *[mp]* *pp* *pp* *[mf]* *pp*

Cl. *[mp]* *pp* *ppp*

Fg. *[f]* *pp*

Trb. *pp* *[f]* *pp*

Cor. *[mf]*

Perc. *Vib. motor off* *con arco* *L.v.* *mp*

Ar. *pp* *mf* *p* *sonoro*

5
4

4
4

Vln. I *pppp* *p* *mf* *ppp*

Vln. II *p* *ppp* *[f]* *ppp*

Vla. *ppp* *pp* *pp* *mf* *pp* *p*

Vc. *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *p*

Cb. *batt. II c.* *pp* *II c. I c.* *mf* *pp* *arco sul tasto I c.* *pp*

arco alla punta *risulta* *II c. III c. IV c.* *gett.* *"tapping"* *legno batt.* *flautando I c.* *gett. IV c.*

poco accel. ♩=56

3/4

poco accel. ♩=60

2/4

Fl. *ppp mp ppp pp mf pp*

Ob. *p mf pp*

Cl. *p pp ppp mp ppp pp mf pp*

Fg. *ppp mp ppp ppp*

Trb. *pp f pp pp f pp*

Cor. *f mp*
sordina "bouché"

(Vib.) *con arco L.v. mf*

Perc. *L.v. mf*
Piatto sosp. L.v. mp

Ar. *pp mf ppp*
MI# FA# RE#

poco accel. ♩=56

3/4

poco accel. ♩=60

2/4

Vln. I *pp mf pp*
risulta III c. IV c.

Vln. II *p pp f pp p*
gett. legno batt. gett. (crine) legno battuto

Vla. *pp f pp arco sul tasto ppp mf ppp*

Vc. *ppp mf pp p*
III c. IV c. gett.

Cb. *ppp mf pp*
(sul pont.) III c. IV c. ord.

2/4 3/4 poco accel. 4/4 ♩=66 3/4 2/4

Fl. *pp* *f* *pp*

Ob. *pp* *f* *pp* [*mp*]

Cl. *pp* *f* *pp* *pp* [*mp*] *pp*

Fg. *p* *ppp*

Trb. *pp* [*mp*] *pp*

Cor. *f* *ppp* *pp*

Perc. (Gr.C.) *pppp* *mp* *pppp*

Ar.

2/4 3/4 poco accel. 4/4 ♩=66 3/4 2/4

Vln. I *pp* *f* *pp* *pp* *mp* *pp*

Vln. II *pp* *f* *pp* *pp* *mp* *pp*

Vla. *pp* *f* *pp* *p* *pp*

Vc. *pp* *f* *pp* *p*

Cb. *pp* *f* *pp*

2/4 4/4 3/4

Fl. *[mp]* > *pp* *p* *pp* *pp*

Ob. < *[mp]* >

Cl. < *[mp]* > *pp* *[f]* *p* *pppp* *pp* *ppp*

Fg.

Trb. *con sordina* *p*

Cor.

Perc. *Glocksp* *T-T* *pp* *mp* *mp* *con arco* *f* *l.v.*

Ar. *p* *mp* *sonoro* *mf* *mp* *ff*

Mi⁴ FA⁴ SOL[#] LA⁴ FA[#] FA⁴ MI^b SI⁴ MI⁴ DO[#]

2/4 4/4 3/4

Vln. I *ppp* *mp* *ppp* *pp* *mp* *ppp*

Vln. II *p* *ppp* *mf* *ppp*

Vla. *p* *p* *pp* *mp* *ppp* *p* *mf* *p* *mp* *pp*

Vc. *pp* *p* *mp* *ppp* *p* *pp* *mf* *pizz* *mf* *mp*

Cb. *pp* *mp* *pp* *ppp* *p* *ppp*

4/4 ritardando Tempo primo (♩=52)

Fl. *mf* *pp* *p* *pp* *pp*

Ob. *mf* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *espr.*

Cl. *mf* *pp* *pp* *p* *ppp*

Fg. *mf* *pp*

Trb. (*sord.*) *mf*

Cor. *mp* *pp* *mp* *pp*

Perc. (*Glebsp.*) *mf* *Piatto sosp.* *l. v.* *Vib.* *p*

Ar. *mp* *f* *FA# DO# REb* *FA#* *FA#* *SOL#* *MI#* *SOL#*

4/4 ritardando Tempo primo (♩=52)

Vln. I *f* *mf* *p* *p* *pp* *sempre flautando* *non flaut. non vibr.*

Vln. II *f* *mf* *ppp* *mp* *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *flautando pos. nat.* *alla punta*

Vla. *f* *mf* *mf* *mp* *pp* *flaut.* *non flaut. (IV c.)* *flautando* *non flaut.*

Vc. *pp* *mf* *pp* *mf* *mf* *p* *pp* *non vibr.* *arco* *I c.* *II c.* *III c.* *flaut.* *non flaut.*

Cb. *f* *mf* *mf* *p* *pp* *pizz* *arco* *I c.* *III c.* *(IV c.)*

Fl. *pp poss.* *f* *sf* "jet whistle"

Ob. *ppp*

Cl. *pp* *p* *mf*

Fg. *pp*

Trb.

Cor. *pp*

Perc. (Gleisp.) *p*
(Vib.) *p* *ppp* *f* *mf*

Ar. *p* *sf*

Vln. I *pp* *pp* *pp*

Vln. II *pp* *ppp* *pp* *mp* *pizz* *III c.*

Vla. *pp* *pp* *pp*

Vc. *pp* *pp* *p* *III c.*

Cb.

Fl. *mf* *p* *pp* *mp* *pp* "jet whistle" *sf* *frull.* *mf* *pp* *f* *mp*

Ob.

Cl. *pp* *f* *pp* *pp* *pp* *mf* *pp* *p* *pp* *f* *pp*

Fg. *f* *mp*

Trb.

Cor.

Perc. (Gr.C.) *pp* *mp* *pp* *f* *pp*

Ar. *sf* *sf* *mf*

Vln. I *mp* *pp* *mf* *p*

Vln. II *mp* *mp* *mp* *ppp* *mf* *pp*

Vla. *mp* *mp* *mp*

Vc. *pp* *mf* *ppp* *pp* *mp* *pp* *p* *pp* *pp*

Cb.

poco accel. ♩ = 56

Fl. *"jet whistle"*

Ob.

Cl.

Fg.

Trb. *senza sordina* *frull.*

Cor.

Perc. *T-T* *con arco* *l. v.* *Crot.* *con arco* *l. v.*

Ar.

sol⁴

poco accel. ♩ = 56

Vln. I *risulta* *II c.* *ord.* *senza suono diretto sul pont.* *pizz*

Vln. II *legno batt.* *ord.* *ord.* *senza suono diretto sul pont.* *pizz* *legno batt.*

Vla. *flautando sul pont.*

Vc.

Cb. *I c.*

This page of a musical score covers measures 55, 56, and 57. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute (Fl.):** Features dynamic markings of *pp*, *pp*, *[f] (mp)*, *[mf]*, and *pp*. It includes a *tr* (trill) and a fermata.
- Oboe (Ob.):** Features dynamic markings of *pp*, *[f]*, *pp*, and *[mp]*.
- Clarinet (Cl.):** Features dynamic markings of *[mf]*, *pp*, *[ff]*, and *pp*.
- Bassoon (Fg.):** Features dynamic markings of *[f]*.
- Trumpet (Trb.):** Features dynamic markings of *pp*, *[ff]*, *pp*, *[mf]*, and *pp*.
- Cor (Cor.):** Features dynamic markings of *[f]*.
- Percussion (Perc.):** Includes a Crotchet (Crot.) with *mp* dynamics and a Tom-tom (T.T.) with *mf* dynamics. Performance instructions include *con arco* and *L.v.*
- Arpeggiator (Ar.):** Features a dynamic marking of *mf*.
- Violin I (Vln. I):** Features dynamic markings of *mp*, *pp*, *f*, *pp*, *[ff]*, *pp*, *pp*, and *mf*. Includes *arco* and *legno batt.* markings.
- Violin II (Vln. II):** Features dynamic markings of *pp*, *[f]*, *pp*, *pp*, *[ff]*, *pp*, *mf*, *mf*, and *pp*. Includes *legno batt.*, *pizz*, and *"taping"* markings.
- Viola (Vla.):** Features dynamic markings of *f*, *pp*, *[ff]*, *pp*, *mf*, and *pp*. Includes *legno batt.* and *pizz* markings.
- Violoncello (Vc.):** Features dynamic markings of *pp*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, and *fp*. Includes *flautando sul pont.* and *non flaut.* markings.
- Contrabass (Cb.):** Features dynamic markings of *pp*, *mf*, *pp*, and *pp*. Includes *Il c.* markings.

The score is divided into three measures: 55, 56, and 57. Above measures 55 and 57, the time signature is 2/4. Above measure 56, the time signature is 4/4. The page number 15 is located in the top right corner.

2/4

3/4

2/4

4/4

Fl. *ff* (*mf*) *pp* "jet whistle" *sf* *p* *pp* { 1 2 3 4 5 } *pp*

Ob. *[mp]* *pp* *pp*

Cl. *ff* *pp* *pp*

Fg. *f* *pp*

Trb. *f* *pp* *con sordina* *mp* *via sordina*

Cor. *f* *pp*

Perc. *Crot.* *con arco* *l. v.* *mp* *T-T* *pp* *mf* *l. v.*

Ar.

2/4

3/4

2/4

4/4

Vln. I *pp* *ff* *pp* *legno batt.* *mf* *ord.* *mf*

Vln. II *ff* *pp* *arco sul pont.* *mf* *ord.* *pp*

Vla. *ff* *pp* *arco sul pont.* *mf* *ord.* *mf*

Vc. *f* *pp* *mf* *sul pont. flaut.* *non flaut.* *ord.* *mf*

Cb. *f* *pp* *ppp*

4/4

3/4

2/4

FL. *mf* *pp* *pp* *fff* *p*

Ob. *sfz* *pp* *p* *pp*

Cl. *mf* *pp* *p* *p*

Fg. *mf* *pp* *pp* *f*

Trb. *pp* *f* *pp* *con sordina* *ppp*

Cor. *mf* *pp* *sfz*

Vib.

Perc. *pp* *f > p* *mp*

Piatto sosp. *senza pedale* *l. v.*

Ar.

4/4

3/4

2/4

Vln. I *f >* *p* *mp* *pp* *mf* *pizz* *arco* *pp* *mf* *pp* *III c.*

Vln. II *mf* *ppp* *pp* *mp* *pp* *pp* *risulta* *IV c.* *pp* *mf* *pp*

Vla. *f* *pp* *pp* *mf* *mf* *pp* *legno batt.* *III c.* *ord.* *pp* *mf* *pp* *II c.* *III c.*

Vc. *f* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp*

Cb. *p* *fp* *mf*

61

62

63

2/4 4/4 accelerando ♩=66

Fl. *f* *mf* *ff* *fff* *f* *ff* *fff*

Ob. *< f* *mf* *ff* *mf* *ff* *f* *fff* *f* *ff* *fff* *f* *ff*

Cl. *f* *mf* *ff* *mf* *ff* *f* *fff* *f* *ff* *fff*

Fg. *mf* *ff* *fff*

Trb. *f*

Cor. *pp* *f* *pp* *ff*

Perc. (Vib.) *mf* *fff* *ppp*

Ar. *ff*

MIB FAH SOLA LAH
SIE DOH REH

2/4 4/4 accelerando ♩=66

Vln. I *ff* *mf* *p* *fff*

Vln. II *ff* *mf* *fff*

Vla. *ff* *f* *fff*

Vc. *ff* *f* *fff*

Cb. *fff*

2/4

4/4

Fl. *f ff fff f ff fff f ff fff f ff f*

Ob. *fff f ff fff f ff fff f ff f*

Cl. *f ff fff f ff fff f ff fff f ff*

Fg. *mf mf fff*

Trb. *mp mp f mp*

Cor. *mp mp fff mp*

Perc. (Gr.C.) *mf pp fff* T-T L.v

Ar. *ff fff f*

DO[♯] RE^b DO[♯] LA^b

2/4

4/4

Vln. I *non armonico*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit. ♩ = 56

Fl. *ff* *f* *f* *mf* *mf* *mp* *p* *mf* *p*

Ob. *f* *ff* *mf* *mf* *pp* *mp* *pp*

Cl. *f* *ff* *f* *mf* *f* *mf* *pp* *mp* *pp* *mp*

Fg. *p* *mf* *f* *mp* *pp* *mp*

Trb. *p*

Cor. *p*

Perc. *Glebsp.* *mp*

Ar.

rit. ♩ = 56

Vln. I *ff* *mp* *f* *p* *mp* *flaut.* *mp* *non flaut.* *mp* *pp*

Vln. II *ff* *mp* *mf* *p* *flaut.* *p* *non flaut.* *mp*

Vla. *f* *mp* *f* *p* *pp* *mf* *mp*

Vc. *ff* *mp* *f* *p* *pp* *pizz* *mf*

Cb. *ff* *mp* *pp* *mf* *pp* *p*

rall. molto (♩=ca. 42) **Tempo primo** (♩=52) $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

Fl. *pp* *mp* *mf* *pp*

Ob. *pp* *p* *ppp* *pp*

Cl. *ppp* *pp* *p* *ppp*

Fg. *pp* *pp* *p* *ppp*

Trb.

Cor. *pp* *p*

Perc. *Glocksp.* *Vib.* *p* *p*

Ar. *mf ben in rilievo*

rall. molto (♩=ca. 42) **Tempo primo** (♩=52) $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

Vln. I *p* *pp* *ppp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp*

Vln. II *pp* *ppp* *mp* *ppp* *pp* *p* *pp* *pp* *mp* *pp*

Vla. *p* *ppp* *ppp* *mp* *ppp* *pp* *mp* *pp*

Vc. *arco* *ppp* *p* *ppp* *pp* *mp*

Cb. *pizz* *mp*

2/4 4/4 3/4 4/4 3/4 4/4 3/4

Fl. *mf* *mp* *mf* *p*

Ob. *mf* *pp* *mp* *mf* *ppp* *mp*

Cl. *pp* *mp* *mf* *mp*

Fg. *pp* *mp* *pp* *pp* *mf* *mp*

Trb.

Cor. *p* *mp*

Perc. (Glocksp.) *p* *mp* *ppp* *p* *ppp* *p*

(Vib.) *mp* *mf* *mp*

Ar. *mf* *mp*

DO⁴ RE⁴ MI⁴ LA⁴ SOL[#]

2/4 4/4 3/4 4/4 3/4 4/4 3/4

Vln. I *pp* *mp* *pp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf*

Vln. II *pp* *mp* *pp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. *mp* *pp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf*

Vc. *pp* *mp* *pp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *pp*

Cb. *mp* *pp* *mf* *pp*

II c. III c. *pp* *mf* *pp*

ord. sul pont. ord.

arco *pp* *mf* *pp*

85 86 87 88 89 90

3/4 4/4 3/4 4/4 3/4

Fl. *pp* *mf* *pp* *ff* *pp*

Ob. *p* *mf*

Cl. *mp* *p* *ppp* *ff* *pp*

Fg. *pp* *pp* *ff* *pp*

Trb. *con sordina* *pp* *mp* *ppp* *f* *pp*

Cor. *pp* *mp* *p* *mf* *pp* *f* *pp*

Perc. (Vib.) *f* *mf* *pppp* *mf* *pppp*

Piatto sosp. Gr. C

Ar. *f*

3/4 4/4 3/4 4/4 3/4

Vln. I *ord.* *sul pont.* *ord.* *pp* *mf* *p* *pp* *f* *ppp* *ff* *ppp*

Vln. II *pp* *pp* *f* *ppp subito* *ff*

Vla. *III c.* *mf* *pp* *pp* *mp* *pp* *ppp* *ff*

Vc. *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *ppp subito* *ff* *pp*

Cb. *pp* *mf* *ppp subito* *ff* *pp*

3/4 rallentando. - 4/4 A tempo

2/4

Fl. *pp* *[mf]* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Ob. *p* *pp* *[mf]*

Cl. *ppp* *pp* *ppp* *p*

Fg. *[mf]* *pp*

Trb. *pp* *[mf]* *pp* *senza sordina*

Cor. *[mf]* *pp*

Perc. *con arco* *mf* *l.v.* *Crot.* *Glocksp.* *pp* *p*

Ar. *p* *mp*

3/4 rallentando. - 4/4 A tempo

2/4

Vln. I *pp* *pp* *ppp* *p* *ppp* *sul pont.*

Vln. II *p* *ppp* *pp* *pp* *pppp* *p* *ppp* *ppp* *III c.*

Vla. *pp* *pp* *pp*

Vc. *pp* *pp* *pp*

Cb. *pp* *pp* *pp*

2/4 4/4 3/4 4/4 5/4

Fl. *[mp]* *[pp]*

Ob. *pp* *[mf]* *pp*

Cl. *pp* *ppp*

Fg. *[mp]*

Trb.

Cor. *[mp]* *pppp*

Perc. *con arco* *l. v.* *mp* *con arco* *l. v.* *mf*

Ar. *p*

2/4 4/4 3/4 4/4 5/4

Vln. I *sul tasto non vibr.* *pp* *ppp*

Vln. II *ord.* *sul pont.* *(sul pont.)* *senza suono diretto sul pont.* *pp* *ppp* *pppp*

Vla. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vc. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Cb. *pp* *ppp*

100 101 102 103 104

5/4

4/4

3/4

5/4

Fl. *ppp* *p* *ppp*

Ob. *mf*

Cl. *ppp* *pp* *ppp*

Fg. *[mp]* *pp* *ppp*

Trb. *[mf]* *pp*

Cor. *mp* *ppp* *mf*

Perc. *Glocksp.* *Piatto sosp.* *pp* *con arco* *mf*

Ar. *mp* *p*

RE^b
SOL^b

5/4

4/4

3/4

5/4

Vln. I *p* *ppp* *pppp*

Vln. II *p* *ppp* *p*

Vla. *pp* *p* *ppp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *"lapping"*

Vc. *mp* *ppp* *p* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *legno batt.*

Cb. *mp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *II c. legno batt.*

5/4

4/4

2/4

4/4

2/4

FL.

Ob.

Cl.

Fg.

Trb.

Cor.

Perc.

Ar.

Crot.

Gr. C

5/4

4/4

2/4

4/4

2/4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8va

"taping"

spazz.

legno batt.

2/4 4/4 Più lento ♩=48 3/4 4/4 3/4 4/4

Fl. *pp* [*mf*] *pp*

Ob. [*mp*]

Cl. *pp* [*mf*] *pp*

Fg. [*mp*]

Trb. [*mp*]

Cor. [*mp*]

Perc. *p*

Ar. *mp*

2/4 4/4 Più lento ♩=48 3/4 4/4 3/4 4/4

Vln. I *ppp* *pp* *ord.* *senza suono diretto sul pont.*

Vln. II *pp* *pp* *mp* *pp*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Cb. II c. V III c. IV c. *pp* *p*



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, DOCUMENTACIÓN E
HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

***“PRELUDIO A BORÍS”, “AQUARELLE” Y “LIEBESTOD”:
LA EVOCACIÓN DE LA MÚSICA DEL PASADO DESDE UNA SÍNTESIS DE
CORRIENTES COMPOSITIVAS ACTUALES***

VOLUMEN IV:

Partitura de Liebestod (Barcarola para orquesta)

TESIS DOCTORAL

Presentada por Carlos Fontcuberta Llavata

Dirigida por el Dr. Jorge Sastre Martínez

Valencia, febrero de 2014

CARLOS FONTCUBERTA

LIEBESTOD

Barcarola para orquesta

(2013)

A Gérard Pesson

ORCHESTRA

3 flauti (3^o anche piccolo)

2 oboi

corno inglese

3 clarinetti in si b (3^o anche clarinetto basso in si b)

3 fagotti (3^o anche contrafagotto)

4 corni in fa

2 trombe in do

3 tromboni

tuba

timpani

percussione:

I: glockenspiel, marimba, piatto sospeso (medio), 2 bongos

II: piatto sospeso (grande), tam-tam, 5 temple block, caisse claire, 2 tumbas

III: vibrafono, triangolo, tamburo basco, 3 toms, gran cassa

piano (anche celesta)

arpa

16 violini I

14 violini II

12 viole

10 violoncelli

8 contrabbassi

Piccolo e celesta suonano nell' 8^a più alta

Clarinetti in si b suonano nella 2^a grande più bassa

Clarinetto basso in si b suona nella 9^a grande più bassa

Corno inglese suona nella 5^a più bassa


Corni in fa suonano sempre nella 5^a più bassa


Contrabbassi e contrafagotto suonano nell' 8^a più bassa

Glockenspiel suona nella 15^a più alta

Durata: Ca. 16'

INDICACIONES / SYMBOLS

 Un cuarto de tono más alto / A quarter tone higher


 Un cuarto de tono más bajo / A quarter tone lower


Las alteraciones valen para todo el compás y la misma octava. / The alterations affect the whole measure and the same octave


 Ataque o terminación imperceptible / Imperceptible attack or breaking off


[mp], [mf], [f], [ff] Dinámicas relativas que expresan la intensidad de la acción y no la dinámica resultante (Son usadas para el ruido de aire y otros efectos cuya dinámica es siempre débil). Cuando el ruido de aire es combinado con sonido ordinario, la indicación de dinámica relativa a veces es acompañada de la dinámica resultante entre paréntesis. / Relative dynamics that express the intensity of the performance manner and not the resulting dynamics (for the blowing noise and other effects with a soft resulting dynamic). When the blowing noise is combined with tone, the relative dynamic expression is sometimes accompanied by the resulting dynamic expression in parentheses.


VIENTO MADERA / WOODWINDS


 Ruido de aire sobre la digitación de la nota escrita (Flautas y clarinetes) / Blowing noise on the fingering of the written note (Flutes and clarinets)

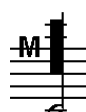
 Ruido de aire mezclado con sonido normal (Flautas y clarinetes) / Blowing noise mixed with tone (Flutes and clarinets)

 Paso gradual de sonido de aire a sonido normal (Flautas) / Gradual progression from blowing noise to tone (Flutes)



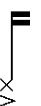
 Paso gradual de sonido de aire a mezcla de sonido de nota con sonido de aire (Flautas) / Gradual progression from blowing noise to tone mixed with blowing noise (Flutes)

 Sonido de aire sin altura perceptible. (Oboes, corno inglés, fagotes y contrafagot. Tocar sin caña). / Blowing noise. No pitch is heard. (Oboes, english horn, bassoons and contrabassoon. Play without reed)








 Flautas: Pizzicato. Clarinetes: Slap / Flutes: Pizzicato. Clarinets: Slap

 Multifónico libre sobre la nota fundamental escrita. Se indica además el registro de frecuencias predominantes / Free multiphonic on the written fundamental pitch. The register of predominant pitches is also indicated.

VIENTO METAL / BRASS

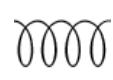
-  Ruido de aire sobre la digitación de la nota escrita (Trompetas)/ Blowing noise on the fingering of the written note (Trumpets)
-  Sonido de aire sin altura perceptible. (Trompas, trombones y tuba)/ Blowing noise. No pitch is heard (Horns, trombones and tuba)
-  Golpear la embocadura con la palma de la mano / Hit the mouthpiece with the palm of the hand

PERCUSIÓN / PERCUSSION


-  Baquetas blandas / Soft mallets
-  Baquetas medias / Medium mallets
-  Baquetas duras / Hard mallets
-  Baqueta "superball" / "Superball" mallet
-  Varilla de triángulo / Triangle stick
-  Raspar sobre la superficie del Tam-tam o plato suspendido / Scrape the surface of the Tam-tam or suspended cymbal
-  Cepillo / Brush

Utilizar sobre el bombo de dos maneras según la indicación: / To be used on the bass drum in two ways depending on the indication :

 Cepillar con movimientos cortos y rápidos / Brush with short and fast movements

 Movimiento rotativo continuo que produce un efecto de ruido de aire. / Continuous rotative movement that produces a blowing noise effect.

PIANO

-  ^{2 ped.} Pisar y soltar energicamente los pedales / Energically pressing and releasing the pedals

CUERDAS / STRINGS



Trémolo lo más rápido posible / Tremolo as fast as possible



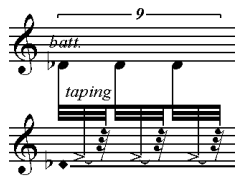
Pasar el arco sin sonido directamente sobre el puente (cuerdas II y III), a la vez que la mano izquierda tapa ligeramente las cuerdas. / Toneless bowing directly on the bridge (strings II and III) while lightly covering the strings with the left hand.



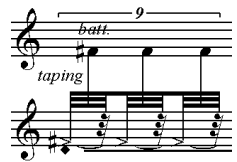
Pizzicati detrás del puente. La posición en el pentagrama indica la cuerda. / Pizzicati behind the bridge. The string is indicated by the position on the staff.



Battuto (legno o crine según se indique) o legno saltellato mientras la mano izquierda cubre ligeramente las cuerdas para impedir su vibración/ Battuto (legno or crine depending on the indication) or legno saltellato while left hand lightly covers the strings in order to avoid their vibration.



Combinación de percusión de dedos y *arco battuto* (legno o crine según se indique). El dedo 1 mantiene pulsada la cuerda sobre la nota marcada con “♦”. El dedo 2 ó 3 percute la misma cuerda sobre la nota indicada con “>”, y la suelta en el momento marcado con el silencio, haciendo escuchar la nota mantenida por el dedo 1. Esta acción es combinada con el *battuto*, escrito en el pentagrama superior adicional. He aquí las alturas resultantes en los dos ejemplos aquí expuestos (las dinámicas serán siempre muy tenues):



Combination of finger tapping and *arco battuto* (legno or crine depending on the indication). Finger 1 keeps on pressing the string at the pitch marked with “♦”. Finger 2 or 3 taps on the same string at the pitch marked with “>”, and releases it at the moment marked with the silence, making the pitch of finger 1 to be heard. This action is combined with the *battuto* written on the additional staff placed above. Here are the resultant pitches in the two examples showed here (the dynamics will always be very gentle):



Presión de arco exagerada (no debe escucharse sonido de nota). / Exaggerated bow pressure (No pitch must be heard).



Cerrar la mano izquierda sobre el diapasón. / Close the left hand on the fingerboard



Abrir la mano izquierda produciendo un sonido de cuerdas al aire. / Open the left hand producing an open strings sound.



Mientras la mano izquierda se cierra sobre el diapasón, pellizcar con el pulgar derecho las cuatro cuerdas desde la IV a la I (alturas aleatorias, casi indiscernibles). / Pluck the four strings with the thumb, from IV to I, while closing the left hand on the fingerboard (random and almost indiscernible pitches).



Pellizcar con el pulgar las cuatro cuerdas mientras la mano izquierda se mantiene cerrada sobre el diapasón / Pluck the four strings with the thumb while the left hand stays closed on the fingerboard.



Pizzicato Bartók mientras se cubren ligeramente las cuerdas con la mano izquierda para impedir su vibración. / Bartók pizzicato while the strings are lightly covered by the left hand in order to avoid their vibration.

sul tasto → *sul pont*

Paso gradual de una posición de arco a otra / Gradual progression from one bow position to another



Paso gradual de sonido ordinario a armónico y viceversa / Gradual progression from normal to harmonic sound and vice versa.

LIEBESTOD

Barcarola para orquesta

A Gérard Pesson

Carlos Fontcuberta

3/4 Molto calmo $\text{♩} = 48$

2/4

3/4

2/4

3 Flauti

2 Oboi
senz'ancia
a 2 colpi di lingua
mp

Corno inglese

2 Clarinetti in Si^b

Clarinetto basso in Si^b

2 Fagotti
senz'ancia
a 2 colpi di lingua
mp

Contrafagotto

1.3. Corni in Fa
a 2
mp

2.4.

2 Trombe in Do
a 2
mp

Tromboni 1.2

Trombone 3. Tuba

Timpani

Percussione 1, 2, 3

Piano
2 ped.
f

Arpa
M[♯] FA[♯] SOL[♯] LA[♯]
SI[♯] DO[♯] RE[♯]

3/4 Molto calmo $\text{♩} = 48$

1 solo
pizz
mp

Violini I 2-8
pizz
mp

9-16
batt. salt. (crine)
sf

Violini II 1-7
pizz
mp

8-14
batt. salt. (crine)
II c.
III c.
sf

Viole 1 solo
pizz
mp

2-6
II c.
I c.
III c.
IV c.
mp

7-12
batt. salt. (crine)
I c.
II c.
sf

Violoncelli 1 solo
II c.
mp

gli altri

Contrabbassi
f

2 3 4 5 6

2/4 3/4 2/4 3/4 poco accel.-----

3 Fl
2 Ob
C.ing
2 Cl
Clb
2 Fg
Cfg
Cor 1.3.
2.4.
2 Tr
Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.
Timp
Perc 1
2
3
Pno
Ar

2/4 3/4 2/4 3/4 poco accel.-----

1 solo
I 2-8
9-16
1 solo
II 2-7
8-14
1 solo
Vle 2-6
7-12
1 solo
Vc
gli altri
Cb

legno salt.
mf
pizz 8^{va}
mp
legno salt.
mf
pizz 8^{va}
mp
legno salt.
mf
pizz 8^{va}
mp
legno salt.
mf

batt. salt. (crine)
sf
simile
sf
sf
sf

IV c.
mp
batt. salt. (crine)
sf
simile
sf
sf
sf

I c.
mf
pizz 8^{va}
mp
legno salt.
mf
III c.
mp
pizz 8^{va}
mp
legno salt.
mf

batt. salt. (crine)
sf
simile
sf
sf
sf

III c.
mp
simile
sf
sf
sf

pizz IV c.
mf

7 8 9 10 11 12 13

♩ = 54

3 Fl
 2 Ob
 C.ing
 2 Cl
 Clb
 2 Fg
 Cfg
 Cor 1.3.
 2.4.
 2 Tr
 Tbn 1.2.
 Tbn 3.Tb.
 Timp
 Perc 1. Piatto sosp.
 2.
 3.
 Pno
 Ar

mettere l'ancia

♩ = 54

I solo
 I 2-8
 9-16
 II 1 solo
 2-7
 8-14
 Vle 1 solo
 2-6
 7-12
 Vc 1 solo
 gli altri
 Cb

14

15

16

17

18

19

20

4/4

3/4

1.2. Fl
3. Fl
2. Ob
C.ing
2. Cl
Cl.b
2. Fg
C.fg

1.3. Cor
2.4. Cor

2. Tr

Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.

Timp

1. Perc
2. Perc
3. Perc

Pno

Ar

Muta in Piccolo

mf, *ff*, *pp*, *mf*

a 2

4/4

3/4

1 solo
I 2-8
9-16
II 1 solo
2-7
8-14
Vle 1 solo
2-6
7-12
Vc
Cb

arco, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *sf*

8va, *pizz*, *batt. salt. (crine)*

21 22 23 24 25

2/4 3/4 2/4 3/4

1 Fl

2 Picc

2 Ob

C.ing

1 Cl

2 Cl

Clb

2 Fg

Cfg

1.3. Cor

2.4. Cor

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

1 (Mba)

2 Perc

3 Perc

Pno

Ar

2/4 3/4 2/4 3/4

1 solo I

2-8 I

9-16 I

1 solo II

2-7 II

8-14 II

1 solo Vle

2-6 Vle


7-12 Vle

1 solo Vc

gli altri Vc

Cb

26 27 28 29 30 31 32

un poco accel. (♩=60)  ♩=♩ (♩=40)

1 Fl 2 Fl 3 Fl

2 Ob

C.ing

1 Cl

2 Cl

Clb

2 Fg

Cfg

1.3. Cor

2.4. Cor

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp


1 Perc (Mba)

2 Perc (T block)

3 Perc

Pno

Ar

un poco accel. (♩=60)  ♩=♩ (♩=40)

1 solo I

2-8 I

9-16 I

1 solo II

2-7 II

8-14 II

1 solo Vle

2-6 Vle

7-12 Vle

1-5 Vc

6-10 Vc

1-4 Cb

5-8 Cb

33 34 35 36 37 38

1
Fl 2
3

1
Ob 2

C.ing

1
Cl 2

Clb

2 Fg
Cfg

1.3.
Cor 2.4.

2 Tr
Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.

Timp

1
Perc 2
3

Pno

Ar

39 40 41 42 43 44

1 solo
I 2-8

9-16

1 solo
II 2-7

8-14

1 solo
Vle 2-6

7-12

Vc 1-5
6-10

Cb 1-4
5-8

39 40 41 42 43 44

4/4 2/4 4/4

1 Fl 2 Fl 3 Fl

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl

Cl.b

2 Fg (a 2) 1. mettere l'ancia
mettere l'ancia

Cfg

1-3 Cor (4.) 2 solo con sordina
con sordina
pppp
pp
pppp
pp
4 solo (senza sordina)
p

2 Tr a 2

Tbn 1.2. Tbn 3.Tb.

Timp

1 Perc (Piatto sosp.) con arco I. v.
mp

2 Perc (Piatto sosp.) con arco I. v.
mf

3 Perc

Pno

Ar

4/4 2/4 4/4

I 1-8 sordina arco III c. pp div. pp

I 9-16 sordina arco IV c. pp div. pp

II 1-7 sordina arco I c. pp pppp pp

II 8-14 sordina arco II c. pp pppp pp

Vle 1-6 sordina arco I c. pp ppp pp

Vle 7-12 sordina arco II c. pp ppp pp

Vc sordina arco IV c. pp pizz p pizz p

Cb sordina arco II c. pp via sordina
arco II c. pp via sordina

45 46 47 48 49

3/4 6/8

1 Fl

2 Fl

3 Fl

Dynamic markings: p, mp, mf, p, mf, ff

1 Ob

2 Ob

C.ing

Dynamic markings: p, ppp, mp, ff

1 Cl

2 Cl

Clb

Dynamic markings: pp, p, mp, ff

1 Fg

2 Fg

Cfg

Dynamic markings: p, ppp, p, ff

1-3 Cor

2-4 Cor

Dynamic markings: mp, p, f

1. (sord.) senza sordina

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Dynamic markings: p

1. con sordina via sordina

Timp

1 Perc

2 Perc

3 Perc

Dynamic markings: mf

(Piatto sosp.)

Pno

Ar

M⁶ FA[#] SOL³ LA²
SI² DO⁺ RE[#]

3/4 6/8

I 1-8

I 9-16

Dynamic markings: p, pp, via sordina

II

Dynamic markings: p, pppp, via sordina, pizz, ff

Vle

Dynamic markings: p, pppp, via sordina, ff

Vc

Cb

Dynamic markings: ppp, p, via sordina, ppp, ff

6/8

1 Fl 1 *<ff>* *<ff>* *mp* *mf* *mp* *[mp]*

2 Fl 2 *Muta in Piccolo*

3 Fl 3 *mp* *mf* *mp*

2 Ob *mp* *mf* *mp*

C.ing *cantando in rilievo* *p* *mf*

1 Cl 1 *<ff>* *<ff>* *mp* *mf* *mp* *[mp]*

2 Cl 2 *<ff>* *<ff>* *<mf>*

Clb *<ff>*

2 Fg *mettere l'ancia* *<ff>*

Cfg *<ff>*

4 Cor *a 4* *[mf]* *p* *1.3* *[mf]*

2 Tr *ff* *pp* *ff* *ff*

Tbn 1.2 *a 2* *ff* *pp*

Tbn 3.Tb *ff* *pp*

Timp

Perc 1

2

3 *Vib. motor off* *senza pedale* *p* *f*

Pno

Ar *ff*

6/8

I 1-8 *ppp* *legno batt.* *taping* *ff* *simile* *ppp* *mf* *III c. (a)* *pp*

9-16 *ppp* *legno batt.* *taping* *ff* *simile* *ppp* *mf* *f* *mf*

II 1-7 *ppp* *legno batt.* *taping* *ff* *simile* *ppp* *mf* *f*

8-14 *ppp* *legno batt.* *taping* *ff* *simile* *ppp* *mf* *f*

Vle 1-6 *sfz* *ppp* *mf* *f*

7-12 *sfz* *ppp* *mf* *f*

Vc 1-5 *arco* *ppp* *mf* *un poco sul pont.*

6-10 *ppp* *mf* *f*

Cb 1-4 *ppp* *mf* *f*

5-8 *ppp* *mf* *f*

54 55 56 57 58

2
4

3
4

1 Fl
2 Picc
1 Ob
2 C.ing
1 Cl
2 Clb
2 Fg
Cfg

Musical score for woodwinds and strings. Flute (Fl) and Piccolo (Picc) parts feature dynamic markings of *mp*, *mf*, *p*, and *f*. Oboe (Ob) parts include *pp*, *mp*, *p*, and *mf*. Cor Anglais (C.ing) has *mf* and *ppp*. Clarinet (Cl) and Clarinet Bass (Clb) parts use *mp*, *mf*, *ppp*, and *f*. Fagotto (Fg) and Contrabasso (Cfg) parts are marked *p*. The score includes various articulations like slurs, accents, and dynamic hairpins.

1-3 Cor
2-4 Cor
1 Tr
2 Tr
Tbn 1, 2
Tbn 3, Tb
Timp

Musical score for brass instruments. Horns (Cor) parts are marked *[mp]* and *p*. Trumpets (Tr) and Trombones (Tbn) parts include *p* and *[mf]*. The score includes performance instructions like *sordina* and *via sordina* for the trumpets.

1 Perc
2 Perc
3 Perc
Pno
Ar

Musical score for percussion, piano, and arpeggiator. Percussion (Perc) parts include *p*, *mp*, and *ppp*. Piano (Pno) part is marked *mp*. Arpeggiator (Ar) part is marked *mf*. The score includes specific performance instructions like *Glebsp.* and *[T-T]*.

2
4

3
4

I
II
Vle
Vc
Cb

Musical score for strings. Violin (Vle) and Viola (Vc) parts include *pp*, *mp*, *ppp*, and *mf*. Contrabbasso (Cb) parts are marked *pp*, *mp*, *ppp*, and *poco sf*. The score includes detailed performance instructions such as *ord.*, *senza suono diretto sul pont.*, *arco*, and *unis.*

4/4

ritenuto A tempo

3/4

accel.

4/4

1 Fl

2 Picc

1 Ob

2 C.ing

2 Cl

Clb

2 Fg

Cfg

1.3. Cor

2.4. Cor

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

1 Perc

2 Perc (T-T)

3 Perc (Vib.)

Pno

Ar

Muta in Fagotto

Muta in Celesta

4/4

ritenuto A tempo

3/4

accel.

4/4

I 1-8

9-16

II 1-7

8-14

Vle 1-6

7-12

Vc 1-5

6-10

Cb 1-4

5-8

65

66

67

68

69

4/4 $\text{♩} = 72$ 3/4 5/4 4/4

Fl 1, 2; Picc; Ob 1, 2; C.ing; Cl 1, 2; Clb; Fg 1, 2, 3; Cor 1.3, 2.4; 2Tr; Tbn 1, 2, 3; Tbn 3, Tbn; Timp; Perc (Piatto sosp.); Cel; Ar

4/4 $\text{♩} = 72$ 3/4 5/4 4/4

I 1-8, 9-16; II 1-7, 8-14; Vle 1-6, 7-12; Vc 1-5, 6-10; Cb 1-4, 5-8

70

71

72

73

4
4

1 Fl 2 Fl 3 Fl

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl

Clb

1 Fg 2 Fg 3 Fg

1-3 Cor 2-4 Cor

2 Tr

Tbn 1.2. Tbn 3.Tb.

Timp

Perc

Mba

Tumbas

Pno

Ar

4
4

1-8 Vc I 9-16 Vc I

1-7 Vc II 8-14 Vc II

1-6 Vle 7-12 Vle

1-5 Vc 6-10 Vc

Cb

ritardando - - - - - $\frac{2}{4}$ Meno mosso $\text{♩} = 58$

$\frac{3}{4}$

ritardando - - - - - $\frac{4}{4}$

1 Fl 2 Fl 3 Fl

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl

1 Clb 2 Clb

1 Fg 2 Fg 3 Fg

1-3 Cor (a 2) 2-4 Cor

1 Tr 2 Tr

1 Tbn 2 Tbn 3 Tbn

Tbn 3 Tbn

Timp

1 Perc (Mba) 2 Perc (T-T) 3 Perc (Gr. C)

Pno

Ar

Detailed description: This block contains the musical score for measures 82 through 86. It features staves for Flute (1-3), Oboe (1-2), Cor Anglais, Clarinet (1-2), Clarinet Bass (1-2), Bassoon (1-3), Cor Anglais (1-3), Trumpet (1-2), Trombone (1-3), Timpani, Percussion (Mba, T-T, Gr. C), Piano, and Arco. The score includes various dynamics such as *pp*, *ff*, *mf*, *f*, *p*, and *ppp*, along with performance instructions like *ritardando*, *con sordina*, and *poco sf*. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and then to 4/4.

ritardando - - - - - $\frac{2}{4}$ Meno mosso $\text{♩} = 58$

$\frac{3}{4}$

ritardando - - - - - $\frac{4}{4}$

1-8 I 9-16 I

1-7 II 8-14 II

1-6 Vle 7-12 Vle

1-5 Vc 6-10 Vc

Cb

Detailed description: This block contains the musical score for the string section (Violins I, Violins II, Violas, Violas, Cellos) for measures 82 through 86. The score includes various dynamics such as *ffp*, *fff*, *p*, *f*, *pp*, and *mf*, along with performance instructions like *ritardando*, *arco*, *gettato*, *poco a poco - alla corda*, and *alla corda*. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and then to 4/4.

4/4 $\text{♩} = 52$ 3/4 4/4 un poco stringendo 2/4 ritardando 3/4 4/4

1 Fl 1 mp 3 p 6 f 6

2 Fl 2 mf 3 p 6 f 6

3 Fl 3 p mf p ppp mp

1 Ob p

2 Ob ppp mp

1 C.ing p mf p

1 Cl mf pp ppp p p f pp

2 Cl mp f mf mp

3 Fg p

1-3 Cor sf pp f

2-4 Cor mp

1 Tr mp ppp $(sord.)$ p $via sordina$

2 Tr mp ppp p

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

1 Perc

2 Perc

3 Perc (Vib.) mp

Pno

Ar mf $l. v.$

4/4 $\text{♩} = 52$ 3/4 4/4 un poco stringendo 2/4 ritardando 3/4 4/4

1-8 I pp mf pp mp pp f pp mf pp

9-16 I $legno batt.$ $arco$ pp pp f

1-7 II $legno batt.$ $arco$ pp pp f $sul pont.$ p mf pp

8-14 II $un.$ pp mf pp ppp mp pp sfz $pizz$

1-6 Vle pp mf pp ppp mp pp f p f pp

7-12 Vle $legno batt.$ $arco$ pp pp f p f pp

1-5 Vc pp mf pp pp mf f pp

6-10 Vc $subito$ $legno batt.$ $arco$ pp pp mf f pp

1-4 Cb pp pp pp f pp

5-8 Cb pp pp pp f pp

87 88 89 90 91 92

4/4 ♩ = 46

3 Fl
2 Ob
C.ing
1 Cl
2 Cl
Cl.b
3 Fg
4 Cor
2 Tr
Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.
Timp

Perc
1 Triang.
2 T-T
3 Gr. C

Pno
Ar

4/4 ♩ = 46

I
1-8
9-16
II
1-7
8-14
Vle
1.2.
Vc
3-6
7-10
Cb
1
2
3-5
6-8

3/4 accelerando ♩ = 54

1 Fl 2 Fl 3 Fl

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl

Clb

1 Fg 2 Fg

Cfg

1-3 Cor a 2 2-4 Cor

2 Tr

Tbn 1, 2

Tbn 3, Tb.

Timp

Perc 1 Mba 2 Piatto sosp. (Gr. C.) 3

Pno

Ar

3/4 accelerando ♩ = 54

I 1-8 9-16

II 1-7 8-14

Vle 1-6 7-12

Vc 1, 2 3-6 7-10

Cb 1 2 3-5 6-8

1 solo

II c.

III c.

IV c.

II c.

batt. (crine)

I c.

batt.

15^{ma}

15^{ma}

4/4 ♩. = ♩ (♩ = 72)

6/8 ♩. = ♩ (♩ = 48)

1 Fl 2 Fl 3 Fl 2 Ob C.ing 1 Cl 2 Cl b 3 Fg 1-3 Cor 2-4 Cor 1 Tr 2 Tr Tbn 1, 2. Tbn 3, 4. Tbn Timp 1 Perc 2 Perc 3 (Gr. C.) Pno Ar

4/4 ♩. = ♩ (♩ = 72)

6/8 ♩. = ♩ (♩ = 48)

1 solo I 2-8 I 9-16 I 1-7 II 8-14 II 1 solo Vle 2-6 Vle 7-12 Vle 1-5 Vc 6-10 Vc 1-4 Cb 5-8 Cb

120 121 122 123 124 125 126 127

accel. ----- 6 Un poco più (♩.=58)

1
Fl 2
3
2 Ob
C.ing
1
Cl 2
Clb
1
Fg 2
3
1.3.
Cor 2.4.
1
Tr 2
1.2.
Tbn 3.Tb.
Timp
1
Perc 2 (T-T) 3
Pno
Ar
1 solo
I 2-8
9-16
II 1-7
8-14
Vle 1-6
7-12
Vc 1-5
6-10
Cb 1.4
5-8

128 129 130 131 132 133 134



1
Fl 2
3

2 Ob

C.ing

1
Cl 2

Clb

1
Fg 2
3

1.3.
Cor 2.4.

2 Tr

Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.

Timp

Piatto sosp.
1
2 (T-T)
3 Vib.

Perc

Pno

Ar

1-8
I flaut. unis. simile

9-16

1-7
II flaut. unis. simile

8-14

1-6
Vle simile

7-12

1-5
Vc sul pont. p mf

6-10

1-4
Cb I c. via sordina

5-8 I c. via sordina

135 136 137 138 139 140

accelerando

♩ = 66 $\frac{3}{4}$ (♩ = ♩)

$\frac{4}{4}$

$\frac{3}{4}$

1 Fl 2 Fl 3 Fl

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl

Cl.b

1 Fg 2 Fg 3 Fg

1.3. Cor 2.4. Cor

2 Tr

Tbn 1.2. Tbn 3. Tbn

Timp

Perc 1 (Mba) 2 Piatto sosp. 3 (Vib.)

Pno

Ar

Muta in Piccolo

Muta in Clarinetto soprano

2. (senza sordina) 2. mettere la sordina 1. (sord.)

mp pppp mf f pp

accelerando

♩ = 66 $\frac{3}{4}$ (♩ = ♩)

$\frac{4}{4}$

$\frac{3}{4}$

I 1-8 9-16

II 1-7 8-14

Vle 1-6 7-12

Vc 1-5 6-10

Cb

(senza sordina) (senza sordina) (senza sordina) (senza sordina) (senza sordina)

via sordina via sordina via sordina via sordina

sul pont. ord. via sordina

mf f ff mp

3/4 2/4 3/8 (♩ = 99)

Fl 1, 2

Picc

Ob 1, 2

C.ing

Cl 1, 2, 3

3 Fg

Cor 1.3, 2.4

2 Tr

Tbn 1.2, 3

Tbn 3.Tb

Timp

Perc 1, 2, 3

Pno

Ar

Mba

Piatto sosp.

ff, p, mp, mf, f, sf, ppp, pp, f

3, 6, 5:3, 5:4

3/4 2/4 3/8 (♩ = 99)

I 1-8, 9-16

II 1-7, 8-14

Vle 1-6, 7-12

Vc 1-5, 6-10

Cb 1-4, 5-8

legno batt. sff

simile

ff, f, mf, p, pp, mf

pizz, arco

147 148 149 150 151

accelerando - - - - -

1
Fl

2
Picc

1
Ob

2
C.ing

1
Cl

2
3
3 Fg

1.3
Cor

2.4

1
Tr

2

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

Perc

1
2
3
Glebsp.
Tumbas
Vib.

Pno

Ar

1 solo

I
2-8

9-16

II
1-7

8-14

Vle
1-6

7-12

Vc
1-5

6-10

Cb

152 153 154 155 156

4/8

♩ = 116

1 Fl
2 Fl
Picc
1 Ob
2 Ob
C.ing
1 Cl
2 Cl
3 Cl
1 Fg
2 Fg
3 Fg
1.3. Cor
2.4. Cor
2 Tr
Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.
Timp
Perc
1 Mba
3 Piatto sosp.
3 Gr. C
Pno
Ar

4/8

♩ = 116

I
9-16
II
1-7
8-14
Vle
1-6
7-12
Vc
1-5
6-10
Cb
1-4
5-8

157

158

159

160

161

1 Fl
2 Fl
Picc
1 Ob
2 Ob
C.ing
1 Cl
2 Cl
3 Cl
3 Fg
1 Cor
2,3,4 Cor
1 Tr
2 Tr
Tbn 1,2
Tbn 3, Tbn
Timp
Perc
1 (Mba)
2 (Tumbas)
3 (Gr. C.)
Pno
Ar
I
II
Vle
Vc
Cb

162 163 164 165 166

1
2
Fl

1
2
Picc

1
2
Ob

1
2
3
Cl

1
2
3
Fg

1.3.
2.4.
Cor

1
2
Tr

1.2.
3.Tb.
Tbn

Timp

1
2
3
Perc

Pno

Ar

1-8
9-16
I

1-7
8-14
II

1-6
7-12
Vle

1-5
6-10
Vc

1-4
5-8
Cb

167 168 169 170 171

1 Fl
2 Fl
Picc
1 Ob
2 Ob
C.ing
1 Cl
2 Cl
3 Cl
1 Fg
2 Fg
3 Fg
1.3. Cor
2.4. Cor
1 Tr
2 Tr
Tbn 1.2.
Tbn 3. Tb.
Timp
1 (Bongos)
2 (T-T)
3 (Gr. C)
Perc
Pno
Ar
1-8 I
9-16 I
1-7 II
8-14 II
1-6 Vle
7-12 Vle
1-5 Vc
6-10 Vc
1-4 Cb
5-8 Cb

172 173 174 175 176

1 Fl

2 Picc

1 Ob

2 C.ing

1 Cl

2

3

1 Fg

2

3

1.3. Cor

2.4.

1 Tr

2

1.2. Tbn

3. Tbn

Timp

1. Perc

2. (Caisse cl.)

3. (Toms)

Pno

Ar

I 1-8

9-16

II 1-7

8-14

Vle 1-6

7-12

Vc 1-5

6-10

Cb 1-4

5-8

Muta in Flauto

1. (sord.)

2. (senza sordina)

1. bachetta

sim.

con i pizzicati

diminuendo

arco

Il c.

pizz

177

178

179

180

181



2/4 ritenu- - - - - 4/4 A tempo (♩=58)

1 Fl 2 Fl 3 Fl

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl 3 Cl

1 Fg 2 Fg 3 Fg

1.3. Cor 2.4. Cor

2 Tr

1.2. Tbn 3. Tbn

Timp

1 Perc 2 Perc 3 Perc (Gr. C)

Pno

Ar



2/4 ritenu- - - - - 4/4 A tempo (♩=58)

I

II

Vle

Vc

Cb

182 183 184 185 186

1
Fl 2
3
mf
mf
p

1
Ob 2
C.ing

1
Cl 2
3
p!
Muta in Cl. basso

1
Fg 2
3

4 Cor

2 Tr

Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.

Timp

1
Perc 2
3

Pno

Ar

1-8
I
mf
mp
p
pp
ord.
senza suono diretto sul pont.

9-16
mf
mp
p
pp
ord.
senza suono diretto sul pont.

1-7
II
mf
pp
pppp
sul tasto alla punta e senza pressione d'arco

8-14
pppp
sul tasto alla punta e senza pressione d'arco

1-6
Vle
pp
pppp
sul tasto alla punta e senza pressione d'arco

7-12
pppp
sul tasto alla punta e senza pressione d'arco

1-5
Vc
6-10
pp

Cb
f
mf
mp
p
poco dim.

187 188 189 190 191 192

Tempo primo (♩=48)

3/4

2/4

3 Fl
2 Ob
C.ing
1 Cl
2 Cl
Clb
3 Fg
1.3. Cor
2.4. Cor
2 Tr
Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.
Timp
1 Perc
2 Perc
3 Perc
Pno
Ar

Tempo primo (♩=48)

3/4

2/4

I 1-8
9-16
II 1-7
8-14
Vle 1-6
7-12
Vc 1-5
6-10
Cb 1-4
5-8

193

194

195

196

197

3 Fl 2/4 4/4 3/4 4/4 poco a poco accelerando 2/4 4/4

2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Clb

3 Fg

1.3. Cor 2.4.

2 Tr

Tbn 1.2. Tbn 3.Tb.

Timp

1 Perc 2 3

Pno

Ar

1-8 I 2/4 4/4 3/4 4/4 poco a poco accelerando 2/4 4/4

9-16

1-7 II 8-14

1-6 Vle 7-12

1-5 Vc 6-10

1-4 Cb 5-8

3 Fl 4/4 $\text{♩} = 54$ 2/4 4/4 $\text{♩} = 58$ 2/4 3/4

2 Ob

C.ing

1 Cl *pp*

2 Cl *p*

Clb *pp* *mp* *pppp*

3 Fg (1.) *p*

1.3. Cor *1. con sordina* *p* *via sordina*

2.4.

2 Tr

Tbn 1.2. *pppp* *p*

Tbn 3.Tb.

Timp

1 Perc

2

3

Pno

Ar

4/4 $\text{♩} = 54$ 2/4 4/4 $\text{♩} = 58$ 2/4 3/4

I 1-8 *pppp* *pp*

9-16

II 1-7 *pppp* *pp*

8-14

Vle 1-6 *mp* *pp*

7-12

Vc 1-5 *pppp* *p* *pppp* *mp* *ppp*

6-10 *ppp* *p*

III c. 1-4 *p* *mp*

5-8

3/4 2/4 4/4

1 2 3

Fl

1 2

Ob

C.ing

1 2

Cl

Cl.b

3 Fg

1.3.

Cor

2.4.

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

1 2 3

Perc

Pno

Ar

3/4 2/4 4/4

1 2

Vle

Vc

1.4.

5-8

Cb

208 209 210 211 212

accel.

♩ = 63

1 Fl 1

2 Fl 2

3 Fl 3

1 Ob

2 Ob

C.ing

1 Cl

2 Cl

3 Cl

3 Fg

1.3 Cor

2.4 Cor

2 Tr

Tbn 1.2

Tbn 3.Tb

Timp

Perc 1

Perc 2

Perc 3

Pno

Ar

accel.

♩ = 63

I

II

Vle

1-5 Vc

6-10 Vc

Cb

1 Fl 1 *pp* *mf* *pp* *pp* *f* *pp* *p* *f* *p* *f* *mf*

2 Fl 2 *pp* *mf* *pp* *pp* *f* *pp* *p* *f* *p* *f* *mf*

3 Fl 3 *pp* *mf* *pp* *pp* *f* *pp* *p* *f* *p* *f* *mf*

1 Ob 1 *mp* *ppp* *p* *f* *mp*

2 Ob 2 *pp* *mf* *pp* *pp* *f* *pp* *p* *f* *p* *mp*

Cling *mf* *ppp* *mp*

1 Cl 1 *pp* *f* *pp* *p* *f* *p* *f* *mp*

2 Cl 2 *pp* *f* *pp* *p* *f* *p* *f*

3 Cl 3 *pp* *f* *pp* *p* *f* *mp*

1 Fg 1 *mp* *pp* *f* *pp*

2 Fg 2 *mp* *mp*

3 Fg 3 *mp*

1.3. Cor a 2 *p* *mp* *ppp* *f* *ppp*

2.4. Cor a 2 *p* *ppp* *mf* *ppp*

2Tr *pp* *mp* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *f* *mp*

1 Tbn 1.2 *mp*

2 Tbn 3.Tb *mp*

Timp *mp*

1 Perc (Glocksp) *mf* *mp*

2 Perc *mf* *f*

3 Perc *mf* *f*

Pno *mf* *f*

Ar *ff* *L.v.*

1 Cb *f* *p* *mf*

2 Cb *mf* *f* *pp* *mp*

3 Cb *mf*

4 Cb *f* *pp*

un poco accel. $\text{♩} = 69$

1
2
3
1
2
C.ing
1
2
3
1
2
3
Fg.
1
2
3
Cor.
2 Tr.
Tbn.1
Tbn.2
Tbn.3, Tbn.
Timp.
Perc.
Pno.
Ar.

un poco accel. $\text{♩} = 69$

1-8
9-16
1-7
8-14
Vle.
Vc.
Cb.

225 226 227 228

3
4

ritenuto - - - - -

1 Fl 2 Fl 3 Fl

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl 3 Cl

1 Fg 2 Fg 3 Fg

1 Cor 2 Cor 3 Cor 4 Cor

2 Tr

1 Tbn. 2 Tbn. 3 Tbn. 3. Tbn.

Timp

Perc

Pno

Ar

Muta in Contrafagotto

3
4

ritenuto

1-8 I

9-16 I

1-7 II

8-14 II

Vle

Vc

Cb

Un poco meno ♩=60

1
2
3
1
2
C.ing
1
2
3
1
2
3
1
2
Fg
2
Cfg
1.3.
2.4.
2 Tr
Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.
Timp
Perc
1
2
3
Pno
Ar

Un poco meno ♩=60

I
II
Vle
Vc
Cb

1-8
9-16
1-7
8-14
1-6
7-12

233 234 235 236

4/4

3/4

ritardando - - - - - 4/4

1 Fl 2 Fl

Picc

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl 3 Cl

1 Fg 2 Fg

Cfg

1.3. Cor 2.4. Cor

2 Tr

1.2. Tbn 3. Tbn

Timp

1 Perc 2 Perc 3 Perc

Pno

Ar

4/4

3/4

ritardando - - - - - 4/4

I 1-8 Vle 9-16 Vle

II 1-7 Vle 8-14 Vle

1-6 Vc 7-12 Vc

1-5 Vc 6-10 Vc

Cb

4/4 Più lento ♩=52

2/4 4/4 3/4

Fl 1, 2
Picc
Ob 1, 2
C.ing
Cl 1, 2, 3
Fg 1, 2
Cfg
Cor 1.3., 2.4.
2 Tr
Tbn 1.2., 3.Tb.
Timp
Perc 1 (T-T), 2 (Vib.), 3
Pno
Ar

Muta in Flauto

Detailed description: This page contains the orchestral score for measures 241 through 245. The tempo is marked 'Più lento' with a quarter note equal to 52 beats. The time signature changes from 4/4 to 2/4, then back to 4/4, and finally to 3/4. The score includes parts for Flute (1 and 2), Piccolo, Oboe (1 and 2), Cor Anglais, Clarinet (1, 2, and 3), Bassoon (1 and 2), Contrabassoon, Cor (1.3. and 2.4.), Trumpets (2 and 3), Trombones (1.2. and 3.), Timpani, Percussion (T-T, Vib., and 3), and Piano. Dynamics range from *ppp* to *fff*. Performance instructions include 'Muta in Flauto' and 'senza suono diretto sul pont.' for the strings.

4/4 Più lento ♩=52

2/4 4/4 3/4

I 1-8, 9-16
II 1-7, 8-14
Vle
Vc 1.5., 6-10
Cb 1.4., 5-8

ord.
senza suono diretto sul pont.
1.2.3. soli
Tutti

Detailed description: This page contains the string score for measures 241 through 245. The tempo is 'Più lento' (♩=52). The time signature changes from 4/4 to 2/4, then back to 4/4, and finally to 3/4. The score includes parts for Violins I (1-8 and 9-16), Violins II (1-7 and 8-14), Viola, Violoncello (1.5. and 6-10), and Contrabasso (1.4. and 5-8). Dynamics range from *ppp* to *fff*. Performance instructions include 'ord.', 'senza suono diretto sul pont.', '1.2.3. soli', and 'Tutti'.

1
Fl 2
3
Ob 1
2
C.ing
Cl 1
2
3
Fg 1
2
Cf
Cor 1.3.
2.4.
2.Tr
Tbn 1.2.
Tbn 3.Tb.
Timp
Perc 1
2
3
Pno
Ar
I 1-8
9-16
II 1-7
8-14
Vle 1-6
7-12
Vc
Cb 1-4
5-8

246 247 248 249

1 Fl 2 Fl 3 Fl

1 Ob 2 Ob

C.ing

1 Cl 2 Cl 3 Cl

1 Fg 2 Fg

Cfg

1.3. Cor (3.) (2.)

2.4. Cor

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

1 Perc 2 Perc 3 Perc (Vib.)

Pno

Ar

I 1-8 Vln I 9-16 Vln I

II 1-7 Vln II 8-14 Vln II

Vle

Vc 1-5 Vcllo II c. 6-10 Vcllo

Cb 1-4 Cb 5-8 Cb

Muta in Piccolo

Muta in Celesta

mp *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *mf* *mf* *pp*

1. sordina "bouche"

3 Fl

2 Ob

C.ing

3 Cl

2 Fg

Cfg

4 Cor

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

Perc

1

2

3

Cel

Ar

I

1-4

gli altri

II

1-7

8-14

Vlc

Vc

1-5

6-10

Cb

1-4

5-8

a 2

(a 4)

(a 2)

mf

f

mf

mf

mf

ppp

f

pp

mf

ppp

arco

ppp

[mp]

[mp]

266

267

268

269

x5

3 Fl

2 Ob

C.ing

3 Cl

2 Fg

Cfg

4 Cor

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

Perc

1

2

3

Cel

Ar

Gr. C

0000

senz'ancia

a 3

ppp

mf

ppp

a 2

mf

mf

a 4

mf

a 2

ppp

mf

ppp

a 2

mf

mf

mp

x5

I

II

Vle

Vc

Cb

batt. (crime)

taping

pp

f

unis. batt. (crime)

ppp

mf

batt. (crime)

taping

pp

f

3 Fl

2 Ob

C.ing

3 Cl

(a 2)
2 Fg

Cfg

4 Cor

2 Tr

Tbn 1.2.

Tbn 3.Tb.

Timp

Perc
1

2

3

Cel

Ar

I

II

Vle

Vc

Cb

pppp

pp

pp

pp

senza diminuendo

senza diminuendo

273

274

275