



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

***EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA OBRA DE LEONARDO
BALADA.***

TESIS DOCTORAL

Presentada por Idoia Uribarri Berrojalbiz

Dirigida por el Dr. Jorge Sastre Martínez

Valencia, Mayo de 2017.

A mis aitas

ÍNDICE

Agradecimientos	v
Resumen / Abstract / Resum	vii, viii y ix
1. INTRODUCCIÓN.	
1.1 Justificación y objetivos	1
1.2 Generalidades y particularidades.....	6
1.3 Metodología	9
2. LEONARDO BALADA Y SU TIEMPO.	
2.1 Biografía.....	13
2.2 Contexto artístico	36
3. PERIODOS ESTILÍSTICOS.	
3.1 Primer periodo.	
3.1.1 Características del periodo	49
3.1.2 Introducción a <i>Concert for Cello and 9 players</i>	52
3.1.3 Análisis	55
3.1.4 Conclusiones.....	97
3.2 Segundo periodo.	
3.2.1 Características del periodo	103
3.2.2 Introducción a <i>María Sabina</i>	107
3.2.3 Análisis	118
3.2.4 Conclusiones.....	181
3.3 Tercer periodo.	
3.3.1 Características del periodo	189
3.3.2 Introducción a <i>Homage to Casals</i>	193
3.3.3 Análisis	196
3.3.4 Conclusiones.....	240

3.4 Cuarto periodo.	
3.4.1 Características del periodo	247
3.4.2 Introducción a <i>Prague Sinfonietta</i>	251
3.4.3 Análisis	252
3.4.4 Conclusiones.....	303
4. CONCLUSIONES	311
5. BIBLIOGRAFÍA.....	327
6. DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA.....	335
7. ANEXOS.	
ANEXO I.....	339
ANEXO II	345
ANEXO III.....	357
ANEXO IV.....	365

Agradecimientos.

En primer lugar quisiera agradecer a Leonardo Balada la generosidad y disponibilidad con la que siempre me ha atendido. Veloz y solícito ante mis requerimientos, me ha facilitado y clarificado aspectos esenciales de su vida y obra que han enriquecido enormemente este trabajo. Además, me ha proporcionado en diversas ocasiones materiales sonoros, partituras y documentos que han sido de gran ayuda en la elaboración del mismo. Gracias también por la calurosa acogida que me ha brindado en su residencia de Pittsburgh. La humildad, sentido del humor, actitud positiva ante la vida y alegría que este gran artista transmite han convertido esos encuentros en experiencias muy especiales para mí. Gracias también a Joan, su esposa, por su sonrisa perenne y hospitalidad.

Mi especial agradecimiento a Jorge Sastre Martínez porque con su entusiasmo sembró años atrás el germen de este estudio. Sus correcciones y directrices a mi Tesis de Máster fueron el primer impulso para este trabajo. Posteriormente y con infinita paciencia y profesionalidad me ha ayudado a seguir dando pasos en la dirección justa. La confianza que ha depositado en mí, su apoyo y actitud siempre positiva han sido fundamentales para la consecución final de este estudio.

Y por supuesto gracias a mi marido por haber puesto los medios necesarios para crear el bienestar que me ha permitido elaborar este trabajo en condiciones óptimas. Han sido tantos los cambios y las situaciones complejas que han influido en la posposición del final de esta tesis. Por ello su ayuda ha sido imprescindible para poder concluir la. Gracias por haberme rodeado de tranquilidad, comprensión, paciencia, y por la fuente inagotable de *sweet nothings*.

Resumen.

El objetivo de este estudio es definir a través del análisis de cuatro composiciones las características y la evolución del lenguaje de Leonardo Balada (Barcelona, 1933). Desde su traslado a Nueva York en 1956 para estudiar con maestros como Aaron Copland o Vincent Persichetti, ha escrito más de 120 obras de gran belleza y personalidad que abarcan todos los géneros. El amplio reconocimiento internacional del que ha gozado desde el inicio de los años 60 se ha materializado a través de las comisiones recibidas por parte de las más diversas e importantes instituciones musicales, principalmente estadounidenses y europeas. Además, orquestas como las filarmónicas de Nueva York o Los Ángeles, directores como L. Maazel, o los solistas A. de Larrocha y G. Cassadó han interpretado sus obras, grabadas por discográficas como la Deutsche Grammophon o Naxos.

Pero a pesar de la importancia, calidad y repercusión de su obra no hay ningún estudio que analice su lenguaje compositivo. A través de las composiciones *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* (1962), *María Sabina* (1969), *Homage to Casals* (1975) y *Prague Sinfonietta* (2003) estudiaremos las características de dicho lenguaje. Cada una de estas obras representa un periodo diferente de su trayectoria compositiva porque contienen rasgos que han determinado cambios en la dirección de dicha trayectoria. Estos rasgos, que se concretan en el uso o supresión de elementos a veces tan sustanciales como la melodía o la armonía tonal, son comunes a un número importante de obras escritas en los periodos que representan, lo que a su vez nos ha permitido definir el conjunto de su producción. Por otro lado, las conversaciones y lecciones de Balada, profesor de composición en la Carnegie Mellon University desde 1970 y de máster clases en España, han sido una fuente de información de gran valor para entender su música.

Todo ello nos ha llevado a definir las características de un lenguaje complejo, que se ha ido transformando y enriqueciendo con el paso del tiempo y el empleo de técnicas distintas hasta llegar al estilo único que sintetiza la personalidad de este excepcional compositor.

Abstract.

The goal of this investigation is to define Spanish composer Leonardo Balada (Barcelona, 1933) style and evolution through the analysis of four of his compositions.

From the moment he moved to New York in 1956 in order to study with eminent teachers such as Aaron Copland or Vincent Persichetti, Balada has composed more than 120 works of great beauty and personality, ranging all kinds of music genres. Since the early 60s, his music enjoyed international success and he received several commissions from a number of important European and American music institutions. Prestigious orchestras (such as the New York or the Los Angeles Philharmonic), conductors (L. Maazel), soloists (A. de Larrocha and G. Cassadó) have played his compositions, also recorded by labels like Deutsche Grammophon or Naxos.

Notwithstanding the relevance, quality and impact of Balada's work, an overall analysis of his musical language has never been attempted.

Four works are considered in the framework of this investigation: *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* (1962), *María Sabina* (1969), *Homage to Casals* (1975) y *Prague Sinfonietta* (2003). Each of these works represents a different phase of Balada compositional trajectory and contains those peculiar features that have influenced his music evolution. These features (i.e.: the use or suppression of elements as important as tonal harmony or melody) are common to most of the works composed in the same period and allow us an interpretation of Balada music.

Conversations with the composer as well as his classes (Balada is Composition Professor at the Carnegie Mellon University) were important sources of information. They resulted in greatly helping understanding his music and investigating the features of a very complex musical language that has evolved, with the passing of time and the use of different techniques, to eventually become the peculiar style defining the personality of this exceptional composer.

Resum.

L'objectiu d'aquest estudi és definir a través de l'anàlisi de quatre composicions les característiques i l'evolució del llenguatge de Leonardo Balada (Barcelona, 1933). Des del seu trasllat a Nova York en 1956 per a estudiar amb mestres com Aaron Copland o Vincent Persichetti, ha escrit més de 120 obres de gran bellesa i personalitat que comprenen tots els gèneres. L'ampli reconeixement internacional del que ha gaudit des dels primers anys 60 s'ha materialitzat a través de les comissions rebudes per part de les més variades i importants institucions musicals, principalment nord-americans i europees. A més, orquestres com les filharmòniques de Nova York o Los Angeles, directors com L. Maazel, o els solistes A. de Larrocha i G. Cassadó han interpretat les seues obres, gravades per discogràfiques com la Deutsche Grammophon o Naxos.

Però a pesar de la importància, qualitat i repercussió de la seua obra no hi ha cap estudi que analitze la seua llengua. A través de les composicions *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* (1962), *María Sabina* (1969), *Homage to Casals* (1975) i *Prague Sinfonietta* (2003) estudiarem les característiques del dit llenguatge. Cada una d'estes obres representa un període diferent de la seua trajectòria compositiva perquè conté trets que han determinat canvis en la direcció de la dita trajectòria. Estos trets, que es concreten en l'ús o supressió d'elements a vegades tan substancials com la melodia o l'harmonia tonal, són comuns a un número important d'obres escrites en els períodes que representen, la qual cosa al seu torn ens ha permés definir el conjunt de la seua producció.

D'altra banda, les conversacions i lliçons de Balada, professor de composició en la Carnegie Mellon University des de 1970 i de màster classes a Espanya, han sigut una font d'informació de gran valor per a entendre la seua música.

Tot això ens ha portat a definir les característiques d'un llenguatge complex, que s'ha anat transformant i enriquint amb el pas del temps i l'ocupació de tècniques distintes, fins a arribar a l'estil únic que sintetitza la personalitat d'este excepcional compositor.

1. INTRODUCCIÓN.

1.1 Justificación y objetivos.

Leonardo Balada (Barcelona, 1933) es un compositor reconocido internacionalmente, con una larga y exitosa trayectoria profesional que ha dado como fruto más de un centenar de composiciones interpretadas regularmente en Europa y América. Orquestas como la New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony, Los Angeles Philharmonic, o la Orquesta Nacional de España; directores de la talla de Lorin Maazel, Mstislav Rostropovich, Jesús López Cobos o Rafael Frühbeck de Burgos; y solistas como Alicia de Larrocha, Teresa Berganza, Monserrat Caballé, José Carreras o Ángel Romero han dirigido e interpretado, entre tantos otros, sus obras. Gran parte de ellas han sido grabadas por Deutsche Grammophon, New World Records, Albany Records, y en los últimos años la discográfica Naxos sigue publicando regularmente nuevos CD con su música. Colaboraciones con artistas de reconocido prestigio han dado como resultado obras tan variadas como la que se considera precursora del videoarte *Chaos and Creation*¹ en colaboración con Salvador Dalí; la tragifonía *María Sabina*, que estudiaremos en esta tesis, con texto del Nobel de Literatura Camilo José Cela; o la ópera *Cristóbal Colón* con libreto de Antonio Gala. Ha recibido encargos de instituciones como: Ópera de San Diego, Aspen Festival, Sociedad Estatal V Centenario, o las Orquestas Sinfónicas de Pittsburgh y RTVE.

Su vida profesional se ha desarrollado en USA, país al que se trasladó en 1956, y desde 1970 es profesor de composición en la Carnegie Mellon University de Pittsburgh, Pennsylvania, labor que continúa desarrollando junto a las máster clases que da regularmente en España. Músicos como John Zorn, Stephen Hartke, Ricky Ian Gordon o Roger Dannenberg, el creador del famoso software de edición de audio Audacity, han recibido sus enseñanzas. También su labor compositiva continúa dando frutos. El reciente estreno por la ORCAM el 28 de marzo de 2017

¹ DALÍ, Salvador. *Chaos and Creation* [Registro vídeo]. Dirección: Salvador Dalí y Philippe Halsman. Dirección de vídeo: Hal Tulchin. Registro: Nueva York, estudios de la Videotape Productions Inc., 1960.

en el Auditorio Nacional de Madrid de la *Cantata sin palabras* es una prueba más de la infatigable creatividad de este prolífico compositor.

De este breve apunte biográfico se deduce la relevancia de la obra de Leonardo Balada en el panorama musical internacional.

La elección de su música como tema de esta tesis doctoral nació de una conversación mantenida el año 2007 con D. Antoni Pizà, director de la Foundation for Iberian Music del City University of New York Graduate Center. Era el momento de elegir un tema para realizar la tesis del Máster en Música correspondiente al curso 2006-2007 y entre las sugerencias de Antoni Pizà fueron varias las circunstancias que confluieron para que la obra de Leonardo Balada fuera la elección final. Las más significativas su importancia como compositor y la ausencia de estudios sobre su obra.

La tesis de máster fue performativa y tuvo como objeto el estudio de dos obras pertenecientes a su tercer periodo compositivo: los *Preludis Obstnants IV y V*. La primera entrevista realizada al compositor fue previa a la presentación de dicha tesis y tuvo lugar en su residencia de Pittsburgh el 11 de agosto de 2008.

Con el título *Leonardo Balada a través de su tercer periodo artístico: interpretación de los Preludis Obstnants IV y V* fue presentada con éxito en septiembre del 2008.

De este primer acercamiento al compositor y su obra nació el deseo de ahondar en la misma a través de un estudio más amplio. Pero diversas circunstancias hicieron que hasta el año 2012 no se comenzara a hacer un trabajo sistemático alrededor de ella. Aunque se mantuvo el contacto con el compositor y con el fin de recopilar información, especialmente en relación a su biografía, se le realizó una segunda entrevista en mayo del 2010, también en su residencia de Pittsburgh. Con todo el material previamente recopilado y la información que en aquella entrevista el propio Balada aportó nació una biografía que él mismo revisó y matizó en diciembre de 2011 y que forma parte de este trabajo.

Cuando en el año 2012 el planteamiento de realizar una tesis doctoral sobre el compositor se materializó las razones seguían siendo similares a las que motivaron la realización de la Tesis de Máster años antes: Leonardo Balada

continuaba aumentando su prestigio en el panorama internacional a través de nuevas comisiones, estrenos, grabaciones, e impartición de clases magistrales y seguía sin haber estudios que analizaran su música permitiendo entenderla en su complejidad y peculiaridad.

Otras razones que se tuvieron en cuenta a la hora de profundizar en la obra del compositor fueron la interrelación de su música con otras artes de vanguardia, las colaboraciones realizadas con artistas pertenecientes a campos distintos al de la música, o el hecho de que sea un compositor español emigrado a USA y residente desde el año 56 entre Nueva York y Pittsburgh. Este hecho sin duda debía añadir matices a su proceso creativo enriqueciéndolo. Por otro lado, contar con su presencia permitía incorporar información muy valiosa al estudio.

Existen numerosas entrevistas realizadas al compositor a lo largo de sus casi 60 años de carrera, artículos relacionados con el estreno de sus obras en prensa generalista, otros en publicaciones especializadas en música, notas a programas de los cuantiosos conciertos en los que se ha escuchado su obra a lo largo del mundo, críticas, artículos en enciclopedias, reflexiones y consideraciones de diverso tipo sobre su obra grabada, y testimonios de los más diversos sobre su vida y carrera artística como grabaciones de vídeo en las que dirige obras suyas y de otros compositores, o el filmado ya aludido en el que participó junto a Salvador Dalí *Chaos and Creation*.

Entre estas variadas publicaciones encontramos sobre todo datos biográficos, críticas y comentarios a sus estrenos de conciertos y grabaciones, e importantes reflexiones del propio compositor sobre su obra que completa con explicaciones de las diferentes etapas en las que ha desarrollado su lenguaje y con características de las mismas.

Artículos como el escrito en 1982 por Peter Eliot Stone, “He Writes for The Audience but on His Own Terms”, para *The New York Times*,² o la ampliación del mismo publicado en julio del año siguiente, 1983, por el mismo autor en la

² STONE, Peter Eliot. “He writes for the Audience, But on His Own Terms”. *The New York Times*. 21 de noviembre de 1982.

Symphony Magazine con título “Leonardo Balada’s First Half Century”,³ han tenido una difusión importante. Posteriormente los firmados por Marta Cureses para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,⁴ o el titulado “El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh”⁵ también aportaron y aglutinaron información importante sobre el compositor en el momento de su publicación.

En 1998 fue escrita la tesis de máster titulada “Original repertoire for the American Brass Quintet, 1962-1987: a guide for performers and composers”⁶ en la que Randall J. Sorensen escribió sobre la *Sonata for ten winds* (1980) de Balada. Lo hizo en relación a otras 13 obras de compositores americanos contemporáneos para quinteto de viento metal. El propósito del estudio era hacer una guía de interpretación de aquellas obras.

La aparición de la página web⁷ del compositor conectada a la de la Carnegie Mellon University con el catálogo de sus obras, editoriales que las publican, estrenos, grabaciones, así como reflexiones sobre su proceso creativo y el lenguaje que ha utilizado en cada momento de su trayectoria, ha aportado y concentrado información sobre el compositor desde su creación hasta el 2012, año en que fue presentada la biografía “Leonardo Balada. La mirada oceánica” de Juan Francisco de Dios Hernández.⁸ En ella se relata la vida y obra del compositor hasta el momento de su publicación.

En agosto de 2016 un nuevo trabajo que incluye a Leonardo Balada vio la luz: la tesis doctoral “Fleeing Franco’s Spain: Carlos Surinach and Leonardo Balada in the United States (1950–75)”⁹ de Robert J. Wahl defendida en la University of California Riverside. En ella se examina la vida y obra de ambos compositores en ese periodo de tiempo a través de tres obras de cada uno de ellos. En el caso de

³ STONE, Peter Eliot. “Leonardo Balada’s First Half Century”. *Symphony Magazine*. Junio/Julio de 1983.

⁴ CURESES, Marta. “Balada Ibáñez, Leonardo”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. 1999-2002, vol. 2, pp. 74-79.

⁵ CURESES, Marta. “El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 1999, vol. 7, pp. 235-248.

⁶ SORENSEN, Randall J. *Original repertoire for the American Brass Quintet, 1962-1987: a guide for performers and composers* [en línea]. Tesis. Muncie: Ball State University, 1998. [Consulta: septiembre de 2016]. Disponible en: <<http://search.proquest.com/docview/304450162>>

⁷ BALADA, Leonardo. *Leonardo Balada Home Page* [en línea]. [Consulta: junio de 2007]. Disponible en: <<https://www.andrew.cmu.edu/user/balada/espanol.htm>>

⁸ DE DIOS Hernández, Juan Francisco. *La mirada oceánica*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2012.

⁹ WAHL, Robert J. *Fleeing Franco’s Spain: Carlos Surinach and Leonardo Balada in the United States (1950-75)* [en línea]. Tesis. Riverside: University of California Riverside. Agosto de 2016. [Consulta: febrero de 2017]. Disponible en: <<http://escholarship.org/uc/item/5rk9m7wb>>

Leonardo Balada el lapso de tiempo escogido en el estudio coincide con el primer y segundo periodo compositivo de su carrera. El autor ha elegido tres obras del segundo: *Sinfonía en Negro (Sinfonía N 1) (Homenaje a Martin Luther King)* (1968), *María Sabina* (1969) y *Steel Symphony* (1972). El estudio hace un análisis somero de las mismas y concluye llamando la atención sobre la variedad y extensión de la obra de Balada, así como de la importancia creciente del compositor en el panorama americano.

En definitiva, el material actualmente disponible que profundiza en la obra de este fecundo compositor no solo es escaso en términos absolutos, sino inexplicablemente escaso si tenemos en cuenta la importancia de la misma. Además y como podemos deducir de la relación apenas presentada, esta exigüidad es especialmente notable en lo que a análisis de sus composiciones se refiere, sea del conjunto o de partes de éste. Las únicas referencias que podemos encontrar a su lenguaje son genéricas y hacen alusión a características generales de los periodos estilísticos en los que el propio compositor divide su producción. En el caso de la tesis de Robert J. Wahl hay una descripción más precisa de ciertos elementos escogidos de las tres obras en las que basa su trabajo. Pero, aunque notables, siguen siendo características que aluden a un espacio de tiempo muy breve en la trayectoria de Balada: 1968 a 1972. El desarrollo que ha tenido su música a partir de entonces es fundamental para entender a un compositor que después de ese año ha continuado transformando su lenguaje con la introducción de cambios tan importantes como el uso de melodías y armonía en sus composiciones. Y como veremos éstas no serán las únicas variaciones importantes en el largo camino que su música ha recorrido desde entonces.

Ante esta situación y vista la notabilidad del compositor, la presente disertación analiza cuatro de las obras más representativas de los períodos musicales en los que se puede dividir la producción de Leonardo Balada con el objetivo de entender las características de su lenguaje y la evolución de su estilo. *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* (1962), *María Sabina* (1969), *Homage to Casals* (1975) y *Prague Sinfonietta* (2003) serán las composiciones en las que se profundizará y de las que se extraerán las conclusiones que permitirán establecer cuáles son los elementos que caracterizan y definen las diferentes épocas en las

que el propio compositor divide su producción. Además, el análisis de cada uno de los elementos que las construyen nos mostrará cómo éstos se han transformado a lo largo del tiempo, dándonos de ese modo una visión global a la vez que detallada de su lenguaje y la evolución que ha seguido.

1.2 Generalidades y particularidades.

La división en cuatro periodos estilísticos que se ha adoptado en este estudio nace de las decisiones que el propio compositor ha tomado respecto a su obra a lo largo de su trayectoria compositiva. Son las diferentes premisas en base a las que componía en distintos momentos de su carrera las que le han llevado a hacer esa catalogación. Como punto de partida esas premisas son suficientemente importantes para cambiar el estilo compositivo que utilizaba en cada una de esas épocas puesto que se refieren a aspectos tan fundamentales como son el uso o no de la armonía tonal funcional, de melodías, de melodías folclóricas, o el particular trabajo de desarrollo al que somete a cualquiera de los parámetros que conforman una composición.

Consideramos que estas cuestiones tienen peso suficiente para adoptar la misma división en cuatro periodos que hace Balada. Además, siendo una distinción hecha deliberadamente por el propio compositor creemos que es una manera de enfocar el estudio si no obligada, sí lo suficientemente significativa para organizarlo según ese enfoque.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que su catálogo supera las 120 obras, abarca todos los géneros y no está grabado en su conjunto, cuestiones que a la hora de plantear el trabajo dificultaban el proceso de selección de aquellas composiciones que pudieran ser características de esas distintas tendencias compositivas. Y por razones prácticas se preguntó al propio compositor sobre este asunto.

María Sabina como obra característica del segundo periodo fue la única propuesta que no partió del compositor, aunque éste confirmó que la obra exponía con claridad las características de su música en aquel tiempo. Su propuesta para el primer periodo fue el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* de 1962, para el

tercero el *Homage to Casals* o el *Homage to Sarasate*, ambos escritos en 1975, y la *Prague Sinfonietta* de 2003 para el cuarto. Posteriormente Balada propuso para representar a este último periodo otras dos obras: *Concerto for Three Cellos and Orchestra "a German Concerto"* (2006) y *Symphony n. 5 "American"* (2003), pero finalmente se optó por la primera de las propuestas: *Prague Sinfonietta*.

Son cuatro las obras analizadas, todas ellas complejas, de géneros distintos, con una duración total superior a la hora, y sobre todo escritas en el transcurso de 41 años de vida creativa. Un lapso de tiempo demasiado amplio si se quiere profundizar en todos y cada uno de los aspectos que pueden estar relacionados con las mismas. Es decir, una labor imposible de llevar a cabo en un solo estudio. La necesidad de acotar el ámbito de cuestiones en las que ahondar nos ha también llevado a evitar la extendida tentación, que se aprecia en numerosas publicaciones referidas a Balada, de establecer relaciones entre las diferentes técnicas utilizadas por él y otras similares que hayan utilizado otros compositores. En este trabajo se analizará el lenguaje con el que está construida su música y posteriormente se valorará si éste produce un estilo propio o no. Pero no siendo objeto del estudio establecer si el compositor ha sido pionero en la utilización de dichas técnicas, o si el modo en el que las plasma es novedoso, igual, o diferente a como las pudieran usar otros compositores, se prescindirá de introducir dichas conexiones. Hacerlas sin analizar aquellas obras con las que se establecen comparaciones puede llevar a conclusiones equivocadas, alejar este trabajo de la objetividad que pretende tener, así como del objetivo último de esta disertación: entender y definir la evolución de su lenguaje compositivo y, por ende, del lenguaje mismo.

El estudio comenzará con una biografía del compositor en la que se relatan los hechos más significativos de su vida, especialmente de aquellos unidos a su evolución como compositor, para de ese modo contextualizar los periodos compositivos en los que se profundizará en apartados posteriores.

A continuación, se dibujará el ambiente musical y artístico en el que ha vivido destacando aquellas corrientes que han influido en él, sea por afinidad con las mismas o por discrepancia.

Una vez diseñado el marco personal, social y artístico en el que Balada ha trabajado se entrará en el detalle de cada una de las obras que se han escogido

como representativas de cada periodo.

En primer lugar se contextualizarán en el periodo compositivo que representan ahondando en aquellas cuestiones que han motivado el cambio que se materializa en las obras que conforman el periodo. De ese modo no solo podremos entender el sentido del giro que en ese momento el compositor decidió dar a su música y el porqué del mismo. Sobre todo nos ayudará a entender el conjunto de obras no analizadas pero que comparten las características que resultarán del análisis de la composición elegida como representativa.

Seguidamente dicha composición será introducida a través de aquellas cuestiones extramusicales que caracterizaron su nacimiento y se aportará la información sobre edición y grabaciones que permitan identificarla.

Una vez realizadas estas introducciones, las obras se analizarán musicalmente haciendo una descripción detallada de cada elemento con el que están construidas de forma que podamos entenderlas en profundidad. De ese modo no solo podremos conocer al detalle la composición, sino que estaremos en disposición de dar el último paso del análisis: la redacción de conclusiones.

En ese punto elaboraremos una relación de cómo los diferentes elementos del lenguaje han sido plasmados en la misma, sean aquellos que caracterizan el periodo, sean los que, como se verá en el transcurso del análisis de las cuatro obras, resultarán ser comunes a todas ellas.

Después de seguir estos pasos con las cuatro obras, en primer lugar se podrá concluir si la hipótesis de trabajo que adoptamos en relación a la división de su música en cuatro periodos es o no válida, o si es necesario realizar matizaciones que confirmen una u otra hipótesis. La importancia de esta cuestión radica en el hecho de que su resultado nos permite, o no, aplicar las características de cada obra analizada al resto de composiciones del periodo temporal en el que se circunscriben. Como veremos la hipótesis se confirmará aunque con matices que impiden establecer una distinción nítida entre el tercer y cuarto periodo.

El otro aspecto que nos proporcionará el análisis de las cuatro obras después de haber elaborado lo que hemos llamado conclusiones de cada una de ellas, será la visión de la transformación que han sufrido los diferentes elementos que componen el lenguaje con el paso del tiempo. Hemos encontrado cambios

sustanciales entre el primero y segundo. También entre el segundo y tercer periodo. Sin embargo, el cuarto parece ser aquel en el que todas las técnicas usadas anteriormente se entremezclan con la maestría precisa para crear una obra compleja, en la que la música fluye con naturalidad y una fuerte personalidad.

1.4 Metodología.

El proceso de investigación se inició recabando datos sobre el compositor y su obra a través de su propia página web, críticas, publicaciones en referencia a la obra o biografía en revistas especializadas, artículos en prensa generalista, información ofrecida por sus discográficas, grabaciones en CD, partituras y grabaciones en vídeo¹⁰ pertenecientes a los fondos de la New York Public Library for the Performing Arts. Algunos de esos registros son de conciertos o representaciones en directo que no han sido publicados y en otros casos son grabaciones públicas. En las Research Collections de dicha biblioteca se encontraron otros documentos relacionados con el compositor que existen en las diferentes colecciones. Entre ellas, en los Gilbert Chase Papers¹¹ se localizaron numerosas referencias al mismo, documentos personales¹² dirigidos por el compositor al Sr. Chase, entrevistas realizadas al autor con diferentes motivos en las que él mismo explicaba su obra, así como artículos relacionados con ésta.¹³ También se consultó diversa bibliografía con referencias al compositor en enciclopedias y libros de Historia de la Música.¹⁴ Para completar el cuadro general se acudió a aquella con referencias a la situación musical general en USA y Europa, especialmente de la segunda mitad del S. XX, así como de otras manifestaciones artísticas, haciendo especial hincapié en la pintura¹⁵ por la influencia que ésta tuvo en el desarrollo musical del compositor.

Tras tener una visión general de su obra y de la información disponible sobre él,

¹⁰ 5. Bibliografía. 6. Discografía y videografía.

¹¹ La colección Gilbert Chase Papers está organizada en 28.5 cajas que incluyen documentos, notas, material de investigación para numerosos libros, así como correspondencia relativa a los mismos recopilada por el Sr. Chase entre los años 1920 y 1992.

¹² En el Anexo I, páginas 340 a 342, se ha añadido uno de los documentos encontrados en esa colección por el interés que tiene en relación al primer periodo estilístico.

¹³ 5. Bibliografía.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

además de aquella referente al contexto musical y artístico en el que vive, se entró en contacto con el compositor. Como hemos ya reseñado en el primer apartado de esta Introducción, se le realizó una primera entrevista en su domicilio en Pittsburgh el 11 de agosto del 2008. La segunda, de nuevo en su residencia en Pittsburgh, tuvo lugar el 1 de mayo del 2010 y estuvo centrada exclusivamente en su biografía. Finalizada ésta y corroborada por el compositor a finales del 2011, se comenzó a recopilar nuevo material aparecido en relación a su música y se entró en contacto con la editora de las partituras a analizar. Revisado todo el material, además del fonográfico publicado hasta el momento, se realizó una nueva entrevista el 7 de mayo de 2013, de nuevo en su residencia de Pittsburgh, donde se profundizó en el lenguaje de las obras base de este estudio.

En julio del 2016, la participación en el VII Curso Internacional de Posgrado en Composición Musical organizado por la Universitat Politècnica de València añadió a este trabajo nuevas guías para adentrarnos en la música del compositor. Esta vez desde la visión del maestro que resolviendo problemas en la composición de un alumno, o con la intención de enriquecer su visión, define su modo de ver cuestiones musicales concretas.

Siendo el objetivo de este estudio la comprensión y definición del lenguaje musical de Leonardo Balada, la metodología utilizada ha estado enfocada hacia el análisis de los diferentes elementos que conforman cada una de las obras estudiadas.

Se ha comenzado focalizando en aquellos elementos característicos de cada una de ellas. En el caso del *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* ha sido la oposición tímbrica entre el solista y el grupo orquestal, y el lenguaje armónico más diatónico del primero frente al más atonal del segundo.

Las otras tres obras están construidas entorno a elementos extramusicales u otras composiciones y el primer paso se ha dado en este sentido, individuando cuáles son, su origen y características.

En el caso de *María Sabina* el elemento generador de la composición es el texto de la obra con el mismo título de Camilo José Cela. Siendo un material especialmente complejo, para entender la obra de Balada ha sido necesaria la revisión de los manuscritos de Cela relacionados con la obra literaria del mismo título. También se ha visionado diversa documentación relacionada con la

mexicana María Sabina Magdalena García en la que está basado el texto y la obra de Balada.

El *Homage to Casals* está basado en la melodía popular El Cant dels Ocells. La delimitación de dicha melodía en la obra de Balada ha sido el punto de partida del conjunto del análisis.

En la *Prague Sinfonietta* son tres composiciones distintas las que Balada utiliza para crear la suya: las Sardanas *Llevantina* y el *Saltiró de la Cardina* de Vicenç Bou y la *Sinfonía K. 504 "Praga"* de W. A. Mozart. Para comprender la obra de Balada ha sido necesario profundizar, por un lado, en la *Sinfonía K. 504 "Praga"* de Mozart y, por otro, en el género Sardana y en los manuscritos de Vicenç Bou, los cuales han sido accesibles a través de Els Fons Musicals Vicenç Bou, Josep Pi i Pere Rigau del Centre de Documentació del Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí.

Otra de las piedras angulares de la metodología utilizada han sido las conversaciones y comentarios del compositor respecto a su música. Las ideas expresadas en dichas conversaciones, de sus enseñanzas en el curso al que nos hemos referido, sus respuestas por correo electrónico a diferentes cuestiones que le han sido planteadas a lo largo de estos años, o los comentarios a sus grabaciones, especialmente de aquellas que han visto la luz en los últimos años, han aportado información fundamental al estudio. Seguir las líneas de pensamiento propuestas por el compositor ha permitido interpretar tantos aspectos relacionados con su proceso de creación que sin duda aportan material muy enriquecedor al estudio. Además, conocer de su mano otros que están en la génesis de las composiciones nos ha permitido entender el por qué de tantas elecciones y su sentido, más allá de su materialización puramente técnica.

Sin embargo, estos planteamientos, especialmente cuando han estado relacionados con cuestiones que atañen directamente al lenguaje compositivo, han sido sometidos a una revisión crítica. Solo una vez analizados fragmentos de las obras a los que dichos aspectos aludían y confirmada su validez, han sido introducidos en el estudio apoyando las características correspondientes.

Otra de las herramientas metodológicas utilizadas ha sido el estudio de la bibliografía relativa a análisis musical, e historia y desarrollo de las diversas

corrientes musicales¹⁶ en el periodo temporal en el que las obras objeto de este estudio han sido compuestas. Textos como *Armonía del Siglo XX* de Vincent Persichetti, quien fue uno de los profesores importantes de Balada, *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX* de Joel Lester, *Music in the Late Twentieth Century* de Richard Taruskin, o *Arte del Siglo XX* editado por Ingo F. Walther, son una muestra de la gama de textos consultados que han encuadrado este trabajo.

Completando el marco metodológico debemos mencionar la escucha del material fonográfico disponible del conjunto de la obra de Balada. En primer lugar, el estudio de las grabaciones de las obras analizadas, teniendo en cuenta su complejidad, ha facilitado y clarificado numerosas cuestiones, especialmente aquellas relacionadas con los aspectos tímbrico e interpretativo. Siendo la expresión dramática uno de los objetivos primordiales del compositor, las grabaciones, que en el caso de *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes*, *María Sabina* y *Homage to Casals* son dos diferentes, han proporcionado una visión más completa y profunda de las mismas.

Por otro lado, la escucha del conjunto de grabaciones ha permitido establecer conexiones entre aquellos elementos comunes a diferentes obras del mismo periodo estilístico. En ocasiones nos han ayudado a confirmar aquellas características que unen varias composiciones dentro del mismo periodo. En otras, como se verá posteriormente, el lenguaje utilizado era diferente. Hay una experiencia aislada del segundo periodo en la que el lenguaje utilizado será el característico del tercero. Mientras en el tercer y cuarto periodo hay obras escritas con un lenguaje más cercano al segundo.

Otro aspecto importante derivado del estudio de la fonografía existente es su contribución a clarificar la evolución que se ha dado en el conjunto de la obra con el paso del tiempo, y cómo el lenguaje se ha ido progresivamente transformando, haciendo la música más compleja y completa.

¹⁶ 5. Bibliografía.

2. LEONARDO BALADA Y SU TIEMPO.

2.1 Biografía.

Nardo Balada Ibáñez nació en Barcelona el 22 de Septiembre de 1933, aunque sus padres anunciaron el nacimiento en el registro civil al día siguiente. Puesto que ese retraso podía crearles problemas con las autoridades, decidieron dejar registrado como día oficial de su nacimiento el 23 de septiembre.

Además y para escapar de la tradición familiar que obligaba a los padres a poner al hijo el mismo nombre que el padre, le pusieron un nombre de flor: Nardo. Como no fue bautizado el nombre fue inicialmente admitido en el registro civil. Pero al llegar el momento de realizar el servicio militar, entonces obligatorio, las autoridades militares, tan cercanas a las eclesiásticas en aquella España franquista, le obligaron a cambiarse el nombre alegando que no era bueno tener “un nombre no cristiano”. Tras responder Nardo con un “y qué culpa tengo yo” muy acorde con su personalidad rebelde e inconformista, escogió llamarse Leonardo porque parecía lo lógico, siendo que tanta gente pensaba en Nardo como un diminutivo de Leonardo.

Junto a Eliseo, su único hermano 20 años menor que él, Leonardo y sus padres formaban una familia humilde pero fuertemente caracterizada por el singular carácter de su padre. D. José, sastre de profesión al igual que lo fuera su padre, era un hombre trabajador, familiar, gran amante de la cultura y en especial de la música clásica, que leía mucho, estudiaba esperanto, era agnóstico, vegetariano y como no podía ser de otro modo según estas premisas, anticlerical y contrario al régimen de Franco. Todo ello hizo que el joven Nardo recibiera una educación muy enriquecedora y poco habitual en la España de aquel tiempo.

Fue en el número 12 de la Ronda Universidad en Barcelona, en el piso donde residían los abuelos paternos, el lugar en que nació y vivió hasta que un incendio destruyó la finca.

Ese incendio, posiblemente provocado con el fin de cobrar el seguro por aquellos

que regentaban un negocio de pirotecnia en los bajos del edificio, obligó a la familia a buscar una nueva residencia, además de un nuevo taller para D. José.

Puesto que los pisos grandes en la zona eran excesivamente caros, optaron por separar el taller de la vivienda familiar. Fue en un pequeño piso con dos habitaciones en la calle Pelayo donde D. José puso el nuevo taller. Un taller en el que el entonces niño Nardo podía imaginar pasaría muchas horas en el futuro ayudando a su padre sastre. Pero en el que difícilmente podría anticipar recibiría la visita de quien cambió el rumbo de su vida.

La vivienda familiar, sin embargo, se trasladó al cercano Sant Just Desvern, un pequeño pueblo de apenas 3000 habitantes en aquellos tiempos, donde Doña Lucía, madre de Nardo, había nacido.

De salud siempre muy delicada intentaba pasar el tiempo que podía en la masía de Sant Just Desvern donde vivían sus padres, evitando de ese modo el ruido y la polución de la gran ciudad que ya era Barcelona. Y cuando el incendio les obligó a dejar el gran piso de la Ronda Universidad, Sant Just Desvern fue el lugar elegido para vivir.

En aquel pueblecito en el que todos se conocían no podía pasar desapercibida la familia de aquel sastre anarquista, agnóstico y anticlerical.

Ni la honradez ni la demostrada buena fe de la familia evitó que el cura del pueblo, uno de los personajes más influyentes y poderosos en la sociedad española de aquellos años, protagonizara episodios de rechazo hacia ellos.

Aquel “cura inquisidor” no dudó en reprender a la abuela de Nardo en su lecho de muerte mientras le daba la extremaunción. Las palabras del cura regañándola en sus últimos instantes de vida porque había permitido que su hija celebrara un matrimonio civil y no católico, o el hecho de llamar bordegàs (bastardo) a Nardo mientras jugaba con otros niños en la calle un día cualquiera, son muestras del coste que tenía no caminar por la senda de pensamiento mayoritario en España, tanto en lo que a política como a religión se refería.

Una España que Nardo conoció convulsa desde su nacimiento. Aquellos primeros años de su vida trascurrieron entre la agitada situación política del país y la posterior guerra civil. Entre sus recuerdos de infancia se encuentran los sonidos de las sirenas que anunciaban los bombardeos sobre Barcelona; las numerosas carreras que debía hacer junto a su familia a la estación del metro para cobijarse de los mismos; y la que el compositor denomina “guerra civil dentro de la guerra

civil”, aquel enfrentamiento sin reglas entre comunistas y anarquistas que estaba aniquilando su país.

La educación musical de Nardo comenzó impulsada por el amor que sentía su padre hacia la música clásica. Cuando disponía de algún dinero extra llevaba a su hijo a ver ópera al Liceo, y primero en Sant Just Desvern y después en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, Nardo comenzó a recibir clases de solfeo y piano para que aprendiera a “distinguir entre la mala y la buena música”, siendo la mala toda aquella que no fuera la música clásica, y entre la buena la ópera y Beethoven fuesen lo mejor. Y es que pensaba Don José que un sastre, profesión que se suponía desarrollaría Nardo en el futuro, tenía que saber no solo de buena factura o utilidad. También debía saber de belleza, de proporciones, de armonía, cualidades de las que la buena música estaba hecha.

La formación que ofrecían las instituciones musicales españolas en aquel tiempo era bastante limitada en palabras del propio Leonardo. En el Liceo estudió solfeo, piano y algo de armonía. Entonces no se ofrecían asignaturas como música de cámara, historia de la música u otras tantas que completan la formación que reciben los alumnos actualmente en los conservatorios españoles.

“En cualquier caso y como mi destino era ejercer de sastre, ya entonces ayudaba a mi padre en la sastrería, tampoco era tan importante que mi formación musical no fuera de gran calidad” cuenta el compositor.

Y es que siendo la sastrería la profesión de su padre y teniendo un negocio propio, lo natural era que su hijo siguiera sus pasos, aprendiera el oficio y cuando su padre se hiciera mayor el negocio familiar pasara a su cargo.

Además de su padre, quien con su cultura e ideas progresistas sentó las bases de un Leonardo amante del arte en todas sus expresiones, hubo otras dos figuras que ejercieron una influencia que marcó el discurrir de su vida. Nos referimos al maestro con quien hizo el bachillerato, José María Bas, y a su esposa, Carmen Pérez Verdú. Él, un apasionado de la ajedrez y la literatura catalana, estaba especializado en matemáticas y ciencias, y ella en filosofía y letras.

Eran lecciones particulares que Leonardo recibía en una pequeña habitación de la casa de la pareja donde acogían a no más de tres o cuatro alumnos.

Fue aquel maestro que tanto le motivó “un hombre extraordinario, un intelectual”

quien, además, le hizo escuchar un fragmento de música que por su belleza quedó grabado en la memoria del joven Leonardo. A pesar de haber acudido a conciertos en el Liceo con su padre y haber escuchado música clásica en la radio, aquella obertura de *Tannhäuser* de Wagner ofrecida por el Maestro Bas dejó una huella indeleble en la memoria del compositor.

Tras preparar y superar el difícil Examen de Estado con el que obtuvo el título de Bachiller, sus profesores recomendaron a D. José que su hijo estudiara, como se decía entonces, para “hacer carrera”, aconsejándole que se preparara para el examen de ingreso en la Facultad de Ingeniería. Después de 3 meses de estudio intenso en una academia especializada la familia decidió que Leonardo dejara los estudios y trabajara con su padre.

Los estudios en el Conservatorio transcurrieron paralelos a los de bachiller y finalizaron con la obtención de los títulos de Profesor de Solfeo y Profesor de Piano en 1954.

Por otro lado, con veinte años y en medio de su formación fue llamado a realizar el servicio militar. Aunque cuatro meses después le dejaron ir por ser uno de los afortunados que resultó agraciado por la lotería que definió el excedente de cupo en aquella promoción.

Llegado a este punto y a pesar de las titulaciones de música y el Examen de Estado superado todo parecía apuntar a un futuro en el que Leonardo sería sastre para algún día hacerse cargo del negocio familiar. Aunque como él mismo dice “Hacía de sastre y mi cabeza vagaba por otros mundos, pensando en filosofía, en música... Pero por suerte, un cliente de mi padre me consiguió la beca que me permitió ir a Nueva York y continuar mis estudios de música en la Manhattan School.”

Aquel cliente se llamaba Arturo Menéndez Aleyxandre y era crítico de la revista “Ritmo”. Sabiendo de las cualidades de Leonardo como músico habló con un primo suyo, Jean Redd, quien era profesor en la Manhattan School of Music de Nueva York. Éste en uno de sus viajes a España visitó junto a su primo Arturo Menéndez Aleyxandre el taller de D. José en la calle Pelayo, donde Leonardo estaba ayudando a su padre, porque quería hacerse un traje. Allí se conocieron, hablaron y Leonardo le dijo que no le gustaría ser pianista pero sí compositor.

Porque a Leonardo le gustaba tocar el piano pero en un momento de sus estudios se dio cuenta de que “el piano no era lo mío”. Y es que le costaba memorizar las obras, problema que solventaba improvisando. “Comenzaba a tocar y cuando llegaba a un pasaje en el que me fallaba la memoria, fuera Bach o cualquier compositor, improvisaba. Y lo hacía realmente bien”. Pero llegó un momento en que sintió que la improvisación no sólo no le servía, sino que llegaba a ser un problema porque eso no le permitía profundizar en el estudio de aquellas obras que debía interpretar.

Fue en este contexto en el que Leonardo comenzó a pensar en la composición. Y la respuesta con la que despertó el interés de Jean Redd que llevaría a la concesión de la beca para estudiar en la Manhattan School.

De este modo, el que parecía ser destino inevitable se desvaneció ante la aparición de una circunstancia que cambió diametralmente el rumbo de su vida. Y no será ésta la última vez que algo así le sucederá al compositor.

El día en el que Leonardo iniciaba el viaje que cambiaría su vida, un viaje que en aquellos años era por definición una aventura extraordinaria, le acompañaron al aeropuerto de Barcelona sus amigos de Sant Just Desvern, sus padres y su hermano.

Le dejaron ir sin poner obstáculos porque sabían que era por su bien. Y es que las condiciones de vida en España en aquel momento eran muy difíciles.

Por otro lado y como dice el compositor “por mis padres ojalá me hubiera quedado. Al principio notaban mi falta pero estaba aprendiendo inglés, estudiando y había la posibilidad de que volviera. Con el tiempo y al ver que no volvía la preocupación creció, porque además mi padre se hacía mayor y yo era necesario para continuar con el negocio”.

Una de las cosas que alivió y ayudó a sus padres a sobrellevar el hecho de que Leonardo estuviera al otro lado del mundo era la lectura de los artículos que, tras su llegada a Nueva York, comenzó a escribir en diversas revistas y periódicos.

Aterrizó en Nueva York el 5 de marzo de 1956, todavía con veintidós años. Los inicios de su estadía en la Gran Manzana no fueron fáciles, especialmente por sus dificultades con el inglés. La falta de conocimiento de la nueva lengua, la soledad, y la hostilidad de la propia ciudad hicieron que pensara en volver a España en el

momento en que la beca que le habían concedido por un año terminara. Como el propio compositor dice “llegué a Nueva York, me encontraba en Times Square y pensaba: estoy solo. Pero había un millón de personas alrededor. Fue muy duro”.

La beca fue concedida por una pequeña institución, la “Foundation for foreign students”, que se mantenía a base de donaciones realizadas por particulares, entre otras aquellas de Jean Redd. Era de un dólar diario y cubría los gastos relacionados con los estudios. El alojamiento se lo proporcionaba gratuitamente el propio Jean Redd, quien gestionaba un piso perteneciente a la Columbia University alquilando habitaciones a diferentes alumnos.

El dólar diario cubría el período escolar pero no el tiempo de vacaciones, que en el sistema americano se prolonga desde la finalización del semestre de verano, en mayo, hasta el inicio del semestre de otoño, a finales de agosto. Por lo que durante esos más de dos meses Leonardo tuvo que buscar el modo de financiarse la estancia en Nueva York, como él mismo dice “haciendo de todo”.

Con su entonces deficiente inglés, apenas llevaba 3 meses en la ciudad, preguntó a los exiliados españoles que conoció en ese tiempo dónde podía encontrar trabajo, un trabajo que no necesitara del conocimiento de la lengua. Y sabiendo estos de la experiencia adquirida con su padre como sastre le recomendaron buscar en el Garment District. En la calle Broadway, entre las calles 30 y 40, comenzó a ver anuncios en los que se buscaban trabajadores que supieran coser.

Ironía del destino, él, que de ninguna manera quería ser sastre y que no fue bautizado porque su padre era agnóstico, debía ganarse la vida como sastre a pesar de haberse ido hasta el otro extremo del mundo para evitar el que parecía ser su destino. Y además fue en un taller en el que hacían sotanas donde consiguió su primer trabajo. Un trabajo que le duró poco porque, según dice, era demasiado difícil y delicado alcanzar la perfección que le exigían.

Probó después en una fábrica de confección en la que le preguntaron si sabía coser con máquina eléctrica, a lo que contestó que por supuesto aunque nunca antes en España había usado una. La prueba que debía hacer para conseguir el trabajo le delató y tuvo que seguir buscando en otros talleres, hasta que le contrataron en un lugar en el que se trabajaba a destajo. Aunque “los números no me salían” porque cosía una cantidad de piezas que después no le eran pagadas, y a pesar de su

protesta ante el jefe del taller obteniendo como respuesta única un “if you don’t want it, out”, continuó en ese trabajo hasta que se reanudó el curso en otoño.

Le hacía falta dinero para vivir un mes más y a pesar de que las condiciones en el taller de costura eran difíciles por el calor, la alta humedad, con ventiladores que en absoluto aliviaban la dureza del verano neoyorquino, consiguió el dinero suficiente para llegar al inicio del nuevo semestre.

El modo en el que en América, como al compositor gusta llamar a los Estados Unidos, se pensaba en música y educación era muy diferente con respecto a aquel que había conocido en España. Allí encontró un sistema de enseñanza mucho más sólido y completo.

En las clases de composición en Nueva York se comenzaba a componer desde el inicio a pesar de tener una base que no fuera demasiado sólida. Muy al contrario de lo que ocurría en España, donde los estudiantes pasaban años haciendo ejercicios de armonía, contrapunto y fuga antes de comenzar a componer. Nueva York y sus escuelas eran, por tanto, mucho más estimulantes para él como alumno.

En la Manhattan School of Music de Nueva York solo estudió desde su llegada hasta que finalizó el semestre en mayo porque la experiencia no fue todo lo buena que el compositor esperaba, en gran parte a causa de sus dificultades con el idioma. Eran entre 5 y 7 alumnos por clase y los profesores no podían darle la atención que en aquel momento necesitaba para superar los problemas con el inglés.

Cuando inició el semestre de otoño comenzó las clases en una nueva escuela: la New York College of Music, hoy incorporada a la Nueva York University. Allí estudió los meses siguientes y según dice “me fue muy bien y aprendí muchísimo”. En primer lugar porque las clases eran individuales, y además, porque su inglés había mejorado después de unos meses en la ciudad.

Uno de los profesores que destaca en su formación perteneció a dicha escuela: Siegfried Landau, alemán, director y compositor con una formación técnica muy buena, y al que Leonardo recuerda como el profesor con el que más aprendió respecto a análisis y teoría. También estudió con él dirección de orquesta. Un profesor al que describe como a alguien que le ayudó a aprender.

Tras la finalización del semestre en el New York College of Music y de la beca, Leonardo pensaba dejar aquella ciudad, de la que como dice “estaba harto”, y volver a España. Pero a solo dos meses de que así sucediera un hecho fortuito cambió de nuevo el discurrir de su vida y su carrera.

Carles Fontseré, uno de los exiliados españoles que junto a Jaume Miravittles y otros acogieron a Leonardo y le ayudaron de diversas formas a sobrellevar la dureza de sus primeros meses en Nueva York, le invitó a una fiesta en su casa. Carles era cartelista, pintor y escritor, e invitó en aquella ocasión a otro pintor catalán, Juan Bartolí, y a su entonces esposa, una joven pintora americana llamada Michelle Stuart. En aquel momento la pareja se estaba separando y aquella joven dos años mayor que Leonardo, quien entonces tenía 23 años, empezó a coquetear con él. Como dice el compositor “ella era mucho más experta que yo, que entonces era un ingenuo, un niño, y me enamoré.” Esa fue la razón por la que Leonardo solicitó una extensión de la beca que estaba a punto de finalizar, puesto que la beca era el modo de poder seguir en América y así poder seguir cerca de aquella mujer.

Poco después que le concedieran la extensión de la beca para un año más, aquella joven artista que le había enamorado hasta el punto de hacerle cambiar su deseo de abandonar Nueva York le dejó.

Como dice el compositor “no creo en Dios, pero a lo mejor hay algo que me ha llevado en la vida a hacer las cosas de la manera en que las he hecho, tantas veces al contrario de lo que pensaba haría. Quizá si no hubiera sido por aquella mujer todavía haría de sastre”.

El conjunto de vivencias aquel primer año en Nueva York fue a la vez que muy duro extraordinario, en palabras del propio compositor, puesto que le permitió entrar en contacto con personas de la talla de Salvador Dalí. Conocer a un artista de renombre como Dalí en la España de aquel tiempo, e incluso trabajar con él, era en principio algo si no imposible sí muy difícil de conseguir. Sin embargo, en Nueva York formando parte de ese grupo de expatriados que le acogieron el contacto fue posible.

Jaume Miravittles, quien fue director del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya y asesor del presidente Lluís Companys, nació en Figueras al igual que Dalí. Y se conocían bien porque entre otras cosas habían ido

juntos a la escuela. Siendo Jaume Miravittles una persona simpática con quien Leonardo hizo una buena amistad, les presentó, y ese fue el inicio de una relación que dio como fruto inmediato la colaboración en dos proyectos, y más importante aún, dejó una huella profunda en Leonardo que más tarde se materializaría en el modo en que compondría su música.

Con la nueva beca continuó estudiando en el New York College of Music un año más, siendo así su segundo año en Nueva York.

Y para aumentar sus ingresos emprendió en el verano del 57 una nueva aventura que le proporcionó una importante fuente de dinero extra.

Un cura mallorquín, al que conoció en Nueva York, le puso en contacto con una iglesia en Brooklyn en la que necesitaban un organista para los oficios. Como el compositor dice “conseguí un trabajo de organista sin saber tocar el órgano”. Pero aunque no supiera usar los pedales, era ya un pianista con años de experiencia y con una gran capacidad para improvisar, lo que le permitió ganarse el respeto de los feligreses habituales y tantos otros que solicitaban sus servicios, especialmente para celebrar sus bodas.

Además, continuó dando clases particulares de catalán a un alumno de la Columbia University interesado en el estudio de la lengua, y escribiendo artículos para diversas revistas y periódicos.

Una de ellas, “Temas”, tenía como director artístico a Carles Fontseré, quien una vez más ayudó a Leonardo proporcionándole espacios para publicar sus artículos. Otras revistas con las que colaboró en aquel tiempo fueron “Bohemia Libre”, “Hablemos”, “Distinción”, “Destino”, y en la página de música dirigida por Montsalvatge en el periódico “La Vanguardia”. Más adelante, en el año 60, escribió bastante para Radio Nacional por mediación de Enrique Franco.

En 1958 ingresó en la prestigiosa Juilliard School of Music, donde estudió dos años. Ya sin beca, las dificultades económicas se acentuaron.

Pero sucedió que Jean Redd se casó con un español y se fue de Nueva York, dejando a Leonardo la gestión del piso que alquilaba por habitaciones donde había vivido hasta entonces. A cambio de esa gestión podía seguir viviendo en una de aquellas habitaciones sin tener que pagar un alquiler.

Al tener la vivienda gratuita, entre las clases que daba, el periodismo y el trabajo

como organista en Brooklyn consiguió dinero para vivir esos dos años, e incluso para comprar un billete de avión a España, donde volvería el año 60 después de su graduación en la Juilliard y por primera vez desde que llegó a Nueva York.

El primer año en la Juilliard estudió con un holandés, Bernad Wagenaar, un músico conservador cuya Segunda Sinfonía fue una de las pocas obras de compositores americanos que Arturo Toscanini dirigió en Estados Unidos. Pero parecía que todo lo que hacía Leonardo tuviera su aprobación, lo que no satisfacía al compositor.

Al año siguiente estudió con otro profesor, Vincent Persichetti, un compositor que Leonardo define como neoclásico, a quien considera uno de los mejores profesores de composición del pasado siglo y de quien dice aprendió el manejo de materiales compositivos. Músico con una capacidad extraordinaria para leer cualquier partitura a primera vista, como compositor no ejerció una gran influencia sobre Leonardo, pero su técnica, su destreza y su manera artesanal de trabajar los materiales sí dejó huella en él.

Otro legado que Leonardo recibió de Persichetti fue su actitud frente a los alumnos. De él dice que aprendió a enseñar. Y es que siempre trataba de ayudar al alumno a mejorar lo que estuviera componiendo, independientemente del estilo en el que estuviera componiendo y sin decir no a ninguna propuesta.

En aquel momento la moda en la Juilliard era el dodecafonismo, opción compositiva que a Leonardo no le interesaba en absoluto porque sentía que era una manera de hacer música fría y cerebral. Él en cambio componía en estilo neoclásico porque era eso lo que sabía hacer, y porque hasta años después no encontró el modo en el que realmente deseaba expresarse a través de la música.

En la búsqueda de su propio lenguaje luchó contra lo que él hacía y lo que se hacía a su alrededor. Quería ser vanguardista pero sin hacer dodecafonismo, “porque, cómo podía ser tradicional componiendo música el hijo de un padre anarquista?” Además, entonces los compositores tenían que ser contemporáneos, pero encontrar un modo propio de ser contemporáneo “sin caer en la trampa del dodecafonismo” no era fácil.

Fue en el ambiente rico en arte de la Nueva York de los 50 y 60 donde probó y se

abrió a todo tipo de influencias artísticas hasta que encontró un lenguaje propio. Exposiciones de artistas como Rauschenberg, quien utilizaba periódicos, tejidos y otros materiales sobre el lienzo, causaron una impresión inicial de rechazo en Balada. Pero con el tiempo ese rechazo se fue transformando en comprensión y en ideas que se materializaron en música.

Además, la relación que tuvo con Salvador Dalí y los dos proyectos en los que trabajó con él dejaron una huella en el compositor que terminó cambiando su manera de componer.

Leonardo tuvo la oportunidad de ver en diversas ocasiones cómo Dalí transformaba su actitud para mantener la imagen pública que quería se tuviera de él. Un ejemplo de ello fue cuando quedaron en el hotel St. Regis de Nueva York para hablar de un proyecto. El modo en que cambió su comportamiento desde una actitud que se podía calificar como normal cuando dos personas están hablando, a otra totalmente distinta cuando un joven le reconoció y se acercó para saludarle, podría definir el surrealismo al igual que Breton lo hizo con palabras en su Primer Manifiesto Surrealista. En aquel momento Leonardo no fue consciente del significado de aquellas actitudes, ni de la profundidad de los estímulos que estaba recibiendo, pero inevitablemente todo aquello acabó calando en él, en su manera de componer.

Del año 60 data la primera colaboración con el pintor. Fue en *Chaos and Creation*,¹⁷ un cortometraje en el que Dalí en una performance hace una parodia surrealista sobre el arte, con especial énfasis en el arte de Mondrian y con referencias a El Bosco.

Y Leonardo hizo la música que acompaña a dicho cortometraje. Tomando como base las manchas de pintura arrojadas por Dalí contra las paredes, reinterpretó las formas de dichas manchas convirtiéndolas en grafía musical, creando de ese modo la partitura cuya música se escucha interpretada por el propio Leonardo a quien vemos en el piano.

Después de muchos años de olvido *Chaos and Creation* se ha redescubierto y elevado a la categoría de primera obra de videoarte realizada según todas las premisas que definen el movimiento artístico, puesto que grabada en el año 60 se

¹⁷ DALÍ, Salvador. *Chaos and... op. cit.*

adelantaría a las que presentadas el año 63 se consideraban hasta hace poco obras pioneras.

Fue además en el verano del 60 y tras graduarse en la Juilliard cuando volvió a Barcelona en un viaje que hubiera podido ser su retorno definitivo a España. No estaba seguro de si se quedaría o no, aunque estaba cansado de la vida en Nueva York. Pero previendo la posible vuelta y para no perder el visado de estudiante, se matriculó antes de dejar el país en la Mannes College de Nueva York.

Aquel vuelo de vuelta lo hizo junto con Francisco Revés, la Chunga y otros gitanos que habían estado en Los Ángeles actuando. Francisco Revés, a quien Leonardo conoció antes de irse a América a través de otro amigo, el pintor Alfonso Mier, había descubierto a La Chunga en Montjuic casualmente, y consciente de su potencial la estaba promocionando por el mundo. Como dice Leonardo, “Paco Revés junto con Aquiles García Trueno y Dalí son los personajes más excéntricos, creativos y con ideas más locas que he conocido”.

Decidieron hacer el viaje de vuelta a España juntos, pasando por París, para hablar de un proyecto al que llamaron *Los Tarantos*, que sería una especie de *West Side Story* a la española, con La Chunga como protagonista, y en la que Leonardo haría la música.

Aquel viaje desde América hasta España tenía otro atractivo para Leonardo, la escala en París, donde nunca antes había estado y donde además La Chunga tenía contratada una actuación en una fiesta organizada por un miembro de la potentada y muy rica familia Rothschild.

Ya en Barcelona y tras visitar a los suyos en Sant Just Desvern se fue a Santiago de Compostela a participar en los cursos de verano organizados en la ciudad, pensando que cuando finalizaran volvería a Barcelona a trabajar en *Los Tarantos*. En el curso de Santiago de Compostela estaban como profesores en aquella edición: Alicia de Larrocha, Andrés Segovia, Gaspar Cassadó y Alexandre Tansman, entre otros.

Tansman escuchó música de Leonardo y le gustó tanto que quiso presentarla al resto del profesorado del curso. Se reunieron y escucharon grabaciones no comerciales que Leonardo había hecho en la Juilliard. Allí estaban Alicia de Larrocha, Gaspar Cassadó, Andrés Segovia, Lazar Levine y Antonio Brossa,

además del propio Tansman. Tras 5 minutos de audición Andrés Segovia se levantó y se fue ante la sorpresa de Leonardo.

La audición duró aproximadamente una hora y tras ella el compositor preguntó a Tansman qué había sucedido, por qué razón Segovia se había ido improvisadamente. La razón fue que el año 57 Leonardo había estado en casa de Andrés Segovia para hacerle una entrevista que publicaría en la revista “Temas”. En cierto momento de la entrevista dijo que pensaba que Falla estaba influenciado por Debussy, lo que no gustó a Segovia y condicionó negativamente la opinión que tenía de Leonardo como demostró su salida de la audición apenas había iniciado.

Curiosamente años después, en el 78, Leonardo volvió a encontrarse con Segovia en Washington en una recepción en casa del agregado cultural de la Embajada Española. Allí le dijo que quería escuchar su música, que sabía “era muy modernista”.

Posteriormente Leonardo fue a su casa de Madrid y le dio a escuchar *María Sabina*. Como dice “pensé que me echaría por la ventana” pero en vez de eso le pidió que escribiera una obra para guitarra. Eso sí, para no correr riesgos y estar seguro de que Leonardo no compondría algo demasiado “modernista” le pidió que la obra estuviera basada en melodías catalanas. Así compuso las *Cuatro Melodías Catalanas*. Cuando Segovia las vio le dijo que le gustaban y que quería grabar un disco con ellas, pero no lo hizo porque poco después murió.

Gaspar Cassadó fue otro de los músicos que estaban en el curso y encargó a Leonardo que le escribiera una obra. Fue el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes*, que desgraciadamente tampoco pudo estrenar porque murió poco tiempo después de tener la partitura.

En aquel curso conoció también a Gilbert Chase,¹⁸ quien estaba escribiendo por aquel entonces un libro sobre música española. Chase dejó diferentes documentos

¹⁸ Gibert Chase (1906-1992) fue un historiador, escritor, crítico, profesor y musicólogo americano, autor de importantes estudios sobre música americana y española. Gran parte de los materiales que sirvieron para sus investigaciones y publicaciones fueron donados por el propio Gilbert Chase en 1971, y tras la muerte del mismo por su esposa, a la New York Public Library for The Performing Arts. Esta colección, denominada Gilbert Chase Papers, está depositada en la Music Division. Organizada en 28.5 cajas incluye documentos, notas, material de investigación para numerosos libros, así como correspondencia relativa a los mismos recopilada por el Sr. Chase entre los años 1920 y 1992.

relacionados con Leonardo¹⁹ en la colección que hoy día se puede consultar en la New York Public Library for The Performing Arts.

Al finalizar el curso volvió a Barcelona donde el proyecto de *Los Tarantos* le esperaba. El escritor Alfredo Mañas era el encargado del libreto, pero al parecer era demasiado lento escribiendo y el libreto no acababa de concretarse. Mientras tanto Leonardo seguía en Barcelona sin gran convicción y a la espera de que el proyecto se materializara, hasta que comprobó que no ocurriría inmediatamente.

Su amigo Alfonso Mier le aconsejaba que se quedara a trabajar de sastre con su padre y no volviera a América, a la incertidumbre de una vida que vista por los ojos de un español entonces era una vida inimaginable.

Pero Leonardo entendió que el futuro que ofrecía España no era muy prometedor y decidió volver a Nueva York, a donde llegó por segunda vez en enero de 1961. En el viaje de vuelta pasó por Londres, donde visitó a Antonio Brossa y conoció a Roberto Gerhard en el estreno de su sinfonía *Symphony No. 3 (Collages)*. Años después, en el 64, se encontraría con él de nuevo en Cambridge.

En Nueva York continuó estudiando en el Mannes College, componiendo, buscando un lenguaje propio, a la vez que comenzó a enseñar en diversos centros de la ciudad. En el 62 empezó a trabajar en la Walden School, y un par de años después en la United Nations International School. En esta escuela tuvo como alumnos a John Zorn y Stephen Hartke. “Yo enseñaba música y español. Cada semana reunía a los alumnos para hablarles de música contemporánea. Les hacía hacer improvisaciones en el escenario, por entonces yo ya había trabajado con Dalí y les hacía hacer cosas inesperadas, ‘surrealistas’. Zorn y Hartke se formaron en principio allí antes de asistir a otras escuelas. El germen principal lo adquirieron en UNIS conmigo”.

A pesar de que le gustaba la enseñanza en estos trabajos debía impartir docencia directa muchas horas semanales, lo que le obligaba a componer prácticamente solo durante el fin de semana.

¹⁹ Se adjunta en el Anexo I, páginas 340 a 343, la carta enviada por Balada el 20 de junio de 1961 a Gilbert Chase. Gilbert Chase Papers. *Serie IV, Subject Files*. Box 9, folder 1. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division.

Pero necesitaba trabajar porque había decidido formar una familia. El año 62 se casó con la actriz irlandesa Monica McCormack con quien tuvo su único hijo, Dylan.

Fue un carné de la revista “Ritmo” que le proporcionó Arturo Menéndez Aleyxandre el que le guió hacia Monica. En un concierto en el Metropolitan Opera House de Nueva York, Leonardo estaba sentado gracias a su carné de prensa mientras en la sala abarrotada de gente vio a una bella mujer en pie. Le invitó a sentarse en su asiento y la mujer le agradeció el gesto con su amistad y una invitación a una fiesta que celebraría algún tiempo después. Y fue en esa fiesta donde conoció a la que fue su primera esposa y madre de su único hijo.

Aunque la composición en aquellos años estuvo relegada principalmente a los fines de semana y vacaciones, la necesidad de madurar y buscar su propia identidad como compositor continuaba férrea e inalterable.

Y en aquel contexto se dieron varias circunstancias que marcaron un punto de inflexión en su trayectoria.

En uno de los múltiples encuentros con el guitarrista Narciso Yepes Leonardo le transmitió la insatisfacción que sentía ante el lenguaje que utilizaba en sus composiciones, en el que introducía elementos barrocos para no ser calificado como puramente neoclásico. Era el año 65 y Yepes, quien acababa de estrenar la *Suite n° 1* (1961) en el Town Hall de Nueva York, le contestó pidiéndole que compusiera para él algo dentro de un estilo más contemporáneo porque lo tocaría por todo el mundo.

Con ese incentivo escribió el *Concierto para Guitarra y Orquesta n°1* (1965), pero no encontrando ese nuevo lenguaje que buscaba decidió dejar de componer. Fue casi un año el que pasó alejado de la composición buscando el modo de satisfacer su necesidad de cambio.

Y en ese lapso de tiempo se produjo la transformación. Como dice el compositor “fue en de las artes visuales donde encontré mi nuevo lenguaje”. Aquel ambiente artístico que había buscado con insistencia y del que se había dejado impregnar en los años precedentes maduró naturalmente dando como fruto un mundo sonoro personal e innovador.

En su opinión, las artes plásticas estaban más avanzadas que la música y encontró

su camino a través de ellas.

Las galerías de arte estaban entonces en Madison Avenue y ofrecían sobre todo arte abstracto y expresionista. Era la época también de los *happenings* y de la trasgresión en cualquier manifestación artística.

Por supuesto estaba permanentemente rodeado de música, no sólo por razones académicas, sino porque iba a todos los conciertos a los que podía. Pero como el compositor dice “las influencias en la música las tienes sobre todo por reacción y hay que tomar la distancia de seguridad justa para no dejarse influenciar por otros músicos. Pero estar influenciado por un pintor o un artista de cualquier otro campo me parece legítimo porque no es un competidor”.

Fue en ese tiempo cuando la actitud que conoció en Dalí adquirió un significado; cuando los cuadros en los que Rauschenberg mezclaba tejidos con papel y con pintura dejaron de presentarse en su mente como algo sin sentido para pasar a ser inspiración; cuando tantos cuadros o esculturas dejaron de ser lienzos, bronce o pedazos de desechos industriales para convertirse en música. Fue el tiempo en el que tanta música escuchada en los años anteriores actuó en su mente como las piezas de un puzle que al fin encuentran el lugar justo creando la imagen buscada. Esa nueva imagen fue la que el mundo musical internacional comenzó a alabar.

Además, el 23 de febrero del 66 colaboró por segunda vez con Dalí en un *happening* que tuvo lugar en el Philharmonic Hall del Lincoln Center.²⁰ Dentro de una gran burbuja de plástico Dalí comenzó a pintar según las impresiones que recibía de la música que estaban interpretando dos grupos diferentes. Uno de ellos estaba dirigido por Leonardo, quien previamente había dado a los músicos unas notas sobre las que improvisar.

Fue un *happening* que respondió con justicia a la definición que el propio Dalí hizo un par de semanas antes sobre lo que era²¹ para él ese tipo de manifestación artística: “a good happening is when no one knows what’s happening”.

En este contexto, y después de casi un año sin componer, nació *Geometrías N.1* (1966) con un lenguaje totalmente diferente, lenguaje que alimentó la composición prometida a Yepes, *Analogías*, escrita en el 67.

²⁰ HARRIS, Leonard. “Philharmonic Crowd Suffers with Dali”. *New York World-Telegram & Sun*. 24 de febrero de 1966.

²¹ MOLLESON, John. “Dali and the what’s happening?” *New York Herald Tribune*. 24 de febrero de 1966.

“Había encontrado mi propio lenguaje concebido a base de conceptos espaciales, de puntos, líneas, efectos electrónicos recreados con instrumentos, contrastes dinámicos extremos, texturas densas, siempre bajo un ritmo o pulso preponderante, desechado por los compositores del momento, desde Xenakis a Penderecki. Era una música que clamaba al drama, la sensualidad y al impacto emocional, de gran teatralidad, concepto excomulgado en el mundo del post-Webern. Ya no existían ideas temáticas, ni armonías reconocibles, ni formas tradicionales. Este nuevo paso constituyó para mí una victoria de amor propio, el encontrar mi propia voz en el mundo de la vanguardia del momento”.

Además, en esas circunstancias maduró una de las decisiones más importantes de su vida, la de continuar viviendo como músico a través de la composición. Estimulado por Narciso Yepes al pedirle que compusiera la obra que tuviera un lenguaje distinto y, sobre todo, el saber que la estaba tocando en sus giras por todo el mundo ayudó a Leonardo a tomar esa decisión. Una decisión que a pesar del deseo y tesón evidente que le habían hecho superar tantas dificultades y obstáculos para llegar hasta donde estaba, y del éxito de público y crítica que comenzó a experimentar, tenía que ser definitiva.

Guernica (1966) fue la primera obra sinfónica que escribió según los nuevos parámetros, y aquella que catapultó al compositor a la fama y el reconocimiento internacional. Asimismo, fue en esta composición donde Leonardo sentó lo que sería una constante en su obra y su modo de entender la composición: “Drama, sensualidad, impacto emocional, alma” son las experiencias, las emociones con las que quiere impregnar su música y que están presentes en toda su creación.

Este nuevo lenguaje fue el que le llevó al éxito. Sus obras comenzaron a ser tocadas en los mejores escenarios y los encargos y las grabaciones se sucedieron sin interrupción.

En el 68 escribe por encargo de Radio Nacional de España una de las obras más importante de su producción, *Sinfonía en Negro (Sinfonía N. 1) (Homenaje a Martin Luther King)*, no solo por el éxito que obtiene desde su estreno en 21 de junio de 1969 en el Teatro Real de Madrid, sino también porque mezcla por primera vez ideas folclóricas con el lenguaje vanguardista anteriormente descrito,

fórmula que no volverá a utilizar de nuevo hasta el año 75.

Además, esta *Sinfonía en Negro (Sinfonía N. 1) (Homenaje a Martin Luther King)* será pionera en un aspecto que aparecerá a lo largo de toda su producción musical y que nace de una característica muy acusada de su personalidad: la rebeldía, la denuncia de la injusticia, el compromiso con cuestiones éticas. Quizá marcado por una infancia en la que la injusticia estuvo permanentemente presente a través de la guerra civil y sus consecuencias, donde la represión fue un elemento consustancial a la vida diaria, la necesidad del compositor de expresar a través de la música su inconformismo ante este tipo de situaciones ha sido tan necesaria como el propio hecho de componer.

La oposición a la guerra en *Guernica* (1966); el anhelo de libertad de la *Sinfonía en Negro (Sinfonía N. 1) (Homenaje a Martin Luther King)* (1968); la crítica a la Inquisición española y sus prácticas contra el ser humano en *Torquemada* (1980); la preocupación por la lucha entre la humanidad y la naturaleza en *Música para Oboe y Orquesta* (1993); la no aceptación de la muerte y la protesta ante los tabúes creados a su alrededor en *No-res* (1974); la censura de la mezquindad y el egoísmo del individuo que actúa en contra de los intereses del conjunto de la sociedad en *¡Hangman, Hangman!* (1982) y en *The Town of Greed* (1997); la crítica a los excesos cometidos por los españoles durante la conquista de América en *La Muerte de Colón* (1996); o la *Symphony No. 6-Symphony of Sorrows* (2005) dedicada a las víctimas inocentes de la guerra civil española ilustrando el drama físico y psicológico de aquellos que la vivieron, son algunas de las obras en las que Balada va más allá de la música, dotándola de la profundidad de su pensamiento y de sus fuertes convicciones éticas.

En 1969 escribió otra obra excepcional: *María Sabina*. El libreto fue escrito por el Nobel de literatura Camilo José Cela. Muy apreciada en su estreno en el Carnegie Hall de Nueva York y posteriores representaciones en USA, a su llegada a España se le calificó como escandalosa, y Balada en su papel de director fue víctima de los pateos y pitadas del público madrileño. Era la España del franquismo, de la censura y del aislamiento. Y en aquel contexto la música de vanguardia, pero sobre todo un texto como el que escribió Camilo José Cela irreverente y lleno de palabras soeces, no podía ser aceptado.

El verano de 1970 ocurrió otro hecho que cambió la vida del compositor: fue

invitado por el prestigioso Aspen Institute. Allí conoció a Sidney Harth, gran violinista y director de orquesta que era el jefe del departamento de música de la Carnegie Mellon University. Conocía a Balada porque había escuchado *Guernica* anteriormente en Aspen y Pittsburgh interpretados por la Pittsburgh Symphony Orchestra. En una de sus conversaciones Sidney Harth preguntó casualmente a Balada si conocía algún compositor que quisiera enseñar en la Carnegie Mellon University. Él estaba cansado de Nueva York y se ofreció para el puesto.

En aquella universidad se encontró bien desde el inicio. El decano del departamento de arte sabía de su formación, capacidad y le apoyó desde el principio. Y como dice el compositor “me encuentro bien allí porque es un lugar donde la música se hace muy bien”.

Por otro lado, Monica siguió viviendo en Nueva York. Esa distancia y las separaciones temporales entre ambos terminaron con la disolución del matrimonio en 1977.

Viviendo en Pittsburgh, rodeado de empresas acereras y de los sonidos proveniente de las mismas, Leonardo compuso una obra que transforma poéticamente aquellos sonidos, la fantástica *Steel Symphony* (1972). Dedicada y grabada por la Pittsburgh Symphony Orchestra, y dirigida para la ocasión por Lorin Maazel, se estrenó en Pittsburgh el 12 de enero de 1973 con gran éxito de público y crítica.

Y después de varios importantes encargos y éxitos constantes llegó un nuevo cambio de rumbo en su producción: fue en 1975 con los *Homage to Casals* y *Homage to Sarasate*. Ambas composiciones fueron ganadoras el año siguiente del Premio Ciudad de Barcelona, y el punto de inflexión que marcó un nuevo rumbo estilístico en su trayectoria, aquel en el que las ideas vanguardistas se unieron a otras tradicionales reinterpretadas por la mente inconformista del compositor.

Encargos de instituciones como el Dartmouth College, Radio Nacional de España, National Endowment for the Arts, la Carnegie Mellon University, el Gobierno español para la conmemoración de V Centenario del Descubrimiento de América, o la Ópera de San Diego, dieron como fruto obras como la *Transparency of*

Chopin's First Ballade (1977) para piano, la cantata *Torquemada* (1980), *Quasi un Pasodoble* (1981), el *Concierto para Violín y Orquesta* (1982), la ópera *Cristóbal Colón* (1986) o *Zapata* (1984).

Los intérpretes como Alicia de Larrocha o el American Brass Quintet le hicieron encargos que se materializaron en los *Preludis Obstinants* (1979) o la *Sonata for Ten Winds* (1980).

Además, en aquellos años ocurrió otro hecho fundamental en la vida del compositor: conoció a su actual esposa, Joan Winer. Fue en la Carnegie Mellon University donde Leonardo era profesor de composición y Joan estudiaba literatura. Tras finalizar estos estudios Joan inició los de finanzas, lo que llevó a trabajar en una entidad bancaria en Washington. Leonardo se trasladó con ella momentáneamente, y allí se casaron el año 79 en una boda civil que se celebró en el apartamento donde vivían. Apenas unos días después se trasladaron a Pittsburgh donde residen desde entonces.

A mediados de los años 90 el compositor comenzó a pensar en dar otro giro a su modo de componer. Fue quizá en el 95 con *Diario de Sueños* cuando escribió por primera vez “surrealismo”, como el propio Leonardo denomina a este modo de componer, de un modo consciente. Porque ya anteriormente había jugado con ese modo de transformar los materiales compositivos, aunque nunca antes lo había hecho como ahora partiendo de un punto concreto, dispuesto a mutarlos hasta convertirlos en algo diferente de la manera en la que previamente había dispuesto hacerlo.

La fuente de inspiración para este cambio llegó fundamentalmente a través de la pintura surrealista y especialmente de Dalí. De nuevo fue el tiempo el que maduró las impresiones recibidas en los encuentros con el pintor, además de aquellas que llegaron a través del contacto con las diferentes artes.

Obras como *La Muerte de Colón* (1996), *Passacaglia* (2000), *Spiritual* (2002), *Prague Sinfonietta* (2003), *Symphony No. 6-Symphony of Sorrows* (2005), o la ópera *Faust-bal* (2009) pertenecen a este período en el que la inspiración, unida a la maestría en el manejo de los elementos que crean las composiciones, dan como fruto obras de una madurez estética inigualable.

Deutsche Grammophone, The Louisville Orchestra Editions, New World, Albany, Columna Música, pero sobre todo su contrato con Naxos Records, permiten encontrar en cualquier rincón del mundo grabaciones de su música.

Grabaciones dirigidas por grandes figuras como Lorin Maazel, Mstislav Rostropovitch, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López-Cobos, Lukas Foss, Mariss Jansons, Sergiu Comissiona, Jorge Mester, Lawrence Foster, Neville Marriner entre otros, a cargo de orquestas como las Filarmónicas de Nueva York, Los Angeles, Israel; la Orquesta de Filadelfia; las Sinfónicas de Pittsburgh, Dallas, Cincinnati, Detroit, New Orleans, Praga, Mexico, Düsseldorf; las Orquestas Nacionales de Washington, Irlanda, España, Lyon, Toulouse, Jerusalen; La Philharmonia de Londres; Orquestas de las Radios de Luxemburgo, BBC, Berlin, Leipzig, Helsinki, Hannover, RTV Española, Moscú, Orquesta de Cámara de Chicago, de Lausana, Sinfonietta Checa, etc.

Avalado por las grandes figuras de la interpretación a nivel mundial, Leonardo reparte su tiempo entre la enseñanza en la Carnegie Mellon University, las grabaciones y las máster clases en España.

Su relación con la universidad Carnegie Mellon siempre ha sido excelente, y ésta le ha apoyado en todo lo relacionado con estrenos y grabaciones de su obra.

Su horario de trabajo se concentra en dos días e imparte una clase colectiva de instrumentación y clases individuales a alumnos de composición.

Además, este horario le ha permitido tener suficiente tiempo libre para componer, lo que ha dado como fruto una producción superior a 120 composiciones. Preguntado el compositor sobre este punto responde con el humor que le caracteriza “en Pittsburgh no hay otra cosa que hacer aparte de trabajar”. Con inviernos largos y duros como los de la ciudad, el compositor recuerda con nostalgia la luz y el sol de Barcelona y Sant Just Desvern, donde dice le gustaría vivir aunque no trabajar.

Porque esa lejanía aunque alimenta la nostalgia le aporta las dosis necesarias de independencia y libertad para vivir y componer acorde a su personalidad y su modo de entender la vida y la música.

Pasa alrededor de dos meses al año en España requerido por diferentes instituciones para formar parte de jurados, impartir clases magistrales o acudir a ensayos y grabaciones.

Cursos de composición como los de Montserrat o Universitat Politècnica de València le han reclamado y siguen reclamando cada año, mientras tantos jóvenes buscan conseguir una plaza como alumnos activos en sus lecciones magistrales.

Pittsburgh, su esposa Joan, la universidad, los días llenos de horas componiendo, los largos inviernos escasos de luz, la libertad para componer y hacer música sin restricciones. Barcelona, su tierra natal, la luz, la alegría que tantas veces se escucha en su música, las visitas esporádicas, el reencuentro con amigos y artistas. En esa dualidad se mueve Leonardo Balada, quien gracias a su capacidad de trabajo y excelente salud puede seguir haciendo lo que tanto le agrada, vivir y disfrutar de ambos mundos.

Esta biografía fue elaborada con información recibida a través del compositor y datos recabados en diversas fuentes disponibles en Estados Unidos y España hasta septiembre de 2011. En diciembre del mismo año fue presentada y aprobada por Balada.

Pero los cinco años transcurridos desde que fue escrita han visto cómo ha continuado enriqueciéndose con nuevas composiciones, comisiones, estrenos y grabaciones, lo que nos invita a añadir una breve relación de las novedades más destacables.

La actividad incesante de Balada ha ampliado su catálogo con las siguientes obras: *Memorias No. 1. Barcelona 1938* (2012) para orquesta; o la ópera *La Resurrección de Colón* (2012); *Caprichos No. 10* (2013) para violín, cello y piano; *Fantasia on The Viola Concerto* (2013) para viola; *Caprichos No. 11 (Abstracciones de Granados)* (2014) para guitarra; *Caprichos No. 12 (Abstracciones de El Amor Brujo de Falla)* (2015); *Caprichos No. 13* (2016) para guitarra, violín, clarinete y piano; *Transparencias del Preludio No. 7 de Chopin* (2015) para piano; *Cantata sin Palabras* (2017) para orquesta y coro; *Caprichos No. 14 (Abstracciones del Concierto de Aranjuez)* para guitarra (2017).

Además, la Naxos ha publicado cuatro²² CD monográficos desde el 2012 hasta

²² BALADA, Leonardo. *Caprichos Nos. 1 and 5* [Registro sonoro]. Iberian Chamber Orchestra. José Luis Temes, director. Grabación de 2010. Naxos, 2011 & 2012.

abril del 2017, y otros dos²³ en los que el guitarrista Adam Levin interpreta los *Caprichos No. 8 (Abstracciones de Albéniz)* (2010) y *Caprichos No. 11 (Abstracciones de Granados)*.

Infatigable, continúa acudiendo a los estrenos de sus obras como atestigua su presencia en Madrid el pasado 28 de febrero de 2017 para la premier de la *Cantata sin Palabras* para coro y orquesta estrenada por la ORCAM.

Y por supuesto, continúa enseñando y formando a compositores que acuden desde distintos rincones del mundo para recibir sus lecciones magistrales en la Carnegie Mellon University, o a la Universitat Politècnica de València en sus máster clases de verano.

Las críticas a los estrenos y grabaciones hablan de “ La Muerte de Colón [...] La partitura de Balada es una mezcla audaz de vanguardia y puro lirismo, tanto para los cantantes como para los instrumentistas. [...] Leonardo Balada - el compositor reconocido internacionalmente más importante residente en Pittsburgh”²⁴.

“Dentro de unos años a Leonardo Balada probablemente se le recordará como uno de los compositores más interesantes de nuestro tiempo”²⁵.

Quizá ese momento ha llegado.

BALADA, Leonardo. *Sinfonía en Negro. Homage to Martin Luther King* [Registro sonoro]. Orquesta Filarmónica de Málaga. Edmon Colomer, director. Emanuel Abbühl, oboe. Joan Enric Lluna, clarinete. Grabación de 2012. Naxos, 2013.

BALADA, Leonardo. *Symphony No. 6 “Symphony of Sorrows”* [Registro sonoro]. Orquesta Sinfónica de Galicia. Jesús López Cobos, director. Grabaciones de 2007, 2010 y 2012. Naxos, 2014.

BALADA, Leonardo. *Concerto for Piano, Winds and Percussion* [Registro sonoro]. Carnegie Mellon Wind Ensemble. Denis Colwell, director. David Premo, cello. Enrique Graf, piano. Ashan Pillai, viola. Grabaciones de 2010 y 2011. Naxos, 2015.

²³ *21st Century Spanish Guitar. 1.* Leonardo Balada. *Caprichos No. 8. Abstractions of Albéniz* [Registro sonoro]. Adam Levin, guitarra. Grabación de 2012. Naxos, 2013.

21st Century Spanish Guitar. 2. Leonardo Balada. *Caprichos No. 11. Abstractions of Granados* [Registro sonoro]. Adam Levin, guitarra. Grabación de 2014. Naxos, 2016.

²⁴ KANNY, Mark. “*Death of Columbus” wows audience with its score, drama* [en línea]. TribLive, 17 de enero de 2005. [Consulta: abril de 2011]. Disponible en: <http://triblive.com/x/pittsburghtrib/ae/theater/s_293923.html>

²⁵ REINHART, Brian. *Leonardo Balada. Caprichos Nos. 2, 3 and 4* [en línea]. MusicWeb International. [Consulta: abril de 2017]. Disponible en: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2011/Apr11/Balada_Caprichos_8572176.htm>

2.2 Contexto artístico.

En este apartado daremos una visión esencial de la situación musical y artística con la que Balada tuvo contacto desde su llegada a los Estados Unidos y que de una u otra manera ha influido en sus composiciones. La intención, por tanto, no es la de ahondar en estas corrientes, sino más bien dar unas pinceladas que nos permitan contextualizar el lenguaje que el compositor ha construido a lo largo de su trayectoria.

Persona curiosa e inquieta que vive su tiempo, Balada se ha interesado profundizando y participando de una u otra manera en estas corrientes. A veces por oposición a las mismas, otras por afinidad. Pero quizá el aspecto clave sea conocer lo que el contacto con todas ellas le ha proporcionado en lo que a conocimiento de técnicas compositivas distintas se refiere. Técnicas que progresivamente ha tamizado, personalizado, y que unidas a un proceso de maduración, y el trabajo constante a lo largo de su trayectoria, han dado como fruto un lenguaje propio. “He enseñado composición durante muchos años. Conozco bien la teoría. No quiero decir que los libros no sirvan, sirven para aprenderlo todo pero también tienen sus limitaciones. Mi teoría es que hay que olvidarse de la teoría porque si no estás atado de manos. Pero por supuesto soy consciente de lo que hago. Hago un poco como hacía Picasso. Él conocía muy bien la técnica pero un día rompió con todo y empezó a hacer algo personal”²⁶.

Para poder entender las circunstancias en las que se desarrollaron las diferentes corrientes artísticas que crecieron paralelamente a la vida del compositor, es necesario retrotraerse casi dos décadas con respecto al año en el que Balada llegó a Nueva York, 1956. En primer lugar estableceremos el marco general en el que esas corrientes musicales específicas surgieron. Y a continuación entraremos a referenciar las corrientes en sí mismas.

La Segunda Guerra Mundial fue sin duda el acontecimiento que cambió la vida en Europa y Estados Unidos tal y como se había conocido hasta entonces. La situación política y social que se creó en Europa como consecuencia de la misma

²⁶ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista realizada al compositor en su residencia de Pittsburgh, Pennsylvania, USA, el 7 de mayo de 2013.

marcó, entre otras muchas cuestiones, el desarrollo que tuvieron las artes en los Estados Unidos a partir de aquel momento. El hecho de que una parte de los más importantes artistas y compositores europeos del momento vivieran y trabajaran, en algún momento de su trayectoria profesional, en USA en los años de la guerra y posguerra fue una de estas consecuencias. Boulez, Berio, Mondrian, Chagall, Lipchitz, Breton, Ernst, Léger, Masson, Dalí, Stravinsky, Schönberg, Bartók, Hindemith, Milhaud, fueron algunos de los artistas acogidos, bien porque huían del totalitarismo, o la guerra, o de la destrucción y posguerra que sufrían sus países de origen. En USA vivieron, trabajaron y contribuyeron al desarrollo cultural del país colocándolo en una situación cada vez más visible en el panorama internacional.

También se pueden destacar entre los numerosos factores que en aquellos años propiciaron la supremacía de los Estados Unidos frente a la europea: la superioridad de la economía estadounidense frente a la destruida economía europea, que además debía asumir la descomposición de sus imperios coloniales; la evolución del modelo económico capitalista hacia una sociedad de consumo cada vez más demandante; la división del mundo occidental en dos bloques partidos por el Telón de Acero, con Estados Unidos como potencia dominante y dirigente de uno de ellos; o el desarrollo de la tecnología, especialmente en lo que a transporte y comunicaciones se refería. Todos ellos fueron factores, junto a la lejanía del conflicto bélico, que sentaron las bases para la creación de un país que comenzó a ser líder en tantos campos, también en el de las artes.

Y Nueva York dentro de los Estados Unidos se convirtió en la ciudad de acogida para muchos de aquellos artistas que se alejaban de Europa, además del nuevo centro de gravedad artístico mundial sustituyendo a una París que había ostentado ese puesto en la vida artística occidental hasta la guerra. Los años 50 fueron para Nueva York los años de su consagración como capital de la vanguardia, y también el lugar en el que aterrizó un joven Leonardo Balada.

Un joven que vivió otra guerra, la Guerra Civil Española, que estalló cuando apenas había cumplido los 3 años. Hasta el momento en el que se alejó de aquella España también destruida y aislada del mundo y llegó con 22 años a Nueva York, su vida había transcurrido en un país devastado económicamente y fracturado socialmente por el conflicto fratricida que la había asolado.

Pero aquella ciudad en la que aterrizó un 5 de marzo de 1956 no solo era el centro

de las artes mundial, sino también un lugar en el que se estaban gestando una serie de cambios sociales de amplio calado, muy al contrario de lo que el compositor conoció en su tierra natal.

Una de las corrientes de pensamiento más importantes en aquel tiempo en los Estados Unidos fue el movimiento social por la igualdad y el reconocimiento de los derechos de las minorías raciales. Hay que recordar que la histórica Civil Rights Act prohibiendo la segregación racial fue promulgada por el Congreso en julio de 1964. Por otro lado, coincidiendo con el desarrollo de los anticonceptivos la mujer comenzó a reivindicar la igualdad de derechos y su puesto en una sociedad más igualitaria. Los homosexuales también comenzaron a luchar por sus derechos. La oposición a la guerra de Vietnam, el movimiento hippie, el verano del 67, la ocupación en la primavera del 68 del campus de la Columbia University y la entrada de la policía llamada por la administración de la propia universidad para desalojar a los ocupantes, el asesinato de Martin Luther King el 4 de abril. Un periodo en el que el activismo de los jóvenes, muchos de ellos estudiantes, crearon la contracultura que marcó el devenir de los años 60 hasta mediados de los 70.

Recordemos que Balada vivía en aquel tiempo en un piso perteneciente a la Columbia University, muy cerca de la universidad, y que la muerte de M.L. King le indujo a escribir una de sus obras más exitosas: *Sinfonía en Negro (Sinfonía N. 1) (Homenaje a Martin Luther King)* (1968).

Uno de los factores determinantes en la configuración de las corrientes artísticas que nacieron en ese contexto fue la facilidad de comunicación que permitían las nuevas tecnologías y que facilitaban hasta niveles antes impensables el flujo de la comunicación a nivel global y, por lo tanto, el intercambio cultural y la difusión de las tendencias que se gestaban en lugares distintos del orbe.

Esta abundancia de intercambios e información tuvo como consecuencia más inmediata el fin de las corrientes únicas y su gran diversificación como producto de la cantidad de recursos disponibles. Esta proliferación de tendencias fue especialmente palpable en la década de los 60, surgiendo unas tras otras, superponiéndose, apareciendo y desapareciendo en ocasiones en lapsos de tiempo novedosamente breves.

Otra consecuencia de la multiplicación de la información disponible fue la falta de

espacios estéticos e ideológicos compartidos por grupos mayoritarios de artistas. Como resultado, la búsqueda de la novedad se convirtió en muchas ocasiones en el objetivo prioritario de esas tendencias.

Este deseo de innovar estaba también relacionado con el descontento hacia cuestiones ajenas a lo puramente artístico, como las consecuencias de la guerra, la constante amenaza de un conflicto nuclear en aquellos años de guerra fría, y sin duda el rechazo hacia los poderes establecidos y el elitismo político y cultural que no había sabido encontrar las soluciones que evitaran la difícil situación que atravesaba el mundo. Así, la necesidad de los artistas de romper la continuidad histórica en las artes, por considerar que las circunstancias del momento les obligaban a buscar nuevos espacios estéticos, se convirtió en un presupuesto básico en su andadura.

Dos de las tendencias más extendidas en la Nueva York que encontró Balada el año 1956 fueron el dodecafonismo y el serialismo. Pero comprender cómo se manifestaban nos lleva a dar un paso atrás en el tiempo, puesto que el primero se gesta en los primeros años 20. Nació por la necesidad de Arnold Schönberg (1874-1951) de encontrar un sistema que le permitiera controlar los materiales cromáticos, las melodías y acordes disonantes. Un sistema capaz de proporcionar un marco estructural que sustituyera al que hasta entonces había proporcionado la tonalidad. Pero ese tratamiento más sistemático que diseñó afectaba solo al material melódico, puesto que el material básico sobre el que se construye una pieza dodecafónica es una serie abstracta de intervalos, carente de contenido motivico, tratados en un modo objetivo y racional.

Mientras Schönberg componía la que se considera primera obra que siguió completamente el sistema dodecafónico, la *Suite para piano Op. 25* de 1923, en Estados Unidos surgía la primera generación de compositores nacidos en el país con una visión y expresión nacional. Entre ellos Aaron Copland, con quien Balada estudió, Roy Harris, Virgil Thomson, o Marc Blitzstein, alumnos todos de Nadia Boulanger, desarrollaron un lenguaje siguiendo la tradición europea con un enfoque estilístico principalmente neoclásico.

Un nuevo hecho histórico, la Gran Depresión de 1929, creó un clima en el país que orientó a los compositores hacia un nacionalismo que, además de buscar la simplicidad y asequibilidad de la música, comenzó a incorporar elementos

folclóricos y populares americanos. La Segunda Guerra Mundial acentuó ese fervor patriótico, intensificando el deseo de continuar componiendo música asequible a un público más amplio y democrático.

Mientras, en Europa los compositores más jóvenes se veían obligados al aislamiento y las privaciones, y su rechazo por la herencia cultural que estaban recibiendo les dirigió hacia el rechazo por el Neoclasicismo que había primado hasta entonces. Éste se convirtió en una necesidad, y la ruptura a través de la utilización de un lenguaje totalmente diferente al anterior un principio obligado.

Una figura que canalizó este deseo revolucionario fue Boulez (1925-2016) y su ampliación del principio serial a todos los elementos que construyen la composición. Otra figura clave en el panorama europeo fue Messiaen. Lo fue como anticipador del serialismo y como profesor de las dos figuras que lo representaban en Europa: Boulez y Stockhausen (1928-2007).

Pero en Estados Unidos la guerra vivida en la distancia trajo una posguerra mucho menos traumática que la vivida en Europa y la vida musical sufrió menos. Por ello el sentido de rechazo a todo lo que significaba el pasado inmediato no tenía la misma fuerza y la necesidad de los compositores por romper con la tradición que estaban cultivando no fue una necesidad.

Milton Babbitt (1916-2011) fue la figura más influyente en el desarrollo del serialismo en ese contexto. Pero concibió la composición serial no como reacción hacia los principios estéticos imperantes, sino como un nuevo método, entre otros muchos, de composición. Lo despojó del trasfondo filosófico y de reacción que tenía para los europeos, y lo utilizó como una consecuencia directa y una ampliación de los principios de la música dodecafónica.

Babbitt se anticipó no solo a los primeros esfuerzos seriales de Boulez y Stockhausen, sino también a la obra de Messiaen *Mode de valeurs et d'intensités* (1949-50) con las *Tres Composiciones* para piano de 1947. Éstas fueron las primeras obras en las que tanto los elementos melódicos como los no melódicos se estructuraron por medida de operaciones seriales.²⁷

Que en 1961 se instaurara oficialmente el doctorado en composición en Princeton, gracias en parte a los esfuerzos de Babbitt, fue algo que modificó el panorama

²⁷ MORGAN, Robert P. *La música del S. XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1999, p. 354.

musical estadounidense. A este programa se fueron apuntando otras universidades, y las llamadas *Ph.D in music composition* comenzaron a tener un amplio reconocimiento. Fue en ellas donde se siguió enseñando y haciendo música serial y la razón por la que esta música continuó teniendo tantos seguidores, mientras Europa la estaba dejando atrás. Pero no fue la única razón. El proteccionismo que la propia universidad y los compositores crearon alrededor de la música serial, con el auge de periódicos y revistas especializadas, conciertos subvencionados, etc., alargaron su importancia en el panorama musical de aquellos años. Aunque como el propio Babbitt decía “todo el mundo quiere componer nuestra música pero ninguno quiere escucharla”²⁸, resumiendo el inevitable final del serialismo como tendencia imperante en los Estados Unidos de la posguerra.

Hemos adelantado en el anterior capítulo de este estudio, 2.1 Biografía, cómo Balada sintió durante los primeros años de su vida en Nueva York la presión que la supremacía del serialismo, apenas contextualizado, ejercía en los ambientes musicales y consecuentemente sobre él. Y cómo nunca quiso adoptarlo como lenguaje propio. En los próximos capítulos entenderemos la importancia que este hecho tuvo en el desarrollo de otras técnicas que han construido su lenguaje.

La otra tendencia fundamental en el panorama musical americano desde finales de los años 50, antitética al serialismo y que ha tenido una repercusión crucial en el desarrollo de la música posterior, ha sido la indeterminación. Sin duda el máximo exponente y figura clave de este corriente fue John Cage (1912-1992). El punto de partida que le llevó a la indeterminación nació de la búsqueda de nuevos materiales sonoros, propiciado por la insatisfacción que le producían los instrumentos que tenía a su alcance. Este hecho le llevó a establecer un principio según el cual un sonido musical no derivaba de los sonidos que lo precedían y, por lo tanto, tampoco condicionaba los siguientes, lo que a su vez despojó a la música de conexiones y significado. Su consecuencia, la introducción del azar en los diferentes parámetros de la composición, e incluso en las decisiones de los intérpretes, son cuestiones que han influido enormemente en el desarrollo de la

²⁸ TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010, p. 163.

música a partir de 1950.

Morton Feldman, Earle Brown o Christian Wolff fueron otros compositores que trabajaron estrechamente con Cage y con los que compartió un aspecto que, además, es importante en la vida compositiva e idiosincrasia de Balada. Este grupo de compositores pensaban que la composición musical tenía más que aprender de los artistas visuales, especialmente de los pintores abstractos expresionistas que estaban surgiendo en Nueva York en aquella época. Esta nueva pintura, como apuntaba Feldman, les llevó a combinar los sonidos de manera “tan libre y espontánea como la forma que tenían los expresionistas abstractos de combinar los colores”²⁹. Es decir, a la indeterminación.

El expresionismo abstracto es otra corriente artística con la que Balada tuvo contacto y por la que el compositor reconoce haber sido influenciado.

Formado por un grupo de artistas plásticos, en su mayoría estadounidenses, entre los que podemos destacar a Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Willem de Kooning, Philip Guston, Franz Kline o Barnett Newman, se desarrolló en la Nueva York que hemos ya definido como capital mundial de la vanguardia a partir de los 40. Corrientes como la Action Painting y la Color-field Painting fueron las más significativas dentro del movimiento.

Hay que apuntar que los artistas que han sido englobados dentro de esta corriente no formaron un grupo organizado y el estilo, formación, y trayectoria vital de sus componentes fueron distintos. Pero sí les unió el hecho de que todos ellos vivieron el mismo ambiente e inquietudes de la Nueva York de posguerra. Esta circunstancia, al igual que ocurrió en otras artes, imprimió una mayor conciencia en los artistas americanos acerca de sus propias posibilidades, originalidad de planteamientos y supuso el fin de la tutela y la hegemonía que el arte europeo había tenido hasta el momento.

Un artista importante en la historia de Balada es Robert Rauschenberg (1925-2008) por la huella que dejaron las exposiciones con su obra que el compositor visitó en los primeros años de su estancia en Nueva York. Rauschenberg nació en el entorno del expresionismo abstracto y del Action Painting, aunque en los primeros años 50 se alejó del movimiento para iniciar un nuevo camino que le

²⁹ MORGAN, Robert P. *La música del S. XX... op. cit*, p. 385.

conectó con otra corriente que comenzaba a despuntar en Nueva York: el Pop Art. La ruptura con la idea de la creación a través del culto al yo y la subjetividad del expresionismo abstracto permitió a Rauschenberg dirigirse hacia otra, en la que la creación nacía de la combinación del arte y la vida, de la mezcla de diferentes partes de la realidad. Así sus Combine y Combine Paintings en los que mezcla materiales y objetos de la vida diaria tan diversos como cartones, tejidos, fotografías, puertas o botellas, con pintura serán las obras que lanzan al artista hacia una influyente carrera internacional, y que hacen sea considerado, junto a Jasper Jones, precursor del Pop Art. La utilización de imágenes y objetos de la cultura popular, así como la técnica de transferencia de imágenes que comenzó a desarrollar ya en los años 50, son razones por las que se le considera un precursor de este movimiento. Artistas como Claes Oldenburg (1929), Jim Dine (1935), Andy Warhol (1928-1987) o Roy Lichtenstein (1923-1997) serán representantes del Pop Art en la ciudad de Nueva York, sede americana del movimiento.

Rauschenberg y Cage entraron en contacto el año 1952 en el Black Mountain College³⁰ y colaboraron en la creación de varias obras. Ambos trabajaron a su vez con el coreógrafo Merce Cunningham, lo que en el caso de Cage contribuyó a estimular la vía de la gestualidad: “la acción importante es teatral (la música — separación imaginaria del oído respecto de los otros sentidos — no existe), inclusive e intencionalmente carente de intencionalidad. El teatro se produce de continuo....”³¹. El *Happening* como encuentro de artes diferentes en el que las acciones se producen sin justificaciones psicológicas o de otra naturaleza en un único organismo escénico, provienen de este precepto de Cage.³² Fue precisamente en ese encuentro de 1952 entre Cage y Rauschenberg, y junto a otros artistas que estaban en la Black Mountain College, donde se tramó el que se considera primer *happening*.

Recordemos cómo Balada colaboró con Salvador Dalí el 24 de febrero del 66 en un *happening* que tuvo lugar en el Philharmonic Hall del Lincoln Center.³³

³⁰ Fundada en 1933 en Black Mountain, Carolina del Norte, fue una universidad con un enfoque experimental e interdisciplinario en el estudio del arte. Muchos de los artistas más influyentes del arte americano de aquellos años fueron alumnos o profesores de esta universidad hasta su cierre en 1957.

³¹ VINAY, Gianfranco. *El Siglo XX. Segunda parte*. Madrid: Ediciones Turner, 1977, p. 120.

³² *Ibid.*

³³ MOLLESON, John. *Dali and The What's... op. cit.*

Como hemos apuntado, la indeterminación será un aspecto crucial en el devenir del desarrollo de la música a partir de entonces y junto al serialismo han sido corrientes que impulsaron la disolución de elementos esenciales de la música como la estructura melódica y la rítmica organizada de forma métrica. Una de las consecuencias de este hecho es que la atención se trasladó a otro tipo de componentes como la densidad textural y el equilibrio tímbrico. Es decir, se produjo un cambio que transfirió el foco de atención desde los componentes individuales del lenguaje hacia otros más generales que implicaban a la forma global y a unos atributos sonoros del lenguaje musical más amplios.

Obras como *Gruppen* (1955-1957) de Stockhausen para tres orquestas refleja este tipo de acercamiento a la composición. En ella la necesidad de coordinación entre parámetros musicales como la armonía, melodía y ritmo no es necesaria. Al contrario, cuanto más distinta sea la escritura para cada orquesta, así como de los niveles de textura presentes en cada una de ellas, más fácilmente podrán ser percibidas como entidades separadas a pesar de que estén combinadas entre sí.³⁴

Esta tendencia que adquirió peso a finales de la década de los 50 tiene a dos de sus máximos exponentes en la obra de los compositores del este de Europa György Ligeti (1923-2006) y Krzysztof Penderecki (1933). Del primero, además, podemos destacar el tipo de tratamiento y el uso que hizo de clústers en obras como *Atmosphères* (1961). Del segundo las nuevas técnicas instrumentales.

Porque como consecuencia de la importancia que se dio a la textura, timbres y en general a aspectos puramente sonoros, la distinción entre sonido y ruido se fue difuminando cada vez más, al tiempo que se ampliaba la gama de materiales sonoros no tradicionales utilizados. Esta falta de prejuicios respecto a lo que podía formar parte del material sonoro de una composición enlaza con corrientes como el Futurismo de principios de siglo, la incipiente música electrónica, o también con Cage y la búsqueda de nuevas fuentes sonoras que le llevó hasta la indeterminación.

Uno de los aspectos en los que esta tendencia se materializó fue a través de la ampliación de las técnicas instrumentales tradicionales y las formas no

³⁴ MORGAN, Robert P. *La música del S. XX... op. cit.*, p. 402.

convencionales de tocar dichos instrumentos. Penderecki fue uno de los compositores que dieron especial atención al desarrollo de estas técnicas. “[...] todo lo posible en sus instrumentos menos tocarlos”³⁵ fue un modo de expresar aquello que deseaba que los instrumentistas hicieran en su interpretación de *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960).

Otras fuentes de producción de sonidos no convencionales nacieron del desarrollo que ofrecieron los nuevos avances tecnológicos. Y éste será uno de los aspectos que más importancia ha tenido en el desarrollo de la música en el S. XX, especialmente a partir de los años 50.

En 1948 en la Radio Nacional francesa, el técnico de sonido Pierre Schaeffer (1910-1995) comenzó a producir lo que llamó *Musique Concrète* o música basada en sonidos naturales o concretos que sufrían transformaciones mediante medios puramente electrónicos (cambios de velocidad de reproducción, *loops*, cortes, etc.). La constitución del *Groupe de Musique Concrète* en 1951 por Schaeffer captó la atención de músicos como Messiaen, Varese, Boulez, o Stockhausen que compusieron este tipo de música.

Por otro lado, y con un planteamiento distinto, en 1952 el compositor Herbert Eimert (1897-1972) fundó el estudio de la Radio de Colonia en la Alemania Occidental. En él se propugnaba el uso de sonidos puramente electrónicos con osciladores sinusoidales (tonos puros) y otros. El objetivo de Eimert era el de emplear la apenas bautizada *Elektronische Musik* para crear música serial, porque los componentes electrónicos permitían el control de parámetros sonoros esenciales del sonido como, por ejemplo, el número de armónicos y por lo tanto del timbre. Además, con este enfoque la música quedaba libre de cualquier asociación que recordara a los instrumentos tradicionales o las grabaciones de música concreta. *Study I* (1953) y *Study II* (1954) de Stockhausen creadas en el estudio de la Radio de Colonia se consideran las primeras composiciones de música electrónica.

En 1956 Stockhausen compuso *Gesang der Jünglinge* combinando sonidos concretos con otros puramente electrónicos. Ésta no solo es una pieza más compleja desde el punto de vista de los recursos técnicos usados en su confección,

³⁵ TARUSKIN, Richard. *Music in the Late... op. cit.*, p. 219.

sino que añade el concepto de movimiento espacial. Obra pionera en relación a este aspecto, la espacialidad es producida mediante la rotación del sonido a través de diversos altavoces en el espacio de audición.

Tanto en Europa como en Estados Unidos se crearon diversos estudios en los años 50. Y en los primeros 60 la música electrónica se había convertido en un elemento que debía estar presente en el lenguaje de todo compositor que quisiera ser parte del tiempo en el que estaba viviendo.

La invención del sintetizador marcó otro punto de inflexión en el desarrollo de la música en el S. XX. El sintetizador se concibió como forma de integrar los diferentes elementos electrónicos disponibles en aquel momento y que producían sonidos en aparatos independientes. Esta unidad integrada se podía manejar a través de un único control y podía conectarse a una grabadora, lo que en primer lugar significaba un ahorro muy importante de tiempo a la hora de realizar operaciones básicas. El sintetizador desarrollado en el Centro de Investigación Sarnoff en Nueva Jersey finalizado en 1955 y que se llamó RCA Mark II fue el primer sintetizador electrónico programable. En 1957 fue trasladado a la Columbia University en Nueva York, donde Vladimir Ussachevsky (1911-1990) y Otto Luening (1900-1996) crearon el Centro de Música Electrónica Columbia-Princeton.

Precisamente en ese centro, Ussachevsky y Luening hacían reuniones semanales a las que acudían compositores de la ciudad para hablar de música contemporánea y Balada asistió a una de ellas.

El RCA Mark II permitió a los compositores ejercer un control sobre los materiales creados a través del mismo que no tenía precedentes. Por ejemplo, Babbitt compuso su obra electrónica con el Mark II.

El desarrollo posterior de sintetizadores más pequeños y prácticos que el Mark II fue constante y con ellos también la ampliación de las posibilidades que ofrecían.

Pero los conciertos organizados con un amplificador, grabadora y altavoces no contaron con la aceptación del público y músicos, y se comenzó a mezclar la música grabada con aquella producida en directo. El siguiente paso consistió en manipular electrónicamente la actuación en directo. Obras como *Mikrophonie I* (1964) de Stockhausen utilizan este modo de operar.

El posterior desarrollo de los ordenadores ha ampliado progresivamente las

posibilidades de creación y manipulación de los parámetros sonoros hasta llegar casi a la ausencia de límites. El precursor en la utilización de los ordenadores para crear sonidos fue Max V. Matthews (1926-2011) con su programa Music de 1957, desarrollado mientras trabajaba en los Laboratorios Bell de Nueva Jersey. Las adaptaciones de este programa fueron instaladas en 1964 en los ordenadores de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey.

Centros como El Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique IRCAM de París, creado en 1970 bajo la dirección de Boulez, han sido también fundamentales para el desarrollo de la investigación del fenómeno musical y la tecnología asociada a éste.

La influencia de la música electrónica es importante en las composiciones de Balada. Aunque rara vez utiliza componentes electrónicos, los sonidos y texturas que aluden a esta música materializados con instrumentos tradicionales es una constante en el conjunto de su obra.

Otra de las posibilidades que surgieron en los 60 como necesidad para encontrar vías de expresión alternativas al serialismo y la indeterminación fue la que comenzó a introducir en las composiciones, escritas con un lenguaje vanguardista, citas musicales de obras escritas dentro de la tradición tonal. Estas citas eran tratadas como objetos externos, a menudo distorsionadas y yuxtapuestas, y su sentido radicaba en la contradicción que creaban con el contexto en el que eran insertas. Esta enfoque compositivo tuvo muchos seguidores durante los años 60 y parte de los 70. Con su unión de principios estéticos opuestos jugó un rol importante, relajando el lenguaje completamente abstracto al que se había llegado con el serialismo y la indeterminación. Compositores como Berio, Stockhausen o Zimmermann utilizaron la técnica de la cita o collage.

Pero las citas no se limitaron a obras específicas, sino que también se extendieron a características estilísticas de otros tipos de música. Una de las fuentes de las que se extrajo material fue la música popular de aquel tiempo, el jazz y el rock, y de la música folclórica y étnica.

Sobre este punto veremos que Balada desarrolla una línea compositiva propia con características muy concretas que analizaremos en los que hemos denominado tercer y cuarto periodos.

Otra tendencia importante que nació en los sesenta fue el Minimalismo.

Compositores como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich o Philip Glass exploraron la composición utilizando elementos musicales básicos en los que prevalecen la armonía consonante, los ritmos estáticos y motivos breves con la repetición múltiple como elemento de cohesión.

Balada se acercó al estilo pero no llegó a componer obras según sus principios por considerarlo “simple”.

Sin embargo, el nuevo modo de utilizar la tonalidad, también presente en corrientes como la de los collage musicales, o la influencia de la música popular hicieron que la tonalidad tradicional volviera a ser atractiva para los compositores. Pero no como continuación de lo que la tradición tonal había desarrollado en épocas pasadas, sino como una técnica compositiva más entre otras. Compositores como David del Tredici (1937), George Rochberg (1918-2005), John Coolidge Adams (1947), John Corigliano (1938) o David Schiff (1945) la han utilizado. Como veremos en el análisis posterior, Balada también comienza a introducir la armonía tonal a partir de 1975.

Quizá éstos sean los movimientos artísticos que se han desarrollado en paralelo al crecimiento del compositor y de los que de una u otra manera encontramos reflejos en sus composiciones. Otras corrientes importantes como el espectralismo y el desarrollo que aún hoy tiene, o las que han surgido con denominaciones tan variadas como nueva complejidad, nueva simplicidad, o posminimalismo no tienen reflejo en su obra. Neoromanticismo, eclecticismo o poliestilismo han sido fórmulas utilizadas por diferentes críticos para definir al compositor.

Dejando de lado las clasificaciones, en los próximos capítulos veremos cómo su lenguaje se va construyendo y el modo en el que en su música adquiere una forma y personalidad distintiva.

3. PERIODOS ESTILÍSTICOS.

3.1 Primer periodo.

3.1.1 Características del periodo.

Cuando Balada llegó a Nueva York en 1956 para iniciar sus estudios de composición, esta ciudad era el lugar donde se gestaban las últimas tendencias musicales y artísticas después que París perdiera su hegemonía como centro del mundo artístico occidental.

Además, fue en aquella Nueva York donde a partir de mediados de los años 50 las diferentes corrientes fraguadas por artistas americanos tomaron el impulso que dirigió y marcó el desarrollo de las artes plásticas a nivel internacional.

Balada recuerda a menudo la enorme influencia que tuvieron estas artes en aquel momento de su aprendizaje musical y cómo fueron una fuente de inspiración. “Yo creo que tengo más influencia de las pinturas que vi en Nueva York que de la música que allí escuché. Uno procura apartarse de la música para no tener la influencia de los músicos. Pero no te importa tener la influencia de un pintor. Creo es legítimo para un artista estar influido por otro que no sea tu competidor”³⁶.

De aquel tiempo quedaron grabados en su memoria los Combines de Rauschenberg, que entonces no logró entender pero como afirma calaron en su interior. Del mismo modo que caló su experiencia con Salvador Dalí,³⁷ con quien llegó incluso a proyectar escribir una ópera que desafortunadamente no llegó a materializarse.³⁸

A nivel musical, la ampliación del concepto de música así como el de su audición, el fin del neoclasicismo, la vigencia del serialismo, la irrupción de la música

³⁶ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista realizada al compositor en su residencia de Pittsburgh, Pennsylvania, USA, el 11 de agosto de 2008.

³⁷ 2.1 Biografía.

³⁸ Anexo I. Página 343. Carta firmada por Salvador Dalí el 12 de abril del 1961. Facilitada por Leonardo Balada el día 18 de agosto de 2010.

electrónica y el nuevo mundo sonoro que el desarrollo de la electrónica abría ante los compositores, la música concreta, aleatoria, minimalista, todas aquellas corrientes que circulaban por aquella ciudad efervescente rodearon a Balada desde su llegada, estimulando y provocando su imaginación.

En ese contexto descubrió que la formación que había recibido en Barcelona era muy conservadora en comparación con la que obtenía en los diferentes conservatorios en los que estudió en la ciudad,³⁹ donde aprendió técnicas de composición tanto tradicionales como de vanguardia.

El 20 de junio de 1961 el compositor envía una carta⁴⁰ a Gilbert Chase en la que dice “le remito unos datos biográficos y un resumen técnico de mi música”. Balada en ella nombra como sus profesores a Vincent Persichetti, Siegfried Landau, Aaron Copland y Norman dello Joio.

Sin duda su música está influida por las enseñanzas que recibió de estos compositores, fundamentalmente neoclásicos. Años después Balada ha definido este periodo escolástico como aquel en el que “mi aprendizaje corría en el campo de un modernismo clasicista”⁴¹.

Su música es motivica, con ritmos muy marcados, con un lenguaje armónico en el que subyace una orientación tonal básica que cambia con frecuencia y se va haciendo progresivamente más y más cromática, hasta llegar puntualmente a momentos en los que dichas referencias se pierden llegando a la atonalidad. Un lenguaje en el que ya está presente la idea del clúster y en el que busca formas que quieren ser innovadoras. Es el caso del *Allegro de Sonata en Cuatro tiempos*, a la que posteriormente definirá *Sonata para Violín y Piano* (1960), en la que como explica en la citada carta a Gilbert Chase “da una aplicación nueva a una vieja forma”.

Fueron años de formación, exploración, análisis y búsqueda, años en los que Balada trabajaba mucho para poder costear su vida y estudios en Nueva York,

³⁹ Manhattan School of Music; New York College of Music; Juilliard School of Music; Mannes College of Music.

⁴⁰ Anexo I. Página 341. Carta de Leonardo Balada enviada a Gilbert Chase. 20 de junio de 1961. Gilbert Chase Papers. *Serie IV, Subject Files*. Box 9, folder 1. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division.

⁴¹ BALADA, Leonardo. *Leonardo Balada Home Page* [en línea]... *op. cit.*

muy a menudo con muy poco tiempo disponible para componer pero siempre a la búsqueda de una imagen interior, de una identidad artística que definiera su personalidad compositiva.

En este primer periodo de su carrera el compositor reconoce 12 obras⁴² y marca el inicio del mismo el año 1959 con la composición de tres de ellas: *Música en Cuatro Tiempos* para piano solo, *Ballet City* para flauta, clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, piano y cello, y *Música Tranquila* para orquesta de cuerdas. Además de ésta y los conciertos para cello y orquesta, y el concierto para piano y orquesta, las demás son obras para instrumentos solos o música de cámara.

Hay otro factor relevante que define su música en esta época y que nace como oposición a la que era la tendencia compositiva dominante en la Nueva York de aquellos años: el serialismo. Este modo de entender y hacer música nunca gustó a Balada y no seguirlo le hizo sentirse fuera de lo que, especialmente en su tiempo en la Juilliard School, era políticamente correcto. Balada ha llegado a decir que odiaba⁴³ el dodecafonismo, lo que no significa que le gustara el estilo neoclásico que manejaba en aquella época, al contrario, le insatisfacía, pero la alternativa entonces lógica y a su alcance si quería ser contemporáneo escribiendo, el dodecafonismo o el serialismo, aún le agradaba menos.

Lo que tenía claro es que debía ser un compositor con un lenguaje de vanguardia, y debía encontrar uno con el que sentirse identificado y que a su vez le identificase haciéndole destacar sobre el resto. “Estaba harto pero no encontraba otra manera de componer”⁴⁴.

Con el encargo de Narciso Yepes⁴⁵ de una obra contemporánea y su promesa de que la tocaría por el mundo nació el *Concierto para Guitarra y Orquesta n°1* en 1965. Pero de nuevo no consiguiendo su objetivo llegó también la crisis en la que

⁴² Anexo III. Página 358. Relación de obras compuestas entre 1959 y 1965. Primer periodo compositivo.

⁴³ BALADA, Leonardo. *María Sabina. María Sabina* [Registro sonoro]. The Louisville Orchestra. Jorge Mester, director. Carnegie Mellon Philharmonic Orchestra. Juan Pablo Izquierdo, director. The University of Louisville Chorus, Carnegie Mellon Concert Choir, Carnegie Mellon Repertory Chorus. Grabaciones de 1973, 1979 y 1994. New York: New World Records, 1995.

⁴⁴ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista realizada al compositor en su residencia de Pittsburgh, Pennsylvania, USA, el 1 de mayo de 2010.

⁴⁵ 2.1 Biografía.

dejó de componer durante casi un año. En ese tiempo buscó la inspiración en el mundo que le circundaba, en aquella Nueva York colmada de creatividad artística, y después de ver mucho arte durante ese tiempo finalmente llegó *Geometrías N.1* (1966), la obra que cerrará esta etapa de aprendizaje y búsqueda de una personalidad propia.

3.1.2 Introducción al Concert per Violoncello i 9 instrumentistes.

Cuando Balada compuso esta obra tenía 29 años, ya se había graduado en la Juilliard School y era un joven compositor en busca de un lenguaje propio. El *Concert for Cello and 9 players* es una de las obras que sintetiza con más precisión el espíritu del compositor en aquel tiempo.

Finalizado en febrero de 1962, el *CONCERT per VIOLONCELLO i 9 instrumentistes*. “*Concert for Cello and 9 players*”⁴⁶ está escrito para cello solista, flauta doblada con piccolo, oboe doblado con corno inglés, clarinete en Si bemol doblado con clarinete bajo, fagot, trompa, trompeta en Do, trompeta en Si bemol, trombón con accesorio en Fa y un instrumentista de percusión que utiliza tambor con y sin bordones, triángulo, plato suspendido, xilófono, glockenspiel y tres timbales.

En la carta⁴⁷ escrita a Gilbert Chase en 1961, entre los datos biográficos se puede leer “Actualmente, compone un “Concierto para Violoncello y diez instrumentos” destinado a Gaspar Cassadó”. Esta alusión a la obra hecha por el autor unos meses antes de finalizarla nos da a entender que aunque inicialmente fue pensada para 10 instrumentos en algún momento del proceso compositivo optó por los nueve que constituyen la partitura editada.

Posteriormente y coincidiendo con su publicación en 1967 por la General Music

⁴⁶ Anexo II. Página 348. Título tal y como aparece en la edición de 1967 de General Music Publishing Co., Inc. New York, N. Y.

⁴⁷ Anexo I. Página 343. Carta de Leonardo Balada enviada a Gilbert Chase. 20 de junio de 1961. Gilbert Chase Papers. *Serie IV, Subject Files*. Box 9, folder 1. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division.

Publishing Co., Inc. de Nueva York, la partitura fue revisada por el propio compositor.⁴⁸ Hoy se puede alquilar en G. Schirmer Rental and Performance Library, localizada en 445 Bellvale Road. Chester, New York 10918.

El *Concert for Cello and 9 players* está dedicado a uno de los más grandes cellistas de la historia: Gaspar Cassadó. Además de ser un gran instrumentista fue alumno aventajado de Pau Casals y recibió clases de armonía y composición de Maurice Ravel. Como compositor destacó por la calidad de sus obras para cello, así como por el gran número de transcripciones que todavía hoy siguen siendo parte fundamental del repertorio para el instrumento. Fue, además, uno de los cofundadores en 1958 de los cursos de música española “Música en Compostela”, curso en el que Balada participó en la edición de 1960. Y fue entonces cuando Alexandre Tansman presentó a los profesores del curso diversas grabaciones de la música de Balada.⁴⁹ Entre ellos estaban Alicia de Larrocha, Andrés Segovia y también Gaspar Cassadó.

Después de la audición el cellista habló con Balada y le pidió que escribiera un concierto para él. Es así como nació la composición.

En uno de los viajes que Cassadó hizo a Nueva York, ambos músicos se citaron en un hotel de la calle 57 para hablar sobre la misma. Entonces el cellista hizo algunas observaciones respecto a diversos detalles de la obra, entre otros respecto a algunos armónicos. Balada retocó la partitura y se la envió a España. Pero Cassadó murió en 1966 sin haberla estrenado, tal como era su intención.

Por otro lado, el año siguiente a su composición, 1963, el Concierto fue seleccionado por la sección española de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea). Esa selección no aportaba ningún estreno, aunque sí análisis y lecturas. El lugar en el que se desarrolló el festival aquel año fue

⁴⁸ Preguntado en la entrevista realizada al compositor el 8 de mayo de 2013 por los cambios que introdujo en la partitura antes de su publicación en 1967, el compositor dijo no recordar cuáles fueron y dio por hecho que no habían sido sustanciales, imaginando que se referían a las pequeñas cosas que había hablado con Gaspar Cassadó sobre la obra.

Tampoco fue posible encontrar el primer manuscrito que realizó con lápiz o la posterior copia con tinta sobre papel transparente.

⁴⁹ 2.1. Biografía.

Copenhague.⁵⁰

Desde el punto de vista de la instrumentación, una de las ideas más sobresalientes de este Concierto es el hecho de estar escrito para un instrumento de cuerda acompañado por toda la sección de vientos de la orquesta, a excepción de la tuba, más una percusión ligera.

Esta particularidad de la obra además de estar en consonancia con la necesidad de innovar y encontrar un camino propio en el momento vital en la que fue compuesta, también hace pensar en que el compositor quiso recalcar el carácter *cantabile*⁵¹ y melódico del solista, aislándolo de cualquier otro de su familia que pudiese quitarle no solo protagonismo, sino unicidad en lo que a timbre y calidad sonoras se refiere. Por otro lado y pensando que la obra debía ser tocada por Cassadó, la intención del compositor era que la parte del cello fuera “no solo cellística, sino bonita”⁵².

Además y como se puede leer en el prólogo⁵³ de la partitura, no hubo ninguna intención de experimentar con la escritura del solista. Y efectivamente la escritura es clásica en lo que a elección de recursos técnicos y de interpretación se refiere. De hecho, a través de ella se ensalza el modo clásico de escribir para cello creando partes donde la voz natural del instrumento destaca por su lirismo, y otros momentos en los que el despliegue de recursos técnicos recuerda a los conciertos para solista llenos de virtuosismo del siglo anterior.

Ésta es la primera obra para solista, y en este caso no orquesta sino nueve instrumentos, que el compositor escribe en su carrera. Y a éste le seguirán poco después el *Concierto para Piano y Orquesta* de 1964 y el *Concierto para Guitarra y Orquesta* de 1965. Pero el gusto por este tipo de composición le llevará a escribir más de una veintena a partir de entonces.

Este gusto por la creación de obras con solista tiene su razón de ser en la atracción

⁵⁰ DE DIOS Hernández, Juan Francisco. *La mirada... op. cit.*, p. 128.

⁵¹ “El cello es el instrumento por su naturaleza más *cantabile*”. VII Curso Internacional de Posgrado en Composición Musical impartido por Leonardo Balada. Valencia: Universitat Politècnica de València, 30 de junio al 9 de julio de 2016. Clase del 4 de julio.

⁵² BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

⁵³ Anexo II. Página 347. Prólogo introducido en la partitura cuando la Editorial G. Schimer Inc. compró a General Music Publishing Co., Inc. New York, N. Y. los derechos de las obras de Balada que habían editado.

que ejerce en el compositor “la disputa que hay entre el solista y la orquesta. Aunque a veces coinciden un poco, pero generalmente es como una familia que no se entiende”⁵⁴.

El *CONCERT per VIOLONCELLO i 9 instrumentistes*. “*Concert for Cello and 9 players*” está dividido en tres movimientos: *Quasi Allegretto-Cadenza, Lento*, y *Allegretto. Energico, con fuoco-Lento*. Su forma es la de un concierto clásico para solista y grupo orquestal con una sucesión de tres movimientos que responden al patrón: rápido-lento-rápido, con una *Cadenza* al final del primer tiempo y una Coda tras el tercero.

Aunque no fue Gaspar Cassadó quien la estrenó, sí lo hizo⁵⁵ otra gran cellista, Nathaniel Rosen en Pittsburgh, acompañado por el Pittsburgh New Music Ensemble bajo la dirección de David Stock en 1979.

Existen dos grabaciones de esta obra en CD. Una de ellas pertenece a la discográfica Columna Música y está interpretado por el cellista Jurgen Van Win con el Barcelona Modern Project dirigido por Marc Moncusí.⁵⁶

La otra se encuentra en Naxos⁵⁷ y la interpretación corre a cargo del Carnegie Mellon Wind Ensemble dirigido por Denis Colwell con David Premo como cellista.

3.1.3 Análisis.

PRIMER MOVIMIENTO

El Primer movimiento se puede dividir en cuatro secciones. La primera finaliza en

⁵⁴ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ BALADA, Leonardo. *Tres Concerts Contemporanis Catalans* [Registro sonoro]. Barcelona Modern Project. Mar Moncusí, director. Jurgen Van Win, cello. Grabación de 2006. Barcelona: Columna Música, 2008.

⁵⁷ BALADA, Leonardo. *Concerto for Piano, Winds... op. cit.*

el compás 22 y en ella los nueve instrumentos sin el solista hacen una introducción que prepara la entrada del cello en el compás 23. Ese es el comienzo de la segunda sección, donde el cello expone parte del material temático que ha sido introducido en la sección anterior. En la tercera, que comienza en el compás 37, se desarrollan algunos de los materiales previamente tratados y se introducen nuevos. En el compás 91 inicia la cuarta sección y en ella el cello retoma el motivo inicial, desarrollándolo hasta el compás 118. La *Cadenza* parte del 119 y junto al *Lento* posterior cerrarán el movimiento.

Con la indicación *Quasi Allegretto*⁵⁸ $\text{♩}=120$, el Primer movimiento nos introduce en la obra con un carácter amable, ligero, rítmico y por momentos humorado, todo ello amalgamado con el tratamiento más melódico de la parte solista.

Está escrito prevalentemente en compás de 4/4, con excepciones salpicadas a lo largo del movimiento en 3/4, un 2/4 en el compás 57, y el 7/16 del 111, única excepción en subdivisión ternaria del movimiento. Ésta parece ser utilizada por el compositor para llegar a la *Cadenza* final, creando de ese modo un ambiente de ruptura entre el Primer movimiento y aquella. Escrita con barras de compás supeditadas a lo que el discurso musical parece querer diferenciar y con la subdivisión binaria como base, no responde a la división en partes de ningún compás concreto. En el último *Lento* del solista antes de entrar en el Segundo movimiento vuelve a aparecer el compás que ha predominado a lo largo del movimiento, el 4/4.

Primera sección.

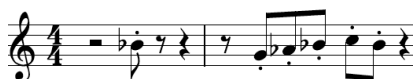
Escrita para el conjunto orquestal sin el solista, se puede dividir en dos períodos: desde el inicio del movimiento hasta la caída del compás 11 y de ahí hasta el 22.

⁵⁸ Las indicaciones en cursiva que aparecerán en el análisis son la transcripción exacta de las que están escritas en la partitura utilizada como base para el trabajo: BALADA, Leonardo. *CONCERT per VIOLONCELLO i 9 instrumentistes* [música impresa]: *Concert for Cello and 9 players*. Manuscrita. New York: General Music Publishing Co., 1967. Actualmente editada por G. Schirmer, New York/London.

Primer periodo.

Con un desarrollo contrapuntístico de las voces y una densidad muy ligera, el periodo comienza con la presentación en el oboe del motivo a partir del que se generará gran parte del material temático de este Primer movimiento.

Ejemplo 1. Oboe. Compás 1 y 2.



Este motivo sufrirá diferentes transformaciones a lo largo del movimiento y de él surgirán diversos desarrollos que generan nuevas ideas. Éstas aunque similares y estrechamente conectadas con el motivo original, las consideraremos nuevas células motivicas cuando se repitan con esa forma derivada de la original. Esta forma de proceder en lo que a modificaciones de motivos se refiere enriquece la evolución del discurso melódico y lo cohesiona.

Tal y como está escrito el motivo en el oboe lo repetirán el clarinete en Si \flat en el compás 5, aunque con una variación interválica en las tres últimas notas, la trompeta en Do en la anacrusa del 11 y el xilófono en el 17. Es un motivo con una construcción sencilla, escrito sobre corcheas con silencios, que el oboe presenta con un sucesión interválica de 1 tono y 1 semitono descendente, semitono, tono, tono ascendente y un tono descendente.

Las variaciones que se hace de él tienen que ver con pequeños cambios interválicos debidos a cromatizaciones, o por las modificaciones que introducen notas de paso, floreos, apoyaturas, o también con ligeros cambios en la figuración. El único elemento melódico que por su carácter diferente se aleja del material temático principal en esta primera sección será el que hace la flauta en el compás 7 y siguientes. En este caso y desde el punto de vista de la figuración y las articulaciones, este elemento nos introduce en el tipo de escritura que utilizará el cello en su entrada del compás 23, más lírico, con ligaduras de expresión y una figuración más amplia.

Hay que subrayar cómo el motivo del Ejemplo 1 en sus diferentes apariciones está

apoyado con la caja clara, lo que aumenta considerablemente su relevancia y permite que sea identificado desde el primer compás fácilmente.

Ésta es una manera de hacer que se repetirá a lo largo de la obra y un concepto en el que Balada insiste todavía el año 2016 con los alumnos: cómo debe ser tratado por el compositor lo que quiere sea el tema principal. Y lo explica con una imagen: “si todas las voces se visten de esmoquin ninguna destacará. El tema debe llevar el esmoquin y las otras voces deben ser menos elegantes. Lo importante es saber cuál es la idea principal y que se sienta como tal”⁵⁹. Esa filosofía, como se puede ver en la presentación del material temático de este Primer movimiento, existe ya en los inicios de su producción.

Desde el punto de vista armónico se puede decir que la obra comienza en Solm, aunque la modalidad no siempre está definida por el uso constante del Si[♯]. Las numerosas cromatizaciones en el discurrir contrapuntístico de las voces sugieren tendencias que no se confirman hasta la cadencia en el compás 10. Ésta se produce sobre dos áreas armónicas diversas: por un lado la flauta y el clarinete bajo en la última parte del 10 irán a Re, al tiempo que la trompeta en Do y fagot cadencian a Sol.

Por otro lado, cabe destacar el uso profuso de articulaciones y acentuaciones, sea para crear un contraste de carácter entre voces que cantan simultáneamente como ocurre con los diseños picados superpuestos a otros ligados del compás 1 entre el clarinete y el oboe, o en los compases 7 y 8 entre la flauta y el fagot; sea para resaltar la doble cadencia sobre Re y Sol de la flauta y el fagot en el compás 10, con los acentos y subrayados colocados en la tercera y cuarta partes del compás en ambos instrumentos.

El ritmo es otro elemento que destaca en esta introducción y que como se verá es parte sustancial de la obra. En este primer periodo destaca cómo el 4/4 en ocasiones hace de marco métrico aunque su estructura métrica no coincide con la música escrita. La colocación del diseño melódico en el compás 1, o de la

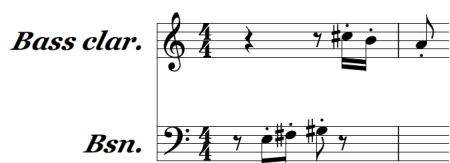
⁵⁹ VII Curso Internacional de Posgrado en Composición Musical impartido por Leonardo Balada. Valencia: Universitat Politècnica de València, 30 de junio al 9 de julio de 2016. Clase del 1 de julio.

resolución cadencial en el 10, son un ejemplo de ello. Contribuyen especialmente a la ambigüedad métrica del pasaje la colocación de los acentos y de las entradas de las cajas claras.

Segundo periodo.

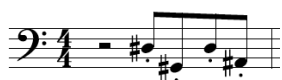
En éste aparecerán otros motivos que serán de nuevo utilizados en diversos momentos del movimiento: las dos semicorcheas y corchea picadas en segundas ascendentes o descendentes del fagot y clarinete bajo en la tercera y cuarta parte del 11;

Ejemplo 2. Fagot y clarinete. Compás 11.



las corcheas con saltos de quintas y cuartas de la tercera parte del compás 15, también en el fagot;

Ejemplo 3. Fagot. Compás 15.



y la repetición de notas en la anacrusa del compás 20 y siguientes en la flauta, clarinete en Si \flat y xilófono.

Ejemplo 4. Clarinete Si \flat . Compases 19 y 20.



Pero quizá el motivo al que se recurrirá con más frecuencia es el que aparece por primera vez en las trompetas en Do y Si \flat en la anacrusa del compás 20: dos voces a distancia de segunda que se abren a una tercera.

Ejemplo 5. Trompetas. Compás 20 con anacrusa.



Sea que aparezca sobre corcheas que sobre figuras diferentes, este motivo funciona como apoyo armónico y ayuda a definir el centro tonal de los lugares donde aparece.

A partir del compás 13 se incrementa la densidad del tejido sonoro con la incorporación de nuevos instrumentos que doblan el mismo diseño a distancia de una o dos octavas. Ocurre con la flauta y trompa en los compases 13 y 14, flauta y oboe en el 16, y oboe y fagot en el 17 y 18, aunque uno de los dos instrumentos doblados siempre incluye alguna pequeña variación respecto al que dobla.

A partir del compás 19, la flauta, clarinete y xilófono utilizan el motivo en el que predomina la repetición de notas en semicorcheas del Ejemplo 4 para dirigir el periodo hasta la cadencia del 23.

Pero en el compás anterior hay otra variación del motivo del Ejemplo 1 que merece ser destacada porque será la base de varios desarrollos que aparecerán a lo largo de todo el movimiento.

Ejemplo 6. Trompas. Compás 22 con anacrusa.



Armónicamente hay que destacar en los compases 11 y 12, donde de nuevo se siente la tónica de Sol, otro procedimiento que el compositor utiliza habitualmente para construir la armonía cromática en este Concierto: la cromatización de la tónica tal y como ocurre en estos compases, con el Sol# del trombón y fagot frente a los Sol \flat de la trompeta en Do y el oboe.

El movimiento contrapuntístico de las voces en los siguientes compases gira alrededor de armonías superpuestas construidas sobre Sol# y Do# (con algunos cromatismos) que se dirigen al Fa# del compás 18. Entendido como sensible de Sol, se llegará a éste a través de un proceso que se asienta en la caída del 23 y está formado por una secuencia de tres compases y medio que comienza en las dos últimas partes del compás 19. Está compuesta por grupos de acordes con configuraciones que no pertenecen a la tradición tonal, acordes a los que se llega melódicamente a través de numerosas apoyaturas, notas de paso, anticipaciones, floreos, etc.

Asimismo y como se apuntaba anteriormente, la base métrica del 4/4 implica regularidad y un soporte rítmico sólido sobre el que construir. Los cambios a 3/4 no alteran este tipo de orden. Pero en estos últimos compases, 19 al 22, de nuevo se puede ver cómo el compás es utilizado como un marco en el que el ritmo armónico y las articulaciones y acentuaciones no coinciden con las partes fuertes y débiles del mismo. Todo ello de manera que el oído siente un ritmo claro aunque difícilmente puede aferrarse en modo definitivo a uno regular.

Desde el punto de vista dinámico la introducción en su conjunto resulta un crescendo lento pero continuo que desemboca, tras el momento de gran tensión de los compases 19 al 22, en la entrada del solista. La prevalencia hasta el compás 11 de *mf* y *p*, unidos a una textura liviana, cambia cuando aumenta la densidad de la textura y la complejidad armónica de la misma, de manera que la percepción es la de crescendo y una tensión mayor. A partir del compás 20 los *cresc.* a *f* en el espacio de dos negras primero y una negra después, repetidamente hasta el compás 23, crean un *cresc.* mucho más intenso.

Siendo la expresión emocional el máximo objetivo⁶⁰ de las composiciones de Balada, la preparación intencionada de todos los elementos que conforman la composición parecen tener el objetivo de enaltecer la entrada del cello. Los matices dinámicos y las numerosas articulaciones que concretan el pasaje crean progresivamente más tensión rítmica y dinámica; la armonía poco a poco se hace

⁶⁰ Anexo I. Página 342. Carta de Leonardo Balada enviada a Gilbert Chase. 20 de junio de 1961. Gilbert Chase Papers. *Serie IV, Subject Files*. Box 9, folder 1. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division.

más compleja y con más disonancias dentro de un ritmo armónico acelerado; la densidad instrumental crece a medida que nos acercamos a la entrada del cello; todo ello para lograr el efecto dramático que creará el contraste entre el conjunto orquestal y el solista, y como consecuencia el relieve de este último. Como dice el compositor “A mí lo que me interesa es el contraste. De las armonías, de los timbres, de todo”⁶¹.

Segunda sección.

El compás 23 marca el comienzo de la segunda sección, a la que dividiremos en dos períodos: uno que termina con la cadencia sobre la primera parte del compás 31 y el segundo que finaliza en el compás 36.

Primer periodo.

Tras el *cresc. a f* del compás 22, el grupo orquestal queda en silencio para dejar solo al cello que ya ha iniciado a tocar un Sol³⁶² en la anacrusa. Teniendo en cuenta los matices de las demás voces, el hecho de que el cello comience en *mp* en la segunda corchea de la anacrusa del 23, cuando además en la primera el clarinete en Sib toca otro Sol, parece ser un gesto del compositor para ayudar al solista.

Otra de las premisas de Balada como compositor a la hora de escribir sus obras es la de facilitar, en la medida de lo posible, la ejecución de las mismas a los intérpretes. Y éste parece ser un ejemplo.⁶³

Por otro lado, la soledad del cello con una redonda alargada, contrastando con la figuración corta y de semicorcheas que se ha escuchado con insistencia en los compases anteriores, resulta sorprendente a la vez que cautivadora. El carácter propuesto por el compositor *Meno Riguroso* a toda la sección y *espr.* al solista nos ayuda a entender el poder melódico que quiere conferir al motivo tal y como lo

⁶¹ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

⁶² Llamaremos al La 440 Hz La4.

⁶³ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

presenta en ese momento.

Cuando el oído se ha acostumbrado al sonido solitario del cello, las corcheas sucesivas nos recuerdan que, aunque en modo diverso, esta idea ha sido ya presentada al inicio del movimiento. Se trata del motivo del Ejemplo 1 al que le sucede el desarrollo del mismo que fue presentado por el fagot en el compás 3. Ahora aparecen unidos, con una figuración amplia y ligaduras de expresión.

En los compases 27 y 28 y con un cambio momentáneo a 3/4, el solista presenta un desarrollo del motivo del Ejemplo 1 con una tesitura ampliada, a la que además se incorporan semicorcheas que le proporcionan un carácter más ligero. Tras una variación más sencilla del mismo motivo que la formulada en el 3/4, en el compás 31 canta el desarrollo que hemos llamado Ejemplo 6.

Por otro lado, los motivos derivados de la línea del cello que aparecen en la flauta en los compases 26, 29 y 30 crean un juego de pregunta respuesta con el solista que termina en el compás 31. Aun estando desde el punto de vista tímbrico y de tesitura distantes y teniendo articulaciones contrarias, la percepción de ser una sola idea prevalece.

Sin embargo, el oboe, clarinete y fagot, desde el compás 24, con desarrollos del motivo basados en el Ejemplo 5 crean una textura con un ritmo, timbre y tesitura diferenciada de la flauta y cello.

Segundo periodo.

Después de la cadencia sobre LaM en la caída del compás 31, el solista hace un nuevo desarrollo del motivo del Ejemplo 6. A partir del compás 34 repetirá dos veces más ese desarrollo, aunque ya sin *legato*, a ritmo de corcheas e introduciendo saltos, es decir, preparando el carácter con el que se desarrolla la siguiente sección, a la que llega después de un diseño descendente en el compás 36.

También en el compás 31 el glockenspiel se suma al diseño de las maderas basado en el Ejemplo 5, creando una armonía sobre LabM que acompaña al solista en otro plano textural. Puesto que aun con cromatizaciones el cello se mueve en LaM, se produce un momento de politonalidad que se prolonga hasta el compás

35. En el compás 36, solista y conjunto orquestal juntos en LabM hacen un enlace subdominante-dominante que cadencia en un acorde tríada de tónica en la primera corchea del compás 37.

La superposición de procesos armónicos anteriores a la cadencia dirigidos hacia tónicas diferentes enmarcados en un tejido textural, de registro, tímbrico y sobre todo con caracteres distintos entre el solista-flauta y las otras voces, es un reflejo del pensamiento del autor sobre cómo concibe un concierto con solista. Como “la familia que no se entiende”⁵⁴, pero que como podemos comprobar en el compás 36 logra puntos de encuentro.

El aumento de densidad sonora en el último compás de la sección, la disminución en la figuración, el *cresc.* hasta el *f*, el acorde tríada de Lab, así como la escritura más virtuosística en el cello nos introducen en un nuevo espacio.

Tercera sección.

Dividiremos esta nueva sección en 5 períodos. El primero comprende los compases escritos entre el 37 y el 45, el segundo concluye en la primera parte del compás 58, el tercero en la primera del 64, el cuarto en el 75 y el quinto en el 90.

Primer periodo.

Este periodo está caracterizado por el predominio de un lenguaje más exigente para el solista desde el punto de vista de la técnica instrumental. A partir del compás 37 su discurso introduce una serie de cambios en la escritura, con respecto a la de las secciones anteriores, entre los que destacan: los saltos interválicos amplios, la mayor frecuencia en el cambio de tesituras puesto que en un compás y medio llega a subir o bajar más de dos octavas, y la disminución de la figuración con predominio de las semicorcheas y tresillos de corchea. Todo ello junto al *Piu Mosso* ♩=126 *Aprox.* y la indicación para el solista *risoluto* definen el nuevo carácter de esta sección.

La textura del conjunto orquestal es ligera, compacta en cuanto a tesitura, timbre y ritmo, y está construida a partir de la célula motivica del Ejemplo 5, por lo que destaca contrastando con el virtuosismo del cello.

También la variedad de articulaciones en la escritura de éste, siempre en *ff* hasta el final del periodo, contrasta con los *legato* y los cambios bruscos de las dinámicas marcados en los vientos, quienes en el tiempo de una negra cambian de *p* a *f*.

Asimismo, todo el periodo está referido a la tonalidad con la que comenzó, La \flat M, y los vientos están desarrollados según la relación funcional II 7 -I, fórmula que se repetirá en las sucesivas entradas en forma de secuencia. En el compás 43, 44 y 45 esta fórmula armónica también se repetirá aunque sobre Si \flat M.

Segundo periodo.

El *dim.* y *poco rall.* del compás 45 anuncia un cambio que presenta el solista en el 46: una variación de los motivos enunciados como Ejemplos 2 y 4 que será utilizada especialmente a partir del compás 58.

Motivo 7. Cello. Compás 46 con anacrusa.



Expuesta la idea, el cello retoma el anterior discurso virtuoso de semicorcheas moviéndose entre Sol mayor y menor. A partir del compás 49, donde además hay marcado un breve *rubato*, se enriquecerá con dobles cuerdas, anticipando de ese modo uno de los elementos distintivos de la *Cadenza*: las dobles cuerdas y el ritmo con puntillos.

Tras la vuelta al *a tempo* que termina con el *rubato* en la segunda parte del compás 50, el cello inicia una escala ascendente con pequeños saltos y apoyaturas que desemboca en el compás 52. Ahí la orquesta cogerá el pulso de la figuración corta que venía haciendo el solista mientras éste aumentará la suya.

Las diferentes voces del conjunto orquestal a partir del 52 hacen desarrollos de motivos que aparecieron a lo largo de la primera sección. Están escritos sobre Sol

aunque con numerosos cromatismos, con entradas progresivas que crean un crescendo instrumental resultado de la densificación de la textura, con un mayor movimiento armónico, sobre todo a partir del 56, la disminución de la figuración y el timbre agudo, especialmente del piccolo, en el compás 57.

Como ha ya sucedido anteriormente, la tensión acumulada desemboca en el compás 58 en un acorde que, en este caso con un registro muy abierto, está construido sobre el Si del fagot al que se superponen un Fa#, Sib y Mi.

Tercer periodo.

Con un SolM confirmado en la segunda y tercera parte de ese mismo compás 58, aunque como viene siendo habitual con la tercera cromatizada en este caso en el clarinete en Sib, comienza el tercer periodo que finaliza en el compás 75.

El cello toma de nuevo las riendas de la composición con el motivo del Ejemplo 7, un motivo rítmico, perfilado con numerosas articulaciones y acentuaciones. Las maderas, con el motivo del Ejemplo 5, le acompaña dialogando a la manera de preguntas y respuestas.

En el juego constante de cromatizaciones llama la atención, en el compás 60, el color particular del acorde de Solb como dominante cromatizada del IV grado de Sol, así como en los dos siguientes compases el color del Lab y Mib a II grado napolitano de Sol. Con el de séptima de sensible del compás 63 se llega a la cadencia en el compás siguiente, de nuevo sobre la tónica de Sol.

Por otro lado, podemos pensar que el cambio continuo de 3/4 a 4/4 en esos 7 compases corresponde a la necesidad de dar cabida de un modo natural, dentro de una métrica de compás, a la secuencia rítmica creada en base a la célula motívica del Ejemplo 7, lo que además se traduce en un modo para facilitar la lectura del pasaje.

Cuarto periodo.

Este carácter ligero y juguetón en el solista, reforzado por la liviandad con la que

está tratado el conjunto orquestal a partir del compás 64, continúa dirigiendo el discurso musical. El periodo se desarrolla entre el compás 64 y el 75.

En 64 y 65 el solista canta solo y parece querer recordarnos lo que hizo en el compás 37, o incluso la respuesta que le dio la flauta en el compás 29. El *cresc. a f* del compás 65 resalta el acorde de tres notas como punto culminante de la escala ascendente, con la octava Re natural-bemol sobre Sol.

Las corcheas sueltas a partir del 66 del trombón, trompeta en Do, ambas con sordina, y la caja respondiendo al solista imprimen al pasaje un carácter humorístico, casi grotesco que se complementará con los *pizz.* del cello a partir del compás 69. En ese momento la trompeta en Do comienza a cantar un nuevo motivo melódico con sordina y ligaduras que crea un fuerte contraste con los *pizzicati* del cello. El relevo del fagot a éste en el compás 70 haciendo la célula motívica del Ejemplo 7, completa el cuadro jocoso que finaliza en el compás 72, cuando el solista de nuevo toca con arco.

Ésta será la única vez que el compositor usa *pizzicati* en toda la obra. Para Leonardo Balada la idea del *pizzicato* es sinónimo de juego,⁶⁴ como demuestra el contexto en el que lo ha introducido.

Armónicamente cabe señalar la modulación a Lam, muy cromatizada en el cello a partir del compás 66, que nos lleva hasta un DoM no menos cromatizado en el compás 72.

En el compás 73 la vuelta a Sol da paso a otro momento de transición, como ha ocurrido en los compases 22, 36 o 57. En el compás 74 comienzan a sonar todas las voces a excepción del oboe y solista marcando el ritmo de la primera semicorchea de cada parte del compás a través de acentos, con *gliss.* en el trombón, *flutter* en la flauta, sordinas en los metales y la trompa tapada, y con la caja escrita con mordentes. De ese modo en un solo compás se llega a *f* y a un importante nivel de tensión rítmica y tímbrica a través de los efectos instrumentales descritos.

Los acordes de estos dos compases están contruidos sobre Sol y Do, hasta que en

⁶⁴ VII Curso Internacional de Posgrado en Composición Musical impartido por Leonardo Balada. Valencia: Universitat Politècnica de València, 30 de junio al 9 de julio de 2016. Clase del 2 de julio.

la segunda parte del compás 75 el proceso finaliza en un acorde con la conformación Si-Sol \flat -Do-Fa \sharp . Éste hace pensar en la reducción a quintas, o cuartas, que hemos también visto en los compases 58 o 27, cuando después de aumentar la tensión a través de diversos acordes disonantes la cadencia se construye con intervalos de quinta.

Como en la descripción que el compositor hace de su armonía cuando escribe a Gilbert Chase ocho meses antes de la composición de la obra: “[...] una sucesión de acordes cromáticos más o menos tensos, con suaves preparaciones y resoluciones, al intervalo armónico de quinta perfecta como cadencia”⁶⁵.

Por otro lado, el *dim.* escrito en el compás 75 nos lleva a través del arpeggio del clarinete a la disolución de la tensión anterior, y nos conduce hacia un nuevo espacio que se confirmará con el nuevo discurso contrapuntístico. Un espacio tejido solo con los vientos mientras el solista está en silencio.

Quinto periodo.

El acorde anterior se filtra en un Fa \sharp en el compás 76, marcando así el comienzo del nuevo período que se desarrolla hasta el 90.

A pesar de que las líneas melódicas que conforman este pasaje contrapuntístico de entradas imitativas tienen un desarrollo libre, todas están basadas en el motivo del Ejemplo 6, lo que junto al ritmo y carácter uniforme de todas las voces da coherencia a la textura.

El carácter es *cantabile* e íntimo y, por lo tanto, completamente distinto al del periodo apenas finalizado. Y el trabajo contrapuntístico se mueve en *legato* y con matices que hasta el compás 82 se mantienen entre el *p* y *mp*, con la única excepción del *mf* del clarinete en 78. Además los metales sonarán con sordina de copa o recta siempre.

Partiendo de un Fa \sharp M en el compás 76, en el 79 con anacrusa y hasta el 82 la flauta y trompeta en Do aluden a Mim creando de ese modo otro momento de politonalidad. En el 80 el fagot aparece con la sonoridad Fa \sharp M, aunque está

⁶⁵ Anexo I. Página 342.

escrito momentáneamente como Sol \flat M, destacando sobre el resto de voces por el registro grave en el que está escrito, por las articulaciones y acentuaciones en claro contraste con el *legato* de las otras voces y porque suena con un motivo distinto: el del Ejemplo 7. De ese modo el fagot se distingue como el instrumento destinado a tomar las riendas del proceso que nos llevará hasta la nueva entrada del solista en 91.

En el compás 82 hará un diseño melódico con numerosos saltos, dirección ascendente y caracterizado con múltiples articulaciones que conduce al desarrollo de un motivo nuevo en el compás 84: arpeggios desplegados en dos octavas con saltos de quintas y cuartas ascendentes. Estos arpeggios en los compases 88 y 89 van progresivamente perdiendo notas hasta desaparecer totalmente, a la manera de un *rallentando* creado con una figuración cada vez más larga y con la presencia cada vez mayor de silencios.

Destaca también el motivo melódico de la trompeta en Do en los compases 86 y siguientes, que con su lirismo parece querer introducir la siguiente entrada del solista. De ese modo la tensión armónica y dinámica alcanzada en el compás 83 se disuelve progresivamente hasta llegar a la soledad del Mi de la trompa en el compás 90, apenas perturbada por un Do \sharp del fagot.

En este proceso destaca el pedal iniciado por la trompeta en Si \flat en el 84, primero con Mi \flat y en la última parte con Mi \natural , que se extiende a través del trombón a partir del compás 85. En el 88 será relevado por la trompa, quien pasará el testigo en el 91 de nuevo al trombón.

Cuarta sección.

Se extiende desde el compás 91 al 118 y se puede dividir en dos periodos, el primero de los cuales finaliza en el compás 104. El segundo nos guiará a través de un proceso cadencial hasta el inicio de la *Cadenza* en el compás 119.

Primer periodo.

En éste de nuevo escuchamos el motivo con el que comenzó la obra, Ejemplo 1, aunque con el tipo de figuración y articulaciones con el que fue presentado por el solista en los compases 23 y siguientes. La continuación del pedal de Mi alarga el ámbito de influencia del Mim anterior, aunque el cambio que se inicia en 97 hacia Sol como centro tonal (Solm por los La#=Si♭ de la trompa y cello en 96, y SolM en 97 por la resolución del trombón) nos permite pensar en los compases 91 y siguientes en una función de tónica de Sol. Ésta será la tonalidad predominante también en los siguientes compases, a pesar de las superposiciones de acordes cromáticos producto de los acordes desplegados por cuartas y quintas en el conjunto orquestal y la cromatización de la tónica Sol.

En el compás 96 el cello enlaza con el motivo del Ejemplo 7. Y a partir del 97, utilizando junto a las otras voces saltos por cuartas y quintas que recuerdan a los del fagot en 84 y siguientes y hacen alusión al motivo del Ejemplo 3, el conjunto suena con un carácter uniforme, rítmico, desenfadado, en el que las células motivicas encuentran ecos en las diferentes voces. Como ejemplo, la tercera y cuarta parte del compás 97 entre el fagot, cello y flauta.

Esta uniformidad en el carácter solo desaparece en el compás 101, donde el solista de nuevo enuncia el motivo del Ejemplo 1, al tiempo que el oboe y la trompeta se responden como lo hacían en compases anteriores con diseños rítmicos basados en el motivo del Ejemplo 7, siempre con articulaciones que refuerzan el carácter rítmico y ligero.

Este tipo de textura de nuevo más liviana, también para el cello a partir del 103, prepara el inicio del segundo periodo en el compás 105.

Segundo periodo.

Todo él está dirigido hacia la entrada de la *Cadenza* y se articula en el compás 111, donde tras el gran crescendo anterior comienza la disolución de la tensión que permite al solista entrar.

El periodo comienza con el cello cantando nuevamente el motivo del Ejemplo 1

en la primera nota de los tresillos de corchea. Lo hace tres veces aunque la última, la que comienza en el compás 108, de modo incompleto.

Ejemplo 8. Cello. Compás 105.



negra ♩=3♩ (3+2+2). Las trompetas y el trombón son las únicas voces que se mueven frente a las que prolongan la última nota del acorde anterior, dilatando hasta el 113 la tensión acumulada en los últimos compases.

En 114, cuando las trompetas y trombón también se quedan con notas tenidas el único instrumento que se moverá será el timbal. El *dim.* que comienza en ese compás, la entrada progresiva de instrumentos en silencio, junto a la introducción de silencios en el diseño del timbal tal y como ocurría en la situación análoga de los compases 88, 89 y 90 con el fagot, relaja definitivamente la tensión acumulada en el último gran crescendo que inició con el periodo.

Será en el compás 118 cuando se oirá un último Do del timbal sobre el cello, el cual seguirá sonando, ya solo, con un Si \flat 4 que hará de nexo entre el movimiento y la *Cadenza*.

Cadenza.⁶⁷

Escrita con la indicación ♩=116 *aprox.* (una indicación de tiempo ligeramente distinta a las utilizadas hasta el momento ♩=120 y ♩=126), las barras de compás no responden a un compás concreto sino a lo que el discurso musical parece querer diferenciar.

Por otro lado, en momentos con una figuración uniforme hay escritos *accel.*, *poco accel.* y dos *I TPO* tras *glissandi*, lo que da a entender que el compositor quiere una interpretación en la que el *rubato* esté presente.

Destacable también el gran número de indicaciones dinámicas escritas, en las que resaltan los *f* en los pasajes con dobles cuerdas y enérgicos.

Desde el punto de vista motivico la *Cadenza* comienza recordando el motivo del Ejemplo 1, con la misma interválica de entonces aunque con la última nota suprimida y una cola de tresillos de corchea en progresión ascendente. Le sigue una repetición del mismo motivo, ahora escrito con diversos adornos e incorporando tresillos de corchea, girando alrededor del IV grado de Solm,

⁶⁷ La *Cadenza* se debe leer en la particella del cello, no en la partitura general.

referencia tonal desde el inicio. La escala ascendente que le sucede, en 121, conecta el motivo con las dobles cuerdas, las cuales serán el elemento más característico de esta *Cadenza*.

Basadas en el motivo del Ejemplo 1, podemos delimitar su forma más esencial en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 9. Cello. Cuarta y quinta negra del compás 122.



Esta fórmula rítmica se desarrolla a lo largo de todo el compás en dos planos sonoros, uno alrededor de Sol² y el otro de Do⁴. En ellos se escucha una cadencia frigia muy elaborada, con sus notas Do-Si^b-La^b-Sol y armonías repartidas en ambos niveles, y la repetición insistente en el plano inferior del La^b-Sol y su resolución en el plano superior a Do.

La caída en el compás 123 se produce sobre un acorde con cuatro notas al que le sigue una secuencia descendente cromática, también con dobles cuerdas y en corcheas. Ese acorde con la forma Do-Sol-Re-Fa, junto al Fa mantenido durante las próximas seis negras, desplaza el eje tonal desde el Do del compás anterior a FaM. Junto al Fa ostinato se repite otra cadencia andaluza o frigia al inicio del compás, dos veces con claridad en la escala Fa-Mi^b-Re-Do, y una tercera antes del *accel.* con dos notas extrañas, Mi-Re, entre el Fa-Mi^b. Otro diseño cromático descendente finaliza en una segunda Mi-Re de la que nace un *gliss.* que desemboca en un Mi^b.

A partir de ahí escuchamos una nueva cadencia andaluza sobre Mi, sin el Si pero con el Mi^b-Re[#] en el bajo que lo sugiere. Esta dominante está además apoyada con un *f* y un cambio de tesitura que le separa dos octavas del Mi^b con el que inicia la cadencia. Se repite tres veces y el Do[#] rompe la monotonía de la repetición. Sobre las cuatro notas anteriores al cuarto Mi^b de ese pentagrama (Do-Si^b-La^b-Sol) escuchamos otra cadencia frigia en Do. Las notas de las cuatro cadencias están unidas con ligaduras, en contraste con las que construyen a continuación una escala cromática descendente que conduce hasta un La generador de un nuevo *gliss.*, cuya última nota escrita sobre el *I tempo* es Sol.

Una nueva bajada cromática descendente con dobles cuerdas, según la fórmula rítmica y melódica usada en la aparición de éstas en el compás 122, deja intuir otra cadencia andaluza sobre Fa.

Sobre la dominante (Do-Sol) aparece de nuevo el desarrollo melódico del compás 122. Al final del mismo, el *poco accel.* nos conduce al compás 124, donde una escala ascendente que se construye con numerosos giros formados por notas de paso, apoyaturas, floreos, hace pensar en los tonos de Sol, Re y La aunque la armonía no se afiance sobre ninguno de ellos. Sin embargo, el *Lento* en el que desemboca confirmará Solm.

Con un *cresc.* a *ff* y un *poco accel.*, la llegada al *Lento* $\text{♩}=48$ aprox. en 4/4 nos introduce en el que será el último recuerdo del motivo Ejemplo 1. Lo hará en una tesitura aguda, Do4, porque el Si \flat anterior no forma parte del recuerdo motivico aunque sí nos hará desear un Sol tal y como sucedía en el primer compás de la *Cadenza* y del movimiento. Además, el motivo ahora está despojado de la nota final. En su lugar inicia un proceso descendente quebrado por pequeños saltos de segunda, tercera y excepcionalmente cuarta hasta el último Sol del *Lento*, que con un La superpuesto a distancia de segunda mayor en *p*, *dim.* y con la indicación *perdendosi* cerrarán el movimiento.

La función melódica de las dobles cuerdas a distancia de segunda en los compases 127, 129, 130 y 134 hacen referencia a la “melodía armónica” de la que habla el compositor cuando escribe a Gilbert Chase: “Uno de los tipos de melodía que a Balada le agrada usar, responde a lo que él llama ‘melodía armónica’, es decir, una línea melódica que, por razones específicas, deja de tener una sola voz en un momento determinado y se convierte, temporalmente, en un intervalo de segunda, tercera o cuarta armónico, pero con funciones estrictamente melódicas”⁶⁸.

Concretamente la segunda mayor Sol-La con la que termina el *Lento* será uno de los elementos que el compositor utilizará en numerosas ocasiones en el Segundo movimiento y puntualmente también en el Tercero, lo que da a su aparición en el final de este movimiento un valor especial.

⁶⁸ Anexo I. Página 342.

Por otro lado, el giro melódico que comienza en la segunda mitad del compás 128 Ejemplo 10. Cello. Compás 128 y siguientes.



y se repite a continuación tres veces más, será uno de los motivos más utilizados a lo largo del Segundo movimiento.

Asimismo, la indicación $\text{♩} = 48$ del *Lento* introducirá al director y los músicos en lo que va a ser el nuevo tempo del Segundo movimiento $\text{♩} = 96$, justo el doble del *Lento*.

La relación metronómica, la introducción de uno de los motivos principales del nuevo movimiento, los intervalos de segundas melódicos, la figuración larga, así como el carácter profundamente melódico con el que está escrito, hacen del *Lento* un puente que nos permite pasar de un movimiento al siguiente sin tensión, dando, además, cohesión a dos movimientos a priori antagónicos.

SEGUNDO MOVIMIENTO.

En este movimiento el compositor escribe una parte para el solista en la que destaca especialmente el carácter lírico del instrumento. Los arpeggios con saltos de cuarta y quinta, el tema cantado con amónicos, los diseños sencillos de figuración amplia, todo ello con largas ligaduras de fraseo contribuyen a crear un clima *cantabile* y expresivo.

Desde el punto de vista armónico este movimiento es muy cromático, se puede decir que aún más cargado de disonancias que el primero, al tiempo que como ocurría en aquel hay referencias funcionales y centros tonales. Abundan los arpeggios por cuartas y quintas y un elemento que ya fue presentado por el solista en el último compás del Primer movimiento: la segunda Sol-La que será

utilizada por el compositor en numerosas ocasiones, también en momentos de resolución cadencial a pesar de no ser un intervalo estable. Además de esta segunda se emplearán diversas dobles cuerdas como “melodías armónicas”⁶⁸, especialmente en los pasajes con arpeggios.

La tonalidad principal del movimiento es Solm.

Todo él está escrito en 3/4 y con la indicación *Lento*. Solo hay ligeros cambios agógicos en tres momentos distintos formulados a través de las indicaciones *poco acell.*, *poco rall.* y *poco rubato*, lo que implica estabilidad en lo que a tempos se refiere en contraste con los numerosos cambios del Primer movimiento.

Se puede dividir en tres secciones: la primera comprende los 22 primeros compases y en ella se presentan los dos materiales principales del movimiento. En la segunda, que finaliza en el compás 44, aparecen los mismos materiales desarrollados pero ordenados al contrario de como lo estuvieron en la primera sección. La tercera, que comienza en el 44 y concluye en el 83, es más contrapuntística y en ella se entremezclan los materiales hasta ahora presentados. Al final de la misma se anticipan nuevos elementos rítmicos que aparecerán en el Tercer movimiento.

Primera sección.

A su vez, la primera sección se divide en tres períodos: el primero se extiende hasta el compás 7, el segundo hasta el compás 14 y el tercero hasta el 22.

Primer periodo.

El material temático que presenta este periodo está construido por el ensemble completo y contrasta de manera notable con la soledad sonora del cello creada a lo largo de la extensa *Cadenza* y el *Lento* final del Primer movimiento.

Comienza con un Sol sonando en el fagot, es decir, la misma nota con la que el solista terminaba el movimiento anterior, aunque entonces el cello sonara una

octava más baja y creando la segunda mayor Sol-La.

Finalizados los dos primeros compases introductorios construidos entre el fagot, trompa y clarinete con la indicación *legato*, la trompeta en Do inicia la línea melódica que en la anacrusa de 5 continuará el oboe y en el compás siguiente recogerá la flauta para terminar en 8. De esta línea melódica, la célula motívica que presenta el oboe en la anacrusa de 5:

Ejemplo 11. Oboe. Compás 5 con anacrusa.



será utilizada recurrentemente a lo largo de todo el movimiento. Como hemos ya visto tiene su origen en los compases 128 y 129 del Primer movimiento, Ejemplo 10.

Otras células motívicas destacadas del primer material son: la formada por las corcheas picadas y con silencio que aparecen en el clarinete bajo y el fagot;

Ejemplo 12. Clarinete bajo. Compás 4.



o las corcheas también con picados y saltos de octava, o distancias superiores, que aparecen en el fagot.

Ejemplo 13. Fagot. Compás 5.



Al igual que en el Primer movimiento el tono de referencia es Sol, y aunque de nuevo con acordes cromatizados, éste se presenta desde el inicio con la tónica seguida de acordes con función de dominante que en el compás 7 cadencian en tónica, preparando así la entrada al solista en la anacrusa de 8.

Como sucedía ya desde el primer compás del Primer movimiento, el acorde de tónica tiene la tercera mayor y menor, con el Si \sharp en la trompa mientras el clarinete

Sib hace un Si bemol.

El conjunto forma una textura compacta aunque con dos tipos de articulación contrastantes: por un lado tenemos las voces con una figuración amplia y *legato* y, por otro, el clarinete bajo y fagot que a partir del compás 4 estrechan la figuración y tocan con picados. Las articulaciones contrastantes y la figuración disminuida, junto a la apertura del registro en el conjunto, crean la tensión que busca la entrada del solista.

Segundo periodo.

El segundo material importante del movimiento es el que comienza a exponer el cello en la anacrusa del compás 8.

Ejemplo 14. Cello. Compás 8 con anacrusa.



Está construido con arpeggios en los que predominan los intervallos de cuartas y quintas y las dobles cuerdas, conectando de ese modo este movimiento con el *Lento* final del primero.

Los grandes *cresc.* en el movimiento ascendente de los arpeggios hasta llegar a la doble cuerda se compensan con los *dim.* que le devuelven al punto de partida de un nuevo arpeggio, todo ello con largas ligaduras de expresión que impregnan el conjunto de un carácter íntimo y lírico.

Este nuevo material se distingue del conjunto orquestal, que suena con una variación de la textura del primer periodo.

En el compás 13, el glockenspiel con tresillos de corcheas hace un arpeggio por cuartas que finaliza en la séptima La-Sol, una vez más recordando la segunda mayor que apareció al final del Primer movimiento.

A continuación, otro arpeggio descendente del solista nos conduce hasta el comienzo del tercer periodo en la anacrusa del compás 15.

Tercer periodo.

Es el momento en el que el cello introduce un material motivico distinto construido en base a corcheas y semicorcheas, que en progresión ascendente y haciendo pequeños giros con notas de paso y floreos nos lleva desde el Do² hasta el Si⁴ del último tiempo del compás 22.

Sobre él, creando un textura más ligera que en los periodos precedentes, la flauta, el oboe, clarinete bajo y fagot desarrollan motivos melódico-rítmicos que derivan de diversas células que va cantando el cello, creando un diálogo a modo de pregunta respuesta.

El tratamiento contrapuntístico de las voces se desarrolla sobre el tono principal, Sol, pero como consecuencia de las numerosas cromatizaciones el pasaje tiene un carácter muy inestable. El juego de alternancias y superposiciones del modo mayor y menor a partir del compás 18 nos conduce hasta la cadencia sobre Sol en 21, donde las disonancias producidas por el discurrir del clarinete bajo, fagot y cello terminan filtrándose, en el compás 22, en un Si⁴ a distancia de tres octavas.

La desaparición progresiva de las tres voces que han construido junto al solista los últimos cuatro compases, así como el *poco rall.* del compás 21 y la soledad de los Si extendidos con un *calderón* del 22, disuelven la tensión y nos sumergen en una nueva atmósfera en la que se comienza a reconocer la melodía del inicio del movimiento.

Segunda sección.

El compositor ha asignado de nuevo al compás 23, al igual que lo hacía en el Primer movimiento, el cometido de presentar el primer motivo completo en el solista. Entonces lo hacía de un modo más repentino, con el cello solo entrando por primera vez en la obra después del *tutti* y el gran *cresc.* precedente. Sin embargo, en este movimiento el solista canta el material principal acompañado del conjunto orquestal y después de haber hecho un discurso cargado de lirismo.

Dividiremos la nueva sección que comienza aquí en dos periodos atendiendo a los diferentes materiales usados en ambos: el primero finaliza en el compás 35 y el segundo lo hará en el 44.

Primer periodo.

Aunque el reconocimiento del material temático resulta inmediato a partir del compás 23, como es habitual en la obra aparece variado con respecto al modo en que fue presentado al comienzo del movimiento. Por un lado, el solista canta la melodía con cambios en la figuración y utilizando armónicos en vez de notas reales. Por otro, hasta el compás 30 el conjunto orquestal suena con una textura muy similar a la del comienzo del movimiento. Se reconocen los motivos de corcheas picadas con silencios del Ejemplo 12, compases 27 y 28, que hace el fagot; o las corcheas picadas en octavas del Ejemplo 13 que en el compás 26 suenan en el glockenspiel, aunque con dobles notas en la primera de cada dos corcheas; todo ello mientras en el resto de voces predominan las notas largas, tal y como sucedía en el primer periodo.

En el compás 29 el cello introduce otra variación melódica del motivo del Ejemplo 11. Lo hace inserto en un diseño descendente que le lleva a través del *poco accel.* y *cresc.* del compás 34 hacia el *a tempo* del 36, donde retoma la fórmula de arpeggios por cuartas, Ejemplo 14.

Esta variación del motivo del Ejemplo 11 va acompañada de una textura distinta a aquella con la que ha aparecido en los primeros compases del movimiento y entre los compases 23 y 28. En la variación a partir del 29, la textura del conjunto orquestal será la contrapuntística de los compases 16 y siguientes. En este caso son la flauta, el clarinete en Sib y el fagot quienes con imitaciones parciales del desarrollo que está haciendo el solista establecen un diálogo con éste que finaliza en el compás 33.

El movimiento contrapuntístico de estos compases nos deja ver cromatismos como los del 30, 31 y 32 donde un $La\flat$, $La\sharp$ y $La\sharp$ primero, y $Sol\sharp$, $Sol\flat$ y un $Sol\flat$ después se superponen. El acorde sobre la tónica Sol en el 36 tiene la tercera bemol y becuadro, como viene siendo habitual, y la ya conocida segunda

añadida Sol-La, que además se enturbia con un Lab una octava por encima. Éste a su vez y junto al Sol# en la tercera parte del compás actúa como fundamental cromatizada.

Segundo periodo.

En el compás 36 comienza el segundo período de la sección, período en el que el cello canta el motivo del Ejemplo 14, aunque como es habitual con variaciones con respecto a la idea inicial.

La textura que le acompaña en el conjunto orquestal es similar a la del inicio del movimiento, compases 1 a 7, aunque esta vez no aparecen los diseños de los Ejemplos 12 y 13. Está construida con notas largas tenidas entre las que el oboe recuerda, en el compás 37 y 38, el motivo del Ejemplo 10.

En los compases 42 y 43 la figuración disminuye llegando en el compás 43 a los tresillos de semicorcheas en la trompa y trompeta en Do. Esta aceleración va acompañada de un gran *cresc.* previo a la llegada a *f* en todas las voces, incluidos los platos suspendidos que aparecen por primera vez en la obra. En ese *cresc.* los metales sin sordina y el piccolo con *flutter* aumentan la tensión que nos lleva en el 44 al cambio de sección.

Se puede destacar la alusión a LaM en el compás 40 que terminará con el pedal de Mi en el trombón, alusión muy cromatizada apoyada por la segunda La-Si del cello que hasta el momento ha aparecido con esa forma asociada a resoluciones cadenciales. Sobre los giros por cuartas y quintas del solista que parecen desenvolverse melódicamente en Rem a partir de 39, en el compás 42 el trombón, que recuerda una vez más el motivo del Ejemplo 10, parece flexionar a Fam. En el compás siguiente acordes que no están contruidos según la tradición tonal nos llevan hasta una cadencia no conclusiva en el compás 44, con un acorde de Fa#-Do-Fa#-Si \flat -Si, un acorde de nuevo formado por quintas y cuartas. Y que progresivamente va perdiendo tensión, de manera que la articulación inicialmente suspensiva va relajándose hasta llegar a la quinta Mi-Si del compás 47, siguiendo los principios que en aquella época organizaban parte del discurso armónico del compositor.

Tercera sección.

En el compás 44 comienza la tercera y última sección del movimiento. Con tres periodos, el primero finaliza en el compás 68, el segundo en el 74 y el tercero se extiende desde ahí hasta el final.

Primer periodo.

La textura de los compases iniciales de éste nos transporta al comienzo del movimiento. El *dim.* del compás 44 hasta *p* o *mp*, según la voz, con los diferentes instrumentos haciendo notas largas y los diseños del compás 53 que recuerdan a los del Ejemplo 12, nos introducen en el material temático de aquel momento. También nos sugieren la entrada de la línea melódica que cantaba la trompeta en Do en el compás 2. Sin embargo, esta entrada no llegará hasta bastante después, en el compás 56 con el fagot, y lo hará incompleta y variada, a modo de invitación para que en la anacrusa del compás 59 entre de nuevo el solista.

Llama la atención en el compás 48 cómo la entrada sucesiva de voces forma un pequeño clúster al que en la anacrusa del compás 50 se añade una quinta disminuida y otra justa. Esta sonoridad se aclara hasta que en la segunda parte del compás 52 se escucha una tríada mayor sobre Mi.

En la anacrusa del compás 56 la entrada en el fagot de la línea melódica que cantaba la trompeta en Do en el compás 2 se desarrolla en Fa#M.

El fagot pasará el testigo al solista en la anacrusa del 59, compás donde comienza otro pasaje contrapuntístico en el que el cello, con un peso mayor en el conjunto, canta *espr.* con un diseño ajeno a los saltos y las dobles cuerdas, sin silencios, con notas largas y con el impulso por momentos de algunas corcheas a través de las que se reconoce el motivo del Ejemplo 10. Ello mientras el clarinete bajo o el oboe cantan también *espr.*, con diseños que en el clarinete crean cierta inestabilidad por las semicorcheas mientras en los del oboe o trombón por momentos escuchamos recuerdos del Ejemplo 10 con los que responden al cello. Mientras el cello a partir de la anacrusa del 59 se desarrolla en Si \flat m, el clarinete y trombón lo hacen sin una tonalidad de referencia clara. A partir del compás 64

el oboe canta junto al cello compartiendo carácter, figuración y tonalidad, Sibm. La doble cuerda en el cello del compás 68 tras el *poco rubat.*, esta vez no con una segunda sino con una quinta, anticipa la posterior resolución cadencial en Sol del compás 70.

Segundo periodo.

Comienza en la anacrusa del 69 y finaliza en el 74. Surge con la tonalidad de Sol y con la modalidad inestable debido a los diseños del fagot y flauta a partir de la anacrusa del 69, puesto que el Si[♯] y el Si^b se alternan y superponen con el solista. En el compás 70 éste recuerda los arpeggios por cuartas y quintas con los que iniciaba el movimiento, mientras la flauta con la indicación *espressivo* canta el motivo del Ejemplo 10.

En la anacrusa del compás 73 se forma sobre la segunda de la doble cuerda en el cello, y a distancia de séptima, una sonoridad cercana al clúster que dilata un calderón. La salida de éste en la segunda parte del compás 73 permite al acorde despojarse de las disonancias, emergiendo un acorde tríada mayor de Sol.

El adorno que hace el clarinete en el compás 73 con el Ejemplo 10, también con la indicación *espr.* y sobre ese acorde de Sol, marcan el final del segundo período de esta sección.

Tercer periodo.

En éste, el carácter profundamente *cantabile* y *espressivo* del periodo anterior se transforma en otro más incisivo y tenso, especialmente a partir del 79, donde además la textura va haciéndose más densa, la figuración se acorta en el cello y el fagot, y se intensifica el uso de subrayados, acentos y mordentes, todo ello acompañado de un *cresc.* constante que desemboca en el *Attacca* al Tercer movimiento.

Mientras en la flauta se escucha una variación del Ejemplo 10 a partir de la anacrusa de 76, el clarinete en ese mismo compás empieza a hacer arpeggios por cuartas y quintas recordando el Ejemplo 14. Pero partir de la anacrusa del 78 comienza a cantar con la flauta a distancia de segunda mayor diseños que

recuerdan al Ejemplo 10. A esta disonancia se suman las segundas menores que se forman a partir del 81 entre las trompetas.

Todo ello mientras el solista, desde el compás 76, adorna con notas de paso, floreos y una figuración disminuida con un ritmo cambiante y variado los arpeggios ya conocidos de cuartas y quintas.

Por otro lado, el $Mi\flat$ del fagot en el compás 75, que pasará al trombón en el compás 78, crea un pedal que se prolonga hasta el compás 80. Con acordes apoyados sobre él, muy cromatizados como consecuencia del desarrollo contrapuntístico de las voces y con numerosas cuartas y segundas, a partir del 79 se hacen cada vez más complejos perdiendo referencias tonales claras.

Hay que destacar que las notas repetidas con figuraciones cortas, ya insinuadas en el compás 78 por la flauta, así como los seisillos en el fagot y el cello a partir del compás 80, y el quintillo del solista en la última parte del compás 83, por un lado, son elementos que nos introducen en el Tercer movimiento, puesto que formarán parte de éste. Pero por otro, unen ambos movimientos sin solución de continuidad.

TERCER MOVIMIENTO

Este movimiento se puede dividir en cinco secciones: la primera se extiende hasta el compás 14; la segunda se desarrolla hasta la cadencia sobre el compás 29; la tercera hasta la del 38; la cuarta hasta la caída en el compás 80, y de ahí hasta el final de la obra se desarrolla la quinta y última, a la que añadiremos el *Lento* del solista.

Bajo la indicación *ALLEGRETTO Energico, con fuoco*, este movimiento lleno de brío, virtuosismo, cambios de compás y de tempo enlaza con el *Lento* final del cello que recuerda elementos temáticos empleados a lo largo de toda la composición, dando de ese modo unidad al conjunto al tiempo que enfatiza el lirismo del solista en contraste con el virtuosismo expuesto durante el resto del

movimiento.

Destaca al comienzo del movimiento el cambio de textura con respecto a la del segundo. Además y por primera vez en la obra, el compositor otorga al solista el papel de presentador del material temático sin que medie introducción.

Los cambios métricos son una de las características de este movimiento. La profusión de compases utilizados: 2/4, 4/4, 12/8, 5/8, 9/8, 3/8, 6/8 unidos a los dos tempos que se alternan hasta el *Lento* final, $\text{♩}=112$ y $\text{♩}=126$ con las equivalencias usadas entre ambos, crean una variedad y riqueza métrica y rítmica constante, e imprimen el sello particular que caracteriza este Tercer movimiento en el conjunto de la obra.

El *Tempo* $\text{♩}=112$ está asociado a la subdivisión binaria, habitualmente en compás cuaternario, mientras que la idea temporal contrapuesta, $\text{♩}=126$, está asociada a una métrica de subdivisión ternaria y frecuentemente a un compás cuaternario.

La especial atención que el compositor presta al trabajo rítmico-métrico se manifiesta también en el aspecto temático, con dos materiales temáticos contrapuestos y sus diversos desarrollos que se alternan a veces y sobreponen otras.

En los pasajes asociados a la subdivisión binaria el primer material temático está basado en dos motivos diferentes. El primero está formado por semicorcheas y en su desarrollo por quintillos de semicorcheas. Está expuesto por el cello en el compás 1 y siguientes.

Ejemplo 15. Cello. Compás 1.



Es un motivo rápido, tiene un ámbito reducido, generalmente de segunda o tercera, una articulación marcada, lleva subrayados y una ligadura entre dos de las notas que lo forman que varía con frecuencia de posición.

El segundo motivo aparece en la anacrusa del compás 11, contrasta

poderosamente con el anterior, también está escrito para el solista, está construido con figuras más largas, en *legato*, se desarrolla en un registro más amplio en el que destacan el salto de quinta y los dos saltos de cuarta, y tiene un carácter menos rítmico y más lírico.

Ejemplo 16. Cello. Compases 11 con anacrusa y 12.



El segundo material temático del movimiento aparece al inicio de la segunda sección, compás 15, y se desarrolla en los compases de subdivisión ternaria. Está construido con tres corcheas, de las cuales la primera y la tercera son iguales y la del medio está a distancia de segunda o tercera inferior o superior.

Ejemplo 17. Cello. Compás 15, segunda parte.



En general el ámbito en el que se mueve es de tercera o cuarta y se combina esporádicamente con distancias más amplias, además de con cambios de registro. Al igual que el resto de motivos ya presentados éste tampoco se repetirá tal y como aparece por primera vez en el compás 15.

Primera sección.

Se divide en un primer período que se extiende hasta la caída en el compás 7, mientras que el segundo lo hace hasta la del 15.

Primer periodo.

El acorde de corchea sobre Re con la séptima mayor y menor y undécima aumentada, Re-Do#-Fa#-Do#-Sol#-Do, sirve como trampolín al cello para presentar el primer motivo, Ejemplo 15.

El trombón con sordina y el fagot recuerdan el motivo del Ejemplo 5 con segundas que se abren a intervalos más amplios, esta vez a quintas, aunque ahora están escritas con picados en vez de como ocurría en el Ejemplo 5, que lo estaban con *legato*. Son los únicos instrumentos que acompañan al cello hasta el compás 7, están escritos en un registro grave y con un ritmo que no responde a un patrón concreto, aunque sí se intercalan con el cello a modo de pregunta y respuesta. La quinta Re-La \flat que forman en los compases 3, 4 y 6, junto al Si \flat que les precede en el trombón y el cello, hacen pensar en una dominante de Mi \flat . El acorde de la primera parte del compás 7, acorde de Mi \flat con la tercera menor y mayor y una segunda añadida a la quinta, nos confirma esta posibilidad.

La textura muy ligera del conjunto orquestal cede toda la importancia al solista, quien en el compás 5 introduce la variación métrica sobre el motivo del Ejemplo 15 que aparecerá con más frecuencia a lo largo del movimiento: los quintillos. El carácter inquieto y alegre, contrastante con el movimiento anterior, llevan al conjunto hasta la cadencia del compás 7, donde inicia un nuevo desarrollo.

Segundo periodo.

Comienza el compás 7 y finaliza en la caída del compás 15.

Cuando termina de sonar el acorde de Mi \flat M que describíamos con tercera mayor y menor y una segunda añadida, La \flat , el cello presenta una variación del motivo del Ejemplo 15 basada en los quintillos que enlaza con otra con una figuración aumentada, preparando así la entrada del motivo del Ejemplo 16 en el compás 11. Pero antes, en el compás 8, el oboe recoge el diseño de quintillos que en el compás siguiente repite el clarinete. A continuación, ambas voces se mueven paralelamente a distancia de segunda menor y segunda aumentada hasta el final del compás 10.

El fagot, sin embargo, en su entrada en el compás 9 imita con pequeñas diferencias el desarrollo que ha hecho el cello con figuración aumentada a partir del compás 8.

En la última parte del compás 10 los tres vientos, a los que se suma el trombón, crean una sonoridad de novena de dominante de Sol. A este acorde se le añade en

la primera parte del compás 11 y en el cello la quinta disminuida. Con ese color a una sexta alemana, Fa[#]-La^b-Mi^b de Sol, aunque éste no sea dominante sino tónica, comienza el motivo del Ejemplo 16, matizado por la indicación *cantando mf* en contraste con el carácter rítmico que ha imperado hasta el momento.

Pero este carácter *cantabile* está empañado por la segunda menor que hacen el fagot y trombón desde el comienzo del motivo hasta la mitad del 12, una vez más siguiendo la premisa con la que nace la obra de hacer una parte de cello tradicional y melódica frente a una orquesta con un sonido más contemporáneo.

Por otro lado, al aumento de la densidad a partir del 12 con la entrada progresiva de todos los instrumentos, a excepción de la flauta, y de los quintillos en clarinetes y fagots, se suma un proceso modulante en el que se pasa de Solm a un área armónica nueva en el compás 15, con La como centro tonal. El acorde de la primera parte del 15 es un acorde mayor de La con sexta mayor y séptima mayor y menor. Con el cello como solista indiscutible, que además introduce un tresillo de corcheas en la última parte de 13 a modo de preparación para lo que ocurrirá tras el *cresc.* del compás 14, se entra en la nueva sección.

Segunda sección.

Ésta se inicia en el compás 15, finaliza en el 28 y está formada por dos periodos, concluyendo el primero en el compás 22.

Primer periodo.

Con la indicación *Gracioso* será nuevamente el solista quien presenta el tercer motivo del movimiento, Ejemplo 17, acompañado inicialmente solo por la flauta, único instrumento que no participó a partir del compás 12 del crescendo que derivó en esta segunda sección.

La ligereza de la textura en estos cuatro compases actúa como otro elemento que contribuye a crear el carácter *Gracioso* que el compositor quiere imprimir a este tema.

Está escrito con numerosas acentuaciones y articulaciones, a menudo colocadas

en lugares diversos de las mismas células rítmicas, impidiendo de ese modo que se establezca un patrón regular, y mezclado con dosillos, sean de corcheas que con figuraciones combinadas.

Hasta el compás 19, solo la flauta y el fagot responden contrapuntísticamente al solista con desarrollos sencillos que no le quitan protagonismo. Comenzaban en el compás 15 en Lam a pesar de la cromatización de la tercera, para convertirse en mayor en el 17, y a través de acordes con función de tónica, con una alusión contrapuntística del fagot al II grado cromatizado en el compás 18, se llega hasta la cadencia en el tercer tiempo del compás 19 sobre LaM.

A partir de ese compás se suman progresivamente el oboe, piccolo y clarinete. Lo hacen utilizando el motivo del Ejemplo 17 con pequeños desarrollos, creando un tejido más complejo y rico tímbricamente que el de los compases anteriores.

Segundo periodo.

Comienza en el compás 23 y finaliza con el acorde de la primera parte del compás 29.

En el compás 23 inicia la sucesión de una serie de compases diferentes que dan cabida a diseños con metros distintos. Es un momento de paso entre la subdivisión ternaria del motivo que se ha desarrollado en esta sección y la vuelta al motivo en binaria que reaparece en la siguiente, compás 29.

En el 5/8 del 23 se unen ambos metros sucediéndose. En el compás 24 se superponen, con la escala descendente con floreos, apoyaturas y notas de paso en los fagots, sobre los dosillos en escala ascendente del cello. En el siguiente compás vuelve a sentirse solo la subdivisión ternaria, para en el compás 26, con el cello en compás de 12/8 mientras el resto de instrumentos están escritos en 4/4, crear otro breve momento de polimetría que se disipa con los silencios del cello a partir del 27, aunque el metro no vuelve a ser único hasta el compás 29.

Por otro lado, el clarinete bajo en el 27 comienza a anticipar con las semicorcheas, y en el 28 con quintillos y seisillos, la vuelta al material temático del inicio del movimiento que se produce en el compás 29.

Después de la resolución en Sol del compás 24, a partir del 9/8 hay un nuevo cambio a Fa apoyado por el pedal de dominante del compás 26. Tras la cadencia

sobre la tónica al final del 27, Fa se convierte en 28 en una dominante de Sib que resuelve en tónica en el compás 29, aunque con un acorde que, como ocurre frecuentemente en este Concierto, no tiene una interválica que se ajusta a la tradición tonal funcional. En este caso, de la nota más grave a la más aguda, con la forma Fa-Sib-Re-Sib-Si-Do-Re#.

Tercera sección.

En el *I Tempo* $\text{♩}=112$ y con la indicación para el cello *Energico* inicia la tercera sección que finaliza en el primer acorde del compás 38.

Reaparece el material temático del inicio del movimiento, Ejemplo 15, con un desarrollo en el que un Mi \flat y un Do# basculan alrededor de Re. La textura que lo acompaña hasta el compás 33 está formada por 3 acordes disonantes con las notas Si-Do-Re alteradas en modo diverso.

A partir de ese compás el motivo en el cello comienza a hacer primero semicorcheas y después quintillos con saltos de cuartas y quintas, siempre en *f* y con un progresivo crescendo virtuosístico. Al mismo tiempo la textura que le acompaña se densifica, y junto a la percusión especialmente presente y muy variada aparecen efectos como el *flutter*, primero en la flauta y después en la trompeta en Do, y los *gliss.* del compás 36 en la trompa. La variedad tímbrica en los vientos y percusiones destaca el punto cadencial y de cambio al que se llega en el compás 38.

Sin embargo, armónicamente este desarrollo es más estable que otros puesto que está formado por acordes sobre Do, tonalidad esbozada en 34, aunque el Do esté cromatizado en el cello, y 35 que dirigen al conjunto hasta la caída sobre la primera parte del compás 38, donde suena un acorde mayor de Do con 6ª añadida. El gesto del xilófono con la segunda Sol-La de ese compás nos recuerda al elemento que fue introducido en el final del Primer movimiento y se convirtió en característico del Segundo.

Cuarta sección.

Con una extensión mayor a la de las demás secciones, en ésta encontramos variaciones de los diferentes materiales motivicos presentados en la primera y segunda.

Comienza en el compás 38 y está dividida en 7 periodos, con el primero que finaliza en el compás 44, el segundo en el 49, el tercero en el 54, el cuarto en el 58, el quinto en el 67, el sexto en el 77 y el séptimo y último en el 80.

Primer periodo.

Comienza con el solista presentando un motivo de semicorcheas que nace como variación del motivo del Ejemplo 17 por la adaptación que de él se hace a un compás de subdivisión binaria. De hecho, llama la atención la indicación *Gracioso* escrita sobre un motivo desarrollado en subdivisión binaria. Porque en otros momentos del movimiento para los motivos con esa base aparece la indicación *Energico*. Solo para la subdivisión ternaria encontraremos el *Gracioso*. La indicación en este compás 38 hace explícito un carácter ya implícito en la propia escritura a través no solo de la interválica, sino de las numerosas articulaciones y acentuaciones también asociadas al motivo en su versión original.

Asimismo, llama la atención en este pasaje el nivel de detalle con el que el compositor precisa incluso las cuerdas que quiere suenen al aire, o cuándo el instrumentista debe usar el pulgar.

Por otro lado y como viene ocurriendo en el resto del movimiento, al inicio de cualquier nuevo planteamiento motivico del solista la textura con la que hace la presentación también esta vez es muy ligera. Las otras voces hacen diseños cortos, con un significado fundamentalmente rítmico y creando efectos tímbricos que colorean el discurso armónico.

Éste parte de DoM en el compás 38 y pasando por diversos grados más o menos cromatizados e intuidos, puesto que hay pocos elementos que permitan definir la armonía, al final del compás 42 se comienza a sentir una flexión a SibM que en la primera parte del 44 se concreta con un acorde de dominante. Los siguientes

acordes en 44 son el resultado del desarrollo contrapuntístico de las voces, el cual finaliza en la primera parte del 45 con una dominante de SiM resultado de un enlace cromático entre Si \flat M del 44 y SiM del 45.

Por otra parte, en el compás 41 la flauta, el clarinete y el fagot en otro momento de polimetría comienzan a anticipar la vuelta a la subdivisión ternaria del nuevo periodo con tresillos de negras y de corcheas. En 44 con la indicación $\text{♩}=\text{♩}$ entre el 2/4 y el 5/8, y un (2+2+1) a su lado, la superposición de figuraciones distintas y acentos crea un ritmo mixto que sirve como punto de inflexión entre el entorno de las 4 semicorcheas y el nuevo de las 3 corcheas que inicia a continuación.

Segundo periodo.

Éste arranca con la indicación *Piu Mosso* y $\text{♩}.=126$ en el compás 45, que no transmite la impresión de que el tempo se acelere con respecto al periodo anterior puesto que la diferencia creada con la disminución de la figuración es absorbida por el aumento de la velocidad.

Hasta el final del periodo en la anacrusa del compás 50, es el conjunto orquestal sin el solista quien teje el discurso en un diálogo de preguntas y respuestas entre grupos de instrumentos. Todo el periodo está basado en el motivo en subdivisión ternaria del Ejemplo 17, y destaca cómo repitiendo el mismo motivo en todas las voces el compositor crea una textura con una combinación tímbrica muy rica y armónicamente sustentada por un puente de terceras entre La-Do muy elaborado y cromático. Los numerosos signos de acentuación y articulación son ingredientes que añaden color al pasaje.

Finalizado el puente de terceras en el compás 48, el oboe y clarinete con dos escalas descendentes, ampliadas con notas de adorno, introducen al solista en la anacrusa del compás 50 y, por lo tanto, en el nuevo periodo.

Tercer periodo.

En él se superponen el motivo en subdivisión ternaria del Ejemplo 17 con la

esencia rítmica en subdivisión binaria del Ejemplo 15.

Ya hemos visto este tipo de superposición en otros momentos del movimiento, pero entonces servía como fórmula para enlazar el paso de una a la otra sin que hubiera un cambio brusco. Sin embargo, en el periodo que nos ocupa hay un deseo de crear un desarrollo con personalidad propia a partir de esa superposición. Hay que notar que mientras el cello está escrito en 12/8 a partir de 50, las otras voces lo están en 4/4. Además, entre la anacrusa del 55 y hasta el 6/8 del 58 se combinan los motivos con el tipo de subdivisión opuesta a como están escritos originalmente, es decir, que mientras las voces en 4/4 hacen tresillos de corcheas el solista en 12/8 hace dosillos de corcheas con cuatro corcheas y la indicación $4=3$.

El 6/8 del compás 58 es utilizado para llevar al cello, de nuevo con 8 corcheas, hasta el 2/4 siguiente que unifica métricamente al conjunto y solista. A partir de ahí será de nuevo la negra la unidad de medida hasta el compás 77.

Por otro lado, con el cambio de sección hay un cambio textural y de carácter en el que el solista continúa con el motivo del Ejemplo 17 desarrollado en el conjunto orquestal en el periodo anterior, mientras el clarinete bajo le acompaña en una tesitura grave tocando trinos escritos en semicorcheas y quintillos de semicorcheas.

Destacan las notas tenidas que en el trombón y trompa hacen de pedal a partir del compás 52, apoyando la armonía de Mi primero, para al final del compás 53 sugerir una dominante de Lam, área tonal que se confirma con la tónica en la cuarta parte del 54. La superposición funcional de acordes de dominante y tónica en la última parte del compás 54 y el 55 nos introduce en el cuarto periodo.

Cuarto periodo.

La anacrusa del 55 es el inicio de un diálogo tenso entre los vientos y el solista escrito con la indicación *energico*. La originalidad en las combinaciones de la métrica anteriormente expuestas, unidas a los timbres enfrentados del cello en un registro grave y los agudos del conjunto orquestal junto a la fórmula pregunta-respuesta con la que interaccionan, generan un ambiente de tensión y lucha. Carácter que se refuerza con el contraste entre la estabilidad sobre la dominante

en el cello frente a los movimientos a distancia de séptimas, octavas y novenas que tejen los vientos. Esta tensión viene disuelta en el compás 58 con la soledad del cello, que con un diseño ascendente y junto al *rallent.* prepara el *cantando* posterior.

Quinto periodo.

Comienza en el compás 59 y finaliza en el 67. La vuelta al *Tempo I* y el recuerdo de la indicación metronómica propia de aquel, ♩=112, nos sitúa en un tempo ligeramente más lento que el anterior al *rallentando* del compás 58. El cambio de periodo coincide también con la aparición de un área tonal nueva, Si \flat M.

Mientras el solista canta una variación del motivo del Ejemplo 16, el clarinete bajo y el fagot suenan al unísono con un motivo de cuatro semicorcheas, rítmico, que recuerda al del Ejemplo 15. El timbre resultante de la escritura de ambos instrumentos junto al de la trompa y el timbal resulta caricaturesco con respecto al *cantabile* del cello, al tiempo que incisivo y muy contrastante.

En el compás 62 cambia el discurso en los vientos y las semicorcheas se convierten en tresillos de corchea en el corno inglés y fagot. Ambos hacen desarrollos del motivo del Ejemplo 16, el fagot más textual que el corno inglés. La entrada de la flauta en la anacrusa del 65 prolonga la idea melódica entorno al Ejemplo 16 que finaliza en las otras voces. A la vez comienza a ser contaminada por las semicorcheas picadas y espaciadas del fagot, trombón y trompa, cuyo cometido parece ser llevarnos hacia la anacrusa del 68 donde con un *energico f sempre* reaparece el motivo del compás 1.

Sexto periodo.

Con ese cambio inicia el sexto periodo que finaliza en el compás 77.

Mientras el cello canta el motivo del Ejemplo 15, en los vientos una textura muy ligera de corcheas con silencios crea acordes por cuartas con la forma Sol-Do-Fa hasta el compás 71. El tono de referencia a partir del compás 68 en el cello es Sol.

En el trombón y la trompeta en Sib, a excepción de en el compás 70, después del acorde por cuartas suenan las notas características de una sexta napolitana Lab-Mib. Sucede hasta el compás 72 donde las trompetas continúan con la textura de corcheas escritas homorrítmicamente, aunque ahora moviéndose por terceras, cuartas y quintas, a lo que se añadirán varias segundas en el compás 76.

Mientras, el clarinete bajo y el oboe a partir de 72 dialogan con el cello haciendo variaciones del motivo del Ejemplo 15, enriqueciéndolo de ese modo con diferentes registros y timbres.

La textura inicialmente ligera se vuelve cada vez más densa con la aceleración del ritmo en las trompetas, los saltos, arpegios y dobles cuerdas que comienza a hacer el cello en el 74, y la repetición de los mismos arpegios por el cello en los compases 75, 76 y 77.

Séptimo periodo.

Con el cambio de textura, la indicación *Piu Mosso* ♩=126 y el cambio de compás a 12/8, se crea entre el compás 78 y el 80 el punto culminante que desemboca en el inicio de la última sección.

Por un lado, las trompetas tocan juntas a distancia de segunda mientras, por otro, el fagot y trombón repiten el motivo del Ejemplo 17 a distancia de octava creando un juego de pregunta-respuesta con el xilófono. Llama la atención la (*sord.*) en el trombón que le separa tímbricamente de las trompetas, a la vez que le acerca al fagot y xilófono, con quienes comparte motivo. El cello hará dobles cuerdas formadas por séptimas mayores, quintas disminuidas y cuartas justas en un diseño con saltos y cambios de cuerdas.

La superposición del ritmo binario en el cello con el ternario en el resto de voces, los cambios dinámicos constantes en las trompetas, las dobles cuerdas en el solista que se suceden con cambios de tesitura, el timbre agudo con el que están escritas las trompetas, y los *glissandi* ascendentes de la trompa en 80, así como el *cresc.* en los metales y xilófono a partir de ese compás, todo ello crea una fuerte percepción de contratiempo y agitación. La dirección de este aumento continuo en

la tensión desde el periodo anterior tiene una meta: la que será última exposición del motivo del Ejemplo 15 y preparación del final del movimiento.

Quinta sección.

La vuelta al motivo se hace con el mismo tempo y compás con el que fue presentado al comienzo del movimiento: ♩=112 y en compás de 4/4.

A la vez que éste se desarrolla, el resto de instrumentos en 81 y 82 llenan los silencios que deja el solista con cuatro acordes de corchea con picados prácticamente iguales, formados por Do[#]-Re-Mi^b-Do-Fa-Sol. En el compás 83 la única nota que queda sonando es el Re del fagot. En el 85 el clarinete bajo sustituirá al fagot continuando con ese pedal de dominante que finaliza en la segunda parte del compás 86.

El solista a partir del 83 hace 3 compases en los que desarrolla el motivo anterior, Ejemplo 15, llevándolo a diferentes tesituras, con saltos amplios y añadiendo dobles cuerdas. La indicación *sosten.* en el 85 sirve como colofón al momento de virtuosismo que precede al *A Tempo* del 86.

Ahí la orquesta toma el relevo. Con semicorcheas y tresillos de semicorcheas el oboe, las trompetas y el trombón repetirán dos notas a distancia de segunda como si fueran trémolos hasta el acorde de la tercera parte del compás 90. El clarinete bajo, fagot y trompa harán al mismo tiempo un pedal formado por una octava y una quinta disminuida Fa[#]-Fa[#]-Do. Junto con el cello, la armonía resultante continúa siendo de dominante de Sol.

Entre las percusiones destaca el xilófono que en el compás 89 introduce tresillos de corchea. Junto a los *gliss.* descendentes en el trombón del compás 89 y 90, y los *flutter* de la trompeta en Do del 90, ayudarán a potenciar el último clímax orquestal.

El acorde de la tercera parte del 90, formado por las notas Fa-Do-Fa-Si^b-Si^b-Mi-Mi-Fa, no pertenece a la escala de SolM, tonalidad en la que nos hemos movido durante el periodo, sino que parece pertenecer a la de FaM. El movimiento no ha terminado y una cadencia no resolutive parece ser el tipo de inflexión adecuada.

El Do del cello como parte de ese acorde será el punto de partida del *Lento* final.

De nuevo y como ya ocurrió con la entrada del solista en el compás 23 del Primer movimiento, o en el enlace entre el Primero y Segundo, el compositor facilita la entrada al solista puesto que escribe el inicio de la nota Do mientras el resto de instrumentos tocan en *ff*.

Lento.

El carácter profundamente lírico de esta coda contrasta radicalmente con el resto del movimiento.

A partir del Do con calderón, que nació en el compás 90, y hasta la tercera parte del compás 93 se escucha el motivo que el cello presentó en el compás 23 del Primer movimiento. Lo hace a distancia de quinta justa inferior con respecto a aquel, lo que junto al Si \flat del compás 92 confirma la idea de FaM enunciada en el acorde final anterior al inicio del *Lento*.

A continuación aparece la segunda mayor Sol-La que fue característica del Segundo movimiento, y que el compositor introdujo en el último compás del Primero. Después, un Si \flat sirve de enlace con el motivo del Segundo movimiento presentado como Ejemplo 10. Escrito en Re \flat M enlaza con un diseño ascendente que comienza en el tercer tiempo del 96, y que con algunos cromatismos nos conduce hasta el *Piu lento* en 99. Éste comienza con una doble cuerda con una segunda y el recuerdo nuevamente del motivo del Ejemplo 10 sobre SolM. Tras una repetición en 101, y una variación del mismo en la anacrusa de 103, aparece de nuevo la doble cuerda Sol-La con un calderón. Un *rall.* con *dim.* nos conduce a través de un Si \natural , también con calderón, hasta el Fa-Do final en *pp*.

3.1.4 Conclusiones.

Como hemos dicho en la introducción al Concierto, que la obra estuviera dirigida a Gaspar Cassadó la condicionó en dos sentidos. En primer lugar porque el

compositor no quiso introducir recursos técnicos no tradicionales como el *col legno*, *sul ponticello*, el uso de microtonos, etc. El otro condicionante fue el de crear una parte para el solista en la que se realizara la belleza melódica y virtuosística del instrumento.

En relación a este último aspecto destacan diversos fragmentos de la obra donde el virtuosismo está enfatizado con un acompañamiento mínimo del conjunto instrumental. De ese modo las texturas ligeras con acordes esporádicos aportan un color instrumental contrastante y referencias tonales o simplemente tímbricas, pero dejando que el cello tenga espacio y sobresalga sin interferencias. Pasajes como los desarrollados a partir del compás 37 del Primer movimiento, o 38 y siguientes del Tercero, son un ejemplo de esta manera de tratar el equilibrio entre el solista y el resto del conjunto.

Pero quizá el momento donde el cello brilla especialmente sea en la *Cadenza* del Primer movimiento, no solo por la soledad en la que canta, sino porque en ella se conjugan las dificultades técnico-mecánicas con las de los momentos más expresivos y que necesitan de un dominio más profundo del instrumento.

Por otro lado, estas premisas de las que Balada partió tienen otra consecuencia que enlaza con la idiosincrasia del compositor en aquel momento. Con el lenguaje que como compositor contemporáneo⁶⁹ quería utilizar, una parte de cello tan tradicional necesitaba ir acompañada de algo que la convirtiera en vanguardia.

Por ello mientras el cello es fundamentalmente diatónico el conjunto orquestal tiene asignada una parte mucho más disonante, con cromatismos que chocan en continuación con la parte del cello y una armonía que a veces raya con la pérdida de referencias tonales.

Además, con frecuencia cuando el cello está cantando ideas más melódicas y con predominio del *legato* los vientos tocan otras más rítmicas en las que prevalecen las articulaciones como el picado y los acentos, y donde además las dinámicas son más cambiantes en tiempos breves. Los compases 23 y siguientes del Primer movimiento, o los compases 59 y siguientes del Tercero son ejemplos de este tipo de combinación.

Es decir, la búsqueda del contraste entre el solista y los demás instrumentos es una

⁶⁹ Anexo I. Página 342.

constante no solo relacionada con la idea de partida en la que acabamos de profundizar, o con el hecho de que la obra está compuesta para un instrumento de cuerda y una pequeña orquesta de vientos y percusión, además enlaza con otra idea, ya expuesta en el análisis, que parte de la concepción del compositor de lo que un Concierto para solista debe ser: debe haber lucha entre el solista y la orquesta.⁵⁴

Respecto al tipo de armonía que sustenta la obra, como el propio compositor dice: “A pesar de utilizarse centros tonales, es altamente cromática”⁷⁰.

Hay cromatismos como el de la tercera de los acordes, especialmente de aquellos que sientan referencias tonales, que son una constante en la obra. La cromatización de la tónica es otra de las fórmulas recurrentes, especialmente cuando esos acordes están en un contexto en el que la tonalidad resulta más evidente. La imprecisión modal y los cromatismos a los que ésta obliga en cada caso está presente en muchos otros momentos de la composición.

Por otro lado, hay fórmulas que el compositor utiliza para crear referencias tonales como son el motivo que señalábamos como Ejemplo 5 y sus derivaciones. En él, la disonancia inicial que se abre habitualmente a una tercera o quinta constituye una de las fórmulas más usadas a lo largo de toda la composición para crear puntos de referencia tonal.

Las segundas introducidas al final del Primer movimiento son otro elemento característico de los procesos cadenciales que ayudan a determinar la tonalidad.

Las notas tenidas que actúan como pedales, y que aparecen especialmente en el Tercer movimiento, son otro factor que sostiene la tonalidad de esta armonía tan cromática.

Otra cuestión que destaca por la frecuencia con la que aparece a lo largo de la composición es la referida a los acordes a los que se llega tras los numerosos *crescendi* orquestales que hacen de puntos de inflexión entre diferentes secciones o periodos de la obra. Son el final de procesos breves, habitualmente de dos compases, en los que se da una ampliación del registro, densificación de la textura, aumento de la intensidad, del ritmo y de los cambios armónicos. A excepción de los acordes tríadas mayores del compás 37 en el Primer movimiento

⁷⁰ Anexo II. Página 347.

y el de la segunda parte del compás 73 en el Segundo, el resto son acordes más o menos disonantes en los que destacan la abundancia de cuartas, quintas y segundas con las que están formados.

Por otro lado, el desarrollo contrapuntístico de las voces es constante y, por lo tanto, la prevalencia del discurso melódico-individual es también continua. La predominancia de este tipo de movimiento melódico provoca eventuales momentos de politonalidad y otros en los que la construcción interválica de los acordes queda desdibujada. Si a ello se suma la abundancia de cromatismos en todas las voces la consecuencia son los numerosos choques disonantes que en algunos casos comportan la pérdida de referencias tonales.

Hay otro aspecto que llama especialmente la atención y está relacionado con las sordinas en los vientos. El suyo es un uso constante y muy cuidado, especialmente en las trompetas. Esta utilización insistente y prolija nace, por una lado, del gusto que le producen al compositor el timbre que generan y, por otro, de la variedad de colores y matices dinámicos y tímbricos que añaden a sus composiciones.⁷¹

En esta obra el compositor utiliza la sordina recta y la copa para las trompetas y la trompa *bouché* o la sordina para la trompa en la mayor parte de la composición, añadiendo de ese modo efectos tímbricos y enriqueciendo el juego de dinámicas.

Destaca también en esta partitura el empleo profuso de acentuaciones, articulaciones y matices dinámicos. Estos elementos no solo completan la música, sino que la moldean definiéndola hasta un nivel de detalle importante. En palabras del propio compositor “Creo mucho en las articulaciones. Tengo una obsesión tremenda con ellas. Creo que es influencia de la música electrónica. Cuando fui a Pittsburgh en el 70, en la Carnegie Mellon no teníamos electrónica. En la otra universidad, la Pitt, tenían un estudio de electrónica y al ver la calidad que esas máquinas podían dar con staccato, legato... me quedé asombrado. Desde entonces he utilizado este elemento como un elemento propio. Y específico mucho. Utilizo las dinámicas y las articulaciones no como elemento casual sino como un

⁷¹ VII Curso Internacional de Posgrado en Composición Musical impartido por Leonardo Balada. Valencia: Universitat Politècnica de València, 30 de junio al 9 de julio de 2016. Clase del 2 de julio.

elemento primordial. A veces no hay nada más que estos elementos”⁷². Aun siendo la composición del *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* anterior a su llegada a Pittsburgh y, por lo tanto, al momento que relata en la entrevista, el uso que hace de las articulaciones y acentuaciones ya en esta obra hace pensar que este aspecto de la composición forma parte de la esencia misma de Balada desde sus inicios.

Respecto al trabajo melódico cabe destacar cómo los diferentes motivos están contruidos con elementos sencillos y son de extensión breve. Y cómo sus desarrollos se generan con la adición de floreos, anticipaciones, notas de paso, apoyaturas, es decir, agregando también elementos sencillos que no cambian la esencia de los mismos, aunque como hemos visto añaden las diferencias que los hacen siempre distintos a los presentados por primera vez.

Sobre ellos el cambio en las articulaciones, acentuaciones, de registro y de centro tonal, las dinámicas, la textura que les acompañan en cada presentación, o la inclusión de los armónicos que han sido usados puntualmente en el Segundo movimiento hacen que cada repetición de esos motivos resulte diferente por unas u otras razones.

Además, algunos de estos desarrollos se utilizan a lo largo de la obra con la forma que han adquirido después de la transformación y sobre ellos se han hecho ulteriores desarrollos. Es el caso del que hizo la trompeta en Si \flat en el compás 14 y 15 del Primer movimiento, que escuchamos en la trompa en 22 o en el solista en el 27, 28 y 29 y que tienen como punto de partida el motivo del Ejemplo 1.

Es decir, partiendo de una idea motívica se crean nuevos desarrollos que aun siendo similares generan nuevo material que mantiene el discurso y la evolución de la obra.

En esta búsqueda de la variedad y la riqueza el ritmo es otro elemento esencial.

En lo que a la métrica se refiere ya hemos visto la gran cantidad de cambios de compás e incluso los momentos de polimetría que encajan o desajustan el discurso melódico según interesa al compositor.

Y cómo este trabajo es especialmente importante en el Tercer movimiento, basado

⁷² BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2008.

en el contraste entre dos motivos desarrollados sobre metros con subdivisión distinta. De nuevo las articulaciones y acentuaciones enriqueciendo la métrica de base juegan un rol fundamental en la definición del ritmo, tanto en el material temático como en el acompañamiento del mismo.

Respecto a la estructura del Concierto, como decíamos en la introducción a la obra, es la del concierto clásico con tres movimientos organizados según el patrón rápido-lento-rápido, con una *Cadenza* al final del primer tiempo y una Coda tras el Tercero.

Y en lo que a la forma de los movimientos se refiere, aunque encontremos reminiscencias clásicas en el hecho de que haya temas contrastantes, o que haya un desarrollo de los materiales melódicos utilizados, como el propio compositor dice al respecto “La forma es libre, repitiendo cosas, moviendo hacia atrás, hacia delante, pero sin pensar de antemano, un poco sobre la marcha, qué quiero aquí, esto me va bien, si no sigo adelante, o hago algo que cree contraste. En cuanto a forma nunca he sido tradicional”⁷³.

También hay que destacar cómo los tres movimientos están enlazados entre sí a través de elementos que sirven como punto de conexión y que apareciendo en el movimiento anterior encuentran su desarrollo en el siguiente, o apareciendo en el último cohesionan el conjunto. Estamos hablando, por ejemplo, de la segunda Sol-La que aparecía al final del Primer movimiento y que será uno de los elementos característicos del Segundo; o del motivo que hemos llamado Ejemplo 10 y que anticipa al final del Primer movimiento otro que será esencial en el Segundo; y del tempo del *Lento* al final de la *Cadenza* que se convierte en el del inicio del Segundo movimiento; otro ejemplo son los tres últimos compases del Segundo movimiento que presentan ritmos que serán la esencia del Tercero; o cómo el *Lento* final de la obra es una recopilación de elementos motivicos de toda ella.

Todos elementos que cohesionan y dan unidad a una obra basada en caracteres antagónicos.

⁷³ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

3.2 Segundo periodo.

3.2.1 Características del periodo.

“[...] era mi forma de concebir la música que quería hacer, con influencia imagino de las pinturas abstractas y evitando la influencia de la música de otros, excepto de Beethoven y Richard Strauss. Pero no técnicamente, sino en cuanto a espíritu. Aunque básicamente *Guernica* y *María Sabina* son muy dramáticas en comparación con lo que se hacía en este momento, que era más intelectual, donde no había ritmo. Y claro, yo quería hacer algo romántico. De hecho, mi música es romántica pero del siglo XX. Y esto corresponde a esta época”⁷⁴.

Como decíamos en el apartado 3.2.1, después del encargo que Narciso Yepes⁷⁵ hizo a Balada y que dio como fruto el *Concierto para Guitarra y Orquesta N°1* de 1965, la frustración del compositor por no conseguir su objetivo, aquel de escribir la obra con un nuevo lenguaje contemporáneo, le llevó a una crisis en la que dejó de componer durante casi un año. En ese tiempo buscó la inspiración en el mundo que le circundaba, en aquella Nueva York colmada de creatividad y ansiosa por descubrir nuevas fronteras en el arte.

Como también detallamos en el apartado 2.1, el contacto directo con uno de aquellos artistas, Salvador Dalí, fue decisivo. Por otro lado, el 23 de febrero del 66 Balada colaboraba de nuevo con él en el *happening*⁷⁶ celebrado en el Philharmonic Hall del Lincoln Center de Nueva York.

Después de ver y absorber mucho arte, participar en eventos como éste, luchar consigo mismo y contra la insatisfacción que le producía el lenguaje con el que hasta el momento había escrito, finalmente llegaron *Geometrías N.1* ese mismo año, 1966, la obra que abrió una nueva época en la vida de Balada.

La abrió en muchos sentidos, no solo porque finalmente compuso una obra con un lenguaje que le satisfacía y con el que se identificaba, sino porque este lenguaje le

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ 2.1 Biografía.

⁷⁶ MOLLESON, John. *Dali and The What's... op. cit.*

otorgó una personalidad propia que le distinguió como compositor en el mundo musical que le circundaba. Y porque con ella arrancó una carrera exitosa en la que los estrenos, las comisiones por parte de distintas entidades, las publicaciones de sus obras por parte de la General Music Publishing Company, las entrevistas y críticas en prensa, y la posibilidad de estrenar sus obras en las salas de concierto más importantes de tantos países comenzaron a ser la norma.

Geometrías N.1 fue la obra del cambio porque en ella se plasmaron por primera vez las características compositivas que marcaron la nueva etapa.

No debemos olvidar que la fuerza motriz de este cambio nace del deseo del entonces todavía novel compositor por ser vanguardista. Porque un compositor, sobre todo joven, tenía que serlo en aquel contexto. Y porque como decíamos anteriormente precisamente él, hijo de un padre anarquista, no podía ser tradicional componiendo.

Como consecuencia, una de las novedades fundamentales que presenta esta obra, y que será una característica de este periodo, es la desaparición en las composiciones de la melodía. De esa manera uno de los aspectos que más evidentemente podían conectar su música con la tradición quedo anulado.

Otro elemento básico del cambio fue la supresión de la armonía tonal funcional. La nueva música ni tan siquiera podía ser tan cromática como llegó a ser en obras como el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes*. Las referencias tonales desaparecen a partir de entonces.

Las formas tradicionales también son desechadas. La obra que analizaremos a continuación es una clara muestra de ello. Solo la calificación de “tragedia sonora o tragifonía” que le dio el compositor nos adelanta su lejanía con las formas tradicionales con las que podría corresponder.

Otro elemento al que el propio compositor alude como punto de referencia durante este periodo son “los efectos electrónicos recreados con instrumentos”⁷⁷. Hay que recordar que el primer estudio destinado a producir música

⁷⁷ BALADA, Leonardo. *Leonardo Balada Home page* [en línea]... *op. cit.*

exclusivamente con medios electrónicos fue fundado en 1952 por el compositor alemán Herbert Eimert en la Radio de Colonia de la Alemania Occidental. Y el primer sintetizador que tuvo éxito fue el RCA Mark II finalizado en 1955 en Nueva Jersey y posteriormente cedido al Centro de Música Electrónica Columbia-Princeton.

Precisamente en la Columbia, cerca de donde Balada tenía su apartamento en aquella época, es donde después de haber terminado sus estudios en la Juilliard School en el año 60, asistió a una reunión con los que se consideran precursores de la música electrónica: Otto Luening y Vladimir Ussachevsky. En aquel estudio de la Columbia se hacían reuniones semanales a las que acudían compositores de la ciudad para hablar de música contemporánea y Balada asistió a una de ellas.

En 1966, cuando compuso *Geometrías N.1*, la música electrónica era algo relativamente nuevo y poco desarrollado. Pero todo compositor que quisiera estar en la vanguardia la tenía que conocer y hacer uso de ella de una u otra manera. Balada ha utilizado pocas veces sonidos producidos electrónicamente, salvo en alguna excepción como *No Res*, pero sí los ha recreado con frecuencia a través de los instrumentos tradicionales de la orquesta.

Como consecuencia de estos cambios, las texturas adquieren una importancia fundamental, con toda su complejidad espacial, rítmica, de registro y de timbres.

La idea espacial de la música es un elemento que tiene una especial importancia en su producción a partir de aquel momento y que se materializará de diferentes modos, como veremos en el análisis posterior.

Por otro lado, el ritmo será otro factor fundamental en el que el compositor insiste quiso trabajar. Mientras el serialismo y la indeterminación habían disuelto en el pasado inmediato la rítmica organizada de forma métrica, dentro de las múltiples tendencias nacidas a la sombra del post-serialismo Balada adoptó aquella que otorgaba al ritmo y al componente métrico un papel preponderante, basilar en la construcción de sus obras.

Con estas premisas el compositor comienza a ampliar el listado de sus composiciones y el tipo de agrupaciones a las que estaban destinadas.

La primera composición puramente orquestal de su producción es *Guernica*,

también de 1966. Aun siendo la primera, y solo la segunda escrita según la nueva filosofía compositiva, fue la obra que situó a Balada en el camino del éxito y el reconocimiento. En ella el compositor alentado por las protestas contra la guerra de Vietnam que vio en la Nueva York en la que entonces vivía, escribió esta obra inspirada en la pintura de Picasso “Guernica”, la cual refleja el horror del bombardeo que sufrió la población vizcaína del mismo nombre durante la guerra civil española.

Otra obra extraordinaria y esencial de este periodo es *Steel Symphony* de 1972. Inspirada en las industrias del acero de la conocida como Steel City, Pittsburgh, ciudad a la que Balada llegó a trabajar en 1970, evoca sonidos de dichas acererías a través de un gran trabajo en la orquestación, rítmico y textural.

La música para voz y orquesta será otro de los campos en los que el compositor experimenta por primera vez y en el que consiguió grandes logros. Obras como *María Sabina* de 1969 o *No Res* de 1974 hablan de un compositor maduro, en el que el tratamiento del coro, solista o narrador y orquesta guardan el equilibrio que permite la perfecta comprensión de las partes, así como del conjunto. Y todo ello sin perder de vista la inteligibilidad del texto.

Otra obra destacada de este periodo por dos razones es *Sinfonía en Negro (Sinfonía N. 1) (Homenaje a Martin Luther King)* de 1968. Por un lado, es otra de las obras más tocadas y que ha tenido más éxito de crítica y público de toda su producción. Y por otro, es una composición que aunque está escrita en este segundo periodo compositivo tiene características que no corresponden exactamente con él. Fundamentalmente porque Balada utiliza ideas afro-americanas que se unen al lenguaje puramente vanguardista con el que está escrita la obra y el resto de composiciones de este periodo. De hecho, esta obra se puede considerar una anticipación de lo que será el tercer periodo estilístico, aquel en el que las melodías en general, y las de origen folclórico en particular, vuelven a tener cabida en sus composiciones.

Es necesario también nombrar obras que aunque hayan tenido un menor impacto público no por ello son menos importantes. Este es el caso de *Analogías* de 1967

para guitarra, escrita para Narciso Yepes, o *Persistencias* para guitarra amplificada y orquesta de 1972, también escrita y dedicada al gran guitarrista. En ésta, al contrario de lo que ocurre habitualmente en los conciertos para solista, la guitarra y la orquesta mantienen una lucha que dura toda la obra.

O *Cumbres* de 1972 para banda, considerada su Segunda Sinfonía, *Auroris* de 1973 para orquesta, y *Ponce de León* para narrador y orquesta de 1974. O las obras nacidas por encargo del bandoneonista y compositor Alejandro Barletta: *Geometrías N.3* de 1968, *Minis* de 1969, y el *Concierto para Bandoneón y Orquesta* de 1970.⁷⁸ Estas obras, aun siendo una excepción en el conjunto de su producción, sin duda aportan riqueza y variedad al conjunto de la misma.

En definitiva, las innovaciones introducidas en el lenguaje compositivo de Balada a partir de 1966 son, como veremos, fundamentales en el conjunto de su obra. A pesar de todos los cambios que en el futuro las moldearán continuarán formando parte de ella, superando el paso del tiempo y convirtiéndose en características indelebles de su personalidad como compositor.

3.2.2 Introducción a María Sabina.

María Sabina fue compuesta en 1969 para narradores, coro y orquesta, con texto del escritor Camilo José Cela. Balada la llamó tragifonía porque “no era ni una ópera ni una cantata, sino una tragedia sonora. Al no encontrar una palabra que expresara esta idea la inventé”⁷⁹. También hubiera podido ser una ópera pero “no quería escribir una ópera porque no concebía una ópera sin canto. Y no concebía el canto sin una bella melodía”⁸⁰.

Corría el año 1966 cuando después de componer *Guernica* y confirmar que su nuevo lenguaje era aquel sobre el que deseaba seguir explorando, Balada escribió varias pequeñas obras de cámara al tiempo que comenzó a desarrollar la idea de escribir una cantata con texto propio.

⁷⁸ Anexo III. Página 358. Listado de obras compuestas entre 1966 y 1974. Segundo periodo.

⁷⁹ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

⁸⁰ STONE, Peter Eliot. *He Writes for The Audience... op. cit.*

El gusto por la música para voz viene de sus años de juventud, cuando formaba parte de la agrupación coral: “Orfeó Enric Morera” en Sant Just Desvern, pueblo natal de la madre de Balada y donde vivió una parte de su juventud. En este coro se cantaba música clásica y de inspiración folclórica catalana. La represión del general Franco no llegaba hasta actividades culturales como los coros amateurs, y en ellos jóvenes como Balada, opuestos a su dictadura, lograban sacar parte de la rebeldía que no les era permitido manifestar.

Fue con esos precedentes y en el contexto como compositor previamente expuesto cuando en 1966 Camilo José Cela dio una conferencia en la New York University y Balada fue a escucharle. Allí tuvo la oportunidad de conversar con él y hablarle sobre su deseo de escribir la que todavía se vislumbraba como cantata. Al oírle decir que quería utilizar un texto propio Camilo José Cela respondió a Balada con un “zapatero a tus zapatos”⁸¹, al tiempo que le habló de una obra en la que estaba trabajando sobre una mexicana llamada María Sabina.

Por aquel entonces Camilo José Cela ya era un escritor de reconocido prestigio. Obras como *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena* o *Viaje a la Alcarria* habían sido publicadas y tenían un amplio reconocimiento nacional e internacional. Y universidades como la Syracuse University en USA le habían concedido el año 64 la que sería su primera investidura Honoris Causa otorgada por una universidad extranjera.

Hombre de fuerte personalidad, ambicioso y con un gran sentido del espectáculo, fue galardonado, entre otros, con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1987), el Premio Nobel de Literatura (1989), y el Premio Cervantes (1995).

Aquella obra de la que Cela habló a Balada en el encuentro que tuvieron en la New York University trataba sobre una sacerdotisa mexicana llamada María Sabina, y fue escrita por Cela el año 65⁸² aunque se publicó en diciembre del 67⁸³

⁸¹ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

⁸² Cela comenzó a escribir el manuscrito el 15-X-1965 y lo finalizó según sus propios apuntes el 17-X-1965. Sin embargo, la publicación en los Papeles de Son Armadans del 67 contiene variaciones con respecto al original. Por otro lado, las numerosas anotaciones también manuscritas en las que detalla cómo quiere que sea la parte escénica de la obra no están fechadas.

CELA, Camilo José. *María Sabina*. Madrid: Visor Libros, 2005.

⁸³ *María Sabina*. Camilo José Cela. Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans. Colección Juan Ruíz, XVI. Madrid-Palma de Mallorca: Los Papeles de Son Armadans, 1967.

en los *Papeles de Son Armadans*.⁸⁴

María Sabina no representa un mito o una ficción, sino que está basada en la persona de María Sabina Magdalena García (1894-1985), mexicana de la etnia mazateca que nació y vivió en el poblado de Huautla de Jiménez, situado en la Sierra Mazateca del estado mexicano de Oaxaca. Nieta y biznieta de chamanes, entró en contacto con los hongos alucinógenos que crecen naturalmente en aquella zona siendo una niña, aunque no fue hasta poco después de cumplir 40 años cuando se dedicó de lleno al uso de estos hongos con fines curativos y espirituales.

Todo comenzó cuando siendo joven su hermana enfermó y María Sabina tras consumir hongos supo la manera en que debía tratar su dolencia, llegando a curarla. A partir de ese momento la gente comenzó a pensar en ella como curandera y a solicitar sus servicios ante cualquier problema de salud.

Creyente católica, pensaba que Jesucristo u otros seres superiores operaban a través de los hongos, revelándole la dolencia de sus pacientes y los remedios necesarios para curarlos. Convencida además de que los hongos aportaban sabiduría, curaban enfermedades y representaban la carne y sangre de Jesucristo, en sus ceremonias mezclaba ritos e imágenes católicas con cantos y prácticas provenientes de culturas ancestrales prehispánicas.

Fue en 1952 cuando el banquero y micólogo amateur estadounidense Robert Gordon Wasson recibió de manos del escritor británico Robert Graves un artículo en el que se hablaba del uso de los hongos en México. En 1955 viajó a la sierra Mazateca donde fue recibido por María Sabina, quien le permitió participar en uno de sus ritos y probar los hongos. Asimismo, María Sabina permitió grabar conversaciones durante los días que estuvieron en su compañía. Y fue de aquellas conversaciones de las que Robert Gordon extrajo material para un artículo que fue publicado el 10 de junio de 1957 en la revista "Life", lo que provocó una afluencia masiva de gentes a la zona para probar en primera persona los hongos con poderes visionarios, convirtiéndose Huautla en un lugar de culto para hippies, buscadores de aventuras y experiencias alucinógenas. Se dice, aunque no existan

⁸⁴ Revista de literatura y pensamiento fundada y dirigida por el propio Cela entre 1956 y 1979. Con sede en La Bonanova, Palma de Mallorca y Depósito Legal P.M. 1.387. - 1967.

pruebas que lo confirmen, que los Beatles, Aldous Huxley, Rolling Stones, Walt Disney y otros la visitaron y compartieron ritos con ella.

Sea cierto o no que algunas de estas personas estuvieran en Huautla, lo que no se puede negar es que la afluencia de personas fue tal que en el verano de 1970 el ejército mexicano y agentes federales intervinieron Huautla con el objeto de expulsarlos, situación que continuó creando tensión y redadas en las que cientos de hippies se jugaban su encarcelación y multas si eran detenidos.⁸⁵

Pero la fama de María Sabina no solo atrajo a buscadores de vivencias exóticas. También recibió la visita de médicos y psicólogos de renombre internacional realmente interesados en su saber como curandera y el modo en que utilizaba los hongos, para ella sagrados, en un contexto terapéutico.

Se decía que era una mujer sabia, humilde en lo cotidiano, con un poder que nunca utilizó con fines malévolos, sino justo al contrario, lo utilizaba para curar y mejorar la condición de las personas.

Y Camilo José Cela, atraído como tantas otras personas por la peculiaridad y fascinación que generaba María Sabina, decidió escribir sobre ella.

Residente desde el año 54 en Mallorca y desde el 64 en la exclusiva barriada cercana a Palma de Mallorca llamada Bonanova, tuvo como vecinos a personajes tan ilustres como Joan Miró o Robert Graves. Posiblemente fue la cercanía al escritor irlandés, quien de modo intermitente vivió en la isla desde 1929 hasta su muerte en 1985, la que puso en contacto a Camilo José Cela con la realidad única de María Sabina y le estimuló a escribir la obra.

Cuando Cela y Balada se conocieron en Nueva York el escritor pidió a Balada que le visitara en Bonanova la próxima vez que viajara a España, para de ese modo enseñarle el texto de la que se perfilaba entonces como futura cantata. Y fue el verano del año siguiente, 1967, cuando la visita se materializó. Balada viajó a Mallorca con su primera esposa, Mónica, a quien está dedicada la obra.

⁸⁵ REUTERS. México. "Hippies Flocking to Mexico for Mushroom 'Trips'". *New York Times*. 23 de julio de 1970.

Inicialmente el compositor pensó que podría intervenir en el texto, concretamente incluyendo frases y expresiones que su esposa Mónica había utilizado durante la visita y el propio Cela había apreciado. Actriz de profesión, Mónica era además una persona creativa y extrovertida, y Balada pensó que sus impresiones pudieran encajar en el texto de Cela. Pero el escritor no solo no tenía intenciones de permitir ninguna injerencia en su texto, sino que además comentó a Balada que pensaba dar el texto a otros compositores,⁸⁶ a lo que Balada objetó. Trabajaron sobre diversas ideas durante esa primera visita a Mallorca y Leonardo volvió a Estados Unidos con el texto definido para iniciar la composición de la obra. Finalmente Balada fue el único compositor que participó en ella.⁸⁷

A medida que Balada avanzaba en la composición sintió que el texto era demasiado largo para que la música fluyera y se desarrollara según su deseo. Al encontrarse con esta realidad escribió a Cela para pedirle que acortara el texto. Pero el escritor no opinaba del mismo modo y tras varios requerimientos por parte de Balada y la negativa tajante del escritor, la duración final de la obra se concretó en noventa minutos.

La composición quedó finalizada el verano del 69, justo antes de que Balada volviera a Mallorca y se la mostrara a Cela. Poco después decidieron que el estreno de la obra se hiciera el año siguiente en Nueva York.

Era por tanto el momento de comenzar a imprimir la obra para posteriormente dársela a los músicos de la orquesta. Pero en aquellos años hacer copias de las particellas era muy costoso, más si la obra duraba noventa minutos.

Aquel curso Leonardo estaba trabajando en la United Nations International School, y el padre de una de sus alumnas era un Embajador Polaco que le

⁸⁶ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

⁸⁷ En el manuscrito original de Camilo José Cela fechado entre el 15 y el 17 de octubre de 1965, en la primera página se puede leer “María Sabina. Texto de Camilo José Cela. Música de Maurice de O’Hana. Decorados de Joan Miró o de Tapies. Director de Escena, Alberto Sartoris. Oteyza.” Estas anotaciones iniciales nos dan a entender que Cela cuando escribió la obra tenía ya en mente quiénes la debían transformar en una obra escénica. Sin duda nunca se materializó el proyecto tal y como lo concibió.

Pero en Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans. Colección Juan Ruíz, XVI. Madrid-Palma de Mallorca, 1967, donde María Sabina es publicada por primera vez, en la página siguiente a la de la bibliografía aparece el título del siguiente modo: “María Sabina. Oratorio dividido en 1 pregón (que se repite) y 5 melopeas.” de lo que se deduce que en ese momento había renunciado a la parte escénica.

Posteriormente y junto con Balada adquirió la calificación final de tragifonía que el escritor aceptó.

consiguió una invitación de su gobierno para ir dos meses a festivales de música en Polonia. Aunque el compositor no podía quedarse tanto tiempo, sí estuvo un mes y en su viaje llevó la partitura de *María Sabina*. Como resultaba más barato, allí hizo las copias de las partes de violines y violas y en Estados Unidos el resto.

El estreno absoluto fue el 17 de abril de 1970 a las 8,30 p.m. en el Carnegie Hall de Nueva York, y las entradas costaron entre dos y medio y seis dólares. El New York Times lo anunció en su edición del día 12 de abril,⁸⁸ puntualizando que no habría descansos sino solo dos pequeñas pausas de cinco minutos.

Patrocinado por la Hispanic Society of America, *María Sabina* fue dirigida por el compositor y Camilo José Cela estuvo presente.

La orquesta fue la Symphony Orchestra from the Manhattan School of Music. El coro, preparado para el concierto por E. Jon de Revere, fue el New York University Choruses. La dirección escénica estuvo a cargo de Luz Castaños y la luminotecnia de Brian Kahn.

Los actores fueron Soledad Romero y Miriam Cruz, Esteban Chalbaud y Emilio Rodríguez.

El New York Times hizo la crítica de la obra al día siguiente poniendo especial énfasis en la excelente actuación de la actriz portorriqueña Soledad Romero, así como en la fuerza del texto.⁸⁹

Cabe señalar que María Sabina Magdalena García vivía cuando se estrenó la obra en Nueva York y en una entrevista que le hicieron con posterioridad al estreno ella misma le dijo a su entrevistadora, desconcertada, que habían escrito una ópera sobre ella.⁹⁰

Antes del estreno en Nueva York Cela había contactado con Manuel Fraga, buen amigo suyo y entonces Ministro de Educación y Turismo, para hacer un estreno

⁸⁸ ERICSON, Raymon. "A novel week for choruses". *New York Times*. 12 de abril de 1970.

⁸⁹ HUGHES, Allen. "Mexican Cult of 'Maria Sabina' is a poetic premiere at Carnegie". *New York Times*. 18 de abril de 1970.

⁹⁰ Introducción de Howard Klein en la que alude a lo que Theodore S. Beardsley Jr., director de la Hispanic Society of America, escribió respecto a la obra en: BALADA, Leonardo. *María Sabina* [Registro sonoro]. The Louisville Orchestra. Jorge Mester, director. Carnegie Mellon Philharmonic Orchestra. Juan Pablo Izquierdo, director. The University of Louisville Chorus, Carnegie Mellon Concert Choir, Carnegie Mellon Repertory Chorus. Grabaciones de 1973, 1979 y 1994. New York: New World Records, 1995.

de *María Sabina* también en España. La idea le gustó al Ministro y decidieron estrenarla en la temporada de Zarzuela en Madrid.

Inicialmente se pensó hacer una representación de la obra con montaje visual, del que estaría a cargo Adolfo Marsillach. Pero como ocurrió hasta la muerte del dictador Francisco Franco, la censura revisó el texto⁹¹ de la obra y lo quiso recortar notablemente. Cela se opuso a aceptar los cambios y decidió cancelar la función. En conversaciones posteriores escritor y censura llegaron a un acuerdo sobre los cortes para finalmente estrenar la obra. Pero ya era tarde para hacerla representada tal y como quería Marsillach. Y tarde para que la actriz Soledad Romero, que hizo de María Sabina en el estreno de Nueva York, recitara solo aquellos fragmentos aprobados por la censura y, por tanto, eliminara los otros. Eran noventa minutos que había memorizado para la función en el Carnegie Hall cinco semanas antes y no consiguió hacerse con el nuevo texto para el estreno en Madrid. Incluso durante los ensayos los encargados de la censura hablaron con Balada en varias ocasiones mientras dirigía para decirle que la actriz no estaba recitando el texto tal y como habían acordado.

La representación con público tuvo el mismo “problema” con el texto, y quizá por esa razón no se retransmitió por la radio tal y como inicialmente habían convenido, aunque los responsables hablaron de problemas técnicos para justificar la cancelación de la retransmisión.

Pero no fueron éstos los únicos incidentes del estreno en Madrid. Quizá la anécdota más conocida tiene que ver con los pateos y pitadas por parte del público el día de la primera función, el 28 de mayo de 1970. Hasta dos veces tuvo el compositor que parar la dirección de la obra porque con los abucheos del público no conseguía oír la orquesta. Posiblemente el rechazo de la gente tuvo más que ver con un texto en el que las palabras soeces y las frases “violentas” eran bastante visibles, que con la modernidad de la música, pero la realidad es que en aquella primera función una parte importante del público se manifestó con claridad contra la obra. Algunos críticos escuetamente hablaron de “aplausos,

⁹¹ En CELA, Camilo José. *María Sabina... op. cit.*, aparecen las numerosas frases que fueron tachadas en rojo por la censura y la anotación del propio compositor en la primera página que dice “con las tachaduras de censura, que no acepto”.

silbidos y pateos”⁹² sin llegar a dar más detalles de lo acontecido, mientras otros fueron más explícitos al decir “a los cincuenta y seis minutos de iniciada la representación, estalló el broncazo: voces, increpaciones, solicitud, por unos, de respeto al público y por otros de respeto al autor y a los intérpretes”⁹³.

Al finalizar la función Balada llamó al escenario a Cela pero éste no quiso subir. Y ante la mala aceptación del público y su propia insatisfacción con el resultado final de la composición, Balada preguntó ese mismo día a Cela que hacían con la obra, a lo que el escritor respondió “haz lo que te dé la gana”⁹⁴.

Sin embargo, la segunda función, el 30 de mayo, transcurrió sin ningún tipo de incidente. Coincidente con el partido de fútbol de los cuartos de final perteneciente a la Copa del Generalísimo en la que se enfrentaban el Real Madrid y el Barcelona, el teatro estuvo menos lleno y el público no dio muestras de rechazo hacia la obra.⁹⁵

Ese mismo verano Balada fue invitado por el Aspen Institute. Allí y a través del director Jorge Mester, al que había conocido el año 1959 cuando era asistente de dirección de orquesta en la Juilliard School, entró en contacto con el gran cellista y director Laszlo Varga, quien se había interesado por su música. Jorge Mester, que ya había dirigido *Guernica* en dos ocasiones, le habló de *María Sabina* y el cellista quiso conocer a Balada. Hablaron de la versión estrenada poco tiempo antes y del convencimiento por parte del compositor de que la duración de la obra necesitaba ser reducida, puesto que parte de ella había sido escrita con el único fin de servir al texto que Cela no había querido acortar. Y ante la petición de Laszlo Varga de escuchar dicha versión Balada definió apenas unos días después la que sería la *María Sabina* que desde entonces se escucha, graba y será estudiada en el presente trabajo.

El compositor tenía una grabación de la obra registrada en cinta magnetofónica y en una sola tarde con unas tijeras y las ideas claras sobre lo que musicalmente funcionaba y lo que hubiera deseado no componer inicialmente definió la nueva

⁹² DÍEZ Crespo, Manuel. “Una ópera de Calderón y otra de C. J. Cela, en la Zarzuela. - Pilar López, en el María Guerrero”. *ABC. Edición de Andalucía*. Martes 9 de junio de 1970.

⁹³ VILLÁN, Javier. *Tres obras y dos versiones* [en línea]. Madrid: El Cultural, 17 de enero de 2002 [Consulta: enero de 2017]. Disponible en:

⟨http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21972/Camilo_Jose_Cela⟩

⁹⁴ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

⁹⁵ *Ibid.*

versión. Versión que tiene una duración de más o menos treinta minutos⁹⁶ en contraposición a la original de hora y media.

Varga la escuchó y decidió estrenarla en San Francisco, donde obtuvo excelentes críticas.⁹⁷

A partir de ese momento ha sido solo la versión reducida, denominada por el propio Balada “*Suite-Version*” de la obra original en tres partes / *In Three parts para coro mixto y 1 actriz (narradora) principal y 3 narradores secundarios*⁹⁸ la utilizada para la interpretación pública.

Otro aspecto destacable de la obra es el hecho de que marcara para el compositor un antes y un después en el modo de concebir una obra escénica. Dejar la creación del texto en manos de otra persona sin la posibilidad de intervención por su parte es, según dice el compositor, una de las lecciones más importantes que aprendió con *María Sabina*. “Hay que controlar el texto y además hacer un poco de teatro”⁹⁹.

La falta de control sobre el texto impidió que la música de la versión original se desarrollara y fluyera según la necesidad musical del compositor. La carencia de elementos que enriquecieran la escena para lograr un mejor resultado desde el punto de vista teatral, también dio como resultado una obra incompleta a juicio de Balada.

Pero a pesar de las dificultades iniciales, muy diversos escenarios en USA fueron testigos del éxito que la obra cosechó a partir de aquel momento.

Una interpretación a destacar sería la de noviembre de 1995 en Madrid, cuando la obra se escuchó por primera en España en la *Suite-Version* después del escandaloso estreno de la versión original veinticinco años atrás. Esta vez no hubo ni pateos ni silbidos, sino como diría algún crítico “No se ha reproducido el

⁹⁶ Anexo II. Página 348. Portada de *María Sabina* [música impresa]: *Tragifonia/Symphonic Tragedy. Suite-Version de la obra original*. Manuscrita. New York: General Music Publishing Co. Copyright 19.

El compositor escribió: *Duración de la “Suite” (reducción de la obra) entre 25 y 30 minutos.*

Anexo II, página 350. *María Sabina* [música impresa]: *Tragifonia/Symphonic Tragedy. (Versión Reducida)*. Copia impresa. New York: General Music Publishing, 1969.

Se puede leer respecto a la duración “Versión reducida = 35 minutos”.

⁹⁷ BALADA, Leonardo. *Leonardo Balada Home Page* [en línea]... *op. cit.*

⁹⁸ Anexo II. Página 348.

⁹⁹ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

escándalo ahora, sino más bien hubo cortesía en la recepción y, si me apuran, hasta buena acogida. Los tiempos han cambiado y la capacidad de dejarse sorprender en música es cada vez menor”¹⁰⁰.

El texto de Camilo José Cela, ese que tantas luces y sombras ha añadido a la composición, habla de una María Sabina ficticia que es condenada a muerte por ahorcamiento público bajo la acusación de brujería. Intervienen en la obra: dos Pregoneros, un coro, el Alguacil, el Verdugo y María Sabina.

En la Parte I el Pregonero anuncia que María Sabina ha sido condenada y que nadie ni nada podrá salvarla. A continuación, el pueblo pide que sea ahorcada al tiempo que muestra su respeto hacia ella. María Sabina se describe después a través de innumerables frases que comienzan con “Soy una mujer”.

En la Parte II el pueblo pide que se ejecute la sentencia lo antes posible y la protagonista, tras diversas invocaciones que empiezan con “Oye”, comienza a declamar frases que inician con “Declaro” entre las cuales afirma que es culpable ante la ley de quien la juzga. A continuación, el coro pide de nuevo que se ejecute la sentencia, destacando una exclamación que tendrá un papel importante en la obra a partir de ese momento “Ay”. Después de nuevas invocaciones, María Sabina finaliza la parte con tres frases en las que se mofa del pueblo.

En la Parte III y tras una nueva petición por parte del pueblo para que la protagonista sea ahorcada, María Sabina habla de su pureza y cercanía a la religión cristiana. El Alguacil la entrega al Verdugo. Éste le pide perdón antes de contar “Uno, dos y tres”, momento en el que es ahorcada.

Entonces el coro comienza a hacer sonidos que aluden al vómito, y la obra termina con la repetición insistente del nombre de la protagonista por parte del coro.

Con respecto al texto original y debido a los cortes que el compositor hizo para crear la nueva *Versión Reducida*, hay toda una serie de frases que inician con “Se murió” pertenecientes a la Cuarta Melopea que no aparecen en la nueva composición.

¹⁰⁰ VELA del Campo, Juan Ángel. *Un concierto ejemplar* [en línea]. El País, 20 de noviembre de 1995. [Consulta: septiembre de 2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1995/11/20/cultura/816822011_850215.html

La obra de Cela está escrita sin ningún tipo de puntuación, aunque cada una de las frases comienza en mayúscula, lo que permite que sea interpretado sin dificultad.

El estudio de la obra que se realizará a continuación profundizará únicamente en la parte musical de la misma, y se hará alusión al texto en la medida en la que su significado influya en el discurso musical.

La partitura fue editada originalmente por General Music Publishing Co., Inc., aunque posteriormente los derechos fueron comprados por G. Schirmer, Inc., tanto los de la versión original de hora y media como de la *Suite-Version*. Hoy es posible consultarla o alquilarla para su interpretación a través de G. Schirmer Rental and Performance Library.¹⁰¹ En ella está especificado: “Esta obra puede presentarse en versión de concierto, o escenificada o en versión de ballet”¹⁰². Existe una versión manuscrita¹⁰³ y otra impresa¹⁰⁴. Utilizaremos ambas puesto que hay pequeñas diferencias que nos han ayudado a entender cuestiones relacionadas con los cortes que se realizaron a la partitura original de hora y media.

La primera grabación comercial de *María Sabina* data del cinco de febrero de 1973 y pertenece al sello New World Records. Con Jorge Mester dirigiendo The Louisville Orchestra, y Richard Spalding a The University of Louisville Chorus, cuenta como actores con América Dunham en el papel de María Sabina, Burwell Hardy como Pregonero, Guillermo Helguera como Alguacil y Héctor Cortés en el papel de Verdugo.

Además existe una grabación de 1976 en videocasete que se puede consultar en la Performing Arts Library de la New York Public Library, donde el Pittsburgh Ballet Theatre escenifica *María Sabina* con coreografía de Nicolas Petrov.¹⁰⁵

¹⁰¹ 445 Bellvale Road, PO Box 572. Chester, NY 10918 USA.

¹⁰² Anexo II. Página 350.

¹⁰³ BALADA, Leonardo. *María Sabina* [música impresa]: *Tragifonia/Symphonic Tragedy. Suite-Version de la obra original*. Manuscrita. New York: General Music Publishing Co. Copyright 19. Actualmente en préstamo a través de G. Schirmer Rental and Performance Library.

¹⁰⁴ BALADA, Leonardo. *María Sabina* [música impresa]: *Tragifonia/Symphonic Tragedy. (Versión Reducida)*. Copia impresa. New York: General Music Publishing, 1969. Derechos en propiedad de G. Schirmer, New York/London.

¹⁰⁵ BALADA, Leonardo. *María Sabina* [Registro vídeo]. Cela, Camilo José, libretista. Intérpretes: Pittsburgh Ballet Theatre. Dirección de escena de Nicolas Petrov. Dirección musical de Leonardo

Otra grabación comercial destacable es la lanzada por la discográfica Naxos en marzo del 2008. Con José Ramón Encinar dirigiendo la Orquesta y Coros de la Comunidad de Madrid, tiene como actores a Susi Sánchez como María Sabina, Ángel Saiz en los papeles de Pregonero y Alguacil, y a Fernando Tejedor como Verdugo. La grabación se realizó en el Teatro Isabel Clara Eugenia de Madrid entre el 27 y el 30 de junio de 2006.

3.2.3 Análisis.

PARTE I

“El breve prólogo para orquesta introduce la obra con vigor y claridad. Con timbres superpuestos como ráfagas secas de notas que crean una atmósfera de tensión eléctrica, este inicio surge desde el silencio como un pelotón de fusilamiento en una ejecución. Como la serpiente que se enfada por ser arrancada del sueño en una tarde tórrida. El Pregonero presenta la historia mientras suena el chillido extraño de un serrucho. Es la historia de María Sabina la bruja, que ha tomado los hongos sagrados - la Carne de los Dioses. Pero son Dioses extraños, más antiguos que el Dios Cristiano de piel blanca de los conquistadores. Y no son Aquellos los que gobiernan en las calles del pueblo; quienes gobiernan en el altar de la pequeña iglesia; quienes gobiernan en las escuelas, en los libros, y en el lenguaje de la gente. Es solo en la fortaleza de las montañas, en los espacios vacíos donde Ellos todavía gobiernan. Y en el alma de María Sabina”¹⁰⁶.

Con esta poética y evocadora introducción iniciaremos el análisis de esta magnífica composición.

Según se priorice unos u otros elementos que constituyen la obra la división en secciones cambia. Entre las diferentes opciones posibles, y siendo conscientes de

Balada. Registro: Pittsburgh, Pennsylvania, Heinz Hall for the Performing Arts, septiembre de 1976.

¹⁰⁶ Notas al programa de *María Sabina* escritas por Robert H McMahan's incluidas en: *Balada, The Composer*. Publicación con disco de 33 RPM. College of Fine Arts. Department of Music. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University, 1982.

que esta elección deja de lado otras igualmente válidas, hemos optado por aquella que da prioridad al texto puesto que la obra nace por y para éste. Tomando *María Sabina*¹⁰⁷ de Camilo José Cela como modelo haremos una división en secciones como se hace en ella, atendiendo a quiénes sean los protagonistas principales en cada momento, si el coro, el Pregonero, el Alguacil, o María Sabina, a lo que añadiremos la orquesta.

De ese modo dividiremos la Parte I en cuatro secciones. La primera instrumental que denominaremos Introducción se extiende hasta el compás 13. La segunda será la que se desarrolla en el compás 14¹⁰⁸ con la presentación del Pregonero. La tercera comienza con la entrada de las cuerdas en el compás 15 y junto al coro finaliza en el compás 38. La cuarta sección será aquella en la que recita María Sabina entre el 39 y el 117.

Primera sección.

Introducción.

Con la indicación metronómica $\text{♩}=104-112$, la introducción está escrita para la orquesta sin las cuerdas y construida en base a un diseño rítmico apoyado solo sobre la nota Mi. Este diseño y sus variantes se repiten en diferentes instrumentos con entradas canónicas que se suceden sin un patrón definido, todo ello con un compás, el número 7, que rompe esta fórmula durante los *ca. 15*¹⁰⁹ que debe durar.

El motivo rítmico de base está formado por una secuencia de: 4 semicorcheas-tresillo de corcheas-2 corcheas-la segunda ligada a una nota larga, aunque a partir del compás 3 las repeticiones incluyen variaciones al final del mismo.

¹⁰⁷ CELA, Camilo José. *María Sabina... op. cit.*

¹⁰⁸ En los momentos de la obra como éste consideraremos todo el pasaje no sujeto a un metro definido como si fuera un único compás a efectos de numeración. En ellos nos guiaremos por los números romanos I-V, que como aclara el compositor al inicio de la obra “Son entradas indicadas por el director con los dedos”.

¹⁰⁹ Todas las indicaciones escritas en cursiva son transcripción exacta de las que se encuentran, bien a lo largo de la partitura, bien en el glosario inicial de símbolos y aclaraciones.

Después del compás 8 y hasta el 13 el motivo será el mismo que en los 6 primeros compases, pero ahora comienza al revés según la fórmula: 2 corcheas-tresillo de corcheas-4 semicorcheas a la que se añade una nota larga. De nuevo las entradas canónicas marcan el discurrir de estos compases.

El conjunto rítmicamente estable está sumamente enriquecido con numerosos contratiempos provocados por la secuencia irregular de entradas de los motivos, la colocación de acentos especialmente en las cajas claras sin un patrón concreto, los cambios de timbre derivados de las entradas de los diferentes instrumentos, la adición de sordinas en los metales, y el modo en el que los matices dinámicos crean cambios de intensidad en el propio motivo. Todas las entradas de éste repetirán la misma fórmula: *f* en las semicorcheas y un *dim.* que deja en *p* el final del motivo. O viceversa en el compás 8 y siguientes: *p* en las notas largas que con *cresc.* lleva a las semicorcheas hasta *f*.

De esta manera sobre una sola nota: Mi, la refinada sencillez de esta Introducción presenta tres elementos cuyo trabajo es especialmente destacable en la obra: textura, ritmo y timbre.

El compás 7 actúa como un elemento de ruptura que parece dividir la Introducción en dos. Frente a la uniformidad previamente establecida por el Mi, los metales comienzan a sonar a siete voces haciendo breves giros melódicos, siempre entorno a Mi, todos diferentes entre sí y con saltos no superiores a la tercera mayor. También rítmicamente las siete voces son distintas. La superposición de los tresillos de negras de los trombones al resto de voces escritas en ritmo binario crea una complejidad rítmica que unida a la variedad melódica caracterizan este compás. Un único matiz dinámico lo aglutina en un gran *cresc.* desde *pp* a *ff* y posterior *dim.* Y una variación de la velocidad lo mueve los 15 segundos que dura a través del *accel.* y posterior *rall.*

Por otro lado, a este compás se llega después de un *pp-mp* en el compás 6 y, por lo tanto, de manera natural y sin contraste. Pero sin embargo, se sale de él con el *f* repentino de las cajas claras que sirven como inicio a un gran *cresc.* en la mayor parte de las voces al que se añade el efecto *flutter* en diversos instrumentos. A partir del compás 12 todos los vientos hacen oscilaciones mientras xilófono y vibráfono hacen *gliss.* con amplios movimientos hacia arriba y abajo.

El clúster del órgano con *ff* en la caída del compás 13, junto al del primer compás de la obra, sirve para unificar y cerrar la Introducción.

Segunda sección.

Es aquella en la que el Pregonero presenta la historia que se desarrolla a lo largo de la composición. Comienza cuando la orquesta se queda en silencio en el compás 13 y finaliza tras la indicación IV que el director señalará con los dedos y hemos numerado como 14.

Nace con el clúster en el órgano y a continuación hace su aparición el serrucho, que con *gliss.* sobre 5 notas repetidas *ad. lib.* durante todo el compás 14 marcará el clima de esta sección y dará la entrada al Pregonero.

Entre la entrada de éste y su final, coincidente con la entrada de las cuerdas en el 15, encontramos un pasaje compuesto por la suma de elementos medidos con otros que no lo están y en el que se deja un lugar importante a la improvisación.¹¹⁰

En el compás 14 comienzan a sonar diversos instrumentos de percusión de altura indeterminada con un ritmo uniforme de corcheas en 6/4 y a un nuevo tempo $\text{♩}=90$, más lento que el de la Introducción. El compositor denomina I a este esquema de timbres variados. Mientras dicho esquema se repite el director hará entrar el II. Éste se formula de dos maneras:

- 1) Una de ellas será con el órgano escrito con ritmo de corchea-silencio de corchea en compás de 6/4, y con la indicación *los siguientes acordes ad lib., no muy frecuentes alternando libremente su orden y dinámica*. Estos acordes están contruidos, bien con una nota o una segunda en el bajo sobre la que se sitúan dos pequeños racimos de notas, bien con acordes hechos con quintas y cuartas. La repetición de unos y otros provoca una alternancia de momentos entre una armonía más cerrada y disonante y otra más abierta y consonante.
- 2) El otro modo con el que está escrito II es con un diseño realizado por los

¹¹⁰ La partitura general manuscrita tiene junto al número 1 de ensayo la nota: “El director dejará de dirigir de vez en cuando para permitir confusión. Cuando vuelva a marcar el tiempo, los músicos volverán al principio del compás. Los esquemas I y IV pueden repetirse y alternarse”. Esta nota no aparece en la edición impresa.

mismos instrumentos de percusión utilizados en I, ahora medidos en 4/4, con el mismo ritmo que entonces pero con una sucesión de instrumentos distinta, lo que crea un modelo con timbres diferentes.

El color de los instrumentos en juego, la idea de movimiento espacial que dan, unidos a la uniformidad rítmica y dinámica a su vez en contraste con los *glissandi* en el serrucho, crean una atmósfera irreal, histriónica, que acompaña al Pregonero y que será rota por el clúster del órgano en III. El *cresc. lentamente* escrito para éste genera un aumento en la tensión que posteriormente la desaparición de las otras voces y el *dim.* de 15 relajarán.

Tercera sección.

Finaliza en el compás 38 y comienza en el 15, cuando hacen su primera aparición las cuerdas con una textura compacta y bien diferenciada del resto de elementos que en cada momento conformarán el conjunto. Es una textura fundamentalmente rítmica que hace de motor y sustento del coro. Pero no solo, puesto que también prepara cada entrada de éste y le apoya en distintos momentos para que mantenga la afinación.

Con las indicaciones *secco* y *sul ponti.*, sin los contrabajos los compases 15 al 17 y con ellos a partir del 18, el ritmo *ostinato* de dos fusas-silencio de semicorchea crea una tensión rítmica que conduce el discurso y tiene como objetivo la entrada de María Sabina en el compás 39.

Es una textura formada por sonoridades con un registro grave en contrabajos y cellos, distanciados de las violas que ocupan el registro medio-grave sobre las que los violines crean pequeños clústers con movimientos internos que van alternando sonoridades más abiertas con otras puras de clúster. Generalmente los violines están en una posición grave creando una sonoridad más cerrada junto a las otras voces. Aunque puntualmente se mueven a registros agudos, como ocurre en los compases 18 y 19 antes de que el coro entre. En ese punto las distancias se amplían en la parte alta así como la extensión del registro en el que se mueve el conjunto de la sonoridad. Esta apertura del acorde añade la tensión que prepara la

entrada del coro, y está aprovechada para buscar el Mi en el registro grave a través de los bajos y en el agudo por los violines. De ese modo las sopranos entran con una referencia clara en el compás 20. Lo hacen en *f* y *marc.*, a ritmo de corcheas, con una sílaba para cada sonido la mayor parte de las veces, y dividiéndose en 2 voces por momentos. Sobre un Mi⁵ con forma de *ostinato*, la separación de la segunda voz no supera la cuarta.

Bajo éstas las cuerdas vuelven al registro del compás 15 y siguientes cerrándose de nuevo en una tesitura más grave, compacta y oscura, con el juego de choques, alternancias, superposiciones de segundas mayores y menores, y los bajos moviéndose alrededor de Mi y apoyando la segunda voz de las sopranos.

En el compás 21 aparece por primera vez el apoyo que la sílaba “bi” de Sabina tendrá habitualmente. Las sopranos hacen una segunda mayor Fa-Sol acentuada y la destacan subiéndola una segunda menor sobre el Mi con el que cantaban. También parte de las cuerdas apoyan el Fa de esa segunda. En el caso de los violines I acompañan a las sopranos también en la resolución posterior al Mi. Estos primeros compases nos dan a entender que la textura en las cuerdas está pensada no solo para sostener dramáticamente el texto, sino en gran medida para ayudar al coro.

La entrada en 21 de los metales con sordina y la caja clara, con su riqueza tímbrica, los giros interválicos cercanos, la superposición de semicorcheas a seisillos y la brevedad del motivo, llenan el espacio que deja libre el coro mientras respira y añade fuerza, tensión y desasosiego a la apenas nombrada María Sabina. Además, de nuevo en la voz superior de la primera trompeta suena el Mi que facilita la continuación de las sopranos.

Éstas prosiguen cantando en las partes débiles del compás a una sola voz y con acentos, haciendo sentir el contratiempo con respecto al ritmo que han hecho hasta el momento.

Con la vuelta a las corcheas sin silencios en el compás 23 deben cantar una escala cromática descendente con *portamento*, *afinación aproximada*, mientras en las cuerdas está indicado un *gliss. ad lib. solo descendentes, sobre la cuerda*

indicada. En el caso de los primeros violines la cuerda indicada es Mi, en los segundos La, en las violas Sol, en los cellos Do y en los contrabajos Mi.¹¹¹

Mientras sopranos y cuerdas terminan en la segunda parte del compás 24 con ese momento en el que el sonido parece disolverse perdiendo su consistencia a través de los *glissandi* y *portamenti*, las trompetas tocan un Re con sordina cuyo sonido, por contraste con el de las cuerdas y sopranos, resulta concreto, orgánico, con una figuración que recuerda la introducción de la obra, en disminución y con un *cresc.* que las lleva a *f*. La caja clara con dos semicorcheas marcará su final y el inicio de la nueva entrada de las sopranos, también con la nota Re.

El efecto de este Re nítido frente a los *glissandi* y *portamenti* de las cuerdas y coro, unido al timbre de las trompetas que se conecta en el oído al de la intervención del compás 21 y que descubriremos enlaza con la próxima en el 27, todo ello mientras se nombra al Verdugo antes de escuchar las palabras “ahorcar a María Sabina”, añade dramatismo al momento. Pero sobre todo es un punto en el que se conjugan diversos elementos sonoros que dan como resultado un momento de gran belleza.

“Siempre estoy pensando en lo que van a hacer los coros. Procuero que siempre haya un apoyo. Cuando hice *Faust-bal* en Madrid los cantantes me dieron las gracias por ayudarles. Yo siempre les doy referencias de forma no muy evidente pero sí evidente para ellos. Procuero resolver los problemas técnicos, pero no solo. Si alguien se cae quiero darle la mano para ayudarle a levantarse y, por ejemplo, llamarle guapa convirtiendo el gesto en algo bonito. No solo es el hecho práctico de ayudar a algo sino que a su vez sirva para algo estético”¹¹².

La entrada de las trompetas en el compás 24 materializa este modo de pensar que continuaremos viendo a lo largo de toda la composición.

Hasta este momento la nota sobre la que pivotaba la obra era Mi. A partir de este momento la nota de referencia cambia y se centra en Re.

El silencio en la textura de las cuerdas del compás 25 da espacio a la entrada de un nuevo objeto sonoro en las maderas y trombones que será el que en ese

¹¹¹ En la partitura manuscrita se ve un IV al inicio del *glissando* de los contrabajos.

¹¹² BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

momento apoye al coro. Son dos compases con una textura homorrítmica referenciados a lo que hace el coro y que doblan a éste. La posición abierta de los acordes resultantes y la tesitura aguda en la que suena el conjunto es algo completamente nuevo que parece querer apoyar un momento importante en el texto: “ahorca a María Sabina”. La palabra “ahorca” tiene además el apoyo adicional de las trompas, y como ocurría en el compás 21 la sílaba “bi” es resaltada con un acento y una segunda mayor por las sopranos.

El objeto que se escucha en los metales en el compás 27 recuerda al del 21, aunque ahora tiene un desarrollo más complejo y sirve como anacrusa para impulsar la siguiente entrada de las cuerdas y el coro tras su respiración.

Con una superposición de ritmos distintos, en *stacc.*, con sordinas, y abriendo la interválica hacia los extremos finaliza en el 28 con una sonoridad en la que la tuba y las trompetas darán el Re que cantarán las sopranos a continuación.

En este compás 28 vuelve la textura ya conocida de las cuerdas. Rítmicamente es la misma, aunque estructuralmente los acordes no lo son puesto que se han extendido en registro. Esta nueva conformación de los acordes fue introducida en el compás 26. Con las violas equilibrando la tesitura aguda de los violines frente a la grave de los cellos y contrabajos, los violines I apoyan intermitentemente una octava por encima a las sopranos, de manera que en la caída al compás 30 se escuchará en ambos el Do \sharp -Re \flat , nuevo sonido de referencia. Para que sea más claro, los violines en ese compás dejarán de hacer fusas y los primeros hacen en la segunda y tercera partes del compás una blanca con el Re \flat . También las trompetas I y II, por tesitura más cercana a las sopranos, hacen Re \flat apoyando el Do \sharp de éstas. Aunque las trompetas III hacen un Si que rompe la claridad del Re \flat que suena en todas las voces agudas del conjunto. Como decíamos en la página anterior, para que no sea “muy evidente pero sí evidente para ellos”¹¹².

En el compás 32 hay un cambio repentino y momentáneo en la textura de las cuerdas. Con un *Sub. pp Spicatissimo*, el cuarteto hace quintas justas las tres primeras partes del compás en corcheas. Además, por primera vez las sopranos cantan en negras frente al ritmo de corcheas que las ha movido hasta aquí.

De esta manera y unidas a la entrada de tenores y bajos, y con una suma progresiva de otros instrumentos al conjunto, primero maderas y después metales y percusión, comienza el proceso que nos lleva al clímax que introduce a María Sabina.

Metales y flautas en el compás 32 apoyan las diferentes voces del coro. De nuevo parece que el conjunto gravita en torno a Re.

A partir del compás siguiente el ritmo de corcheas que han perdido las voces es adoptado por el resto de instrumentos, a excepción de las cuerdas que vuelven al ritmo de fusas y semicorcheas que ha sido interrumpido en el compás 32, y todos juntos crean un *ostinato*. Los fagots apoyan a los bajos de las cuerdas, mientras las flautas a partir de 34 apoyan al coro.

La entrada de las dos maracas y el bombo en ese compás con *f* aumenta la tensión considerablemente. Coincidiendo con la entrada de la caja clara en 35, las flautas, oboes y clarinetes hacen un clúster en *ff* que será sucedido por otros en el compás 36 a los que se unirán las trompetas, también en *ff*. Están escritos en una tesitura aguda y muy separada del resto de voces, lo que aumenta su aspereza, acritud y la violencia inesperada que añaden al conjunto.

En la anacrusa del compás 37 la entrada homorrítmica del coro completo con sonidos indeterminados en una tesitura aguda, a ritmo de corcheas y sobre el texto “de María Sabina”, de nuevo con la “bi” acentuada aunque ahora con la indicación de que la corchea que le corresponde se haga *Lo más aguda posible*, lleva al conjunto hasta el punto de máxima tensión.

Cuando el coro y una parte de los instrumentos se quedan en silencio en la tercera parte del compás 37, el último clúster formado por las trompetas, clarinetes, oboes y flautas queda mantenido aún un compás junto al redoble de la caja. Bajo ellos cellos y contrabajos comienzan a hacer *oscilaciones lentas de 1/4 o 1/2 tono por encima y debajo de la nota dada* sobre la nota Mi. En la tercera parte del compás 38 se unen los violines y violas *Senza Sord.* y *Div á 3* con un clúster con armónicos artificiales en *p*.

Una vez que este clúster junto al sonido de los bajos se ha establecido, siempre unido al clúster agudo en los vientos, la caja hace un gran *cresc.* cuyo fin da paso a María Sabina.

Cuarta sección.

La dividiremos en 5 periodos según el tipo de texturas musicales con las que están contruidos.

El texto está reducido con respecto al original y en él María Sabina habla sobre ella describiéndose con frases que comienzan por “Soy”.

Primer periodo.

Comienza en el 39 y finaliza con la llegada al 40.

Sobre la sonoridad de las cuerdas descrita anteriormente, muy disonante, hostil e incómoda por la inestabilidad que la oscilación añade al conjunto, se escucha la primera frase de la protagonista. La segunda marca el final de los armónicos en las cuerdas y la prolongación de un Si que nace de los violines II.

En el compás 40 la indicación del compositor *la colocación del texto en relación a la música es aproximado* matiza la exactitud con la que los armónicos escritos después en todos los violines y las violas deberán entrar con respecto al texto.

Mientras María Sabina sigue recitando sobre esa sonoridad cuyo color alude a efectos electrónicos, los armónicos de violines y violas comienzan a hacer *gliss. lentos con armónicos por encima y debajo de la nota originaria*.

Después, frente a la aproximación de la unión entre texto y música imperante y sobre la base indefinida de los *glissandi* y las oscilaciones en los bajos, destacan las intervenciones de un instrumento de madera, otro de metal y otro de percusión escritos a $\text{♩}=120$ en compases de 1/4, 2/4 y 3/4, es decir, tocadas con un ritmo y tempo exacto. Con corcheas picadas entre silencios, las notas sobre las que están escritas son Fa y Solb.

Llaman también la atención por el cambio de timbre que aportan, por estar escritas con sonidos determinados en diferentes registros, y por el hecho que están intercaladas con el texto.

Una segunda mayor con pedal en el vibráfono marca IV, lo que significa a su vez el fin de los *glissandi* de violines y violas, así como de la oscilación del Mi en los

bajos. Éstos siguen sonando *senza osc.*, en el caso del cello con un Fa, al igual que los clústers con armónicos de las cuerdas. Pero escritos en *p* y sin efectos aportan al conjunto un carácter menos agitado conexo al texto más relajado.

La desaparición de los clústers en violines II y violas están unidos al “Soy” con el que comienzan dos diferentes frases consecutivas, lo que relaja considerablemente el nivel de ruido del conjunto puesto que en ese momento ya solo se escucha la novena menor de cellos y bajos en *p*.

Un nuevo cambio en el carácter del texto hace que en V los violines I introduzcan otro clúster. Finalizará junto a la novena de los bajos en el nuevo I, que a su vez marca la entrada del vibráfono y glockenspiel.

La sucesión de nuevas entradas del I a V, a las que se suman otras I y II, forman una nueva textura muy ligera en la que vibráfono, glockenspiel y otros instrumentos de percusión, trombones y fagots hacen pequeñas intervenciones que añaden colores al texto. Frente a los sonidos breves, secos, duros de los temple blocks, triángulo, trombones y fagots, suenan los diseños de vibráfono, glockenspiel, gong y platos suspendidos más dulces y redondos.

La insistencia del Fa en trombones y fagots en IV y II anterior al compás 40 es una continuación de la que iniciaron en el I de la textura anterior. Pero entonces se superponían a un Mi en los bajos y ahora suenan sin ninguna interferencia.

Segundo periodo.

Comienza en el compás 40 con una referencia que organiza de manera tradicional el metro y el tempo: 4/4 y $\text{♩}=120$.

La repetición de la palabra “Soy” en el coro como si fuera un pedal, o quizá en este contexto se pueda decir una obsesión, marca todo el periodo hasta su final en el compás 59.

Mientras, María Sabina continúa haciendo frases que la describen y comienzan por el mismo verbo, algunas llenas de tensión como: “Soy una mujer con seis tetas como las perras Soy una mujer a la que enterraron viva Soy una mujer que

gozó al ser enterrada viva”.

Cuando esos “Soy” hablados aparecen en el coro en el compás 40 podemos leer la indicación *Los cabezas de sección decidirán e indicarán la ejecución de cada grupo. Al principio se tratará de mantener el orden, después, las intervenciones serán esporádicas y sin orden. Así mismo, se alternarán los f y p y los seccos y sostenutos, a discreción.*

Este recurso musical creado por Balada utilizando repetidamente una palabra, de un modo que no aparece en el texto escrito por Cela, resulta sumamente efectista. Tal y como aparece en este periodo lo utiliza hasta el compás 59, y entre el compás 91 y el 116 lo hará con el coro a *tutti* sobre una sola semicorchea con sonido indeterminado agudo seguido de silencios.

Mientras comienzan a escucharse los “Soy” con notas indeterminadas agudas en el coro, los violines I con sordina sobre la nota Mi, y en el compás 42 los violines II con la nota Do, hacen *oscilaciones lentas de 1/4 o 1/2 tono por encima y debajo de la nota dada*, recordando y conectando de esta manera éste con el periodo anterior.

Pero poco después, hace su aparición en el compás 44 en el vibráfono y en el 45 en los violines I la esencia de la nueva textura que se desarrollará de diferentes maneras hasta casi el final de esta Parte I.

Son escalas descendentes cromáticas, aunque esporádicamente hay saltos de un tono, que crean clústers como superposición de las mismas.

En el caso del compás 45 en las cuerdas se crean dos pequeños clústers, uno en los violines I y otro en los violines II que, además, se superponen. Sin embargo, la segunda parte de 47 comienza con un único clúster que debe ser tocado con *glissandi* mientras desciende. A éste se le superponen otros dos formados por las trompetas, las flautas y clarinetes.

Pero la particularidad del periodo reside en cómo se entremezclan clústers haciendo escalas descendentes, cuyas notas están unidas a veces con *glissandi*, con otros clústers sobre notas tenidas, todo ello superpuesto a distintas oscilaciones y con el coro y sus “Soy” que con un ritmo imprevisible se mezclan con las semicorcheas, fusas y tresillos de corcheas en las otras voces. En medio de

todo ello María Sabina recita un texto delirante.

La alternancia en la entrada de estos elementos, con los cambios de dinámicas y las numerosas articulaciones y acentuaciones, completan el periodo creando una textura extremadamente rica e interesante basada en un elemento que podríamos calificar como melódico, aunque no tradicional, que son las escalas cromáticas descendentes. Todo ello con un resultado descriptivo muy coherente con la turbación y el desequilibrio que transmite el texto de María Sabina.

En la tercera parte del compás 55 los fagots y cellos hacen otro clúster que da paso a un Re#-Mi en los fagots y Re-Mi en los contrabajos. Apoyada por la caja clara, la segunda mayor en los contrabajos de la que nace un *glissando* ascendente sirve como punto de partida para una serie de entradas progresivas en las cuerdas con escalas cromáticas, por primera vez ascendentes y en semicorcheas.

La escala que hacen los cellos junto a la de los fagots a partir de la segunda parte del compás 56 crea una escala ascendente de clústers contruidos con segundas menores.

En la anacrusa de 59 a las escalas de las cuerdas, que finalizan con un *glissando* que deriva en un clúster, se unen las flautas con *Flutter* haciendo el mismo tipo de escala. En la última parte del compás 59 el tresillo de corcheas en las flautas junto al del glockenspiel hacen de anacrusa para la entrada de la nueva textura en 60, al tiempo que adelantan el tipo de figuración característica del siguiente periodo.

Tercer periodo.

Comienza en el compás 60 y finaliza en el 86.

Con el coro en silencio y María Sabina que recita sin interrupción, está formado por motivos contruidos en base a movimientos cromáticos de pequeño ámbito ascendente y descendente, junto a otros con movimiento solo descendente. Se desarrollan por grupos de instrumentos que se van sumando progresivamente creando una amplia textura que no deja espacios de registro libres, hasta que en el compás 78 comienza a disminuir de nuevo. En el compás 83 una serie de escalas descendentes nos llevan hasta el compás 86, donde un pequeño giro cromático ascendente hace de anacrusa al nuevo periodo.

En los violines las dos primeras partes del compás 60 no se mueven paralelamente, pero sí lo harán a partir de ahí y hasta el final del diseño en 66 formando además un clúster. Esos pequeños movimientos internos ascendentes y descendentes se reducen en los compases 64 y 65 centrándose en dos notas en cada voz. Acentuado por el *legato*, este movimiento de segunda inferior y superior nos hace pensar en las oscilaciones que hemos escuchado anteriormente.

La parte de la textura hecha en base a diseños cromáticos descendentes de diferente amplitud comienza con las flautas en 65, y a ellas se le van superponiendo el violín I solo y la viola sola en 66, vibráfono y xilófono en 69, oboes y clarinetes en 70 y trombones en 71. Se mueven con trémolos o corcheas con picados y dan la idea de un *ostinato* lleno de nerviosismo. A ellos se suman en tresillos de corchea las trompetas en 71 y las flautas en 73. Las trompas en 72 añaden otro elemento distinto: segundas que se mueven con *glissandi* a la tercera superior e inferior. El movimiento *glissando* produce un movimiento cromático menos preciso pero que da una idea de oscilación al tiempo que rellena más espacio registral.

Y en el mismo compás, 72, los fagots añaden una segunda mayor que también aporta una base con carácter de bordón y no finaliza hasta casi el final del periodo, en el 84.

La textura se densifica aún más añadiendo a la alternancia entre el clúster puro y acordes que se forman por superposición de clústers, la entrada en los compases 74 y 75 de los clústers en violines y violas con las indicaciones *Col legno, fast ad lib. Libre elección de las notas comprendidas, incluyendo 1/4 de tonos, pero que deben cambiarse constantemente.*

El último elemento que se suma son las percusiones con redobles que llevan al conjunto hasta su punto culminante en 76 y 77. Es el momento de mayor cantidad de ruido, variedad de timbres, densidad, de registro más amplio e intensidad más fuerte. Un momento que ha sido preparado poco a poco y que destaca frases tan duras de María Sabina como las que transcribíamos al inicio del periodo.

Llama también la atención cómo aumentan cada vez más rápidamente el número de veces que los violines y violas deben cambiar de notas en los clústers, según

indican los números entre paréntesis a partir de 76.

El *dim.* que comienza en 77 afecta a todas las voces de la textura que siguen sonando hasta el compás 81 y provoca una disminución de la tensión que se une a la disminución del registro en todas las voces, a excepción de las cuerdas.

En la anacrusa del 84 una idea derivada de la anterior se superpone a ésta con un ataque brusco, en *f.* Son escalas cromáticas descendentes en semicorcheas con entradas por grupos de instrumentos, que distan varias partes unas de las otras y forman clústers.

Este tipo de organización con un primer desarrollo en el que la textura se densifica, para después hacer un *diminuendo* al que sucede un ataque brusco con elementos no idénticos a los anteriores es un modo de organizar el discurso que aparece en distintos momentos de la obra.

En el compás 85 desaparecen definitivamente los sonidos no determinados *col legno* de las cuerdas, el pedal de los fagots y las escalas descendentes del xilófono y vibráfono. Es decir, disminuye la saturación tímbrica en la que se movía el pasaje.

En el 86 unos *glissandi* descendente en cellos y contrabajos harán de base para el ataque de otro clúster en maderas y trompetas. Con un movimiento cromático ascendente finalizan en una nota larga que será la última expresión del tipo de textura anterior, al tiempo que hacen de anacrusa a la nueva idea.

Cuarto periodo.

Comienza en el compás 87 y está caracterizado por el coro que grita “Soy” a *tutti*, tal y como explicábamos anteriormente, además de por la alternancia de gestos en subdivisión binaria y ternaria sobre dos o tres notas repetidas con pequeños floreos alrededor, que posteriormente se amplían incluyendo las escalas cromáticas ascendentes y descendentes. Concluye en el compás 116.

Este material se presenta con entradas canónicas en las cuerdas. Sus variaciones

se deberán al transporte de fragmentos de esa idea una segunda mayor, menor o una octava alta.

Los contrabajos hacen su aparición en el compás 95 con una célula que se repite sin interrupción hasta el compás 105. Está formada por dos corcheas, Fa-Mib, y un silencio de corchea. Crean un *ostinato* y es el único elemento de la textura que no cambia. Es además llamativo que haga un dibujo de 2 corcheas y silencio de corchea que se repite mientras el resto de voces se mueven alternando la subdivisión binaria y ternaria regularmente, lo que en cierto modo desdibuja el metro.

Pero volviendo al inicio del periodo, en el compás 92 en trombones y trompas aparecen dos corcheas *picadas* y silencios que recuerdan a algo que ya ha aparecido en la obra. Por ejemplo, en los cellos y contrabajos del compás 81 y 82, o diferentes veces en fagots, trombones y timbales en la entrada de María Sabina, compás 39.

Después de un compás en silencio, de nuevo en 94 se escucha la misma idea con tres corcheas es ascenso cromático y en el 96 con cuatro.

Estas apariciones esporádicas de diseños, que como éste se presentarán de nuevo a lo largo de la obra, no solo enriquecen la textura sobre la que están escritos, sino que dan cohesión a la composición.

Las entradas sucesivas primero y las repeticiones de las cuerdas después, con la subida de registro escalonada, las corcheas picadas de trompas y trombones, María Sabina y sus frases recitadas sin pausa, y los “Soy” esporádicos de todo el coro crean de nuevo un aumento progresivo en la tensión que en el compás 100 toma un nuevo impulso con la suma de los vientos y percusión.

De hecho, una anotación al inicio del compás 99 advierte: *Cuando la música sea muy fuerte, María Sabina dejará de declamar, reanudando y concluyendo el texto al final de la parte I, cuando termine el coro.*

En el compás 100 comienza, por un lado, un *accel. poco sempre* que finaliza en el 114 con un *a Tpo*. Por otro, una subida cromática orquestada en *cresc.* por la adición sucesiva de instrumentos basada en clústers sobre la textura en las cuerdas que hemos descrito. Ésta se mantiene estable en la tesitura aguda en la que se ha

definido en el compás 99.

En los vientos se superponen movimientos cromáticos ascendentes por corcheas a otros en tresillos de corcheas de pequeño ámbito ascendente y descendente.

Pero la entrada de éstos y el xilófono en 100 es en *mp* frente al *f* que vienen haciendo las cuerdas, lo que hace que la intensidad del conjunto no aumente de repente y, además, crea un *cresc.* paulatino que tiene como objetivo el compás 117. Solo los platos suspendidos están escritos con un *cresc.* a *mf* con el fin de apoyar el “Soy” del coro en el compás 102.

La textura que venía sonando ininterrumpidamente en las cuerdas desde el periodo anterior entra bruscamente en silencio en el compás 105 y sirve como referencia temporal para la entrada del coro en el compás siguiente. De la misma forma que el giro cromático descendente *secco* y *ponti* en *f*, anacrusa de 108 y primera semicorchea de este compás, servirá para darles la entrada en 109.

En 106 comienzan las subidas de registro en todos los grupos de instrumentos, a excepción del xilófono.

Y en 109 se genera un nuevo *ostinato* en las cuerdas. Comienza con *pizz.* en los cellos y contrabajos con una escala cromática descendente. A ella se superponen en el compás 110 los violines y las violas en fusas haciendo también escalas descendentes. Son las únicas escalas con esa dirección en la orquesta y amplían aún más el registro del conjunto.

El único elemento que tiene una configuración ligeramente diferente a todo el resto será el vibráfono, que en semicorcheas y haciendo saltos recuerda a lo que él mismo hizo en el I anterior al compás 40.

La entrada de las flautas en la tercera parte del compás 111, por un lado, amplía el registro del conjunto y añade densidad al conjunto de la textura. Pero sobre todo pone de relieve, al unirse con los oboes, clarinetes y trompetas, la idea de la oscilación.

En esta gran textura cuya densidad y registro ha aumentado progresivamente, el

coro también acelera la frecuencia de sus intervenciones. Escuchamos el primer “Soy” en el compás 91. Seis compases después el segundo. Cinco después el tercero, y así hasta llegar al compás 111 donde entran en la primera parte del compás, en 114 y 115 en la primera y tercera parte, y en el 116 en cada parte y con timbres distintos: la primera vez dirán la palabra los bajos, después los altos, a continuación los tenores y para finalizar las sopranos, añadiendo el concepto espacial al todo.

En este punto la gran construcción sonora llega a un final brusco en la primera semicorchea del compás 114, momento en el que toda la atención se centra en las repeticiones insistentes en el coro y en el texto de María Sabina, cuyo significado se recudece en este punto.

La única compañía de las voces serán las cuerdas. Éstas aumentan su nivel de ruido con la ampliación a *divisi* del cuarteto y los *gliss.* que a partir del compás 115 también afectarán a contrabajos, violas y violines.

De nuevo tras una acumulación de tensión se ha producido un final repentino de la textura para a continuación atacar algo nuevo. En este caso será una gran acumulación de ruido en el compás 117, comienzo del quinto periodo y de la disolución del anterior.

Quinto periodo.

En 117, las notas de dos clústers superpuestos en los vientos deben hacer una *ascensión cromática que se repite sucesivamente, desde la nota dada a la más aguda posible.* Y debe hacerse con una duración indefinida puesto que el inicio del compás está marcado por un *S/T*.

El vibráfono y xilófono acompañan a los vientos con el mismo tipo de subida cromática mientras la caja y los platos suspendidos con grandes *cresc.* y *dim.* engrosan la textura. Bajo ellos las cuerdas continúan repitiendo el tipo de escalas con *glissandi* establecidas entre los compases 115, 116 y 117, hasta que los contrabajos después de II descienden a Do.

En II también vibráfono, xilófono y los tom-tom hacen un diseño en semicorcheas

que recuerda una vez más a los que hicieron vibráfono y glockenspiel en I anterior al compás 40. Además, el coro en una posición aguda y *hablando* debe decir de nuevo “Soy”.

Excepto el Do de los contrabajos y un Si en la tuba, que deben entrar en *ff* coincidiendo con un golpe de látigo, toda la orquesta y coro suenan *f*. Es el momento de máxima tensión después de un largo proceso de acumulación que apenas ha tenido pequeños momentos en los que ésta ha disminuido ligeramente, aunque haya sido para coger aún más fuerza.

En III repentinamente toda la orquesta entra en silencio y el coro con la consonante “y” comienza un *gliss.* descendente en *dim.* que nos conduce hasta el final, mientras María Sabina recita sus últimas frases.

PARTE II

Atendiendo al mismo criterio que utilizamos en la Parte I, dividiremos esta Parte II en cinco grandes secciones: la primera es solo instrumental y se desarrolla hasta el compás 168; en la segunda interviene el coro junto a la orquesta y finaliza en el compás 214; la tercera caracterizada por María Sabina se extiende hasta el 293; la cuarta de nuevo con el coro y la orquesta como protagonistas se desarrolla hasta el compás 411; y para finalizar, una nueva sección en la que recita María Sabina cierra esta Parte II en el compás 412. Esta sección *es opcional y puede omitirse*.

Primera sección.

La dividiremos en tres periodos atendiendo al tipo de texturas que se desarrollan en cada uno de ellos.

Primer periodo.

Finaliza en el compás 133. La indicación *Lento* $\text{♩}=60$ pone la base a una textura

con un color orquestal totalmente diferente a los que se han escuchado hasta ahora.

Las cuerdas solas, los violines con *Div. a 4* y las violas y cellos con *Div. a 3*, desarrollan un pasaje con un tratamiento contrapuntístico y armonía no tonal que recuerda al contrapunto barroco, aunque no se respeten las reglas contrapuntísticas o armónicas que regían aquel. Destaca el juego entre el movimiento de sonoridades más densas, por disonantes, con otras más huecas en las que aparecen consonancias, entre las que sobresalen los intervalos La-Mi, que se repetirán en numerosas ocasiones.

Comienza con un clúster en redondas cuyas notas en los compases siguientes van moviéndose por segundas creando una aceleración en los cambios armónicos que se detiene en el cuarto compás.

La línea ascendente de los cellos hasta el compás 120 y la posterior resolución a la quinta descendente en el 121 sugieren una idea completa y con sentido cadencial. Finaliza en el compás 121 con un acorde formado por las notas Mi-Fa-La-Re \flat -Mi.

Tras la respiración del 121 comienza otro desarrollo de solo dos compases con cambios armónicos que se suceden a más velocidad que en los cuatro anteriores. En ellos destaca el movimiento ascendente en los contrabajos Mi \flat -La y el descendente La \flat -Mi \flat en las segundas violas. El acorde con el que finaliza este nuevo desarrollo en el 123 está formado por una superposición de La, Mi y Mi \flat . A dos de los La que forman el acorde se suman, además, dos segundas.

El tercer desarrollo comienza en el 124 con una sonoridad similar a esta última y avanza con movimientos más frecuentes en todas las voces, aumentando así la sucesión de acordes y construyendo un contrapunto más complejo. Todo ello provoca un aumento de tensión al que se suma una apertura de registro también progresivamente mayor.

Destaca el uso repetido, especialmente en los compases 132 y 133, del intervalo descendente o ascendente Mi-La. Aunque el pasaje es atonal, la búsqueda insistente de ese intervalo lo caracteriza con un color único. El acorde final en 134 está construido sobre Mi y La. Y el silencio en violas y bajos a partir de la segunda corchea de ese compás reduce a una quinta el sonido, que desde ese

momento se mantiene en los violines a modo de bordón hasta el compás 144.

Llaman la atención los acordes con los que han finalizado los tres desarrollos, compases 121, 123 y 133, y cómo han ido perdiendo densidad, al igual que los propios desarrollos, hasta llegar finalmente al intervalo Mi-La.

Inevitable aludir al Mi con el que comenzó la Parte I y los diversos momentos en los que otros pasajes también bascularon sobre él.

E inevitable también hacer referencia al concepto de “líneas horizontales que crean texturas, esa es la palabra”¹¹³ a la que el compositor alude en tantas ocasiones refiriéndose al lenguaje que utilizaba en este periodo compositivo.

Segundo periodo.

Comienza en el compás 134, concluye en el 145 y está construido en esencia con un pedal al que se une una idea que apareció en los compases 21 y 27 de la Parte I. Los diferentes desarrollos cada vez más complejos de esa idea seguidos de silencios que dejan escuchar el pedal, a lo que se añade en el compás 144 la superposición de un nuevo estrato de textura a los dos existentes, da como resultado un sonido progresivamente más complejo, denso, con un registro muy amplio y de gran riqueza tímbrica.

La quinta La-Mi que se ha formado entre violines I y II se convierte en el pedal agudo que soportará todo este periodo. Contrabajos, cellos y violas hacen un clúster en el compás 135 en un registro grave, muy distante de ese pedal agudo, que debe ser tocado *con poco arco, con presión, produciendo un chirrido*.

Le siguen, en el mismo compás 135, un breve motivo en los metales formado por tres acordes con subdivisión ternaria y binaria superpuesta, con pequeños giros melódicos en cada voz elaborados en base a floreos, notas repetidas o pequeños movimientos interválicos, todos con *picados*, en el que llaman la atención gestos que, con una dirección clara, de nuevo parecen tener connotaciones tonales aunque el conjunto no participa de la tradición tonal. Son gestos como el del segundo trombón que hace Fa#-Re-Sol. O el de la trompeta segunda, donde el Sol

¹¹³ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

se dirige a Do subiendo una cuarta justa.

A este motivo le siguen otros dos acordes y un clúster en las cuerdas que dan paso en los vientos a un nuevo desarrollo del mismo tipo que el anterior, aunque más largo, con pequeñas líneas contrapuntísticas que van en *cresc.* y amplían el registro hasta llegar a un acorde Mi-La repetido a diferentes alturas.

En el compás 139 en los vientos el desarrollo es aún más extenso, con ritmos cada vez más complejos, saltos interválicos más amplios y en un registro también mayor. Finaliza en el compás 140 en un acorde no tonal aunque con base sobre Mi y con un La a la cuarta superior en los trombones.

Las cuerdas en el compás 139 comienzan haciendo una variación de la textura que hacían los metales, también con subdivisiones distintas como hacían aquellos pero por primera vez con quintillos que se superponen a semicorcheas, además de con movimientos interválicos más cercanos que en los desarrollos de los metales y en una tesitura más reducida. Este desarrollo comienza con un clúster y finaliza con otro.

El silencio en el compás 141 permite escuchar solo el pedal de los violines, con lo que la entrada en el compás 142 de las percusiones *descendiendo siempre y constantemente, del agudo al grave, tan rápido como se pueda* resalta sin otras interferencias. Crean un masa importante de ruido con un timbre totalmente distinto al que hemos escuchado hasta el momento en esta Parte II.

En la cuarta parte del compás 142 entran de nuevo los metales. Esta vez el desarrollo será el más largo de todos pero sus características serán las ya enunciadas: subdivisión ternaria y binaria superpuesta, giros melódicos en cada voz elaborados en base a floreos, notas repetidas y saltos interválicos más amplios que en 135, 137 y 138, con ritmos complejos y un registro amplio. El acorde final es prácticamente igual que el del final del desarrollo justo anterior y también está apoyado sobre Mi, con un La a la cuarta superior.

Los violines en el compás 144 pasan el testigo del pedal a los clarinetes, piccolo y flauta. Las notas son las mismas pero el cambio aporta un timbre diferente al

conjunto.

De ese modo la textura en las cuerdas que había iniciado en el 143, en el 144 se enriquece con la suma de los violines. Con *martelé sul ponti* desarrollan una textura muy similar a la que habían hecho en los compases anteriores, aunque ésta será más compleja rítmicamente y su densidad será mayor como resultado de la adición de otras dos voces. Además, en el compás 145 el cambio a una octava superior de los violines y la bajada a una inferior en cellos y contrabajos aumenta el registro del conjunto y la tensión de todo este estrato de textura.

En el compás 146 las percusiones, los metales, cuerdas y maderas finalizan repentinamente en la primera semicorchea del compás. La sonoridad que se ha formado tiene un registro muy amplio y en sus extremos se escuchan sendos Mi. La única voz que no participa de él es la de los contrabajos, que desde la anacrusa del compás 146 y sobre la nota Mi hace *oscilaciones lentas 1/4 o 1/2 tono por encima y debajo de la nota dada*.

El pedal La-Mi que se ha escuchado a lo largo de toda la sección nos hace pensar que el eje alrededor del que ha girado una parte importante de la obra, Mi, en este movimiento se ha ampliado con la inclusión del La.

Tercer periodo.

Comienza en el compás 146 y concluye en el 168. En él no hay un cambio de tempo pero la figuración, el ritmo, las dinámicas, el tipo de tratamiento textural, el registro en el que se mueve, en definitiva, todos los parámetros que definen el periodo se relajan considerablemente en comparación con el anterior, creando de ese modo un carácter totalmente contrastante con aquel.

A la oscilación del contrabajo sobre Mi se suma la de los violines I con un La y sobre ellos, a distancia de cuarta justa, los violines II harán Re.

A esta sonoridad se une un gesto que recuerda a otro que vimos en el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes*: el movimiento de segunda que se abría a una

tercera y que individuamos como Ejemplo 5.¹¹⁴

La escala descendente que comienza en la anacrusa de 149 finaliza en un acorde formado por dos notas, Re-La, en 150 del que parten en las cuerdas una serie de escalas de tonos. Éstas serán una característica del periodo y pueden terminar en notas largas que se mantienen como pedales, compás 152, o con oscilaciones como en 156 en las violas.

En ocasiones están tocadas con *arco normal*, otras con (*tremolo*) y a veces se construyen uniendo sus notas con *glissandi* como sucede en los violines, compás 151, o sin ellos como es el caso de las violas en el mismo compás.

Bajo ellas los cellos y contrabajos a partir del 155 hacen escalas de tonos descendentes pero en *pizz.*, ampliando de ese modo la gama de colores con los que suena la textura de las cuerdas.

El otro elemento que completa el conjunto está en los vientos. Aparece por primera vez en el compás 152 en las trompas y deriva de los motivos rítmicos expuestos en la Introducción de la Parte I. Con las sordinas como protagonistas, son apariciones esporádicas que añaden manchas de color y ritmo a las cuerdas mientras éstas presentan sus escalas de tonos pausadas y por momentos consonantes. En el caso del compás 159 se establece un diálogo entre las trompetas y trompas que altera y mueve el conjunto, creando una improvisada tensión tímbrica y dinámica a la que se suman los *glissandi* y oscilaciones de la cuerda.

Cierran el periodo dos pequeños clústers que se forman en el compás 165 con entradas de notas sucesivas, el primero de los cuales está compuesto por las mismas notas que han usado los vientos en las diferentes intervenciones, Fa-Fa#-Sol. Trompa, trompeta segunda y tercera hacen *oscilaciones lentas de 1/4 o 1/2 tono por encima y debajo de la nota dada* mientras la trompeta primera toca con sonido real un Fa#. En el compás 167 se repite el mismo esquema con la diferencia de que la trompeta primera hace un Mi4 que prepara la entrada del coro en el compás siguiente.

¹¹⁴ Apartado 3.1.3 Análisis.

En una tesitura media y rodeados de silencio, después del sonido indefinido y poco natural debido a la mezcla de las oscilaciones y las sordinas de los clústers anteriores, entra el coro con un ritmo muy acusado, un sonido brillante y creando un fuerte contraste con esta parte instrumental.

Segunda sección.

Con el coro como protagonista comienza en el compás 169 y finaliza en el 215. La subdividiremos en tres periodos.

Primer periodo.

Finaliza en el compás 196. Con un sentido fundamentalmente rítmico, el tratamiento del coro en este periodo es similar al que tenía en la Parte I: silábico e incluyendo algunos melismas. Comienza como entonces con las sopranos divididas: la voz más aguda generalmente repite una nota mientras la segunda voz se mueve por grados conjuntos o saltos que no exceden la tercera. La orquesta, por otro lado, les ayuda siempre con algún instrumento dándoles la afinación antes de que entren, o les apoya siguiendo sus movimientos mientras cantan.

Aunque la sección comienza con un *S/T* para el coro solo, a continuación hay varios cambios de compás entre 6/8 y 3/4. La indicación al inicio de la sección marcaba $\text{♩} = 90$, lo que significa que el tempo es ligeramente más rápido del que traíamos, $\text{♩} = 60$, desde el inicio de la Parte II.

Estos cambios, como se verá más adelante, están relacionados con el desarrollo que hay en distintos momentos de esta Parte II de diseños basados en los que aquí se presentan, tanto en subdivisión ternaria como binaria.

El conjunto del periodo se caracteriza por ser esencialmente rítmico con una densidad muy liviana, con el coro como protagonista sostenido rítmica y tímbricamente por las cuerdas, y con breves intervenciones de vientos que igualmente añaden color y le dan alturas de referencia al coro.

Las sopranos parten con la nota Mi que, como hemos visto, ha sido preparada por la trompeta primera. Se mueven con giros de corcheas que alternan ritmo ternario y binario marcado por acentos y con picados, para en el 6/8 cambiar a dos grupos de corcheas cuyas notas están unidas por *portamenti* y *legato*. Este compás y los dos siguientes están apoyados por las cuerdas rítmicamente, con un Mi el primero y un Do#-Mi después que hace el coro.

De nuevo en el 6/8 las sopranos solas repiten lo que hicieron tres compases antes y terminan con un 3/4 a ritmo de negras.

El acorde con arco *naturale secco* que dan las cuerdas en el compás 176 sirve al coro como referencia para la afinación. Sin embargo, en el compás siguiente es llamativo, por lo excepcional del caso, que las cuerdas hagan un acorde sin el Do# que hace el coro en la siguiente parte.

Cuando las sopranos empiezan a hacer *susurros* a una altura indefinida en el compás 178 el xilófono comienza a tocar un pequeño *ostinato* de séptimas Do-Si, única referencia de altura entre ese compás y el 186.

Porque en 178 también cambia la textura en las cuerdas a un *ostinato* rítmico y de altura no determinada. La indicación *Ejecútese el ritmo indicado, usando cualquiera de las notas indicadas (incluyendo 1/4 de tonos). Procúrese cambiar de tono constantemente.* ilustra cómo se deben tocar esas tres o cuatro notas que en cada una de las cuerdas hay para elegir. Además el *col lg.* con que están escritas les aporta un carácter cercano al ruido, lo que enfatiza su carácter rítmico especialmente marcado por los acentos que, aun no siguiendo un patrón fijo, sí crean una alternancia del ritmo a tres corcheas con otro a dos.

Asimismo, el sonido indeterminado unido a *susurros* aparece en este momento por primera vez en la obra, ampliando la gama de recursos diferentes con los que el compositor está tratando al coro.

En 183 las sopranos entran en silencio y pasan el testigo, siempre con *susurros*, a las altos. Pero de nuevo en 188 en *divisi* vuelven a hacer sonidos determinados sobre un desarrollo del diseño que plantearon al inicio del periodo.

En los compases 186, 187 y 191 oboes, trompetas, xilófono y flautas apoyan al coro. Llama la atención cómo la tercera trompeta en 191 hace un Re que rompe la tercera menor Do-Mi \flat que se oye en el resto de voces. Éste es un tipo de gesto que se repite en lugares donde la consonancia debía resultar demasiado evidente para el compositor.

La textura de las cuerdas se mantiene aunque hay un cambio de densidad en 188. En ese compás comienzan a tocar todas juntas y, además, lo hacen con la indicación *Spiccmo*, subrayando aún más su carácter rítmico.

Los dos nuevos compases escritos en 6/8, 195 y 196, son una repetición en las alturas del diseño melódico-rítmico que hacían las sopranos en el compás 170 pero un semitono bajo, es decir, sobre Mi \flat , nueva altura de referencia. De la última parte del 196 nace un acorde formado por una cuarta-quinta-tercera que hará las veces de pedal y finaliza en 201.

Segundo periodo.

En el compás 197 un cambio de textura y de compás a 12/8, aunque no haya cambio de tempo, marca un nuevo periodo, breve, que finaliza en el compás 200.

El compás 197 sirve como punto de partida para que los metales comiencen a formar un estrato de textura en el que se acumularán densidad y tensión a través de la repetición de la misma fórmula rítmico-melódica presentada por las alturas. Los trombones, al mismo tiempo, harán ritmo binario y las tubas negras con puntillo.

En el 198 se suman las maderas con la misma idea en tresillos, y en 199 las percusiones con ritmo ternario y binario.


Mientras, las cuerdas mantienen el *ostinato* rítmico de la sección anterior con alturas de elección libre que en el caso de los cellos y contrabajos a partir del segundo compás tocan con *pizz*. La diferencia estriba en que ahora el ritmo está formado solo por células de subdivisión ternaria.

El proceso de acumulación de voces a partir de 197 con un *cresc.* en todas ellas

nos lleva hasta el punto culminante que finaliza en la primera parte del compás 200, a donde se llega con una sonoridad de registro muy amplio, muy rítmica y en *f*. De ella surge y se mantiene solo el acorde del coro pero con un cambio de sonido: hasta ahí estaba sonando la sílaba “le” de “oler”. En el compás 200 el acorde suena solo con la “r”, lo que cambia totalmente la percepción del pedal. Con ese color distinto, más duro y áspero, el acorde se introduce en el siguiente periodo.

Tercer periodo.

Se extiende entre el 201 y el 215. Comienza con un acorde de registro amplio formado por las entradas sucesivas en los metales, esta vez sin identidad binaria o ternaria, con trémolos y movimiento dinámico que parece expandir el sonido del coro.

Un nuevo cambio a 3/4 con la misma equivalencia  da la entrada a este material que se prolonga con la flauta y el piccolo. Ambos instrumentos con un Sol preparan la entrada del coro.

El *gliss.* en *dim.* de la flauta, mientras el piccolo y la trompas mantienen ese Sol, añaden un efecto de color a esa unión.

Las cuerdas y fagots en los compases 205 y 206 apoyan al coro melódica y rítmicamente. Un coro silábico que con los mismos elementos de toda la sección nombra a María Sabina antes que ésta entre, siempre con el acento de segunda sobre la sílaba “bi”.

Las cuerdas, a excepción de los violines I que lo harán un compás más tarde, en el compás 207 vuelven a la textura ya conocida de sonidos con alturas indeterminadas, con combinación de ritmo ternario y binario en la que hay que *cambiar de tono constantemente*. Esta textura se mantiene hasta después del cambio de sección.

En este punto cabe hacer una consideración acerca de la delimitación de una nueva sección ligada a la entrada de María Sabina. Dicha entrada está marcada

por el compositor en el número de ensayo 40, compás 214. Sin embargo, el inicio de la textura que soporta esta nueva aparición de María Sabina comienza antes, en el compás 209, razón por la que marcaremos este momento como el inicio de la nueva sección.

Tercera sección.

Está caracterizada por las frases que comienzan con “Oye” y “Declaro” en la narración de *María Sabina*. Finaliza en el compás 294 y la dividiremos en tres periodos.

Primer periodo.

Marcaremos su inicio en el compás 209 y su final en el 271. Es un periodo en el que destaca la ligereza de la construcción orquestal que parece envolver a María Sabina mientras pide atención.

Comienza con un elemento novedoso: un violín I solo al que progresivamente se unirán un violín II, viola y cellos, también a solo, creando el elemento que será característico de este periodo.

La primera célula del violín I solo, Mi-Re#, seguida de otra Mi-Re y de una tercera también Mi-Re aunque ampliada por las tres notas que se insertan entre ellas, son una muestra del tipo de desarrollo que construye la textura que acompaña a María Sabina en este periodo. Los motivos fueron presentados en la sección anterior con la forma Mi-Re en el compás 169 y con la forma Mi-Re# en el 176. El material rítmico que lo soportaba entonces fue desarrollado en la sección anterior. En ésta lo será el interválico, variándolo a través de diferentes recursos.

Rítmicamente este discurso motivico sigue asentándose sobre las fórmulas ya conocidas de subdivisión binaria y ternaria, enriquecidas ahora con articulaciones y acentuaciones diferentes que caracterizan todo el pasaje.

Pero la particularidad de esta textura reside en el tratamiento espacial que se le da al motivo. Aunque éste aparece inicialmente solo en los violines, a partir del

compás 217 se comienzan a sumar progresivamente y hasta el final del periodo el resto del cuarteto, las maderas, la percusión y finalmente los metales. En esa suma y desde el mismo compás 217 se comienza a sentir el efecto espacial. El fragmento del compás 217 hasta la segunda corchea del 218 en el cuarteto es una buena muestra de este tipo de tratamiento en el que las voces comienzan un motivo en los agudos y se completan con las entradas sucesivas del resto de instrumentos escritos en tesituras progresivamente más graves.

A medida que avanzamos en la textura los saltos interválicos en las células que la van construyendo son más grandes, haciéndose frecuentes los saltos de séptima en vez de los de segunda y de octava que eran más habituales al inicio.

El compás 236 introduce nuevos timbres de la mano de las maderas al tiempo que la densidad en el cuarteto disminuye. Esta incorporación desdibuja las entradas sucesivas que antes con el timbre uniforme de las cuerdas resultaban claras, aunque al inicio las maderas ocupan el lugar en el registro que corresponde a la voz del cuarteto que han sustituido. Esta variación abre un nuevo espacio tímbricamente más rico y complejo que resalta especialmente porque el material no cambia.

La entrada de los temple blocks en 244 añade una base rítmica que sostiene el pasaje aun teniendo ritmo y acentos irregulares.

A partir de esta entrada los saltos dentro de los pequeños giros melódicos sobre los que está hecha la textura son cada vez más continuos. Las maderas incrementan su presencia en el conjunto de la textura y toda ella llama cada vez más a la música electrónica, con cambios de timbre y registro continuos que flotan alrededor de María Sabina envolviéndola.

Las cuerdas entran definitivamente en silencio en el compás 256 y lo harán con las mismas notas con las que comenzaron esta textura: Mi-Re#. Un compás antes se han sumado al conjunto los primeros metales con el trombón primero.

Éstos incrementan su presencia al tiempo que las maderas disminuyen la suya, hasta que en el compás 270 las flautas terminan definitivamente con las dos corcheas Mi-Re#.

Con las maderas y la percusión en silencio y los metales sonando, en el compás 271 finaliza el periodo.

Segundo periodo.

Comienza en el compás 272 y se desarrolla hasta el 289. En él se crea una textura con diferentes niveles y de esencia rítmica, que comienza con los metales a los que se suman progresivamente las maderas, percusión y cuerdas. El espacio de tiempo en el que se produce esta suma es breve, y a través de él se llega a un punto de gran tensión en el 289 que se disuelve en el compás siguiente.

Todo ello como acompañamiento a una María Sabina que continúa invocando a personajes históricos, seres animados e inanimados antes de comenzar a “confesarse” a partir del compás 294.

Los motivos derivan de la textura anterior, pero son más parecidos a la idea original que hicieron las sopranos en el compás 169 puesto que los saltos desaparecen y las voces se mueven con intervalos de segunda y tercera, excepcionalmente con alguna cuarta.

Las trompetas comienzan a sonar en el compás 272 con un motivo que se desarrolla por movimiento ascendente y finaliza en la tercera parte de 274. En esa misma parte entran las trompas, trombones y tuba con otros diseños descendentes. El periodo está formado por la alternancia de estos dos elementos y viene enriquecido por la suma, a partir de 278, de la percusión que apoya rítmicamente al motivo que está sonando.

Por otro lado, en el compás 278 las cuerdas empiezan a tocar el *ostinato* rítmico y de altura no determinada que como textura conocimos en la segunda sección, y con el que apoyan junto a la percusión el ritmo que está sonando en los vientos.

Asimismo, el relevo entre voces instrumentales crea acordes con una configuración no tonal y registro amplio que articulan el discurso, especialmente desde el punto de vista rítmico por los acentos que se crean como fruto de la acumulación de densidad sonora en esos puntos.

Con la superposición de casi toda la orquesta a partir 285 se crea el último gran crescendo que en 289 finaliza con una sonoridad que no se podría definir como clúster estricto, pero que teniendo en cuenta la indeterminación de las cuerdas y la variación constante a la que responden se acerca al clúster.

En ese compás suenan todas las maderas incluidos los oboes y fagots que habían estado en silencio hasta ahora, los metales a excepción de la tuba que seguirá haciendo el pedal de Si \flat que venía haciendo en los compases anteriores, las cuerdas, un timbal con la indicación particular que dice *El segundo timbal descendiendo gliss, constantemente, sin tocar los dos al mismo tiempo*, mientras el otro continúa haciendo las séptimas con ritmos distintos. Y deben tocar según la aclaración a pie de página *Descendiendo siempre, desde el agudo al grave, no demasiado aprisa*.¹¹⁵

Las cuerdas deben hacer *gliss.* en los violines I y II sobre Mi y La respectivamente. En las maderas está escrito *chromatic, legato*. Y en los metales *gliss.* a trompas y trombones mientras que a las trompetas pide *Flutter, chromatic*.

Es, por tanto, un proceso de disolución del periodo rico en matices no solo dinámicos por el *diminuendo* hasta *pp* en todas las voces, sino por el modo en el que el compositor especifica cómo quiere que cada voz y, por lo tanto, el conjunto llegue a ese *pp* en lo que a timbre se refiere. Todo ello sobre el Si \flat de la tuba como nota base y el Mi que se alterna con el Re de los timbales.

Tercer periodo.

En este periodo, compás 294, María Sabina comienza a declamar con una nueva palabra como punto de partida: “Declaro”. Y deberá comenzar según la indicación: *(La música reanuda unos segundos después que María Sabina haya empezado)*.

El compás empieza con un cambio de tempo $\text{♩} = 100-104$ y un cambio de compás a

¹¹⁵ En la explicación de símbolos que hay antes del inicio de la partitura, el aquí utilizado está definido de diversa manera, concretamente: *Descendiendo siempre y constantemente, del agudo al grave, tan rápido como se pueda*.

7/8 que no está definido con barras de compás, sino con números romanos cuya interpretación viene aclarada a pie de página: *El director decidirá la duración de cada número (del I al V) y podrá retroceder para repetir el que desee.*

El tipo de textura sobre la que declama María Sabina es la que han hecho las cuerdas en diversos momentos de esta sección con *el ritmo indicado, usando cualquiera de las notas indicadas (incluyendo 1/4 de tonos). Procúrese cambiar de tono constantemente.* Pero por primera vez se utiliza en las maderas, por lo que su color sorprende.

Coincidiendo con el ritmo del 7/8 hay acentos que apoyan la primera, cuarta y sexta corcheas.

La textura comienza en *p* y con la densidad ligera que crean los clarinetes bajos, fagots, tom-tom y bombo. Este último tocará solo en correspondencia con los acentos del resto de voces. Progresivamente irán entrando otros instrumentos según marque el director, aunque todos tienen escrito el mismo ritmo. En el caso de los trombones harán *Flutter* con sordinas y con los acentos coincidentes con el resto de instrumentos.

La libertad que el compositor concede al director en esta textura tiene que ver con la densidad pero no con el ritmo. Éste se mantendrá imperturbable hasta su disolución en el compás siguiente.

El final de María Sabina debe coincidir con un momento en el que todos los instrumentos participantes entre I y V están sonando y repitiendo el esquema propuesto.

Solo cuando ha terminado de declamar, después de V, llega la *Entrada con el puño por el director* de las trompas y trompetas. Esta entrada rompe totalmente con el color opaco de la tesitura grave, en *p* y sobre un ritmo *ostinato* que había construido la textura hasta el momento. Y la convierte en un punto de tensión tímbrica y de registro lleno de brillo que solo se relajará en la siguiente sección.

La entrada de los metales está construida con un canon literal, excepto por la última nota, en la que la línea que une las primeras notas *Entre instrumentos, indica que debe tocarse en sucesión.* Mientras que la línea oblicua a las plicas indica que se deben ejecutar *Muy rápido.*

Este elemento recuerda al que apareció por primera vez en los metales en el compás 21 y que tuvo un desarrollo importante en los compases 135 y siguientes. La última altura de referencia que tuvimos fue el Si \flat de la tuba en 292 que se perdió con la entrada del nuevo periodo. Pero como resultado de este pequeño canon se crea momentáneamente una sonoridad compuesta de dos segundas en los extremos y un clúster de tres notas entre ellas, con un Si \flat en el extremo inferior y un Si en el superior. Es decir, a pesar de la ruptura hay un punto de conexión que, aquí como en otras situaciones, cohesionan estos momentos tan marcados por las diferentes texturas.

Con las trompas tapadas, trompetas y flautas haciendo *Flutter* y junto al resto de instrumentos que continúan tocando sonidos indeterminados se llega al compás 295, lugar donde marcaremos un nuevo cambio de sección.

Cuarta sección.

Está construida en base al coro y la orquesta y la dividiremos en siete periodos que finalizan en el compás 411.

Primer periodo.

Comienza en el 295 y concluye en el compás 311. En él hay un nuevo cambio a *Lento* 4/4 con la indicación metronómica $\text{♩}=60$, es decir, la negra tiene un tempo ligeramente más lento que en la sección anterior.

En este nuevo periodo se disuelve la tensión acumulada entonces, y tiene como particularidad el tratamiento que hace el coro de la interjección “Ay” y que también será desarrollada posteriormente.

Asimismo, se esboza un estrato de textura en los metales y percusión que se desarrollará en el periodo posterior y será utilizada de nuevo en otros momentos de la composición.

Comienzan el periodo las sopranos y altos sin altura definida, solo indicando el paso del registro agudo a uno más grave a través de un *gliss.*, fórmula que se repite en el siguiente compás.

Las flautas, trompas y trompetas que venían sonando del periodo anterior harán también *glissandi* descendentes, mientras que el resto de las maderas, trombones, tom-tom, bombo y cuerdas tocarán *Muy rápido* sonidos indeterminados en base a los propuestos por el compositor. Con *dim.* en todos ellos, la duración será variable y en las violas, cellos y contrabajos mayor que en el resto, concretamente hasta el compás 301.

El coro a partir del compás 297 comienza a hacer, siempre partiendo de sonidos indeterminados agudos, las oscilaciones lentas que estuvieron tan presentes en la Parte I, aunque entonces lo estaban en las cuerdas. Será la primera vez que aparecen en el coro. A partir del compás 299, además, están matizadas por la indicación *Chillando* y el cambio al sonido “Y”.

En el compás 300 en los violines y en el 301 en el resto de cuerdas a excepción de los contrabajos se forman dos clústers superpuestos escritos con armónicos artificiales que se deben tocar *Gliss. lentos con armónicos por encima y debajo de la nota originaria*.

A la par y a partir del compás 302 el coro comienza a hacer *ad. lib. glissandi* descendentes y las oscilaciones se abren haciéndose más lentas.

En ese compás sobre todo el enjambre de oscilaciones en cuerdas y coro, con el nivel de ruido que crean, entran los metales y timbales haciendo corcheas sueltas, picadas, que se van alternando en los diferentes instrumentos. Forman dos escalas: una de Si \flat M y a partir del 309 otra de Re \flat M, sin un patrón rítmico aunque sí una aceleración en la sucesión de las notas que se amplifica con el *accel.* que afecta al conjunto a partir del compás donde comienza esta textura, 302.

En el compás 307 el coro finaliza el último *glissando* y los violines hacen *Slow gliss.* descendentes que se extienden a las otras voces del cuarteto, dejándolo progresivamente en silencio.

El silencio en el compás 308 en coro y vientos junto al sonido de las cuerdas con los *glissandi* y las oscilaciones nos inducen a marcar un cambio de periodo puesto que a partir del 309 comienza una nueva intervención en los metales que marca el

desarrollo de una nueva textura.

Segundo periodo.

Señalaremos su final en el compás 331. Por un lado las violas y cellos comienzan a hacer nuevas oscilaciones que terminan definitivamente en los compases 312 y 313 respectivamente, con el Mi en los cellos como base y un Re a distancia de séptima en las violas.

Sobre ellos los metales retoman las escalas diatónicas construidas con corcheas que fueron esbozadas al final del periodo anterior, alternando instrumentos y registros y con un ritmo irregular pero siempre acelerado, no solo por el *accel.*, sino también por la mayor cantidad de notas por compás y la sustitución de algunas corcheas por dos semicorcheas.

La aceleración finaliza en el compás 312 coincidiendo con el cambio de tempo, ahora $\text{♩}=180 \text{ A tpo}$. Ésta será, por tanto, la referencia de la velocidad a la que debe finalizar el *accel.* que comenzó en el compás 302. El 2/2 contribuye a facilitar la fluidez a esa velocidad.

En el compás 312 se suman a la textura las maderas introduciendo tresillos de corcheas que siguen sonando con distintas escalas diatónicas enlazadas. Los compases 313, 314 y 315 son los mismos que 316, 317 y 318. Los seis compases siguientes son iguales a éstos pero están escritos un semitono por encima. Además, la tuba entra en el 319 doblando a los fagots.

A su vez, los compases 325 y siguientes son iguales que los seis anteriores pero también un semitono por encima. Sin embargo, la segunda repetición que comienza en el compás 328 contiene variaciones en el registro de las notas y finaliza antes introduciendo silencios que suprimen notas de las escalas, hasta que finalmente en el compás 329 la textura se disuelve definitivamente.

Destaca en este nivel de textura los contrastes de *f* y *p* alternándose en cada nota en las voces superiores, además de las amplias distancias de registro utilizado y la velocidad con la que se cambia de instrumentos.

En otro estrato de textura, a partir del compás 316 aparecen la caja, el bombo, y

las cuerdas. Estas últimas forman una sonoridad compuesta por un Mi \flat en el bajo al que se superponen a la octava superior una segunda menor, y sobre ellos un clúster de seis notas. Esta sonoridad se repetirá junto al sonido indeterminado de las percusiones haciendo una o dos fusas inmediatamente después que el coro. Están escritas para ser tocadas con un carácter totalmente rítmico y con la indicación *Sul ponti*.

El coro constituye el tercer nivel de textura, con las cuatro voces haciendo fusas seguidas de silencios, con sonido indeterminado y las indicaciones *f* y *secco*. Se intercalan con las fusas percutidas de las cuerdas y la percusión.

El nivel de tensión al que se llega por la suma de las diferentes texturas es muy importante. Por un lado, el sentido fuertemente percusivo de las cuerdas y percusión incrementa la violencia que tiene la petición del coro al Alguacil de preparar la sentencia. Por otro, la textura en los vientos añade un nerviosismo también acorde con el texto. El movimiento colorista y caótico que desprenden hace pensar en las “chispas electrónicas” de las que el compositor habla cuando se refiere a la música compuesta en esta época.

En el compás 328 los temple blocks con tresillos de corchea suplen la disolución del diseño que los contenían en las maderas y metales.

En ese compás aparece la indicación *En el coro, indica hablando, cuya tesitura se determina por su posición / aguda o grave en el pentagrama*. Es decir, en *ff* y *hablando* el coro mantiene la sílaba “ni” en una tesitura aguda, y a partir de 329 debe hacer un *glissando* hasta una tesitura grave acompañándolo de un *dim.* para llegar hasta *p* al tiempo que finaliza la palabra. A partir de este momento este recurso para la voz será utilizado con frecuencia.

En el compás 329 a los temple blocks se suman los tres tom-tom haciendo también tresillos de corcheas incompletos. Juntos construyen una base rítmica que se desarrolla hasta el compás 336 y conectan éste con el siguiente periodo.

Con este diseño de la percusión sonando solo, después del *p* o *pp* al que han

llegado los otros niveles de textura, se cierra el segundo periodo en el compás 331.

Tercer periodo.

Sobre el *ostinato* de las percusiones entra de nuevo el coro en el compás 332, iniciando así este periodo que concluirá en el 344.

La crudeza del texto al inicio va acompañada con un tratamiento percusivo en la voz construido con sonidos indeterminados, graves, sobre el acompañamiento rítmico de la percusión.

La última altura de referencia clara que hemos tenido ha sido el Mi \flat de los contrabajos en el periodo anterior. Pero justo antes que éste terminara los fagots tocaron un Fa en el compás 330, estableciendo así una nueva referencia.

Estos Fa rítmicamente actúan como lo hacían las cuerdas con respecto al coro en el periodo anterior puesto que tocan su corchea cuando el coro hace silencios.

En el compás 338 el coro solo sin la percusión emprende una subida con entradas sucesivas hasta llegar al 341, momento en el que cada sílaba es dicha *hablando* sobre blancas en una posición aguda.

La primera de estas sílabas habladas y acentuadas coincide con un acorde en *f* de los metales y maderas que se queda mantenido acompañando al coro. Con Mi en la base y Fa como nota más aguda, está formado por dos clústers superpuestos. Provoca el efecto de un grito estridente e hiriente que refuerza el grito del coro. Alargado por un calderón, al igual que la última sílaba que hace el coro en 343, concluye en la tercera parte de ese compás.

Cuarto periodo.

La palabra “Viento” despunta en el coro en la última parte de ese compás con un redoble de gong como única compañía. De este modo se entra en el compás 344 marcado con un *S/T*.

Todo el periodo está construido con un *gliss.* del coro ascendente y descendente,

excepto en el caso de las sopranos que quedan en silencio antes de comenzar el descenso.

Las cuerdas también hacen el mismo tipo de *glissando* con entradas sucesivas de los instrumentos *Marcadas por el director con los dedos*. Finalizan junto a las sopranos.

El último elemento de la textura es el gong y los platos suspendidos medios que han entrado con el *S/T* haciendo trémolos que durarán un poco más que las cuerdas y sopranos.

El gran *cresc.* desde *p* hasta *ff* del conjunto queda de ese modo apoyado, y reduciendo la plantilla instrumental se favorece el *dim.* que harán solo las altos, tenores y bajos.

Todo el efecto que crea esta textura adquiere un valor especial puesto que está escrita para la palabra “Viento”.

Por otro lado, el hecho de que las sopranos no finalicen el *glissando* sirve para que puedan respirar y entrar cómodamente en el compás 345, inicio del nuevo periodo. Además, las trompetas les darán el Do que en *pp* ha comenzado a sonar cuando todavía el coro no había finalizado su *glissando* descendente.

Quinto periodo.

El *cresc. a f* de las trompetas hace que la entrada de las sopranos con el mismo Do acentuado resulte natural.

Concluye en el compás 370 y un nuevo cambio de tempo marca todo su desarrollo. Con $\text{♩}=84$ y $4/4$, en contraposición con el anterior $\text{♩}=180$, el tempo se relaja a menos de la mitad. El periodo que acaba de finalizar ha hecho, por tanto, de puente entre estos dos *tempi*.

Éste y el siguiente periodo están contruidos con dos texturas similares para el coro con acompañamiento esporádico de la orquesta. Su particularidad reside en el color cercano a la pretonalidad que desprenden, especialmente este primero, donde por momentos parece escuchemos polifonía clásica. Aunque los golpes de látigo y las breves intervenciones de los metales nos devuelven al S. XX. A partir

del compás 364 las resoluciones de disonancias nos hacen pensar en la polifonía barroca, y de nuevo los clústers y disonancias que surgen esporádicamente, sobre todo en los vientos, hacen pensar en la música electrónica y el desarrollo de ésta en los años en los que *María Sabina* fue escrita.

El coro comienza cantando solo aunque con pequeños apoyos de diferentes instrumentos que le ayudan a coger la altura justa o mantener la afinación.

En esencia todo su desarrollo en este periodo está formado por un motivo que incluye dos notas: la primera es larga y lleva la sílaba “A”, y la segunda es breve y con un acento apoya la interjección completa “Ay”. Este motivo esencial se amplía con diverso número de notas, algunas de las cuales están unidas por *portamenti* ascendentes. La única excepción descendente está entre las dos corcheas del compás 356 en los bajos.

La sílaba “A” hasta el compás 357 comienza sobre un Do. A partir de ahí cuando se estrechan las entradas del “Ay” cambian también las notas sobre las que se basa la “A”, añadiendo de ese modo diferentes alturas al movimiento rítmico.

El ritmo que crean las notas acentuadas que llevan “Ay” es irregular y se estrecha a partir del compás 355, hasta que en el 360 se escucha la interjección a ritmo de negra.

Otro elemento destacable es el látigo acompañando, bien sea la nota con la que empieza una línea, es decir, aquella que va unida a la sílaba “A”, bien reforzando su final y, por lo tanto, sobre el “Ay”. Su efecto en este clima casi religioso en el que nos introduce el coro, y teniendo presente la historia de una María Sabina que está a punto de ser ahorcada por bruja, tiene un sentido también descriptivo, no solo musical.

Algunas entradas de las voces están también esporádicamente apoyadas por otros instrumentos. Es el caso de las trompetas y oboes en el compás 350 que dan la entrada a altos y sopranos. O de los trombones y clarinete bajo en 355 que entonces guiarán a sopranos y bajos.

En el compás 363 las altos son las únicas voces que cantan y lo harán con un Sol al que seguirá un nuevo desarrollo del coro, similar al anterior, con las sopranos

dobladas por los violines I y las altos por la trompeta tercera. En el compás 368 las cuerdas crean una quinta, Re-La, que junto a las trompetas y coro forman un acorde tríada menor sobre Re. El Mi de trombones y bajos, a los que se añaden los cellos y contrabajos que hacen Mi-Re con *portamenti*, romperán esa armonía consonante que sustenta las repeticiones constantes del “Ay”. El *accel.* de la anacrusa de 370 vuelve esas repeticiones más veloces y obsesivas.

Sexto periodo.

Con este acorde de Re-Fa-La basado sobre un Mi termina el quinto periodo, y se encabalga con el sexto en la tercera parte del compás 371. Éste a su vez finaliza en el 404.

También el *accel.* de los compases anteriores llega a su fin en el 371 con la indicación *I Tpo.* y un recuerdo del tempo ($\text{♩}=84$).

Es un periodo en el que el coro sigue cantando melódicamente sobre la interjección “Ay” aunque ya no se escucha su final acentuado en continuación, como ocurría en el periodo anterior. Solo se oirá tres veces más.

Asimismo, la entrada de los oboes con un Sol#-La en 371 rompe la tríada menor que estábamos escuchando. Junto a las trompetas formarán un clúster en el compás 373, aunque de nuevo éste se convertirá en el compás siguiente en una tríada mayor, Sol-Si-Re, a la que se suma el vibráfono con otro Sol.

Pero un compás antes los tom-tom introducen un motivo rítmico que actuará como *ostinato* en parte del periodo, concretamente hasta el compás 384. El motivo está formado por tres notas que se mueven por saltos.

La entrada de las sopranos y altos en el 375 viene, por tanto, preparada por las trompetas, vibráfono y apoyada por los tom-tom.

Las sopranos se dividen en dos, y como ha ocurrido en anteriores ocasiones la primera voz permanece más estática mientras la segunda hace movimientos de segunda, algunos unidos por *portamenti*.

De este modo se sucederán cuatro ideas similares, siempre partiendo de la quinta Sol-Re, en las que las sopranos mueven sus voces por segundas, a excepción de algún salto de tercera, sobre el pedal Sol de las altos. La primera de esas ideas finaliza en el compás 379 con el apoyo de las maderas y dos “Ay”. La segunda comienza en el 380 y finaliza en el 383 con el último “Ay” exclamado en *f*. La tercera comienza en el 384, ya sin la percusión, y finaliza en el 387. En ese mismo compás y con el mismo intervalo Sol-Si surge una nueva idea. En ella a partir del compás 388 los bajos introducen diseños de negras descendentes que posteriormente incorporarán también las otras voces, hasta que en el 396 sopranos, altos y tenores se moverán homorrítmicamente con ese tipo de giro descendente. No así los bajos, que a partir de ese compás se mueven haciendo segundas ascendentes y descendentes alrededor de la misma nota.

El *accel.* escrito en ese compás 396 comienza a introducir lo que posteriormente entenderemos como la disolución de la textura.

Toda la idea a partir del 388 tiene el acorde Sol-Si-Re en las voces superiores. Los bajos en ese compás y el 389 crean un acorde de Do-Mi-Sol, y a partir del 391 mantienen la sexta La-Fa. Por tanto, son los bajos quienes añaden un color que desdibuja la tríada perfecta que se escucha en las otras voces. A partir de 395 el movimiento individual de cada voz comienza a crear más choques disonantes hasta que en el compás 399, y con el cambio de dirección ascendente, se llega al acorde mantenido Fa-Si-Re-Mi-Sol de 401. Ahí comienzan a nacer las oscilaciones que desvirtúan el pasaje melódico, por momentos consonante, en el que la tensión de la sección anterior había desaparecido.

El acorde se mantiene aunque progresivamente cada una de sus notas deriva en una oscilación que finaliza en el compás 405, a la vez que el periodo.

Séptimo periodo.

Marcaremos su inicio en el compás 405 y final en el 411.

Comienza con un *S/T* y un cambio en el tipo de oscilación que debe hacer el coro. El cambio a la “y”, no olvidemos que el periodo anterior estaba cantado en todas las voces sobre “A”, debe hacerse *Lo más agudo posible*. Se añadirán al coro a distancia de *1*” (un segundo) e *indicados por el director con los dedos*: la entrada de los violines I en *divisi* a 3 con tres notas en armónicos haciendo un clúster que

deberá ser tocado *Gliss. lentos con armónicos por encima y debajo de la nota originaria*. A distancia siempre de un segundo irán entrando progresivamente los violines II, violas y cellos, siempre con tres notas en armónicos que deberán ser ejecutadas con el tipo de *glissando* descrito.

Los siguientes serán los contrabajos y fagots con un Fa. En el segundo posterior entrarán los platos suspendidos grandes, después el gong, y todavía un segundo más tarde clarinetes y oboes haciendo un clúster a la vez que los cascabeles y el vibráfono, éste último produciendo una vibración amplia. Un segundo después se suman las flautas con una segunda menor añadida por encima del clúster formado por oboes y clarinetes.

Todos estos sonidos se mantienen desde el momento que se incorporan al conjunto, lo que crea un aumento de densidad sonora, registro y ruido siempre mayor.

El segundo posterior a la última entrada de las flautas, *I*, las trompas y trompetas introducen, aumentando considerablemente la tensión del fragmento, el mismo diseño que vimos al final del compás 294, aunque esta vez la última nota con el calderón hará un *Gliss. slow* descendente. A continuación se repetirá el diseño exactamente igual, pero al acorde que resulta como prolongación de sus últimas notas se le añadirá otro acorde formado por los trombones y la tuba con base en Do. El segundo posterior se añadirá un Mi en el bajo eléctrico que será el último en sumarse antes del *gliss.* que llevará a los metales momentáneamente al silencio.

En el compás 406 se vuelve a la medida de un 4/4 pero con un tempo más lento que el que teníamos: pasaremos de $\text{♩}=84$ a $\text{♩}=60$. Esta organización métrica sirve para darle forma al diseño que harán los metales a continuación. Parten del mismo acorde con el que terminaron en el compás anterior para hacer *glissandi* descendentes cada vez con una duración más breve. Lo harán en *ff* y con un *dim.* en cada uno de ellos hasta el compás 408. En el compás siguiente se quedan en silencio, lo que aumenta el impacto que tendrá el ataque que hacen con el mismo acorde en 410, clímax del periodo y cuyo final brusco en 411 marca el fin de la Parte II.

El modo en el que están introducidos cada instrumento o grupo de instrumentos

en este periodo, los registros en los que se mueven, y el tipo de escritura que los soporta, sean notas reales, armónicos u oscilaciones de diverso tipo, crea una construcción tímbrica compleja que aglutina gran parte de los recursos sonoros utilizados en la composición.

En el compás 410 también se puede leer: *Oscuro*. Y en el 411 *Luces colores suben gradualmente*. A pie de página la nota aclara *Estas indicaciones pueden ignorarse, especialmente si no hay montaje escénico de la obra*.

Quinta sección.

Comienza con un *S/T* y como apunta la nota que hay al inicio de la misma: *del 73 al 74 es opcional y puede omitirse*, refiriéndose a los números de ensayo 73 y 74. Puesto que en las dos grabaciones¹¹⁶ comerciales existentes el fragmento está registrado lo describiremos.

En él María Sabina recita de nuevo frases que comienzan con la palabra “Oye”, como lo hizo en la tercera sección de esta Parte II. Y comienza haciéndolo en silencio absoluto después de la gran saturación del espectro sonoro a la que se ha llegado en la sección anterior.

Entra de nuevo el serrucho con oscilaciones lentas mientras el piano hace *gliss.* en las cuerdas. Éstos corresponden con las entradas marcadas por el director y están coordinados con los giros en semicorcheas de los violines.

Esta Parte II concluye con dos versos distintos a los demás que comienzan con un turbador “Me río”.

¹¹⁶ BALADA, Leonardo. *María Sabina. Dionisio: In Memoriam* [Registro sonoro]. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. José Ramón Encinar, director. Grabaciones de 2006 y 2007. Naxos, 2008.

BALADA, Leonardo. *María Sabina*. The Louisville Orchestra.... *op. cit.*

PARTE III

Dividiremos esta parte en 8 secciones siempre atendiendo a si son instrumentales, con coro o recita María Sabina.

Primera sección.

Como ha ocurrido en las dos Partes anteriores, también aquí la primera es instrumental y se prolonga hasta el compás 430.

En 4/4, con la indicación metronómica ♩=60 y una figuración amplia, las voces se mueven en octavas o unísonos por grupos de instrumentos, horizontalmente por grados conjuntos o intervalos más amplios que no superan la quinta, en su mayor parte de forma homorrítmica, con movimiento ascendente en su desarrollo inicial y descendente a partir del compás 422 y hasta el final, además de, esporádicamente, con notas unidas por *glissandi*.

Los cellos y contrabajos comienzan tocando solos y finalizan siendo los únicos del conjunto que se mueven con una escala descendente a partir del compás 425, puesto que las otras voces a partir del 426 mantienen un Do. El único movimiento de los violines y violas será el Do-Sol del 430 y su anacrusa.

De ese modo las cuerdas crean un bloque compacto, denso, a la vez que oscuro, lúgubre. Un carácter diferente al que hemos visto hasta el momento que parece presagiar el final de María Sabina.

Segunda sección.

Comienza en el compás 431, termina en 492 y está construida por cinco periodos en los que participan el coro y María Sabina.

Primer periodo.

Empieza con un cambio de tempo a *Piú mosso* $\text{♩}=104$, pero sobre todo con un cambio de carácter. Finaliza en el 444.

La undécima Fa-Si \flat que se formó entre los cellos y contrabajos en el último compás de la sección anterior se mantiene en este periodo hasta el compás 435 a modo de pedal. El Fa en la base será la altura de referencia.

Los oboes, fagots y trompetas empiezan haciendo un diseño formado por cuatro notas, Si \flat -La \flat -Sol \flat -Fa, con corcheas picadas a partir del Si \flat 2 en los fagots, seguido por el La \flat -Sol \flat 4 de las trompetas y el Fa5 en los oboes. El coro repetirá esta fórmula a partir del segundo compás, 432, repartiendo las sílabas de cada palabra entre las cuatro voces.

Es un tratamiento espacial del coro en el que teniendo en cuenta su disposición¹¹⁷ las voces se escuchan de derecha a izquierda.

En el compás siguiente, 433, el nombre de María Sabina es destacado con corcheas en las altos y sopranos rompiendo momentáneamente la idea antes descrita que se volverá a escuchar a continuación.

A partir del 436 hay una alternancia entre sonidos determinados, con la misma fórmula espacial, y otros indeterminados que aun sin ella consiguen un efecto similar alternando los tenores y bajos su (*gritando*) con los (*susurro*) de las sopranos y altos. El final de esta sucesión de ideas en el compás 442 lleva a las sopranos a *hablando* en tesitura aguda y *ff* decir “Ay”, mientras que las otras voces hacen sonidos indeterminados repitiendo en continuación “Pedimos”.

La acumulación de formas en las que la voz está tratada con gritos, susurros, sílabas pronunciadas *hablando* en tesitura aguda, oscilaciones que nacen en el compás 444 de los bajos y tenores, además de sonidos determinados, todo ello con cambios bruscos en las dinámicas y acentos sobre la misma sílaba de la palabra repetida una y otra vez crean un punto de tensión que apoya el dramatismo del texto, el cual pide vehementemente la sentencia de María Sabina al Alguacil.

¹¹⁷ Anexo II. Página 351. Gráfico PLACEMENT OF FORCES.

Así se llega a la entrada de la protagonista que declamará haciendo referencia a las creencias cristianas que se sabe la verdadera María Sabina profesaba.

Segundo periodo.

Marcaremos su comienzo en el compás 445, con la entrada de María Sabina, y su final en el 449.

En el último compás del periodo anterior tenores y bajos comenzaron a hacer una oscilación que las altos también empiezan a hacer en este nuevo periodo. Lo hacen sobre la consonante “s”, cambiando de ese modo el carácter de la oscilación y sobre todo su color. Sobre estas oscilaciones comienza en el compás 445 a declamar María Sabina.

Las sopranos pasan el testigo del “Ay” *hablado* a los bajos en el 447, donde lo dirán con (*susurro*). A ellos se superponen también *hablando* en (*susurro*) primero los tenores en el 448 y a continuación las altos en una tesitura media. Éstas lo harán después de exclamar alternadamente ¡Ay! también en (*susurro*).

Es decir, todo el tiempo que María Sabina está recitando escuchamos un “Ay” *hablado* a diferentes alturas, hecho con técnicas distintas y con diferentes timbres que acrecientan el dramatismo de su declamación.

Los calderones sobre silencios al final del compás 449 permiten a ésta terminar de recitar con libertad.

Tercer periodo.

Inicia en el 450 con sonidos indeterminados en todas las voces del coro. A continuación se suceden una serie de entradas de las diferentes voces hechas con sonidos indeterminados en un registro cercano a la voz hablada, con un ritmo regular de corcheas y dinámicas que mantienen algunas frases en *p*, mientras otras deben recitarse con grandes *cresc.* Como consecuencia el texto se escucha con mucha nitidez, y en él palabras como “sentencia, Alguacil, Verdugo, fosa, sepulturero” crean un fuerte sentimiento de desasosiego favorecido por los recursos musicales utilizados en el coro.

A partir de la tercera parte del compás 456 todo el coro canta con la misma

fórmula que introdujeron los vientos en el compás 431, pero esta vez se mueven en sentido contrario, es decir, de la más aguda a la más grave. Y lo harán solo sobre la nota Fa, la nota que se mantiene como referencia desde la sección anterior.

Por otro lado, este Fa viene anticipado por trombones, trompetas y flautas justo antes de que el coro comience a cantar.

También las palabras están fragmentadas, de manera que cada Fa, independientemente de la voz que lo pronuncia y la octava en la que suena, lleva una sílaba que completa la palabra solo cuando canta la siguiente voz.

De nuevo el tratamiento del coro es espacial, aunque en este caso se mueve de izquierda a derecha.

Después de un silencio en el 460, un nuevo “Ay” *hablado* en todas las voces en *ff* y tesitura aguda se prolonga hasta el compás 463.

Sobre ellas los vientos, en el 461, también con *ff*, hacen un clúster agudo que se convierte en un *pp subito* en el compás en que el coro se queda en silencio. Este clúster está contenido en una octava entre dos Fa, lo que le pone en relación con la altura de referencia que teníamos desde el inicio de la sección.

Cuarto periodo.

María Sabina ha entrado un compás antes de ese *pp subito* en los vientos del 463, y se queda recitando sola cuando suena un La en los trombones que no se integra en el clúster.

Asimismo, esa entrada de María Sabina introduce otra de las palabras a partir de las que se crea el texto, como ha ya ocurrido con “Oye” o “Declaro”. En este caso será “Sabéis” el término del que parten las ideas.

En este punto de la obra se observa que del número 96 de ensayo, compás 464, se salta al 120 de ensayo, para nosotros compás 466, es decir, que una parte importante de lo que el compositor suprimió al reducir la obra original se encontraba aquí. Esto explica también por qué la extensión del texto que inicia con “Sabéis” es mucho menor que los desarrollos que hemos escuchado a partir de “Oye” o “Declaro”.

Por otro lado, en la partitura manuscrita de la *Versión Reducida*¹¹⁸ se puede ver que en el compás 464 hay un cambio de tempo a *Meno Mosso* y $\text{♩}=80$. Desde esta óptica tiene sentido que María Sabina entre en 462, creando de ese modo un nexo entre la idea que finaliza en 463 y la nueva que comienza en 464.

En la partitura impresa no aparecen estos aspectos del original y por ello parece que el cambio de sección en la doble barra del 466 no coincida con la entrada de María Sabina, escrita cuatro compases antes.

Teniendo en cuenta este aspecto definiremos el inicio del periodo con la entrada de María Sabina en el compás 462 y su final en 473.

En el compás 465 aparece una nueva sonoridad más grave que el clúster agudo del compás anterior, formada por una segunda en los trombones a la que se superpone a distancia de quinta un clúster. Está enmarcada entre un La y un La# a distancia de novena menor, es decir, con un La que hace referencia a aquel que había aparecido solo en los trombones en el compás 464.

Por otro lado, aunque la entrada de María Sabina con una nueva frase está escrita en la caída del compás 466, en las dos grabaciones disponibles en el mercado entra antes, de manera que el corte derivado del pasaje que ha sido cancelado en la *Versión Reducida* no se aprecia.

En el 466 un nuevo cambio a $\text{♩}=144-152$ nos introduce en un tempo ligeramente más rápido que el que teníamos anteriormente $\text{♩}=104$.

El clúster que finaliza en los metales enlaza con otro en las maderas, mientras la alternancia entre el “Sabéis” de María Sabina con el “Sabemos” que responde el coro, al que se suman los “Sí” también del coro *hablados* en tesituras agudas y con entradas sucesivas, lleva a ambos hasta el 472 donde el coro repite “Sabemos” con sonidos indeterminados.

En la tercera parte del 474 el coro cierra su intervención *hablando* sobre “mos”, la última sílaba de “Sabemos”, después de un pasaje en el que la imaginación en la combinación de recursos para el coro unido a los juegos de las dinámicas genera

¹¹⁸ Anexo II. Página 353.

un resultado extremadamente rico y expresivo.

Otro material que ha intervenido en este periodo aparece en la percusión, con los tom-tom y temple blocks haciendo diseños rítmicos que recuerdan a los ritmos de la Introducción de la obra, mientras los vibráfonos aluden a un tipo de diseño que también apareció en el compás 39 y hemos visto después en otros momentos de la composición.

Quinto periodo.

Comienza con la entrada de las cuerdas en el compás 474 y se desarrolla hasta el 491. Una textura de gran riqueza tímbrica creada por la superposición de familias de instrumentos, en registros distintos, basada en un *ostinato* de corcheas, sirve de base a una María Sabina que se retrata.

En las cuerdas un acorde con base sobre Fa escrito en una tesitura grave, sobre corcheas, todas tocadas arco abajo, *ponti*. y homorrítmicamente crea un efecto rítmico que se prolonga a través de los otros grupos instrumentales según la sucesión cuerdas-metales-maderas-percusión. Esta fórmula se repite otra vez, a partir de 479, antes de terminar con las cuerdas en 482. A ellas, en 484, se les superponen la primera flauta y trompeta.

Al primer bloque en las cuerdas, el que parte del compás 474, le toma el relevo los metales en 476 con un pequeño clúster que suena también a ritmo de corcheas en una tesitura media. En las maderas, a continuación, suena otro clúster en una tesitura más aguda. A él se unen las percusiones también con ritmo de corcheas.

De nuevo en el compás 479 comienza en las cuerdas otro ciclo de entradas sucesivas, esta vez con un clúster en tesitura aguda. Los metales le siguen aunque en dos grupos: primero las trompetas y trombones con un diseño corto cromático descendente, y a partir del 481 todos los metales, sin la tuba, en una tesitura media formando un clúster.

Las maderas son las siguientes en entrar tocando también una escala cromática descendente partiendo de una tesitura aguda.

De nuevo las percusiones se suman en el 482 con ritmo de corcheas. Y para finalizar se unen las cuerdas con otro clúster formado en una zona aguda, haciendo una escala cromática descendente que discurre siempre en forma de clúster.

Por lo tanto, las entradas sucesivas de los diferentes tipos de instrumentos la primera vez siguen un orden del grave al agudo, comenzando con acordes que con distancias amplias en las cuerdas se van restringiendo hasta llegar al clúster comprimido en una quinta disminuida de las maderas. Las escalas cromáticas descendentes intercaladas a partir del 479 dan aún más movimiento al conjunto, y evocan al que fue uno de los elementos importantes en la Parte I: el movimiento cromático descendente.

Esta alusión se confirma cuando en el compás 486 escuchamos los tresillos de corcheas contruidos en base a movimientos cromáticos de pequeño ámbito ascendente y descendente que aparecieron a partir del compás 60.

Y a partir de 488 todas las cuerdas en *divisi*, a excepción de los contrabajos, hacen escalas cromáticas. Primero todas serán ascendentes y en el compás siguiente ascendentes en el caso de violas y cellos y descendentes de violines. Un clúster en la segunda parte del compás 490 se mantiene hasta el 491 donde un *gliss.* lo filtra en un La a distancia de tres octavas.

Hay que recordar que los últimos clústers en cuerdas y metales también estaban contruidos sobre La, lo que confirma al Fa y al La como notas referenciales de la Parte III hasta el momento.

El La a tres octavas y con *dim.* va perdiendo notas según marca el director para llegar al compás 493 solo, creando una octava entre cellos y contrabajos.

En esta disolución del periodo el *S/T* marcado al inicio de compás 492 permite a María Sabina continuar recitando.

La densidad orquestal reducida a tres octavas y la progresiva desaparición de las mismas permite escuchar con extrema claridad la crudeza del texto que recita María Sabina, especialmente la última frase: “Sabéis que soy una mujer que vomita de asco sobre vuestras cabezas”.

Tercera sección.

Compuesta por tres periodos, comienza en el compás 493 y termina en el 525. El primero, que finaliza en el compás 509, está caracterizado por la soledad del coro. Le sigue una parte instrumental ligera al inicio del segundo que finaliza en el 518. Un tercer periodo completa la sección con una nueva intervención del coro solo entre los compases 519 y 525.

Primer periodo.

El cambio de tempo $\text{♩}=72-76$ *Meno mosso* en el compás 493 le sitúa a la mitad de velocidad con respecto al tempo que gobernaba hasta ahora.

La textura se puede dividir en tres estratos. El primero, formado por sopranos y bajos, está construido por notas con *marcato* escritas en diseños descendentes que se repiten en continuación, y que nos recuerda a las sopranos, tenores y altos de los compases 391 y siguientes. Ahora ambas voces hacen lo mismo a distancia de dos octavas pero los bajos entran una corchea más tarde que las sopranos, creando de ese modo un desfase que influye en la percepción del texto, el mismo en ambas voces.

Por otro lado y como segundo estrato, los tenores divididos en dos voces hacen una especie de oscilación lenta a través de los *portamenti* que unen una nota con la siguiente y que finalizan en un segunda mayor tenida.

En el tercer estrato están las altos cantando pequeños acordes acentuados.

En el compás 499 hay un cambio a $2/4_{1/2}$ que responde a la necesidad de cuadrar el texto de los bajos que comenzó desplazado. Con un calderón sobre la barra del compás 500, y con un *Presto súbito* $\text{♩}=120$ que solo dura ese compás en $3/4$, sopranos tenores y bajos a partir de un Fa# con tresillos de corchea cantan “María Sabina”, acentuada la sílaba “bi” con un Sol-La como ocurría en otros momentos de la obra.

De nuevo en 501 se retoma el tempo del inicio del periodo, $\text{♩}=72-76$, y se vuelve a los tres niveles de textura que hemos descrito. Hasta que en el compás 507 sopranos y altos comienzan a hacer *portamenti* junto a los tenores.

En el compás siguiente las sopranos sin *portamenti* junto a los contrabajos llevan al cuarteto hasta un último *portamento* ascendente entre la segunda y tercera parte del 509, donde de nuevo aparecen los sonidos indeterminados, en este caso en una tesitura aguda. Con estos sonidos, también en tresillos de corchea como en el compás 500, se destacan de nuevo las palabras “María Sabina” y el “bi” lleva la indicación *Lo más agudo posible*.

La expresividad de este pasaje está muy unida no solo a los contrastes fruto del carácter opuesto de los momentos con *marcati* y *portamenti*, o sonidos determinados e indeterminados, también a los cambios dinámicos constantes y muy detallados en cada voz.

Segundo periodo.

Comienza en el compás 510 con un ataque de los trombones y trompetas primeras con un Si a distancia de octava. Se sumarán progresivamente a ellos otros Si en diferentes octavas, tanto de instrumentos como de las voces del coro hasta el compás 514.

En la última parte del 514 ese Si del coro pasa a ser un acorde tríada mayor sobre La que se queda mantenido durante todo el compás siguiente.

Pero su presencia consonante viene desvirtuada por un clúster que hacen las trompetas y maderas con un ritmo que recuerda a los de la Introducción de la obra. La violencia que este clúster aporta al contexto neutro de los Si prepara la palabra que a continuación cantará el coro: “tempestad”. Ésta se escucha sobre un La que desemboca, junto al vibráfono, en otra sonoridad con forma de clúster que nace del acorde que llevaban las altos en el periodo anterior, al que se le suman otras notas.

Este acorde en el compás siguiente, 517, junto al vibráfono y con el cambio de alteraciones en las altos y la entrada en silencio de los bajos se convierte en un clúster puro que queda mantenido hasta el compás 519.

Un Si a distancia de octava sonando en trompetas y trombones y, por lo tanto, con un color totalmente distinto da la entrada al coro.

Tercer periodo.

Este breve periodo comienza en el compás 519 y finaliza en el compás 525. Prepara la nueva entrada de María Sabina y con el coro de nuevo solo cierra la sección que comenzó del mismo modo en 492.

Surge homorrítmicamente con negras y blancas en octavas, hasta que tenores y altos en el compás 522 lo continúan con líneas contrapuntísticas que se desarrollan diversamente.

Después del acorde mantenido con un calderón formado por dos terceras, una menor y otra mayor superpuestas a distancia de séptima menor del compás 526, entra María Sabina.

Cuarta sección.

Aunque ortográficamente sea más conveniente poner la doble barra en el compás 527 por la entrada de la orquesta, marcaremos el cambio de sección en el 526 porque es donde entra María Sabina. La dividiremos en dos periodos.

Primer periodo.

Se desarrolla en el compás 526. Comienza con el acorde descrito al final del tercer periodo de la tercera sección y se mantiene en *diminuendo* hasta que María Sabina dice un frase concreta marcada por el compositor. Con el silencio de la orquesta a partir de ese momento, María Sabina recita libremente hasta el final del compás.

Segundo periodo.

Un nuevo cambio de tempo a $\text{♩}=180$ en el compás 527 nos introduce en otro bastante más veloz del que teníamos en la sección anterior. El *Presto* viene apoyado por un $\frac{2}{2}$ entre paréntesis junto al $\frac{4}{4}$.

María Sabina dirá las dos últimas frases de esta sección mientras una textura llena de tensión, frenética, hace su aparición y envuelve a un coro que pide atención a

la sentencia del Alguacil.

Comienza en *pp* pero con una percusión compleja rítmica y tímbricamente que transmite una sensación de gran velocidad.

Junto a la oscilación del serrucho, los cuatro bongos y 3 tom-tom hacen tresillos de corchea-corchea con silencio, y a ellos se superponen los segundos temple block haciendo dos semicorcheas con ritmos siempre diferentes.

A este nivel de textura se suma otro con un diseño que ya apareció en el compás 312 y siguientes, formado por un estrato con carácter puntillista en los metales y maderas. Juntos crean una sucesión de escalas diatónicas cuyas notas están repartidas entre los diferentes instrumentos a ritmo de tresillo de corcheas y con registros muy dispares. Los tres primeros compases, 531, 432 y 533, son iguales a los tres siguientes, y el 537, 538 y 539 son iguales a los anteriores aunque una segunda menor alta y con la tuba doblando a los fagots.

El otro nivel que construye el conjunto, y que está unido a las percusiones, es el de las cuerdas. La diferencia entre el conjunto de esta textura y la que apareció en 312 está en el ritmo ligeramente distinto de este nivel en las cuerdas, ahora más acorde con la complejidad de la percusión en este periodo que con la sencillez del periodo del compás 312. Pero como entonces las cuerdas y el coro no suenan a la vez sino que se alternan.

Los tresillos sin silencios de la anacrusa de 541 en temple blocks, violines y violas, además de los de las percusiones que se suman en el compás 541, crean un final de periodo cuyo testigo recogerán las sopranos. Éstas (*chillando*) desde una tesitura aguda hacen un *slow gliss.* descendente que parece disolver toda la tensión y velocidad acumulada en el breve tiempo que ha durado el periodo. Una intervención del timbal con dos notas, Si \flat y Fa, da la entrada al coro en el compás siguiente.

Quinta sección.

Un nuevo cambio de carácter y tempo, *Meno mosso* ♩=104 y, por lo tanto, considerablemente más lento que el que traíamos, marcan su inicio, el cual lo señalaremos en el compás 542. Finaliza en el 566. Es una sección que se desarrolla con el coro y la orquesta y la dividiremos en tres periodos.

Primer periodo.

Se extiende hasta la doble barra del compás 550. Los oboes, trompetas y las voces comienzan el 542 con la misma textura del inicio de la segunda sección de esta Parte III, compás 431. Y como entonces, en el coro a partir del 543 escucharemos las mismas cuatro notas que en los vientos. Teniendo en cuenta el tratamiento espacial en relación a su colocación física en el escenario se escucharán de derecha a izquierda.

La percusión llena los silencios que dejan las voces, y mientras que los timbales I y II repiten las notas que hacen bajos y sopranos, el vibráfono hace una variación de un diseño de cuatro semicorcheas y negra que hemos visto en distintas ocasiones como desarrollo de aquel que escuchamos por primera vez en el compás 39.

En el compás 547 entra el glockenspiel añadiendo un nuevo color al conjunto, y dando también paso a un desarrollo distinto de corcheas con silencios en el coro, con la nota Fa en sopranos y Sib en los bajos.

Es en el compás 550 donde aparece un elemento nuevo en las maderas, metales, xilófono y vibráfono.

Con alturas definidas y duraciones indefinidas, la mayor parte de las voces divididas en dos, en *ff*, todas las notas con picados y con la indicación *Tan rápido como se pueda*, se propone un esquema entre signos de repetición que debe sonar hasta la primera corchea del compás 552.

En realidad una fórmula parecida ya fue introducida en la Parte II, compás 294, pero en aquel caso las alturas de las notas estaban indefinidas y era el ritmo el elemento a repetir.

La doble línea de separación que divide este nuevo elemento del periodo que comienza en el compás 551 lleva un calderón que se llena con la repetición de esta idea.

Segundo periodo.

Finaliza en el compás 561 y serán las cuerdas las que marquen el inicio del mismo.

De nuevo un *Presto* y un cambio de compás a 2/2 con ♩=180 aumentan la velocidad con respecto al anterior periodo.

Está formado por cuatro niveles de textura distintos: maderas y metales por un lado, cuerdas por otro, percusiones como tercero y el coro como cuarto.

En este periodo las maderas y metales alternan la textura de tresillos utilizada por segunda vez en 531 (la primera fue en el compás 313), con la fórmula de notas determinadas con duraciones indeterminadas que se debe repetir *Tan rápido como se pueda* introducida en el compás 550.

Las cuerdas, por otro lado, hacen el tipo de textura con la que comenzaron la obra, rítmica, compacta, en *ostinato* de dos fusas-silencio de semicorchea, creando una tensión rítmica y tímbrica aumentada por el *Sul ponti*. indicado.

Al mismo tiempo el coro hace corcheas con silencios sobre sonidos indeterminados a *tutti*.

En el compás 553 se suman a estos tres niveles diversos instrumentos de percusión entre los que destacan el piano que hace *gliss. cordas rápido* con el pedal puesto. Y en el compás 557 el xilófono que hará lo mismo que maderas y metales, es decir, el grupo de notas determinadas con duraciones indeterminadas. En la anacrusa del 557 la entrada del látigo y el vibráfono haciendo quintas con segundas añadidas también añaden al conjunto un componente tímbrico y rítmico destacable.

De este modo, al *ff* con el que comenzaron en el compás 550 los vientos y percusión se van sumando más y más elementos en un crescendo también dinámico, con un gran movimiento tímbrico debido especialmente al nivel de

textura de los vientos con tresillos, todo ello acompañando un texto que destaca la brutalidad del pueblo.

Tercer periodo.

Comienza en el compás 562 y finaliza en el 566. Se repiten fragmentos de notas determinadas y duraciones libres en el xilófono, metales sin la tuba y sin los trombones, y maderas sin fagots. Estos últimos y los trombones con figuras y alturas determinadas doblan a los contrabajos y cellos.

El coro hace en los compases 562 y 563 dos *glissandi* desde una tesitura aguda a una grave con “Ay”. En el compás siguiente un nuevo “Ay” se alarga a través de un único *glissando* que se convierte en oscilación lenta a partir del 566.

En las cuerdas aumenta el ritmo al que se suceden los cambios que modifican los acordes, y a partir del 562 mientras las cuerdas más graves se mantienen los violines empiezan a alternar dos partes en una tesitura grave, como la que traían hasta el momento, con otras dos en un registro más agudo. Este cambio de registro acrecienta la tensión, a la que se suma a partir de la tercera parte del 565 los *Gliss. ad lib* solo descendentes sobre la cuerda indicada, de forma análoga a como sucedía en los compases 23 y 24 de la Parte I.

De ese modo la unión de niveles de textura que comenzó al inicio de esta quinta sección y que han creado un *crescendo* constante, en este compás con los *glissandi* y la entrada en silencio de diferentes voces comienza a diluirse.

La complejidad de estos dos periodos, muy rítmicos, tímbricamente muy ricos y desplegados en un registro muy amplio hacen de sostén al coro en un momento en el que se acerca la última entrada de María Sabina. Es aquella previa a su ahorcamiento, por lo que esta concatenación de momentos de tensión musical tienen un sentido dramático preciso.

Sexta sección.

Se desarrolla en el compás 567. A un pedal de Mi que ha nacido de los *glissandi* descendentes de cellos y contrabajos en el compás anterior se suman las oscilaciones de las altos y bajos.

Sobre esta sonoridad la textura que dialoga con María Sabina está formada por las maderas, metales y el xilófono. Está construida con la fórmula en la que se repite una línea de seis notas con alturas determinadas, en este caso en una tesitura aguda, todo ello en *f*.

Las tres primeras frases de María Sabina están seguidas por esta textura tan opuesta a su voz. Cuando se quedan en silencio de nuevo la protagonista recita varias frases a las que sigue nuevamente la textura orquestal, aunque esta vez sin la oscilación del coro y sin el Mi de cellos y contrabajos que también quedan en silencio.

Finalizada esta intervención en los vientos y percusión, María Sabina dice sus últimas frases en soledad antes de ser ahorcada.

Séptima sección.

Es la sección en la que Alguacil y Verdugo entran en escena y finalmente María Sabina es ahorcada.

Llama la atención la economía de recursos musicales utilizados y el dramatismo intenso que se logra. Porque está escrita con muy pocos elementos, tempos imprecisos, sonoridades oscuras de fondo sobre las que el coro, Alguacil o Verdugo cantan o recitan. Todo ello en un ambiente contenido, muy dramático, en el que parece que la turbación se apodera del pueblo ante la vileza que está por cometer.

Dividiremos esta sección en dos periodos.

Primer periodo.

El Mi del pedal que hicieron cellos y contrabajos hasta el compás 567 es la altura de referencia para que las sopranos ataquen en el compás 568 este periodo que

concluye en el 580.

Hacen el gesto melódico que hicieron junto a los bajos en el compás 497. La pequeña variación en su repetición del compás 569 enlaza con una escala cromática descendente de (*afinación aproximada*).

A continuación un Do *pizz.* en las cuerdas da la referencia para una nueva entrada de las sopranos con el mismo diseño, aunque una tercera mayor baja.

Otro Do *pizz.* en 574 da paso a tres entradas canónicas de las sopranos con escalas cromáticas descendentes que finalizan con un Mi \flat , anticipado por el acordeón y fagots en el 575. Este esquema se repite en los tres compases siguientes.

Hasta aquí el inicio de esta nueva sección está salpicado con numerosos cambios de tempo. Comienza con un *Andante* $\text{♩}=72$, es decir, algo más veloz que la referencia anterior al final de la quinta sección. Recordemos que en la sexta sección María Sabina ha recitado sobre un *S/T*.

Los *poco rall.*, *a Tpo.* y *molto rall.* hasta el compás 579, junto a los numerosos calderones y silencios añaden a este pasaje una flexibilidad que unida a la densidad mínima del conjunto, y el modo en el que el coro está escrito, transmiten una expresividad acorde con el momento trágico en el que se halla el relato.

Otro clúster en las trompas, trompetas y fagot en el 579 se superpone al del acordeón. En el compás siguiente se repite el mismo clúster sin el fagot. Las sordinas y dinámicas cambiantes aumentan el carácter apesadumbrado, lúgubre del pasaje.

Segundo periodo.

Escrito *S/T* y organizado con entradas que dará el director se desarrolla en el compás 581.

Hace su aparición en la obra el *fiddler*, descrito como *Este tipo de violín puede ser un violín convencional con tal que suene como el de un mendigo en la calle, es*

*decir, racolante*¹¹⁹ y *desafinado*.¹²⁰ Y lo hace con un *ostinato* similar al que tenían las maderas y metales en la sección anterior, pero ahora matizado con la indicación *Lento ad lib. con algunos gliss., cambiando la duración de las notas*.

Sobre el *fiddler*, el acordeón *ad lib. ma lento* y el coro se alternan a través de indicaciones marcadas por el director.

El acordeón empieza haciendo acordes que de una posición cerrada van hacia una abierta. Después entra el coro en homorritmia cantando sin alturas en *ff*. Al terminar, de nuevo el acordeón toca acordes que van de uno abierto a otro más cerrado, finalizando en una quinta cuya nota base, Do, da la referencia al Do que las sopranos harán después que el director marque III. Por último y tras esta intervención de las sopranos, el acordeón hace un arpeggio hacia un acorde cerrado que se abre y cierra y se debe repetir según la fórmula en la que las alturas están dadas sin especificar la duración de las mismas.

El Alguacil da la orden de matar a María Sabina. Siempre sobre el *ostinato* del *fiddler*, en V las sopranos y bajos repiten un Do.

En ese compás se pasa del *S/T* anterior a una alternancia de 6/8 y 3/4 que permite acentuar las palabras del texto en un modo concreto. Los bongos utilizando esos mismos acentos nos recuerdan a la textura rítmica de las cuerdas a partir del compás 178 de la Parte II.

Pero después de tres compases de precisión rítmica, cuando el coro se queda en silencio, un nuevo *S/T* pide a los bongos *ad lib. con ritmo irregular*, de manera que sobre un calderón y mientras el Verdugo pide perdón a María Sabina, bongos, acordeón y *fiddler* tocan libremente.

El silencio total posterior da paso a las tres últimas palabras del texto dichas por el Verdugo: “Una, dos, tres”.

Un nuevo silencio cierra la sección.

¹¹⁹ Palabra no reconocida por la RAE que en la misma anotación en inglés está traducida como “insecure”.

¹²⁰ Anexo II. Página 352.

Octava sección.

Está construida con un clúster como pedal en el registro agudo, mientras los instrumentos de registro grave hacen acordes con forma de clúster en progresión ascendente y el coro en el registro medio introduce un ritmo que se acelera progresivamente hasta el final.

Con el cambio de tempo a *Lento* ♩=52 y un *pp*, en la orquesta comienza a escucharse una sonoridad con un registro muy amplio formada por cuatro clústers en los registros extremos y apenas una tercera menor en el registro medio. La nota más grave y más aguda son Mi.

Por otro lado, flautas, oboes, clarinetes, violines y violas mantendrán hasta el final de la obra los dos clústers superpuestos separados por una cuarta justa que nacen en ese compás.

El órgano hace otro clúster que se mantiene hasta el compás 588 en la mano derecha, mientras que la izquierda y el pedaletero forman parte del grupo de voces escritas en tesituras graves que se mueven ascendentemente.

Las otras voces que se mueven así son los fagots, trompas, trombones, tubas, cellos y contrabajos. Crean una masa sonora con forma de clúster, aunque a veces se formen intervalos superiores a la segunda entre alguna de sus voces que van ascendiendo hasta el compás 587, donde trombones, tuba, cellos y contrabajos hacen *glissandi* descendentes que les llevan hasta la sonoridad que fue punto de partida de la sección.

En medio de esta gran masa sonora que empieza sonando en *pp* o *ppp*, el coro con sonido indeterminado y en la tesitura media que quedó libre entre los clústers comienza a hacer con la sílaba *Goej* lo que está especificado como (*vómitos*), con varios *cresc.* a *f* y *dim.* hasta el silencio de la tercera parte en 587.

Tras los *gliss.* de trombones, tuba, cellos y contrabajos, en el compás 588 sopranos y altos hacen ahora *chillando* (*vómitos*), esta vez con *glissandi* descendentes, mientras los tenores y bajos entran en la tercera parte del compás sin los *glissandi*.

En ese mismo compás sobre la base del bombo haciendo redobles, los fagots,

cellos y contrabajos comienzan otra subida en redondas igual a la que hicieron en el primer compás de la sección.

A ellos se añadirán progresivamente el órgano, gong, la tuba, trombones, trompas, guitarra eléctrica y platos suspendidos.

En medio, en el compás 590, donde por otro lado comienza un *cresc.* para toda la orquesta, primero los tenores a los que se unen a distancia de blanca bajos, altos y sopranos, homorrítmicamente, con sonido indeterminado comienzan a decir “María Sabina”, cada sílaba con una corchea seguida de silencios. Pero aceleran la figuración hasta que en el 596 comienzan a hacer tresillos de corcheas.

En el compás 598 *hablando* en la misma tesitura media repiten María Sabina pero sin ritmo definido.

En 593 el *cresc.* ha llegado a *ff*. Los clústers escritos en el órgano a partir del 596 y el *accel. molto* para toda la orquesta a partir de ese momento empujan al conjunto hasta el final. Éste llega en la primera semicorchea del compás 599 con un gran clúster y un Mi en los extremos.

La suma progresiva de instrumentos a la base que crean los clústers mantenidos desde el inicio de la sección, el registro extenso en el que están escritos, el tipo de figuración amplia que rompe el coro con un *accelerando* expresado a través de la propia figuración, la sonoridad disonante de toda la orquesta unida a la voz hablada, percusiva, el enorme y paulatino crescendo dinámico, el *accelerando* final, todo ello precedido por la sección anterior en la que predominaban parámetros opuestos a éstos generan un final conmovedor acorde con la dramaticidad de la historia.

“Cogí el texto de Cela y pensé: qué voy a hacer para que a la gente se le ponga la carne de gallina?”¹²¹

¹²¹ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

3.2.4 Conclusiones.

La expresividad que logra esta obra es efectivamente una cuestión relevante. Sea con recursos exiguos, como en la sección que comienza en el compás 568 o la introducción a la Parte III, que con toda la orquesta sonando al máximo de sus posibilidades, como en la última sección que acabamos de analizar, es una obra de gran impacto emocional. Y a pesar de haber sido concebida con una duración y extensión distinta y, por lo tanto, con un plan inicial que como sabemos fue posteriormente modificado, literalmente cortando y anulando fragmentos. Pero su esencia fundamentalmente dramática aflora con la misma fuerza.

“Mientras escribo me siento mentalmente en la sala de conciertos. Escribo la música que me gustaría escuchar... Bobby Fischer, el jugador de ajedrez, dijo que buscaba la destrucción de su enemigo. Yo compongo a veces para aniquilar a mi audiencia. No en el sentido de verles muertos, sino llorando, gritando.

Pero no en todas las obras. Cuando escribo un cuarteto de cuerdas pongo toda mi fuerza, pero la más importante la pongo en una cantata, ópera, una sinfonía. La sonoridad de masas me atrae más”¹²².

Se puede por tanto decir que *María Sabina* es una respuesta a la necesidad creadora connatural de Balada. Y el texto el elemento generador de la misma.

Como sabemos la protagonista viene calificada por el compositor como “actriz (narradora)”¹²³ o simplemente “Narradora”¹²⁴, y sus intervenciones se mueven entre la improvisación y la concreción. En algunas ocasiones, entradas o finales, el director es el encargado de gestionar ese equilibrio, mientras otras veces es la propia actriz la que decide el ritmo con el que declama según su deseo. Además, toda su intervención es recitada y carece de un tratamiento musical e instrucciones interpretativas específicas. Es la propia actriz quien decide, con las indicaciones que sí detallan el contexto musical en el que desarrolla su intervención y con el significado del texto, cómo caracterizar el personaje de María Sabina dotándolo de contenido y expresión.

La presencia del personaje indudablemente condiciona la composición, pero la ausencia de un desarrollo musical alrededor de su figura hace que sea el coro

¹²² STONE, Peter Eliot. “Leonardo Balada’s First Half... *op. cit.*”

¹²³ Anexo II. Página 348.

¹²⁴ Anexo II. Página 350.

quien en relación al texto lleve el peso musical de la parte vocal. Y lo hace a través de un despliegue de recursos que le convierten en un elemento extraordinario de la composición.

“El ritmo del lenguaje hablado es tan penetrante y dramático que nada lo puede igualar. Lo uso rítmicamente, como un instrumento de percusión, como un pizzicato en las cuerdas”¹²⁵.

Pero no solo, también lo usa susurrando, hablando, gritando, imitando al vómito, con oscilaciones, *glissandi*. Recursos que responden a un tipo de tratamiento de la voz vanguardista, consecuencia de la disolución de los límites entre sonido y ruido que iniciaron los Futuristas y que en los años 50 comenzaron a formar parte del lenguaje que utilizaban los compositores de vanguardia. Una tendencia que abrió las puertas a la ampliación tanto de las técnicas instrumentales como vocales tradicionales, y que Balada usa en el coro y en la orquesta. En el caso del coro hemos visto cómo se entremezclan y combinan estos recursos con los tradicionales creando un lenguaje muy expresivo y variado.

Con este lenguaje construye desarrollos muy distintos, a veces formados por líneas melódicas sencillas, breves, atonales, que se mueven cromáticamente o con pequeños saltos. Otras veces son texturas polifónicas que por momentos nos hacen pensar en polifonía barroca, salvando las distancias. En ocasiones las diferentes sílabas de una palabra son adjudicadas a cada voz moviéndonos de ese modo a través de sus timbres espacialmente por el escenario. Pero no solo, también cuando el coro suena homorrítmicamente y con el mismo texto; o con sonidos determinados que se alternan con indeterminados; cuando repitiendo una sola palabra ésta se transforma en una obsesión, un lamento, un grito de dolor; o, al contrario, moviendo la música a través de una sola sílaba; haciendo del coro un elemento más de la orquesta; tratándolo como el solista acompañado.

Son muchas las maneras en las que el coro está tratado y el modo en que sus miembros con gritos, susurros, hablando, con sonidos indeterminados que se mueven a diferentes alturas, con palabras y sonidos que parecen deshacerse a través de *glissandi* u oscilaciones, etc. construyen dicho tratamiento. Todo ello sin perder de vista al texto como esencia de la obra, y consecuentemente su correcta comprensión como principio inexcusable.

¹²⁵ STONE, Peter Eliot. “He Writes for The Audience... *op. cit.*”

En relación a la armonía de la obra y en correspondencia con uno de los pilares que sustenta el modo en que Balada entiende la composición en esa etapa podemos afirmar que *María Sabina* no está construida con armonía tonal funcional.

Partiendo de la base que la segunda menor es el intervalo más disonante entre todos,¹²⁶ sí encontramos combinaciones de disonancias que tendrán un efecto más o menos disonante según la densidad con la que se presentan, el registro, las combinaciones tímbricas de las notas que las forman, la influencia del ritmo sobre ellas y, sin duda, el contexto más o menos disonante en el que se hallan.

Por otro lado, en momentos muy puntuales escuchamos relaciones consonantes. Es el caso, por ejemplo, del final de la introducción orquestal en la Parte II donde la repetición de Mi-La en todas las voces durante dos compases evoca un contexto funcional. O en los compases 375 y siguientes donde también en el coro podemos escuchar acordes tríada.

Pero quitando momentos anecdóticos como estos el discurso armónico está hecho fundamentalmente de: clústers puros o policlústers; así como de acordes en los que se superponen intervalos varios pero que no pueden ser definidos como acordes tradicionales no solo por su construcción, sino por el contexto en el que se mueven; unísonos, octavas, intervalos de cuartas y quintas; sonoridades producto de la indeterminación de las alturas, se produzcan éstas a través de los diversos tipos de oscilaciones, sonidos marcados como indeterminados o *glissandi* de diverso tipo.

El clúster es otro elemento esencial en esta obra. Aparece completo o como consecuencia de la superposición progresiva de instrumentos. Puede ser, como hemos ya apuntado, puro, es decir, formado exclusivamente por segundas menores o mayores, o puede estar formado como superposición de distintos clústers. En tantas ocasiones la superposición deja un espacio registral amplio entre los clústers. En otras apenas terceras.

A menudo se crean y disuelven en espacios de tiempo muy pequeños como consecuencia del movimiento contrapuntístico de las voces que se superponen.

¹²⁶ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

Otras permanecen fijos durante varios compases adquiriendo la forma de pedales. En ocasiones terminan bruscamente, a menudo con un *ff* y una nota corta como final de un periodo o sección. Mientras otras veces se prolongan a través de *glissandi* y oscilaciones que parecen querer disolverlos. La disolución también se produce puntualmente con la pérdida de notas, y en alguna rara ocasión se convierten en consonancias por este método.

Pueden ser el elemento sonoro preponderante, el color del conjunto orquestal y vocal. O pueden estar aislados acompañando a otros niveles de textura que en ese momento son protagonistas.

La expresividad que desprenden en función de las diversas variantes con las que están contruidos varía desde momentos en los que toman la apariencia de golpes, hasta aquellos en los que su sonoridad menos hiriente resulta el color necesario para crear un ambiente más introspectivo o de emoción contenida.

A menudo están basados en notas con sonidos determinados, pero tantas otras están también contruidos con indeterminados.

Las oscilaciones son otro elemento que aparece recurrentemente a lo largo de toda la obra y adquieren diversas formas, convirtiéndose en un material compositivo en sí mismo.

Las encontramos lentas de 1/4 o 1/2 tono por encima o debajo de la nota dada, como ocurre en los cellos y contrabajos en los compases 37 y siguientes. O como los *glissandi* lentos con armónicos por encima y debajo de la nota originaria de los compases 405 y siguientes en violines, violas y cellos.

Pero también, y aunque no estén especificados como tal, los *glissandi* ascendentes y descendentes escritos en continuación entre dos notas cercanas, como es el caso de las trompas en el compás 73 y siguientes, son otro modo de sentir las oscilaciones. Incluso la escritura en los compases 60 y siguientes en los violines, o 72 y siguientes en las trompetas que hacen movimientos cromáticos de subida y bajada entre intervalos cercanos se puede decir crean el efecto de una oscilación.

Es también llamativo cómo al margen de que ésta no sea música tonal ni modal, y que los acordes no tengan la misma morfología o les unan relaciones funcionales en sentido tradicional, el compositor utiliza notas sobre las que apoya la construcción de muchas de las texturas y el devenir de la música.

La utilización de pedales es otra constante. Entendiendo los pedales como sonoridades mantenidas que soportan el tejido de las diferentes texturas en las que aparecen, los podemos encontrar en registros medios, como es el caso de los fagots en los compases 72 y siguientes, agudos como en el caso de los violines a partir de 135, o graves a partir de 431. Con forma de clúster como el que hacen flautas, clarinetes y violines en 582 y siguientes, o como una sola nota, el caso del fagot en 405 y siguientes. En el coro, como en los compases 197 y siguientes. O sobre oscilaciones, como en el caso del serrucho en 527 y siguientes.

Otro de los componentes más destacados y complejos de esta obra es el ritmo. En lo que al tempo se refiere los cambios constantes aportan la variedad que mejor se combina con el carácter que el compositor parece querer imprimir a la música en relación al texto en cada momento. El metro es otro elemento con el que juega buscando el espacio justo para sus ideas, con cambios continuos como hemos visto en algunos pasajes.

Por otra parte, su determinación se alterna y superpone con la indeterminación a lo largo de toda la obra. Indeterminación que se expresa de muy diferentes maneras: en ocasiones es el director quien decide cómo se desarrolla; en otras el propio compositor marcando el número de segundos que debe durar; y aún en otras es el propio instrumentista quien partiendo de un modelo decide cuánto dura; o también con indicaciones del compositor como *Tan rápido como se pueda* mientras se repite un fragmento dado.

En la construcción básicamente textural de esta composición, a menudo con niveles distintos de texturas superponiéndose, el ritmo es uno de los parámetros más trabajados. Ritmo creado por las duraciones de las notas, o por los acentos dinámicos, por los timbres contrastantes, por los cambios de textura, en definitiva, por todos los parámetros que lo pueden generar. A veces las texturas están construidas con un ritmo uniforme. En otras cada nivel, sean dos o más, llevan ritmos diversos. Y contrastando con ellos aparecen momentos en los que el ritmo parece disolverse, generalmente entre oscilaciones y *glissandi*.

Pero por encima de la gran variedad de formas que adopta, el ritmo destaca como un motor silencioso que mueve la composición de principio a fin.

Como hemos visto, habiendo renunciado a la armonía tonal y la melodía en

sentido tradicional el material musical está organizado en texturas. Con una duración aproximada de 35 minutos en esta obra encontramos tantas diferentes como situaciones distintas aparecen en lo que a participantes en cada momento y significado del texto se refiere.

Hay pocos momentos puramente orquestales y se reducen básicamente a las introducciones de las tres Partes. Por lo peculiar del contrapunto que desarrolla y su extensión destaca la de la Parte II. Aunque el lirismo, la sencillez y el carácter oscuro y premonitorio de la introducción de la Parte III es también digno de mención. Por otro lado, la soberbia llamada de atención que hace las veces de Introducción a la obra está construida con una economía de recursos tal que la convierte en una textura sobresaliente.

Aquellas texturas construidas con el coro son más numerosas, complejas y variadas. Cuando participa en ellas la orquesta, ésta juega un papel fundamental en el sostén del coro, especialmente y como hemos visto en tantas ocasiones anticipando la afinación de sus entradas o soportándolo mientras desarrolla su discurso. En definitiva, facilitando y asegurando sus intervenciones. Además, y teniendo en cuenta la densidad y los registros de las texturas en medio de las que el coro se tiene que mover, estas ayudas dan la idea de estar pensadas para arroparlo, rodearlo, aunque alejándose lo suficiente para no molestarle.

Asimismo, las notas con las que la orquesta ayuda al coro compactan la textura dándole estabilidad, consistencia, haciéndola más redonda, además de aumentando la variedad tímbrica, rítmica, melódica, etc. del conjunto.

Pero no solo, puesto que como hemos visto durante el análisis el convencimiento del compositor de que esas ayudas deben servir para embellecer la obra las elevan a una dimensión que trasciende su vertiente práctica, convirtiéndolas en elementos esenciales de la expresión musical de la obra.

El timbre es otro elemento ligado al trabajo en las texturas y que define esta composición.

Hemos visto cómo hay texturas creadas por la suma progresiva de los timbres de los instrumentos que la forman, suma que se produce a veces con la intención de crear grandes contrastes según el proceso va teniendo lugar, y otras para que prevalezca un sentido más uniforme con la adhesión de nuevos timbres al conjunto. Como consecuencia a veces parece que escuchemos varias orquestas

distintas sonando a la vez y otras, sin embargo, el conjunto se une creando un timbre cohesionado.

La música electrónica es otra fuente de inspiración tímbrica. A través de la alusión a ésta los instrumentos son utilizados para crear ideas cuyo resultado como conjunto parece contradecir la naturaleza de los mismos. Texturas como la de, por ejemplo, los compases 527 y siguientes, hablan de un compositor con una extraordinaria imaginación auditiva y un gran conocimiento de las posibilidades de los instrumentos.

Por otro lado, son tantos los elementos no tradicionales para producir sonido que el compositor usa en esta obra que las posibilidades tímbricas crecen exponencialmente. Y no nos referimos a las partes del serrucho, el látigo o el *fiddler*. Además de los ya nombrados en el coro y las oscilaciones, los *glissandi* son otro elemento que es usado de muy diferentes maneras y que añade efectos tímbricos muy variados.

Tampoco podemos olvidar otro factor generador de colores orquestales en la cuerda como los *sul ponticello*, las sordinas, los *col legno*, o los armónicos.

O las sordinas en los vientos, con un uso tan cuidado que llama especialmente la atención cuando los metales hacen notas sueltas o breves intervenciones para ayudar al coro.

Otro elemento especialmente destacable en relación al timbre tiene que ver con el sonido-ruido que tantas veces se produce a lo largo de la obra y que está especialmente unido a la indeterminación de diferentes parámetros. Hemos visto a lo largo del análisis el tipo de recursos con los que se construye y la importancia que tiene en tantos momentos de la composición.

Hay otro aspecto de la obra que tiene que ver con el preciosismo, la minuciosidad, el detalle extremo con el que está escrita. Cómo las articulaciones, acentuaciones, dinámicas, sordinas, el tipo de baquetas a usar en los instrumentos de percusión, *tempi*, las variaciones transitorias del tempo, las indicaciones que matizan y definen la escritura indeterminada, indicaciones de carácter, los recursos instrumentales no tradicionales, todo está escrito hasta el más mínimo detalle. Pero no solo, mirando especialmente en las texturas con muchas capas, complejas desde cualquier ángulo que se miren, podemos encontrar un trabajo en referencia a la propia notación que da la idea de un trabajo “artesano” digno de ser

subrayado y valorado.

Una consecuencia obvia de toda esta minuciosidad en la escritura es el aumento en la definición de cada elemento que conforma la composición, por lo que incluso en aquellos donde la indeterminación está presente hay bastantes parámetros definidos. La lectura de los Símbolos¹²⁷ es una buena muestra, junto a los abundantes elementos que hemos destacado en el análisis, de este aspecto importante y característico de la obra: la indeterminación controlada.

Para finalizar, añadiremos un comentario interesante relacionado con la interpretación de la misma que hizo Jorge Mester respecto a *María Sabina* y *Guernica*. Director de orquesta que conoce a Balada desde sus tiempos de estudiante en la Juilliard School of Music, ha dirigido y grabado su obra en numerosas ocasiones.

Respecto a una de esas grabaciones para New World Records¹²⁸ dice de *Guernica* y *María Sabina*: “Éstas son piezas extremadamente accesibles pero con algo que transmitir. Cada una de estas piezas se puede tocar con una orquesta universitaria. Balada usa mucha notación ‘aproximada’. Sus obras no presentan los mismos problemas que por ejemplo presentan las de Shostakovich: no se encuentran intervalos muy difíciles en pasajes agudos al unísono. Pero su música *suen*a difícil”.

¹²⁷ Anexo II. Página 351.

¹²⁸ BALADA, Leonardo. *María Sabina* [Registro sonoro]. The Louisville Orchestra... *op. cit.*

3.3 Tercer periodo.

3.3.1 Características del periodo.

El inicio de este nuevo periodo compositivo está de nuevo delimitado por dos obras, *Homage to Casals* y *Homage to Sarasate* de 1975, y es un paso consciente del compositor en una nueva dirección artística.

A lo largo de los anteriores nueve años (recordemos que *Geometrías N.1* y *Guernica*, las obras que marcaron el cambio al segundo periodo, fueron escritas en 1966) sus composiciones son fruto de la búsqueda de un lenguaje contemporáneo, en el que conscientemente la tonalidad y las melodías eran rechazadas.

Solo una de las obras escritas en ese periodo, *Sinfonía en Negro (Sinfonía N.1) (Homenaje a Martin Luther King)* de 1968, rompe con esta idiosincrasia compositiva adelantándose a lo que será el nuevo modo de enfocar la composición a partir de 1975. En esta obra orquestal Balada introduce ideas melódicas de origen étnico-africano, lo que en aquel momento resulta una novedad y una experiencia aislada que, sin embargo, anticipa lo que será la etapa que nos ocupa.

El tercer periodo tiene un inicio claro, aunque no podemos decir lo mismo respecto a su final puesto que ya en el año 1995 con la composición *Diario de Sueños* para violín, cello y piano, Balada hizo una primera incursión consciente en una nueva etapa estilística, esa que llamaremos surrealista y posteriormente trataremos como cuarto periodo estilístico. Esta obra fue escrita pensando en la composición de una ópera sobre Salvador Dalí con Fernando Arrabal como libretista. Una obra, *Diario de Sueños*, que al compositor servía para investigar y probar nuevas técnicas antes de abordar otra de mayor envergadura como era una ópera. De nuevo en el año 2000, con *Passacaglia*, ahondará en este nuevo camino que trataremos posteriormente.

Pero volviendo al tercer periodo, son dos sus características diferenciales: por un lado la utilización de melodías, en numerosas ocasiones pertenecientes a la tradición folclórica de diversos países y, por otro y como consecuencia de ello, de

una armonía tonal funcional, todo ello contextualizado y desarrollado a través del lenguaje de vanguardia que construyó en su etapa anterior.

Como el propio compositor dice “En 1975 sentí la necesidad de una nueva aventura estilística. En este nuevo período aquellos sonidos abstractos vanguardistas crearán una simbiosis con ideas étnicas y tradicionales. Ello conllevó críticas de quienes aseguraban que había sacrificado austeridad por confortabilidad. Con ello venían a decir que el uso de ideas folclóricas hace la obra fácil. Sin embargo estoy convencido de que no es así, siempre y cuando el elemento folclórico sea tratado dentro de un contexto fresco y distinto al convencional, cosa que en todo momento he tratado de hacer con las obras de ese período”¹²⁹.

Hay que puntualizar que, sin embargo, esta nueva filosofía no le impidió componer obras donde el elemento folclórico no está presente, como es el caso de *Divertimentos* de 1991, en la que el lenguaje abstracto construye la obra.

Pero en la mayor parte de las compuestas durante estos años el material folclórico y tradicional está presente y tiene su origen, en gran parte de los casos, en dos culturas que él conoce particularmente bien. En palabras del compositor “A mi parecer las dos culturas occidentales más exóticas y de más fuerza dramática son la gitana-española y la afro-americana. Ambas reflejan una opresión histórica pero de modo muy distinto. Mientras el texto cantado en el flamenco se expresa generalmente en términos de amor sensual y celos, el negro-espiritual expresa devoción hacia Jesucristo que en realidad es un consuelo por la deseada justicia y libertad. ¿Existe algo más potente que el cante-jondo o el cantar de negro-espirituales? Estas dos culturas forman una importante parte en mi interés para combinar ideas étnicas con sonoridades contemporáneas. [...] En mi caso, la etnicidad no es nacionalismo sino internacionalismo por su visión global, no local. *Celebració* (1992) hace uso de ideas populares catalanas, mientras en otras obras esas ideas son de origen irlandés, mejicano o norteamericano. Estilísticamente, por la misma razón que Manuel de Falla o George Gershwin hacían uso de las técnicas impresionistas del momento, mi etnicidad refleja las maneras

¹²⁹ BALADA, Leonardo. *Guernica. Symphony No. 4. Zapata*. Barcelona Symphony and Catalonia National Orchestra. Salvador Mas Conde, director. Grabación de 2003. Naxos, 2004.

vanguardistas que se desarrollaron a mi alrededor”¹³⁰.

En el *Homage to Casals* que estudiaremos a continuación, la melodía tradicional catalana El Cant dels Ocells será esencia de la composición. En el *Homage to Sarasate* lo es un zapateado, el que Pablo Sarasate compuso para violín y piano. La *Sinfonía N.4 “Lausanne”* incorpora motivos folclóricos suizos. En *Quasi un pasodoble* dos pasodobles tradicionales, Valencia y Manolete, aparecerán a lo largo de la obra. El *Concierto para Violín y Orquesta* de 1982 está basado en melodías populares catalanas. *Folk dreams* lo está, sin embargo, en tres melodías: una letona, otra catalana y una tercera irlandesa. En el primer movimiento del *Concierto para Cello y Orquesta N.2 “New Orleans”*, el solista se inspira en espirituales negros, mientras que el segundo en ritmos jazzísticos. *Ebony Fantasies* de 2003 hace uso de cuatro cantos espirituales negros. Y así podríamos nombrar un largo etcétera de obras escritas con melodías folclóricas o tradicionales.

La aceptación de la melodía como elemento que forma parte de la composición tiene otra consecuencia inmediata para un compositor con predilección por las formas vocales y es que la ópera aparece en su catálogo. Además, lo hace con una importancia notable si tenemos en cuenta que a excepción de *Faust-bal* (2009) y *La resurrección de Colón* (2012) sus otras cinco óperas están escritas entre 1982 y 1997, es decir, en el periodo estilístico que nos ocupa. *¡Hangman, Hangman!* (1982), *Zapata* (1984), *Cristobal Colón* (1986), *La Muerte de Colón* (1996) y *The Town of Greed* (1997) son además cuatro óperas ampliamente representadas y grabadas por la discográfica Naxos.

Sin duda obras de la etapa anterior como *María Sabina* (1969), *Las Moradas* (1970) o *No Res* (1974) sirvieron como experiencia en el uso de coros, narradores y orquesta, experiencia que junto a la de *Torquemada* (1980), cantata para barítono, coro y conjunto instrumental con texto del propio compositor, dieron como fruto en 1982 la primera ópera *¡Hangman, Hangman!*. Ésta sirvió para iniciar el camino que le llevó a escribir las cinco en 15 años. Un periodo de

¹³⁰ BALADA, Leonardo. *Cello Concerto No.2 “New Orleans”*. *Concerto for Four Guitars*. Barcelona Symphony & Catalonia National Orchestra. Colman Pearce, director. Michael Sanderling, cello. Versailles Guitar Quartet. Grabación de 2002. Naxos, 2003.

tiempo aparentemente importante, pero que resulta breve si pensamos que durante el mismo compuso más de 70 obras.¹³¹

En su proceso de maduración a lo largo de estos años destaca la reflexión que el compositor hace con motivo de la grabación de la ópera *Cristóbal Colón* (1986), cuyo CD ve la luz en 2009.¹³² “Una de las preocupaciones que he tenido en los últimos años es la implacable velocidad con la que nuestra sociedad va hacia una alarmante uniformidad cultural. Este hecho ha influenciado mi posición estética estimulando mi afinidad con una dimensión étnica. Mientras componía la ópera *Cristóbal Colón* estábamos en los albores del S. XXI por lo que se podría esperar que *Cristóbal Colón* fuera futurista y estuviera lleno de simbolismos tecnológicos del futuro. En vez de eso elegí retratar un mundo que equilibre el progreso tecnológico y los viajes al espacio por un lado, con las tradiciones étnicas y culturales por otro. Con esta idea en mente he creado una ópera en la que la música mira al futuro pero también recuerda el pasado.

Para mí los elementos importantes en la ópera son los momentos dramáticos identificados con la orquesta, junto con los de lirismo vocal unido a los cantantes. Dándoles esa importancia a los últimos, por qué un compositor que no considera la melodía un componente vital de su estilo escoge escribir una ópera? [...] En 1975, en la búsqueda de una nueva dimensión para mi música incorporé verdadera melodía en mi lenguaje, a menudo apoyada por texturas y sonidos experimentales típicos de la década precedente. [...] Ahora con la adición de melodías a mi paleta, componer óperas tiene sentido. [...] *Cristóbal Colón* es la culminación de este proceso”.

Como se puede ver, su preferencia por las grandes formas instrumentales, es decir, composiciones para orquesta con o sin solista o coros, y las operísticas, algunas de ellas con importantes connotaciones ideológicas como indicamos en la biografía,¹³³ son una constante en este periodo.

Sobre la armonía conviene ilustrar cuál es el sentido que el compositor le atribuye.

¹³¹ Anexo III. Página 360. Obras compuestas entre 1975 y 2000.

¹³² BALADA, Leonardo. *Cristóbal Colón*. Orchestra and Chorus of the Gran Teatre del Liceu, Barcelona. Theo Alcántara, director. José Carreras, tenor. Monserrat Caballé, soprano. Grabación de 1989. Naxos, 2009.

¹³³ 2.1. Biografía.

En estos años no piensa en acordes en el sentido tradicional del término, acordes que se relacionan según reglas preestablecidas. Entiende la armonía como “un conjunto de texturas en las que existen momentos de mayor y menor tensión. [...] son como nubes, nubes que no son cuadradas, sino que con las formas y densidades más diversas ocultan por momentos el sol, dejando en otros que brille”¹³⁴. En esta comparación los momentos en los que el sol asoma a través de las nubes equivaldrían a los acordes con menos tensión, más tonales, mientras aquellos sin él a otros más disonantes. Y esas nubes con formas y densidades distintas equivaldrían a la diferente complejidad de las disonancias, dependiendo de la cantidad de notas que conforman los acordes, clústers, los registros de sus miembros, timbres de instrumentos que las formen, etc., además de las combinaciones entre estos elementos. Ese juego de luces y sombras, de armonías fluctuando entre la consonancia y la disonancia, con momentos tonales, politonales, e incluso atonales, es su armonía.

En definitiva, en este periodo creativo del compositor los elementos innovadores conviven con aquellos desarrollados en el segundo periodo fusionándose para crear un estilo muy personal en el que la expresión musical alcanza cotas magistrales.

3.3.2 Introducción a *Homage to Casals*.

El *Homage to Casals* fue compuesto para orquesta en 1975 junto a otra obra titulada *Homage to Sarasate*. Fue un encargo de la Pittsburgh Symphony Orchestra, orquesta que ya conocía a Balada puesto que le había encargado tres años antes *Steel Symphony* (1972). Como esta vez no llegaron a conseguir financiación para costear ambos *Homenajes*, nunca pagaron a Balada por ellos, aunque sí fueron estrenados por dicha orquesta en Pittsburgh bajo la dirección de Donald Johanos el 7 de mayo de 1976.

¹³⁴ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2008.

El encargo inicial fue de una obra, pero el compositor quería componer algo que diera una imagen de conjunto a partir de una condición opuesta y así pensó en hacer dos que, aunque más cortas, fueran contrastantes.¹³⁵

De ese modo el *Homage to Casals* está basado en una melodía folclórica catalana, El Cant dels Ocells, una melodía de origen desconocido y tradicional de Navidad cuya letra habla del nacimiento del niño Jesús. De carácter íntimo y umbrío contrasta fuertemente con el ritmo y la alegría que desprende el *Homage to Sarasate*, basado en la pieza para violín y piano compuesta por Pablo Sarasate, *Zapateado*.

En relación a la composición de ambas piezas el compositor explicó: “En el Homenaje a Sarasate uso *Zapateado*, una pieza muy famosa de Sarasate como idea principal. Bajo ella y sobre ella escribo mi propia música. La idea surgió después de ver en Barcelona el cuadro de Picasso Las meninas. Por supuesto todo el mundo sabe que Las meninas son de Velázquez, pero Picasso hizo su interpretación personal, de forma que uno puede ver a Velázquez y a Picasso en la misma pintura moderna”¹³⁶.

Esa misma imagen nos puede servir para imaginar la “Transparencia” sobre la melodía El Cant dels Ocells que dio origen al *Homage to Casals*. Porque el compositor concibió ambas piezas orquestales como “Transparencias para orquesta”. En aquella época estaba escribiendo obras con esa denominación, como *Three Transparencies of a Bach Prelude* (1976) o *Transparency of Chopin’s First Ballade* (1977). La palabra transparencia está conectada con la visión, con aquello que se vislumbra a través de otra cosa. Una palabra altamente evocadora que, sin embargo, a su editora de entonces, G. Schirmer, no le pareció adecuada y decidió cambiar.

Puesto que el gran cellista Pau Casals, muerto apenas dos años antes de la composición de la pieza, al final de sus conciertos a menudo tocaba El Cant dels Ocells, junto con la editorial se decidió que los títulos definitivos fueran: *Homage to Casals* y *Homage to Sarasate*.

El primero de ellos está dedicado al padre del compositor, Josep Balada, y tiene

¹³⁵ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

¹³⁶ Stone, Peter Eliot. “Leonardo Balada’s First... *op. cit.*”

una duración de 9 minutos. El mismo año de su estreno en USA obtuvo, junto al *Homage to Sarasate*, el Premio Internacional de Composición “Ciudad de Barcelona” para composiciones orquestales. Su estreno en Europa fue en Barcelona a cargo de la Orquesta Ciudad de Barcelona dirigida por Salvador Mas el 2 de diciembre de 1978.

En la edición original hay una breve introducción a la obra escrita por el propio compositor en la que explica sintéticamente cómo la concibió musicalmente.¹³⁷ Un modo de componer que no estuvo siempre bien visto por las vanguardias del momento ya que la utilización de melodías reconocibles, o tomadas del folclore, aunque estuvieran tratadas con técnicas de vanguardia no eran maneras de hacer música muy apreciadas en todos los ámbitos musicales de la Nueva York de los años 70. Por esa razón, en una audición del *Homage to Sarasate* que tuvo lugar en la Juilliard School, quien entonces era director de la institución, Peter Mennin, comentó a sus compañeros de palco, Persichetti y Balada, tras escuchar la obra: “pero si aquí hay melodía. Y yo (Balada) le respondí que lo sentía. Porque yo introduzco melodía pero no como otros lo harían. Yo quería utilizar el folclore que los vanguardistas no querían utilizar. Y además no lo quería hacer como pudo hacerlo Falla, o como hubieran hecho otros imitándole. Yo he procurado encontrar mi manera de introducir la melodía y el folclore, que es como quiero yo hacerlo y como los demás no lo hacen”¹³⁸.

Este empeño en hacer “folclorismo de vanguardia”¹³⁹ provocó críticas pero también elogios, puesto que ambas obras tuvieron un gran éxito y fueron y siguen siendo programadas por orquestas de todo el mundo.

La elección del *Homage to Casals* como obra que representa el tercer período compositivo de Balada se debe a que materializa con claridad los elementos clave que caracterizan esa etapa creativa del compositor. El hecho de que esté basada en una melodía preexistente de origen tradicional, unido a un tratamiento contemporáneo de ese material melódico, y de que sea la primera obra que nació con la vocación consciente por parte del compositor de modificar el rumbo de su

¹³⁷ Anexo II. Página 355.

¹³⁸ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

¹³⁹ *Ibid.*

creatividad, hace que la elección de la misma sea si no la única sí una que permite estudiar e individualizar características de este periodo.

Editada por G. Schirmer en 1979, la partitura general se puede comprar a través de la propia editorial o en tiendas especializadas en música. En ella bajo las *Instrucciones Generales* que permiten interpretar adecuadamente algunos signos que aparecen en la partitura se puede leer en dos pentagramas la melodía de El Cant dels Ocells¹⁴⁰. Las particellas se pueden alquilar a través de G. Schirmer, Inc., Performance Department, 866 Third Avenue, New York, N.Y. 10022.

Las grabaciones de los *Homenajes* que se encuentran en el mercado son dos. Una de la discográfica Albany Records en un CD titulado *The Abstract & The Ethnic*, con Jorge Mester dirigiendo la Louisville Orchestra.¹⁴¹ Y otra grabada por Naxos en 2004, perteneciente a la colección “21st Century Classics” en la que la Sinfónica de Barcelona y la Orquesta Nacional de Cataluña están dirigidas por Salvador Mas Conde.¹⁴²

3.3.3 Análisis.

La obra se puede dividir en tres secciones. La primera finaliza en el compás 41 y está caracterizada por los desarrollos similares que hacen las cuerdas de El Cant dels Ocells. La segunda, que comienza en el compás 42 y concluye en la anacrusa del 86, presenta a través de diferentes texturas fragmentos de la melodía, aunque esta nunca aparecerá con claridad y completa. La tercera finaliza en el compás 118 y en ella El Cant dels Ocells se presenta completo a través de distintitos tipos de textura. A partir del 119 cierra la obra una pequeña Coda en la que los cellos cantan un fragmento de la melodía. Ésta será la alusión más clara a la melodía original de toda la composición.

¹⁴⁰ Los dos pentagramas aparecen precedidos de los títulos: *The Song of the Birds* (Catalonian folk melody). *El Cant del Aucells* (melodia floklorica Catalana).

¹⁴¹ BALADA, Leonardo. *The Abstract & The Ethnic* [Registro sonoro]. Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Leonardo Balada, director. The Louisville Orchestra. Jorge Mester, director. Orquesta de la RTVE. Enrique García Asensio, director. Carnegie Mellon Wind Ensemble. Denis Colwell, director. American Brass Quintet. Albany: Albany Records, 2000.

¹⁴² BALADA, Leonardo. *Guernica. Symphony No. 4. Zapata... op. cit.*

El compás predominante es el 4/4, aunque a lo largo de la obra hay diversos momentos de indeterminación referidos al metro que anulan su organización. Por un lado tenemos los *S/T*¹⁴³ de los compases 3 y 97. Por otro, en los compases 52 y 59 las cuerdas deben repetir diseños con alturas determinadas y figuración indeterminada. Otro modo en el que se expresa la indeterminación es en los fragmentos melódicos que se deben repetir entre el compás 89 y el 100 en los violines I, violas, oboe, trompa, trompetas, piano, arpa y piccolo. Éstos tienen un metro definido, pero la repetición de los mismos junto a los calderones que incluyen crean un nivel de textura en el que predomina la indefinición métrica. Por último, los compases 63 y 97, este último estaba también indicado con un *S/T*, deben medirse por segundos aproximados, en ambos casos entre 15"-20".

La variación de indicaciones metronómicas también es importante. Hay dos ejes alrededor de los que se mueve la obra hasta el compás 64: ♩=60 o el doble ♩=120, y ♩=180 o su mitad ♩=90. Además, hay otras indicaciones como el ♩=48-72 del *S/T* en el compás 3, o el *circa* unido a aquella metronómica que aparece en los compases 40 y 62. La del compás 64, ♩=52-60, será la guía a partir de ese punto y hasta el final de la composición. Para completar el cuadro referente a metros y tempos añadiremos que toda ella está acompañada de numerosos *ritardando*, *accelerando* y calderones que matizan las indicaciones generales.

Por otro lado, salvo momentos puntuales en los que hay tresillos de corcheas o negras prevalece la subdivisión binaria. La figuración con la que está escrita la melodía El Cant dels Ocells, tal y como la presenta el compositor,¹⁴⁴ varía en el *Homage to Casals*. Aunque sean pequeñas variaciones nunca aparecerá del mismo modo.

La tonalidad principal alrededor de la que se mueve todo el inicio del *Homage to Casals* es la misma en la que está escrita la melodía original: Solm. A partir del compás 52 fragmentos de la misma son transportados a diferentes alturas y consecuentemente aparecen en relación a diferentes centros tonales.

¹⁴³ Las indicaciones en cursiva que aparecerán en el análisis son la transcripción exacta de las escritas en la partitura utilizada como base para este análisis: BALADA, Leonardo. *Homage to Casals* [música impresa]: *for orchestra*. New York/London: G. Schirmer, 1979. G. Schirmer's Edition of Scores of Orchestral Works and Chamber Music. G. Schirmer. No. 129.

¹⁴⁴ A partir de este momento siempre nos referiremos a dicha versión cuando el El Cant dels Ocells sea nombrado, pudiendo utilizar también la expresión "melodía original" en relación a la misma.

El elemento alrededor del cual basaremos el análisis de esta obra es aquel sobre el que se fundamenta la misma: la melodía de El Cant dels Ocells. Haremos una división de dicha melodía en diferentes fragmentos, los cuales a su vez se convierten en los motivos con los que está construido el *Homage to Casals*.

Los llamaremos Motivo 1, 2 etc. de manera que cuando aparezcan a lo largo de la composición podamos referirnos a ellos con sencillez. También detallaremos su composición interválica puesto que no siempre aparecerán completos. Además, lo harán transportados y con figuraciones diferentes a las de la melodía original.

Motivo 1.

Cuarta justa, segunda mayor, segunda menor, segunda mayor, segunda mayor, todas ascendentes.



Motivo 2.

Segunda menor, tercera mayor, ambas descendentes, segunda menor, segunda mayor ascendentes, y tercera menor descendente.



Motivo 3.

Segunda mayor ascendente, segunda mayor descendente, tercera mayor ascendente, nota repetida, segunda menor, segunda aumentada, segunda menor descendentes.



Motivo 4.

Tercera menor descendente, segunda menor, segunda mayor, segunda menor ascendentes, tercera menor descendente.



Motivo 5.

Cuarta justa ascendente, segunda mayor, segunda menor, segunda mayor descendentes, y segunda mayor ascendente.



Motivo 6.

Segunda mayor, segunda menor descendentes, segunda menor, segunda mayor ascendentes, segunda mayor descendente, tercera mayor ascendente y quinta justa descendente.



Manipulando esos motivos el compositor crea una serie de Objetos sonoros que en su conjunto forman la obra. Son construcciones sonoras con unas características concretas que serán definidas en cada caso, y cuya esencia nos permite crear puntos de conexión entre su presentación y posteriores apariciones a lo largo de la obra.

Al igual que hemos hecho con los motivos, numeraremos estos Objetos con el fin de reconocerlos en sus diferentes apariciones. Estas nuevas apariciones no siempre serán textuales, por lo que en diversos casos al número del Objeto añadiremos una letra para significar que el Objeto en cuestión es una derivación del principal.

PRIMERA SECCIÓN.

La dividiremos en dos periodos. El primero se prolonga hasta el compás 22 y el segundo hasta el compás 41.

Primer periodo.

A su vez dividiremos el primer periodo en 4 subperiodos atendiendo a los desarrollos de los motivos en las cuerdas. Los cuatro primeros compases forman el primero; el segundo se extiende entre el compás 5 y el 9; el tercero comienza en el 10 y concluye en la primera parte del 16; y el cuarto y último, que comienza con el nuevo desarrollo en las cuerdas en la segunda parte del 16, finaliza en el 22.

Primer subperiodo.

El compás 1 introduce en las cuerdas el que llamaremos Objeto 1.

Ejemplo 1. Objeto 1. Cuerdas. Compás 1 y 2.

Objeto 1.

The musical score for 'Objeto 1' is written for five string instruments: Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Bass. The time signature is 4/4. The score is divided into two measures. Each instrument part is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) and a *sord.* (sordina) instruction. The Violín I and II parts are marked with *div.* (divisió). The Viola, Cello, and Bass parts are also marked with *div.*. The music consists of sustained chords in a 4/4 time signature.

Este Objeto está formado por un acorde con una composición interválica variable, una duración temporal amplia, y se define como un único elemento compacto y separado del resto del conjunto orquestal.

En el caso del acorde del compás 1 es un acorde de Sol al que se le ha añadido una segunda inferior y otra superior en las voces graves, segundas que además están dobladas en las voces agudas, y con una quinta, Sol-Re, en las violas. Está escrito en *pp* y con sordinas, a excepción del contrabajo. Llama la atención la quinta Sol-Re porque separada de las otras voces en cuanto a tesitura nos hace pensar en el inicio y final de El Cant dels Ocells.

En el compás 2 en los vientos, percusión, piano y arpa aparece un nuevo Objeto que denominaremos Objeto 2. Se compone de una sucesión de dos acordes contruidos con forma de clústers o policlústers unidos por un salto de cuarta ascendente, salto que además recuerda al inicio de El Cant dels Ocells. Dividiremos en dos el Objeto completo con el fin de analizar con mayor claridad las sucesivas apariciones de ambos.

Por un lado, llamaremos Objeto 2 a la unión de la sonoridad de las maderas y metales.

Ejemplo 2. Objeto 2. Maderas y metales. Compás 2.

Objeto 2

The musical score for 'Objeto 2' is presented in 4/4 time. It features eight staves for woodwinds and brass instruments. Each instrument part begins with a whole rest in the first measure. In the second measure, each instrument plays a cluster of notes, marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. The clusters are:

- Fl. (Flute):** Notes G#4, A4, B4.
- Ob. (Oboe):** Notes B3, C4, D4.
- Cl. (Clarinet):** Notes G#3, A3, B3.
- Bs. (Bassoon):** Notes G#2, A2, B2.
- Hn. (Horn):** Notes G#2, A2, B2, C3.
- Tpt. (Trumpet):** Notes G#2, A2, B2, C3.
- Tbn. (Trombone):** Notes G#2, A2, B2.
- B. Tbn. (Tuba):** Notes G#2, A2, B2.

Este Objeto está construido por dos acordes unidos por un salto de cuarta ascendente, con agrupaciones de tonos y semitonos que pueden ser diferentes a lo largo de la obra. La forma que toma el Objeto 2 en este compás 2 está construida por tres clústers superpuestos.

Llamaremos Objeto 2a a los clústers unidos por un salto de cuarta ascendente formados por la percusión, arpa y piano del mismo compás 2.

Ejemplo 3. Objeto 2a. Percusión, piano y arpa. Compás 2.

Objeto 2a

♩ = 60

The musical score for 'Objeto 2a' consists of two measures. The first measure is mostly silent for all instruments. The second measure features a cluster of notes across four staves: Timpani (bass clef), Vibraphone (treble clef), Percussion (three staves: Large Susp. Cym., Tam-Tam, Bass Drum), and Piano (bass clef). The Harp (treble clef) also plays a cluster. Dynamics include *mp* for Vibraphone, Percussion, and Piano, and *pp* for Harp. Pedal marks (*Ped.*) are present for Vibraphone and Piano.

Aunque reaparezca posteriormente con variaciones, básicamente está formado por el timbal, arpa y vibráfono como instrumentos determinados y bombo, tam-tam y platos suspendidos grandes como indeterminados, a los que se une el piano con clústers. El timbal en este Objeto siempre toca las notas Fa²-Si^b2.

El piano tiene escrito dos clústers indefinidos con la indicación *cordas. palm 2 hands*. Aunque el salto de cuarta no se cumple estrictamente, el segundo clúster está dibujado más arriba que el primero y tiene la misma figuración que las otras voces que acompaña, lo que nos empuja a pensar que el compositor quiere que el piano siga al resto de instrumentos en su movimiento ascendente.

El vibráfono en este caso también respeta el salto, y mientras el bombo y tam-tam acompañan el primer acorde los platos suspendidos acompañan al segundo.

Mientras el Objeto 2 continúa sonando hasta donde está escrito el signo que en las instrucciones generales de la obra se le ha adjudicado el significado de *Final exacto del sonido*, en la primera parte del compás 3 las cuerdas inician el que

llamaremos Objeto 3.

Ejemplo 4. Objeto 3. Cuerdas. Compás 3.

Objeto 3

1 $\text{♩} = 48-72$ (irregular duration of notes)
(La duración de las notas debe ser irregular)

2 $\text{♩} = 60$ (Regular duration of notes)
(duración regular)

Violin I *ppp* (irregular)

Violin II *ppp* (irregular)

Viola *ppp* (irregular)

Cello *ppp* (irregular)

Double Bass *ppp* punta

Este Objeto está construido con una serie de líneas melódicas basadas en motivos de la melodía y seguidas de una nota tenida. Aunque en esta primera aparición los motivos están bastante desdibujados porque se les han añadido floreos, notas de paso y apoyaturas, como se verá en las apariciones sucesivas de los compases 5, 10 y 16 serán cada vez más reconocibles.

Los motivos utilizados en cada una de las voces son los siguientes: violines I primer atril motivo 2; violines I segundo atril motivo 1; violines II primer atril motivo 6; violines II segundo atril motivo 5; violas primer atril motivo 4; violas segundo atril motivo 1; cellos primer atril motivo 6; cellos segundo atril motivo 2; contrabajos primer atril motivo 1 y segundo motivo 5.

El acorde que queda mantenido con calderón en el compás 4 es un acorde con dos notas, Re-Sol, dispuestas además de a distancia de octavas como cuartas y quintas, haciendo una clara alusión a los intervalos y notas características del inicio y final de la melodía El Cant dels Ocells.

Todas las voces del Objeto 3 comienzan a sonar en el *S/T* del compás 3, pero las indicaciones $\text{♩}=48-72$ (*la duración de las notas debe ser irregular*). Cada músico *por sí solo.*, por un lado, confirman un grado de libertad importante para los instrumentistas mientras, por otro, dan un idea bastante precisa de lo que el compositor desea. Los trémolos en todas las voces, a excepción de los contrabajos que tienen indicado *Punta d'arco*, junto a los armónicos artificiales en los violines y el matiz *pp* en todas ellas contribuirán a la creación del carácter impreciso y etéreo que el Objeto parece querer transmitir, a pesar de que enuncia una parte importante de la melodía en las diferentes voces.

Desde el punto de vista armónico, aun no pudiendo definir funciones tonales dentro del Objeto sí se puede presumir que el tono de referencia sea Solm puesto que todas las voces están escritas con los motivos tal y como aparecen en la melodía original, aunque como ha ya sido mencionado con diversos adornos.

La nota tenida final del Objeto, que continua sonando en el compás 4, se debe medir a partir de ese momento de nuevo en 4/4 y a $\text{♩}=60$ *Duración regular*. El acorde que se forma está construido por dos notas: Re y Sol, de nuevo las dos notas del inicio y del final de la melodía original.

Por otro lado y en paralelo a ese acorde, compás 4, los metales junto al piano volverán a hacer el Objeto 2 que esta vez está formado por dos clústers. Nuevamente el primero lleva un calderón y después de una respiración ataca el segundo, éste sí con la medida definida. La densidad de este Objeto 2 es considerablemente menor que la del anterior y sus notas base son Re-Sol, coincidiendo así con las notas del acorde final del Objeto 3 y, por lo tanto, las del inicio de El Cant dels Ocells.

El segundo clúster del Objeto se prolonga hasta la segunda parte el compás 5, donde llega con un *ppp*.

Segundo subperiodo.

Comienza en el compás 5 y finaliza en el compás 9.

En las cuerdas comienza a sonar de nuevo el Objeto 3 en la primera parte del compás 5. Los motivos son los mismos que los utilizados en el compás 3 y el desarrollo que se hace de ellos también es idéntico. De nuevo los violines I están escritos con armónicos artificiales, pero a diferencia de como aparecieron en el compás 3 ahora ni ellos ni los violines II llevan trémolos.

Por otro lado, la métrica de todas las voces está definida por el 4/4 *Duración regular* al contrario de lo que sucedía en el compás 3, lo que se traduce en una mayor estabilidad de toda la textura.

El acorde que resulta del desarrollo de los motivos en el compás 8, aunque con la variación que se observa en la última nota de la melodía en el primer atril de los violines II y los cellos, es: Re-La. Está dispuesto además de con algunas notas a distancia de octava con intervalos de cuarta y quinta, aludiendo de nuevo al final e inicio de la melodía original aunque ahora con una altura distinta a la original, que recordemos era: Re-Sol.

Al mismo tiempo, en los compases 7 y 8 en trompas, trombones y trombón bajo suenan dos clústers unidos por un salto de cuarta ascendente. Aunque los metales formaban parte de la sonoridad que llamamos Objeto 2 en el compás 2, a esta construcción concreta que aparece en los compases 7 y 8 la llamaremos Objeto 2b porque aparecerá con esta misma instrumentación y notas en diversas ocasiones a partir de este momento, diferenciándose de ese modo de los otros Objetos 2.

Ejemplo 5. Objeto 2b. Trompas y trombones. Compás 8 con anacrusa.

Objeto 2b

Hn. 1/2
2/4
3/4
4

Tbn. 1/2

B. Tbn.

pp < *mf*

pp < *mf*

pp < *mf*

En la tercera parte del compás 8 y el 9 aparece de nuevo el Objeto 2 con dos acordes formados por la superposición de dos clústers en las maderas y trompetas. En el compás 8 también está presente el Objeto 2a, primero con el timbal, tam-tam, bombo y platos suspendidos grandes acompañando al Objeto 2b. Y en la tercera parte de ese compás y el 9 con el piano y el vibráfono acompañando al Objeto 2.

El último acorde del compás 9, formado por los vientos y vibráfono, también tiene como notas extremas un Re en la primera flauta y un La en el trombón bajo, las mismas notas con las que está formado el acorde final del Objeto 3 que está sonando en ese compás.

Llama la atención el deseo de destacar los Objetos 2 en los compases 7, 8 y 9 con dinámicas que los llevan hasta el *mf*, mientras las cuerdas, siempre en *pp*, se reducen a *Solo* en el compás 8.

Tercer subperiodo.

Empieza en el compás 10 y finaliza en la primera parte del 16. En él las cuerdas nuevamente hacen el Objeto 3, esta vez con un carácter aún más estable que la anterior. Los violines suenan de nuevo con trémolos mientras las violas, cellos y contrabajos quedan libres de ellos. Ya no hay armónicos y la altura de los sonidos reales nos permite reconocer los motivos más fácilmente, motivos que además son los mismos que en las anteriores apariciones del Objeto 3. Las ligeras variaciones en su desarrollo son producto de la reducción de los adornos alrededor de los que se mueven las notas fundamentales de los motivos. Por otro lado, el acorde final del Objeto comienza en la tercera parte del compás 12 y está formado como en las dos ocasiones anteriores, aunque ahora con las notas Do-Sol.

A él se superpone la presentación de una nueva textura en los vientos, la que llamaremos Objeto 4.

Ejemplo 6. Objeto 4. Oboes, trompas y trompetas. Compás 12 y siguientes.

Es una textura imitativa, con entradas canónicas formadas por la sucesión de los motivos 6 y 5 completos, y 4 a partir de su segunda nota. La nota de partida de cada línea será un Do5, que se une al Do5 del acorde (Do-Sol) con el que ha finalizado el Objeto 3 en ese mismo compás.

El canon está escrito con tresillos de corchea y en él se introducen las primeras articulaciones que se escuchan en la obra: los picados y los acentos. Por primera vez la línea melódica de cada instrumento se percibe con claridad. Este Objeto también destaca por la elección tímbrica realiza para construirlo que, con cada una de las tres trompetas usando una sordina diversa y junto a los oboes, recuerda a una Cobla.¹⁴⁵

Cuando la tercera trompeta termina el canon en la segunda parte del compás 15 aparece de nuevo el Objeto 2b en trompas, trombones, trombón bajo y tuba. Este Objeto 2b es igual al que apareció en el compás 8 con anacrusa, aunque ahora tiene un semitono más añadido por la tuba.

En la cuarta parte del mismo compás 15 entra otro Objeto 2a. Las notas más graves de este Objeto son Sol y Do en el arpa y, por lo tanto, coinciden con las notas que mantienen las cuerdas desde el compás 12.

¹⁴⁵ Agrupación musical folclórica tradicional de Cataluña dedicada fundamentalmente a la interpretación de Sardanas.

Cuarto subperiodo.

Comienza en la segunda parte del compás 16 con la nueva aparición en las cuerdas del Objeto 3. Los motivos son los mismos que en las dos apariciones anteriores aunque esta vez se reconocen con mayor claridad. A pesar de estar incompletos y no siempre escritos con la misma figuración que la melodía original, se presentan sin adornos y, por lo tanto, igual a como aparecen en la melodía, además de sin trémolos y con una métrica definida. Otro aspecto que contribuye a la claridad de la exposición de estos motivos es su repetición sucesiva dos o tres veces en cada instrumento.

Por otro lado, la última nota del Objeto es más corta que en las apariciones anteriores: solo de negra con puntillo. El acorde que se forma en el compás 20 como resultado de esta nota final por primera vez no está compuesto por dos notas en relación de quinta o cuarta, sino por la superposición de las notas: Fa-Re-Sol-Do-Mi \flat -Do-Fa-Fa \sharp -Si \flat . Son notas siempre pertenecientes a las escalas de Solm sobre las que se basa la melodía original y con las que está construida la obra hasta este punto.

Paralelo a este Objeto y en otro nivel de textura, en la última parte del compás 17 comienza a sonar el que llamaremos Objeto 4b por la relación estrecha que mantiene con el Objeto 4, aunque las diferencias con éste nos inducen a matizar su denominación.

Ejemplo 6. Objeto 4b. Piccolo, flauta, oboes, clarinetes y trompetas. Compás 17 y siguientes.

Objeto 4b

Picc.

Fl. 1

Oboe 1

Oboe 2

Cl. 1

Cl. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

straight mute

mp

f

p

También es un canon, está escrito para los mismos instrumentos que el Objeto 4 a los que se suman flautas y clarinetes, y el desarrollo de los motivos está escrito con *picados* al igual que ocurría en los compases anteriores. Cambia la figuración, que en el Objeto 4b se convierte en semicorcheas sustituyendo la subdivisión ternaria por binaria; los motivos que se enlazan, que en el caso del 4b aumentan en cantidad; y los *marcati* colocados en las primeras semicorcheas de la primera, tercera y novena partes del canon.

Con un ritmo uniforme de semicorcheas en todas las voces, la sucesión de motivos también es la misma en todas ellas, aunque piccolo, flauta y clarinete primero comienzan con la nota La#5 (Si \flat en el caso del clarinete), los oboes y el clarinete segundo lo hacen en Mi5 y las trompetas en Si4, es decir, tal y como

aparecen en la melodía original.

La sucesión de motivos es la siguiente: motivo 4, 3, 2, 4, 6, 1, 2, 3 a los que se une una escala final descendente. En el caso de los clarinetes esta escala contiene una variación en el último intervalo, puesto que hacen un salto ascendente de tercera mayor en vez de, como sucede en el resto de instrumentos, un paso descendente de segunda menor. Como resultado, al final del Objeto 4b en el compás 23 se forma un acorde con las notas Fa-Si-Fa a distancia de cuarta y quinta, al que no contribuyen las trompetas que finalizaron su escala en el compás 21.

Respecto a la unión entre los motivos 4, 3 y 2 al inicio del Objeto, se debe apuntar que hay dos notas de enlace que no pertenecen a ninguno de los dos motivos que une. Pero los intervalos que forman son de segunda mayor y tercera disminuida en ambos casos, intervalos que encontramos en la melodía El Cant dels Ocells.

En el compás 22 de nuevo aparece el Objeto 2b (trompas, trombón, trombón bajo y tuba) con un semitono más añadido por el trombón bajo que se suma al clúster. Le acompaña superponiéndose el Objeto 2a (percusión, piano y arpa). El segundo acorde de ambos Objetos se mantiene hasta el compás 23 donde se unen a la sonoridad del acorde final del Objeto 4b en las maderas.

Resalta en el cuarto subperiodo que finaliza aquí la creciente tensión que crea el Objeto 4b por su densidad instrumental, por la figuración de semicorcheas con la que está escrita, la más corta de la obra hasta el momento, y por los matices que llevan a este Objeto hasta el *f*, matiz que también aparece aquí por primera vez en la obra. A este resultado de tensión creciente contribuyen las cuerdas que con un *cresc.* a *mf* hasta el compás 20 adquieren una densidad sonora desconocida hasta el momento.

Segundo periodo.

En otro nivel textural y a modo de enlace entre periodos, el primer atril que resulta del *div.4* de los violines I en el compás 22 establece con una redonda un punto de conexión entre el primer y segundo periodo, el cual comienza en el compás 23.

Como hemos ya apuntado, la subdivisión en periodos de esta sección ha sido

decidida en base a los diferentes desarrollos que hacen las cuerdas. En todo el primer periodo los motivos que ha cantado cada voz han sido siempre los mismos, a pesar de las variaciones que hemos detallado relativas a figuración, acordes final de Objeto, etc. A partir del compás 23 y con el inicio del segundo periodo, los motivos que hacen las cuerdas cambian por primera vez.

A su vez subdividiremos el periodo en dos. Un primer subperiodo que comienza en el 23 y se desarrolla hasta el compás 34, y un segundo que finaliza en el 41.

Primer subperiodo.

Comienza en las cuerdas con una nueva presentación del Objeto 3 a la que llamaremos Objeto 3b por el tratamiento diverso que este Objeto tendrá con respecto a anteriores presentaciones. Por una parte, no atacan todas las voces a la vez sino que las entradas están a distancias que varían entre un compás y una corchea. Por otra, los violines I, II y cellos están divididos a cuatro partes en vez de a dos como sucedía en anteriores apariciones del Objeto 3. Además y como apuntábamos anteriormente, no todos los instrumentos llevan los mismos motivos que entonces.

Asimismo, éstos vuelven a estar más difuminados por la complejidad del diseño contrapuntístico, a lo que contribuyen los trémolos en los violines I hasta el compás 29.

A partir del compás 22 los primeros violines llevan en el primer y segundo atriles el motivo 2, y en el tercero y cuarto el motivo 1. Todos los violines II llevan el motivo 6. Las violas del primer atril llevan el motivo 6 y las del segundo el motivo 2. Los cellos del primer y segundo atril hacen el motivo 5, y los del tercero y cuarto el motivo 2. Los contrabajos primeros alternan los motivos 2 y 6, y los segundos hacen el motivo 2.

En el compás 27 la entrada del primer violín II sin trémolos, con legato y con un *La*₅, es decir, en una tesitura ligeramente más aguda que la de los violines I, crea un momento de novedosa claridad en la obra puesto que el motivo destaca con nitidez sobre el resto, a pesar del matiz *pp* con el que está indicado.

La suma progresiva de voces construye una textura muy homogénea, cada vez

más densa y con un registro siempre más amplio, que se desarrolla en *pp* hasta el compás 30 donde un *cresc.* y *accel.* en todas las voces nos llevan al inicio del segundo subperiodo en el compás 34.

Segundo subperiodo.

A él se llega con *mf* y una nueva indicación metronómica $\text{♩}=120$, lo que implica doblar la velocidad con respecto al tempo anterior. Finaliza en el compás 41.

A pesar de que el cambio de *tempo* esté en el compás 34, hemos marcado el inicio de este nuevo subperiodo en el compás 35 porque es en ese compás donde aparece un nuevo Objeto, mientras el Objeto 3b que comenzó en el compás 22 continúa su desarrollo sin ningún cambio hasta el compás 40.

Además, a partir del compás 35 comienza en la mayor parte de las voces una progresión ascendente que finaliza en el compás 40.

En casos como el cuarto atril de los violines II y el primero de las violas en el compás 29, o los cuartos cellos y segundos contrabajos en el 30, cuando iniciaron el canon lo hicieron juntos. Pero en otros casos las voces se unen a partir del compás 33, como los violines II primer y segundo atril; o el primer y segundo cellos, o el cuarto cello y segundo contrabajo del compás 34. De ese modo crean grupos de dos o tres voces que hacen la progresión ascendente juntos. Un ejemplo de cómo está construida la progresión lo podemos ver en los primeros y segundos violines I. En el compás 35 y 36 hacen el motivo 2 tal y como lo han hecho desde el inicio del Objeto (compases 22 y 24). En el compás 37 y 38 lo repetirán una segunda mayor alta, y en el 39 aún otra más.

Sobre el Objeto 3b, y como habíamos adelantado, a partir del compás 35 en los vientos aparece un nuevo Objeto al que llamaremos Objeto 5.

Ejemplo 7. Objeto 5. Piccolo, flauta, oboes, clarinetes y metales. Compás 35 y siguientes.

Objeto 5

The musical score for 'Objeto 5' is written for a woodwind and brass section. It consists of the following parts:

- Picc. Fl. 1:** Piccolo and Flute 1. Dynamics: *mf*, *cresc.*. Includes marking 'a 2'.
- Ob. 1 2:** Oboe 1 and 2. Dynamics: *mf*, *cresc.*. Includes marking 'a 2'.
- Cl. 1 2 3:** Clarinet 1, 2, and 3. Dynamics: *mf*, *cresc.*. Includes marking 'a 2'.
- Hn. 1 3:** Horn 1 and 3. Dynamics: *mp*, *cresc.*. Includes marking 'a 3'.
- Tpt. 1 2:** Trumpet 1 and 2. Dynamics: *mp*. Includes marking 'open'.
- Tbn. 1 2:** Trombone 1 and 2. Dynamics: *mp*. Includes marking 'a 2'.
- B. Tbn. Tuba:** Bass Trombone and Tuba. Dynamics: *mp*. Includes marking '(mute)'.

En éste los motivos se forman por la unión de notas producidas por todos los vientos de la orquesta en octavas diferentes. Con la fórmula rítmica como base de: corchea-corchea-dos semicorcheas-corchea-corchea se escucha el motivo 1 sobre la misma escala que en la melodía original aunque sin la primera nota. A él se le suman las tres primeras notas del motivo 2 con un ritmo de corchea-dos semicorcheas-corchea. Éste es el esquema motivico que dura un compás, como se puede ver en el ejemplo anterior, y que se repetirá hasta el 40. Con él se crea, al igual que en el nivel de textura de las cuerdas, una progresión en la que cada compás se repite una segunda por encima del anterior a partir del 36.

De entre los instrumentos que construyen el Objeto son las corcheas de los oboes y metales las que tejen íntegramente los motivos con un ritmo regular, mientras la flauta, piccolo y clarinetes doblan en semicorcheas la misma nota.

Además, la tesitura en la que se produce cada nota de la melodía hace que pueda haber varias octavas entre una nota y la siguiente. Estos cambios de tesitura

aportan a la melodía una apariencia completamente diversa a la que hemos escuchado hasta el momento.

Otro elemento innovador de este Objeto reside en cómo cada una de las notas que forman los motivos tienen un timbre distinto que además viene enriquecido por las semicorcheas del piccolo, flautas y clarinetes que se les superponen. Todo ello aporta un sentido espacial y puntillista al Objeto.

La progresión ascendente que comenzaba en el compás 36 finaliza en el compás 40. En el 41 aparecen las tres últimas notas del motivo 2 (Mi \flat -Fa-Re) unidas al motivo 2 desde su inicio (Sol-Fa \sharp -Re-Mi \flat -Fa) y a la altura de la melodía original. A partir del compás siguiente, 42, comienza la disolución del Objeto. Lo hace perdiendo notas y la forma que tenía hasta que desaparece en el compás 44.

Por otro lado, el *cresc.* del compás 35 y *accel.* del 36 en las cuerdas también afectan a este Objeto 5. El *accel.* en ambos niveles de textura desemboca en $\text{♩}=\text{ca.}180$ del compás 40, con todas las voces sonando en *ff* y el final del Objeto 3b en las cuerdas. Éste concluye con un acorde en la primera corchea compuesto por las notas Fa \sharp -Fa \sharp -Fa \sharp -Si-Do \sharp -Sol-Fa \sharp . Un acorde en el que de nuevo encontramos una quinta, como ocurrió al final de los tres primeros Objetos 3, aunque esta vez sea disminuida, Do \sharp -Sol.

La tensión a la que se llega al final de este segundo subperiodo con el *accel.* y aumento del tempo al doble de velocidad con respecto al que había guiado la obra hasta el momento, la agregación del Objeto 5 con la impronta rítmica, tímbrica y espacial tan novedosa, el *cresc.* gradual que llega a *ff* en el compás 39, el aumento del registro en los agudos y la progresión ascendente, todos estos factores provocan un punto culminante en el discurrir de la obra que finaliza en el compás 40. Con la pérdida de tensión que comienza cuando las cuerdas entran en silencio en ese compás se materializa un nuevo cambio, aquel que en el compás 42 da paso a la segunda sección.

SEGUNDA SECCIÓN.

Marcaremos su comienzo en ese punto por el cambio que se produce en el tratamiento textural. La dividiremos en cuatro periodos: el primero se extiende hasta el compás 51, el segundo hasta el 62, el tercero serán los 15-20" del compás 63 y el cuarto se prolonga desde el compás 64 hasta el 85.

Una característica de esta sección es que en ella se sienten centros tonales distintos, al contrario de lo que había sucedido hasta el final de la anterior donde se había mantenido la tonalidad principal, Solm. De hecho es la progresión ascendente a partir del compás 36 quien ha introducido esos cambios armónicos.

Primer periodo.

Marcaremos su inicio en la anacrusa del compás 42 con la nueva aparición del Objeto 2a (arpa, piano y percusiones, sin el xilófono del compás 42) y su final en el compás 51.

Los Objetos 2 tienen una presencia destacable en este periodo, especialmente a partir de la anacrusa del compás 46. Ahí comienza una sucesión de Objetos 2b (trompas, trombones y trombón bajo) que se repetirá en los compases 47 y 49 con las mismas notas, en 50 transportado una tercera menor alta y en 51 una tercera disminuida inferior.

En el compás 42 aparece un nuevo Objeto al que llamaremos Objeto 5b. El Objeto está construido con las maderas, trompetas, xilófono, piano y cuerdas. Pero como hemos adelantado, las trompas, trombones y tuba en los compases 41, 42 y 43 continúan tocando el Objeto 5 a la vez que se integran en el nuevo Objeto 5b hasta el compás 45.

Después de precisar que las trompas, trombones y tuba no formarán parte del Objeto 5b a partir de la anacrusa del compás 46, transcribiremos en el próximo ejemplo el inicio de dicho Objeto tal y como aparece en el compás 42.

Ejemplo 8. Objeto 5b. Maderas, trompetas, xilófono, piano, cuerdas, trompas, trombones y tuba.

Objeto 5b.

The musical score is for 'Objeto 5b' and is written in 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Picc. Fl. 1:** Treble clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G4.
- Ob. 1/2:** Treble clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G4.
- Ba. 1/2:** Bass clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G2.
- Hn. 1/2/3/4:** Treble clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G4.
- Tpt. 1/2:** Treble clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G4.
- Tbn. 1/2:** Bass clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G2.
- Perc. I:** Treble clef, labeled 'Xylophone', starts with a quarter rest followed by a quarter note G4.
- Vn. I:** Treble clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G4.
- Vn. II:** Treble clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G4.
- Va. (Violins):** Treble clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G4.
- Va. (Violas):** Bass clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G2.
- Cb. (Cello/Double Bass):** Bass clef, starts with a quarter rest followed by a quarter note G2.

Dynamic markings include *f* (forte) for the Bassoon and *mf* (mezzo-forte) for the Horns, Trumpets, and Trombones. The Percussion, Violins, Violas, and Cello/Double Bass parts are marked *mp* (mezzo-piano). Performance instructions for the strings include 'senza sord. unis. pizz.' (without mutes, unison, pizzicato).

En él de nuevo aparece el tipo de textura en la que los motivos se construyen con notas que aportan diferentes instrumentos, con un ritmo uniforme de corchea y con distancias de una octava, o a menudo varias, entre las diferentes notas del motivo. En este caso y a diferencia del Objeto 5 no hay semicorcheas y en el Objeto está implicada toda la orquesta, a excepción de las trompas y trombones que hacen Objetos 2b a partir de la anacrusa del compás 46. Además, la introducción de los tresillos de negras en el compás 48 y 50, y el de corcheas en el 49, superponen un punto de tensión rítmica añadido que choca con la regularidad del pulso a corchea en las otras voces.

Hay que apuntar que las tres corcheas consecutivas que suenan en el xilófono destacan sobre el resto del Objeto 5b, tanto desde el punto de vista tímbrico como por la regularidad rítmica y de registro con la que están escritas desde el compás 42 hasta el 48.

A partir del inicio del Objeto 5b en el compás 42, la sucesión de motivos es la siguiente: motivo 3 completo en el 42; de nuevo el mismo motivo una segunda mayor alta en el 43; motivo 4 en el compás 44. La primera nota de este motivo coincide con la última del compás 43; en la sexta corchea de ese compás comienza la repetición del motivo 4 una segunda mayor alta y sin la primera nota; en la tercera corchea del compás 45 comienza de nuevo el motivo 4, en este caso una tercera disminuida por encima.

En la última corchea del compás 45 arranca una sucesión de motivos que tiene dos particularidades: por un lado, están contruidos sobre escalas frigias y, por otro, crean una superposición momentánea de dos estratos melódicos.

El primer estrato está formado por una serie de motivos encadenados con una figuración regular de corchea, mientras que el segundo estrato es discontinuo, está escrito con *picados* y en él los tresillos, tanto de negras como de corcheas, tienen una importancia destacada.

El primer estrato comienza en la última corchea del compás 45 con el motivo 5 seguido del 6 sobre la escala de Re frigia ([Sol-Do-Sib-La-Sol-La]-[Sol-Fa-Mib-Fa-Sol-Fa-La-Re]) y, por lo tanto, el intervalo de medio tono entre la segunda y tercera, y tercera y cuarta notas del motivo 6 tal y como es en la melodía original, pasa a ser un intervalo de segunda mayor.

En la anacrusa del 48 se repite la misma idea una segunda mayor alta ([La-Re-Do-

Si-La-Si][La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Si-Mi]) y, por consiguiente, los motivos están escritos sobre la escala de Mi frigia con el Fa[#] en el motivo 6. Finaliza en la segunda parte del compás 49, y a partir de la última corchea de ese compás aparece de nuevo el motivo 5, esta vez sin la última nota y a la altura en la que aparecía en el compás 46 y su anacrusa.

La línea melódica superpuesta a la apenas descrita comienza con las dos últimas corcheas del compás 46, Do-Si^b, en flauta, piccolo y clarinetes. Éstas tienen continuidad en la segunda parte del compás 47 con las notas La-Sol de las primeras trompetas. A continuación se suma a la línea el La de los fagots en el compás 48 y el tresillo de negras Sol-Fa-Mi^b de las flautas y clarinetes en la tercera y cuarta partes de ese mismo compás. Le siguen el tresillo de corcheas y la corchea en las trompetas 1 y 2 del compás 49, Fa-Sol-Fa-La, y para finalizar el Re de la segunda parte del compás 50 en las trompetas 1 y 2 y los oboes. De ese modo se forma la sucesión de motivos 5 y 6 sobre la escala frigia que la otra línea melódica había presentado en los compases 46 con anacrusa y 47.

En el compás 50, al igual que sucedía con la primera línea melódica descrita, también habrá un recuerdo de lo previamente presentado, que en este caso se materializa en la repetición del tresillo de negras que aparecía en el compás 48, Sol-Fa-Mi^b. Ahora lo escuchamos en la trompeta 3 y oboes.

En consecuencia, podemos decir que este periodo está formado por dos niveles de textura contrastantes: el primero es el creado por las trompas y trombones con los Objetos 2b, y el segundo el formado por el resto de la orquesta con el que hemos denominado Objeto 5b. A su vez éste está construido con las dos líneas motívicas apenas descritas.

Asimismo, el Objeto 2a de la anacrusa de 42 marcaba el inicio del periodo que ha discurrido con un *cresc.* gradual cuyo punto culminante llega en los compases 46 y 47. A partir de ahí un *dim.* nos conduce hasta el compás 51, compás que hace de puente entre la textura que acaba de terminar y la nueva que comienza en el compás 52.

En el compás 51 los violines I dan un La que solo en el compás siguiente

interpretaremos como el inicio del motivo 2, mientras las violas comienzan a cantar el motivo 5 y los cellos y contrabajos introducen el motivo 1 sin la primera nota.

Segundo periodo.

Con un claro cambio de textura, comienza en el compás 52 para finalizar en el 62. Lo dividiremos en dos subperiodos: el primero se extiende hasta el compás 58 y el segundo hasta el 62.

Primer subperiodo.

Está marcado por un cambio de tempo que disminuye a la mitad la velocidad de la negra $\text{♩} = \text{♩} = 90$.

Por una parte, las cuerdas crean una textura a la que llamaremos Objeto 3c por las semejanzas que guarda con el Objeto 3, pero cuyas diferencias en su elaboración nos invitan a cambiar la denominación.

Ejemplo 9. Objeto 3c. Cuerdas. Compás 52 y siguientes.

Objeto 3c

arco *pp* *cantando*

Vn. I div.

arco *pp* *cantando*

Vn. II div.

arco *pp* *cantando*

Va.

arco *pp* *cantando*

Vc. div.

arco *pp* *cantando*

arco *pp* *cantando*

Cb.

pp *cantando*

Con las indicaciones *Molto lento*, *arco*, *pp* y *cantando*, cada voz canta un solo motivo que se debe repetir hasta el compás 59 en un *accel. molto* según la indicación del compositor: *cada músico por sí solo, ad lib.* Es decir, los motivos están escritos con sonidos determinados pero duraciones indeterminadas.

El motivo de los violines I y el primer atril de violines II es el 2. Mientras que el segundo atril de los violines II y violas hacen el motivo 5. Por último, cellos y contrabajos cantan el motivo 1.

Todos ellos aparecen completos y en la tonalidad de Lam.

Llaman la atención los subrayados sobre la primera nota, La, en violines I y primer atril de II, así como sobre la segunda nota, Sol, en los segundos atriles de violines II y las violas. También el hecho de que todas las voces confluyan en un Mi a diferentes octavas en la última nota del diseño a repetir, que además está escrita con un calderón.

Por otro lado, en el compás 52 en las maderas y trompetas aparece un nuevo Objeto, el número 6.

Ejemplo 10. Objeto 6. Piccolo, flauta, oboes y trompetas. Compás 52 y siguientes.

Tiene la particularidad que las maderas tocan con ritmo binario de corcheas y silencios de corchea superponiéndose a las trompetas, las cuales alternan un tresillo de negra, construido con corcheas y silencios de corchea, con corcheas y silencios en ritmo binario. La inestabilidad métrica derivada de esta superposición viene acrecentada por el *accel. molto* escrito en el compás 53 para toda la orquesta. En un espacio de 4 compases, en el 57, la indicación metronómica $\text{♩} = 180$ indica que se debe tocar al doble de la velocidad con la que se partía en el compás 52.

En este Objeto 6 hasta el compás 56 las maderas tocan el motivo 2 en Lam, y entre 57 y 59 el 5 en Sim. Mientras, las primeras y segundas trompetas hasta el compás 55 hacen el motivo 5, y entre el 57 y el 59 todas las trompetas hacen el 2 aunque en Lam, lo que crea una superposición tonal con las maderas que, recordemos, tocaban en Sim.

El último de los elementos que completa el conjunto está en las trompas y trombones 6 en el compás 52. Introducen el Objeto 2b aunque con un ritmo diferente al utilizado hasta ahora en las apariciones anteriores, la última en el compás anterior, 51. Los trombones repiten la misma figuración que las trompas, y a pesar de que entran dos partes más tarde que aquellas el Objeto se escucha completo, puesto que las notas de ambos grupos de instrumentos se mantienen durante todo el compás 52.

Todos los vientos desde ese compás, Objeto 6 y 2b, están sujetos a un *cresc.* progresivo hasta el *ff* del compás 57, que en el caso de las trompetas se convierte en un *p sub.* en la anacrusa de 59. Las maderas entrarán en *p sub.* en el 59. Las cuerdas, sin embargo, se mantienen durante todo este desarrollo en *pp*.

Segundo subperiodo.

Comienza en el compás 59 y se extiende hasta el 62. Al inicio las cuerdas mantienen el Objeto 3c con las mismas características del subperiodo anterior en lo que se refiere a concreción motivica e indeterminación métrica. Pero los motivos cambian en los violines y violas, que ahora hacen el motivo 5. Contrabajos y cellos, sin embargo, continúan haciendo el motivo 1. También cambia la tonalidad en la que suena el Objeto, ahora Sim. Por otro lado, las notas subrayadas son la segunda de todas las voces, Si y La, y la nota que se alarga con el calderón en todas las voces es un Fa#.

Comienza con la indicación *Subito Lento molto*, y con un *accel. poco a poco* y *molto espr. sempre* se llega al compás 62 donde el Objeto se une con los vientos en lo que a la indicación metronómica se refiere, con el ($\text{♩}=\text{ca.}60$).

En el compás 59 las maderas y trompetas continúan haciendo Objeto 6. La nueva indicación de tempo $\text{♩}=90$, es decir, la mitad de velocidad a la que se llegó en los dos compases anteriores, en el caso del Objeto 6 no se siente puesto que la figuración ha sido disminuida para equilibrar el cambio de tempo. Los matices *p* o *pp* junto al tempo que parece mantenerse a través de la figuración, hacen sentir este último compás del Objeto 6 como el de su disolución. Pero también como un puente entre el subperiodo finalizado en el compás 58 y el que comienza en el 59.

En este compás reaparecen los clústers con salto de cuarta ascendente, aunque en un modo distinto a como los hemos visto hasta el momento. En el caso del compás 2 aparecían unidos al Objeto 1; sobre los acordes finales de los Objetos 3, en los compases 4 y 8, añadían un elemento de tensión a la quinta que formaban aquellos acordes; y en el caso de los compases 15, 22 o 42 se superponían a finales de otros Objetos, creando de ese modo un punto de inflexión entre éste y el

inicio del siguiente.

Sin embargo, a partir del compás 59 las parejas de clústers formados con instrumentos de toda la orquesta, a excepción de las cuerdas, crean una textura con personalidad propia construida por la unión de Objetos 2, 2a y 2b. Llamaremos a esta construcción Objeto 7. Introducen este nuevo Objeto en el compás 59 los metales sin las trompetas, las percusiones, el piano y arpa. A partir del compás 60 se añadirán al Objeto también las trompetas.

Ejemplo 11. Objeto 7. Trompas, trombones, tuba, percusión, piano y arpa. Compás 59.

Objeto 7

The musical score for 'Objeto 7' covers measures 59 and 60. It features the following parts and dynamics:

- Horns (Hn.):** Two staves (1 and 2). Horn 1 starts with *pp* and Horn 2 with *mp* in measure 59, both moving to *mp* in measure 60.
- Trombones (Tbn.):** Two staves (1 and 2). Tbn. 1 starts with *pp* and Tbn. 2 with *mp* in measure 59, both moving to *mp* in measure 60.
- Tuba:** Starts with *pp* in measure 59 and *mp* in measure 60.
- Timpani (Timp.):** Starts with *mp* in measure 60.
- Piano:** Starts with *mf* in measure 59, with a dynamic shift to *mf* in measure 60. The word 'cordas' is written above the staff.
- Harp:** Starts with *f* in measure 59.

Las trompas, trombones y tubas forman, en el compás 59, Objetos 2b con el ritmo que anticiparon en el compás 52, y a partir de la tercera parte del compás 60 con ritmos variados.

En el compás 60 el piccolo, flauta, oboe y clarinete hacen Objeto 2.

Los Objetos 2a a partir del compás 59, formados por las percusiones, piano y arpa, como ocurre con los Objetos 2b tampoco suenan a la vez. Por un lado, el arpa y piano tocan juntos, mientras que el salto de cuarta en los timbales suena antes o después del clúster formado por aquellos. El resto de percusiones completan el conjunto con una mayor actividad de los platos suspendidos, se usan

por primera vez los tres tipos juntos, además de con la adición, también por primera vez, de los temple blocks a partir de la anacrusa de 61.

La superposición de todos estos elementos crea un *cresc.* instrumental de gran densidad, especialmente en los compases 61 y 62 donde los clústers en diferentes registros, la mezcla de ritmos que crean sus ataques, la variedad de los cambios de dinámicas que destacan unos u otros Objetos, a lo que se suma la importante presencia de la percusión, crea un clímax de tensión extraordinario que llega a su punto culminante en las dos sonoridades finales del compás 62, después del *rall. molto* del compás 61 y el establecimiento del nuevo tempo $\text{♩}=\text{ca.}60$ posterior.

Estas dos sonoridades formadas por la superposición de tres clústers están escritas con un *ff* súbito y un calderón sobre la segunda. De este calderón nace un *dim.* que llevará a la sonoridad hasta *pp* al final del compás 62.

Otra cuestión que llama la atención en este subperiodo tiene que ver con la superposición de *tempi* distintos. Mientras las cuerdas comienzan en el compás 59 con un *Subito Lento molto* el resto de la orquesta debe tocar a la mitad del tempo con el que tocaban en el compás 58, es decir, $\text{♩}=\text{♩}=90$. Y mientras las cuerdas hacen un *accel. poco a poco*, en el compás 61 el resto de la orquesta debe hacer *rall. molto*. Solo en el 62 la indicación $\text{♩}=\text{ca.}60$ aúna el tempo de toda la orquesta.

Tercer periodo.

De la dureza inicial de los grandes acordes con los que finalizaron los vientos, percusiones, piano y arpa en el compás 62, despuntan en el 63 las cuerdas con un carácter mucho más dulce y aéreo. Partiendo de la aleatoriedad métrica con la que están escritas desarrollan los 15"-20" segundos en los que repiten el Objeto 3c propuesto en el compás 59. Un gran *cresc.* a *ff* y el *dim.* y *rall. molto* posterior conducen a las cuerdas hacia el compás 64, tras haber disuelto el punto álgido del periodo anterior.

Cuarto periodo.

Lo dividiremos en 3 subperiodos según el modo en el que los motivos están tratados. En el primero, que comienza en el compás 64 y finaliza en el 76, éstos se presentan con claridad en las distintas voces. En el segundo, que se desarrolla hasta el compás 81, la repetición de dos fragmentos de motivos, como veremos expuestos con menor claridad, nos conduce al tercer subperiodo. En éste otros dos fragmentos de motivos repetidos con *glissandi* disuelven el periodo y nos llevan hacia un nuevo tipo de textura.

Primer subperiodo.

La relajación de la tensión que se ha producido en el compás 63 a través del *dim.* y *rall. molto* nos permite escuchar la entrada sorprendente de los cellos en el compás 64. Éstos por primera vez recuerdan con claridad la melodía original, aunque la alusión apenas nos dejará oír las primeras notas de la misma. La indicación metronómica ♩=52-60 de ese compás sirve para encauzar a las cuerdas de nuevo hacia el tempo regular que habían perdido en el compás anterior.

Una de las características de los Objetos 3 es que todos han terminado en una nota larga. En el compás 64 el Objeto 3c también termina con una nota tenida que se prolonga hasta el 70 en los violines I *div. in 4*. Además, estas notas forman un pequeño clúster con armónicos, tal y como ocurría con el Objeto 3 en los compases 4 y 8. Los violines II y violas prolongan solo hasta el inicio del compás 65 el Objeto 3c con un *dim.* hasta *pp*.

Bajo esa sonoridad de violines y violas, los cellos en el 64 comienzan a cantar el motivo 1 con una figuración amplia, un gran *cresc.* a *ff* en ese mismo compás y la indicación *molto espr.* En el compás 66 la última nota del motivo se alarga con un calderón, uniéndose así al clúster que continúan haciendo los violines.

Estas primeras notas del motivo 1 en los cellos son el punto de partida de un nuevo Objeto al que llamaremos Objeto 8.

Ejemplo 12. Objeto 8. Comienza en los cellos y corno inglés, y a ellos se unirán en los siguientes compases el fagot, piano, trompeta, clarinete, flauta, etc. Compás 64 y siguientes.

Objeto 8

E. H.

Vc.

pp < *ff* *molto espr* > *p*

pp < *ff* *molto espr* > *p*

En él se encadenan motivos de la melodía perfectamente reconocibles aunque incompletos, no necesariamente ordenados como en la melodía original, expuestos por diferentes instrumentos y en tonalidades diversas. A partir del compás 72 a los motivos que suenan en cada momento se añaden resonancias en distintas voces.

Al comienzo el Objeto 8 se desarrolla paralelo a la nota tenida final del Objeto 3c en los violines I. Pero a partir del compás 72 éstos se incorporan al Objeto 8 formando un único Objeto en toda la orquesta.

Las indicaciones *molto espr.* o simplemente *espr.* a partir del 65 acompañarán a todas las apariciones de los motivos dando un carácter uniforme a toda la textura.

Como hemos ya dicho, el Objeto comienza con el motivo 1 en los cellos. El corno inglés, también con el motivo 1 en la anacrusa del compás 67, toma el relevo de aquellos. El final de éste enlaza con el fagot en el compás 69, quien canta el motivo 2 al que se suma el color del piano haciendo *pizz.* en las cuerdas. En el siguiente compás, 70, el motivo 1 aparece de nuevo en la trompeta 1 con la sordina de copa. Este grupo de motivos están escritos en Dom.

En el compás 71 el primer clarinete hace el motivo 3, el cual está doblado en la flauta y en la última corchea de ese compás también por el piano. Está escrito en Rem. Finaliza en la segunda parte del compás 72 en la flauta.

En ese compás, en el piano, suena de nuevo el motivo 1, en Lam. Está enriquecido con la repetición de sus notas por el oboe, a continuación por el clarinete, violín

II, oboe, flauta y para terminar, en la tercera parte del compás 73, con los armónicos de los violines I.

A continuación, en la anacrusa del 74 comenzando con el Re del clarinete y hasta el Do de la primera corchea en la tercera parte del compás 75, se repite dos veces el motivo 4 en Solm. Está construido por los violines II, campanas, vibráfono, piano y arpa.

Continuando en Solm, el Do final del motivo 4 de las campanas en la primera corchea de la tercera parte de ese compás 75 sirve también como inicio del motivo 5 que construyen juntos el piano, arpa, vibráfono y violines I y finaliza en el compás 76. El clúster del piano escrito *palma mano* en ese compás cierra esa presentación del motivo 5.

Asimismo, los platos suspendidos a partir del compás 75 acompañarán hasta el compás 81 las apariciones de diferentes motivos en *p* y con un ritmo irregular.

Segundo subperiodo.

Se desarrolla entre los compases 77 al 81 y en él destaca la repetición de dos fragmentos de los motivos 1 y 2.

La primera vez aparecen en el arpa en el compás 77. El motivo 1 se divide en dos partes: la primera va del Mi al Si y la segunda del Si al Mi. El color modal de esta escala dórica enlaza sus dos últimas notas, Re-Mi, al giro del motivo 2, La-Sol#, en las campanas, con el arpa doblando el La.

Este esquema abreviado se repite en el vibráfono y los violines I en el compás 78, y en el piccolo, piano y arpa en el 79.

En el compás 80 el arpa enlaza a partir de la segunda corchea con el motivo 5 y a continuación, en 81, con el oboe que hace motivo 6. Ambos suenan en Solm.

Tercer subperiodo.

Comienza en el compás 82 con un *rall. poco a poco* que se prolonga hasta el final del mismo en la tercera parte del compás 85. En él, el Objeto 8 parece querer disolverse a través de pequeñas células motívicas que podemos asociar por su interválica a los motivos 2 y 4. Con la indicación *espr.* y numerosos *glissandi* para ir de una nota a la siguiente, en tésituras cada vez más graves y con la única

compañía de los *glissandi* en el piano y los clústers en el arpa, la repetición de los fragmentos de ambos motivos nos lleva hasta la tercera parte del compás 85, lugar en el que comienza una nueva sección.

En el compás 82 la trompeta primera junto con el arpa y la trompa primera hacen un fragmento del motivo 2. En el compás 83, una viola sola y la trompa primera recuerdan otra parte del motivo 4. En el compás 84 un cello solo, la viola y el trombón primero, a los que en el compás 85 se une de nuevo el cello, hacen dos intervalos propios del motivo 2 cuyas notas están unidas por *glissandi*. Con el último giro en el contrabajo y fagot en ese compás 85, Sib-Fa#-Sol, aludiendo al motivo 2 finaliza el subperiodo.

En el compás 81 el piano comenzó a hacer *glissandi* en las cuerdas con el pedal abierto, moviendo ambas manos desde un punto central en dirección opuesta y en una tesitura descendente definida por el compositor en cada *gliss.*. En la última parte del compás 83, la indicación de realizar un clúster con la *palma mano* dentro del mismo pedal que estaba abierto desde el compás 81 mantiene el sonido hasta el inicio del compás 86.

Los clústers del arpa en el 84 y 85, con la indicación *fast* y la flecha en dirección descendente indicando el sentido en el que el clúster tiene que ser interpretado, se intercalan con las últimas células motivicas antes de la disolución total del Objeto 8 en la tercera parte del compás 85.

TERCERA SECCIÓN.

Comienza en la anacrusa del compás 86. La indicación *a tempo* $\text{♩}=52-60$ de ese compás nos sitúa de nuevo en el tempo anterior al *rall. poco a poco* que ha acompañado el final del periodo anterior.

Dividiremos esta sección en tres periodos, el primero de los cuales se extiende entre la anacrusa del compás 86 y el compás 97. El segundo lo hará entre el 98 y el 107 y el tercero desde el compás 108 hasta el 118.

Primer periodo.

Lo dividiremos en dos subperiodos. El primero comienza en la anacrusa del compás 86 y finaliza en el 96. El segundo se desarrolla durante los 15"-20" segundos del compás 97.

Primer subperiodo.

En éste aparece por primera vez la melodía completa de El Cant dels Ocells con todos los motivos unidos según el orden de la melodía original, en un tono único, Dom, y sobre un ritmo estable marcado por la percusión. Llamaremos al tipo de construcción que la contiene Objeto 9.

Ejemplo 13. Objeto 9. Inicia con un contrabajo, fagot, corno inglés, cellos y un violín I junto a la percusión. Anacrusa del compás 86 y siguientes.

The musical score for Example 13, Objeto 9, begins at measure 16. It is set in 4/4 time with a tempo of *a tempo* (♩ = 52-60). The score includes staves for English Horn, Bn. 1, Percussion (I, II, III), Violin I, Violoncello, and Contrabass. The English Horn and Bn. 1 parts are marked *espr. p* and *mf*. The Percussion part includes Temple block, rubber mallets, L. S. Cym, T. tam, and B. D. The Violin I part is marked *tutti molto espress.* and *mp mf*. The Violoncello part is marked *Solo pizz* and *tutti arco*. The Contrabass part is marked *Solo pizz* and *ff p*.

Comienza en la anacrusa del compás 86 con el corno inglés, fagot primero y un contrabajo *Solo*. A ellos se unen los cellos en *tutti* en la segunda parte del compás

86. Juntos tocan el motivo 1.

En el compás 89 el violín I (*Solo*) comienza a cantar el motivo 2 que finaliza el oboe primero en el compás 90.

La trompa primera inicia el motivo 3 superponiéndose a la última nota del motivo 2 que hace el oboe. Este motivo, el 3, lo finalizan el piano y arpa en el 91.

Aún sin terminar este motivo 3, en la segunda parte del mismo compás 91 comienzan a tocar la primera nota del motivo 4 los cellos y contrabajos, que continuarán con el motivo hasta el compás 94.

En el 93 una viola a *Solo* introduce el motivo 5 que finalizará con las trompetas en el 94.

En el 95 los cellos y contrabajos cantan el motivo 6 que se completa con la primera nota de la segunda trompeta en el compás 97. Así finaliza la primera exposición íntegra de la melodía.

Pero la claridad con la que hemos descrito la sucesión de motivos resulta menos evidente por el tipo de textura en la que están enmarcados. La razón es la indeterminación con la que a partir del compás 89 están tratados los motivos. A excepción de cello, el motivo 2 del violín y oboe en los compases 89 y 90, el motivo 3 que se superpone a éste en la trompa, piano y arpa, y el 5 en la viola y trompeta de los compases 93 y 94, todos deben tocar según la indicación: *Transposición a secuencias exactas (reales) guardando el mismo ritmo. Transpóngase ad lib. cada vez.*

Es decir, la repetición de estos motivos provoca una superposición de los mismos a alturas y con timbres distintos que aumenta progresivamente, lo que dilata la densidad de la textura y, por lo tanto, la indefinición del material temático. Este proceso de indefinición y superposición progresiva llega a su punto culminante en el compás 97.

Por otra parte, los cuatro instrumentos de percusión que comienzan a tocar en el compás 86 y 87 realizan diversos ritmos regulares hasta el final del periodo en el compás 97. De ese modo y junto al cello sostienen rítmicamente el pasaje, que a partir del compás 89 se vuelve progresivamente menos claro melódicamente.

Otro aspecto destacable es el hecho de que todo el subperiodo está definido dinámicamente a través de infinidad de matices que mueven los motivos de *pp* a *ff*

en el caso de los cellos y contrabajos, y de *p* o *mp* a *mf* en cada uno de los motivos o fragmentos del resto de instrumentos. Este tipo de tratamiento de las dinámicas añade un movimiento interno importante a cada uno de ellos, y como consecuencia de la yuxtaposición de transposiciones también al conjunto.

Segundo subperiodo.

En este *S/T* con una duración de 15 a 20 segundos se llega al clímax del periodo, con todas las voces repitiendo los esquemas temáticos propuestos, y en el caso de las percusiones los rítmicos.

Las únicas voces que se mantienen sin hacer repeticiones son los cellos y contrabajos y lo hacen tocando una sola nota: Sol. Sobre ella, se añaden al resto de voces en constante repetición el piccolo con un fragmento del motivo 2 y la trompeta 2 con la que hemos denominado nota final de la melodía en esta presentación. El floreo inferior que lleva añadida esa nota alude por su interválica al final del motivo 5.

El fin de las repeticiones del piano y arpa están indicadas después de la llegada al *S/T*. Pero los violines I y las violas que habían comenzado su motivo con *Solo* en los compases 89 y 93 respectivamente, tienen a partir del *S/T* marcado un *4 Soli*. También los oboes y trompetas pasan de ser 1 a 2. Es decir, en conjunto estos aumentos implican una densidad sonora mayor durante los segundos que dura el compás 97.

Asimismo, en ese compás los matices que habían caracterizado cada fragmento de motivo en repetición se unifican para hacer un único *cresc.* hasta *ff* en toda la orquesta, coincidente con el *accel.* que pasa a ser *rall.* en el momento en el que comienza el *dim.* A través de éste, todas las voces llegarán a *pp* en el compás 98.

Segundo periodo.

En ese punto comienza el segundo periodo que se extiende hasta el compás 107.

Empieza con el recuerdo del *a tempo* ♩=52-60, tempo con el que había iniciado el periodo anterior y, por lo tanto, la sección en el compás 86. Junto al 4/4 se vuelve a establecer el orden métrico al que no se ciñen los violines I hasta el compás 100, lugar en el que está señalada su *Terminación aprox.*

Un Objeto al que llamaremos Objeto 9b hace también su aparición.

Ejemplo 14. Objeto 9b. Inicio del Objeto en los metales, cellos y contrabajos. Compás 98 y siguientes.

Objeto 9b

La esencia del Objeto es la misma que la del Objeto 9: la exposición de El Cant dels Ocells completo, aunque esta vez en Fam, como suma de los motivos expuestos por los diferentes instrumentos. La diferencia y la razón por la que añadimos la “b” es porque en esta presentación la concatenación de los diferentes motivos, y consecuentemente la melodía en su conjunto, se enmarca en una textura creada a partir de recursos distintos.

En esta nueva textura la exposición de la melodía, en Fam, comienza sobre el pedal de Sol que hacen cellos y contrabajos y se mantiene desde el periodo anterior, aludiendo a la tonalidad original de Solm en la que está escrita la melodía original. A este Sol se van añadiendo las notas del final de los motivos que van quedando mantenidas en las diferentes voces que los presentan. De ese modo se crea progresivamente una sonoridad cercana al clúster como fondo a los motivos que se van encadenando. Otra característica de esta textura es la unión de

notas de los motivos con *glissandi*.

Cada una de las entradas de los diferentes instrumentos está unida a un signo cuya explicación dice: *Las notas acentuadas forman la melodía folklórica en que la obra está basada. Esta melodía debe aparecer de manera no demasiado evidente. Los acentos deben ser leves.*

Con entradas a distancia de negra, el trombón bajo, el trombón segundo, trompa tercera, trombón primero y trompa segunda construyen el motivo 1 en los compases 98 y 99.

En la tercera parte del compás 99 comienza el motivo 2 en las violas.

En la segunda parte del 101 los violines II añaden el *motivo 3*.

La continuación con el motivo 4 viene de la mano del La de la tercera trompeta en el compás 104. Éste se une al Si \flat y siguientes notas de la primera trompeta para completar el motivo.

El 5 comienza en los cellos y contrabajos en la tercera parte del compás 104 y finaliza con la primera corchea del 105.

A partir de la segunda corchea de ese compás y hasta la primera corchea de los primeros violines I en el compás 108 se expone el motivo 6. Esta exposición va a cargo de los contrabajos, violines I y la tuba.

Las notas que, como decíamos, van quedando mantenidas según son presentados los motivos de los que forman parte, crean sonoridades que no solo establecen un fondo sonoro a la presentación de los nuevos motivos, sino que tienen un desarrollo propio.

Por ejemplo, en el caso del motivo 1 en el compás 99 (trombón bajo, trombón segundo, trompa tercera, trombón primero y trompa segunda), éste crea un pequeño clúster que llega hasta el compás 102. En la tercera parte de este compás se eleva un semitono y otro más en la última corchea, para quedarse sonando con esa forma hasta el compás 106.

Por otro lado, el pequeño clúster resultado de las cuatro partes en las que se dividen las violas con el motivo 2 (compás 101) se mueve a través de un *glissando* una tercera descendentemente en la tercera parte del compás 101. En la tercera parte del 102 el mismo clúster con otro *glissando* ascendente vuelve al punto de partida, es decir, a las cuatro últimas notas del motivo 2 superpuestas.

A éste clúster se superpone otro formado por las cuatro últimas notas del motivo 3 que han hecho los violines II en 101 y 102.

En el compás 103 hace su aparición en los violines y violas una nueva indicación: *Poco arco, con presión, produciendo un chirrido*. Con este sonido áspero se debe llevar el clúster que forman los violines y violas una tercera ascendentemente a través del *glissando*, con *cresc.* hasta *f*. Al finalizar el calderón con el que se suspende en el tiempo, con arco *naturale* en *dim.* hasta *pp*, un nuevo *glissando* devuelve al clúster a la altura y timbre de origen.

En el 104 se suman a esta sonoridad las tres notas del motivo 4 de las tres trompetas, y en el 105 las cuatro notas del motivo 5 de los cellos. En el compás 106 las del motivo 6.

De ese modo, en el compás 106 se escucha un gran acorde formado por cuatro clústers con la indicación *Poco arco, con presión, produciendo un chirrido*, y un *cresc.* que lleva a todas las voces hasta un *ff* en la cuarta parte del mismo compás.

En ese punto los vientos hacen un silencio de corchea para a continuación atacar en *pp* con una sonoridad formada por dos pequeños clústers superpuestos que recuerda al Objeto 1. Mientras esta sonoridad crece hasta el *f* en el compás 107 las cuerdas hacen un *dim.* que dará paso, en el compás 108, a un nuevo Objeto.

El piano a lo largo de este periodo hace 3 *glissandi* sobre las cuerdas. Están escritos con *Ped* y van acompañados por las indicaciones *Presto* y *mf*. Los tres están escritos en clave de Sol, y el segundo, coincidiendo con el final del *glissando* del compás 103 en los violines y violas, lleva un calderón y la indicación *más agudo*.

Tercer periodo.

Comienza en el compás 108 y finaliza en el 118. Lo dividiremos en dos subperiodos. El primero se extiende hasta el compás 113 y recuerda al tercer subperiodo de la primera sección, compases 10 al 15. El segundo parte del 114 y termina en el 118 dando paso a la Coda.

Primer subperiodo.

Comienza con un nuevo Objeto en el 108 que llamaremos Objeto 10.
Ejemplo 15. Objeto 10. Inicio del mismo en las cuerdas. Compás 108.

Objeto 10

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Está formado con las cuerdas por un policlúster en el que todas las voces cantan el motivo 1. El tercer atril de los violines I y violines II, y segundo y tercero de las

violas, sufren una mínima variación interválica con respecto al motivo original que no altera el sentido general del Objeto. Todo él finaliza en una larga nota tenida que comienza en la tercera parte del compás 108.

La indicación *Poco arco, con presión, produciendo un chirrido* al inicio del Objeto, unida al *cresc. a ff* marcado con el inicio de la nota tenida en la tercera parte del 108, tiñe el motivo de un carácter muy tenso acorde con la disonancia resultante.

La indicación, en el 110, *pp sub. arco nat.* seguida de un silencio de corchea prepara la entrada del motivo 2 en la tercera parte de ese compás. Esta nueva sonoridad está formada por una quinta en los contrabajos a la que se suman dos pequeños clústers en cellos y violas y otro más denso formado por los armónicos de los violines. El *glissando* con el que debe sonar el motivo en los violines I distorsiona la mayor claridad que el *arco nat.* y la dinámica uniforme proporcionan a este motivo.

En ese punto y en otro nivel textural las maderas recuerdan el Objeto 4. En este caso está desarrollado sobre el motivo 4 y con una figuración y articulación distinta a como se presentaba en el compás 12. Sin embargo, la tonalidad en la que se mueve, como entonces, es Solm.

En la anacrusa de 113 y en un tercer nivel de textura las trompas, después que todas las maderas se han unido al canon, introducen otro pequeño canon con tresillos de negras contruidos con el motivo 5. Por el tipo de escritura, también canónica, y por la claridad con la que se reconoce el motivo nos hace pensar en el desarrollo del Objeto 3b. Finaliza en la primera parte del compás 116 y también se desarrolla en Solm.

Segundo subperiodo.

Comienza en el 114 con el clúster que resulta como final del Objeto 4.

A él se suman las cuerdas, que en ese mismo compás comienzan a tocar una nueva sonoridad de registro amplio formada por una quinta en los contrabajos a la que se superponen 4 pequeños clústers. En la última parte de ese compás un gran *cresc.* lleva este acorde hasta el *ff* de la primera parte del 115. Ahí deberá subir

una cuarta a través de un *glissando*, gesto que nos hace pensar en un Objeto 2. El nuevo acorde lleva la indicación *gradually arco*, y a su llegada al compás 116 se debe tocar según la indicación *Poco arco, con presión, produciendo un chirrido*.

A este sonido-ruido se suman en la primera parte del mismo compás 116 otros dos *glissandi*, uno del arpa y otro del piano sobre las cuerdas, ambos partiendo desde el centro hacia los extremos, en *ff* y con la anotación *fast*.

En la segunda parte del mismo compás aparece un nuevo Objeto 1 en maderas y trompetas con forma de clúster por semitonos y en *ff*.

El dramatismo que añade este último clúster agudo al conjunto marca el inicio del final del periodo.

En la anacrusa del 117 las cuerdas, trompas, trombones y tubas introducen por última vez el motivo 6 con un gran acorde compuesto, nuevamente, por una quinta en los contrabajos a la que se superponen 4 clústers. En la primera parte del 117 las flautas, oboes y clarinetes añaden otro clúster a ese acorde que, siempre como motivo 6, se desarrolla en cada voz. En la tercera parte de ese mismo compás también las trompetas se suman a la sonoridad, siempre con notas del motivo 6.

Las cuerdas desde la anacrusa del 117 tocan con el *arco nat.* y los metales lo hacen sin sordinas. A ellos se suma la percusión que aparece de nuevo tras estar en silencio desde el compás 98. De ese modo se llega a la última parte del 117 con la penúltima nota del motivo 6, la cual se queda momentáneamente suspendida en un calderón. Todas las cuerdas salen del calderón con un *glissando* que conduce a cada instrumento a la última nota del motivo en la primera parte del 118.

También las flautas oboes y clarinetes resuelven a la última nota del motivo en la primera parte del compás 118, pero lo hacen sin el *glissando* y tras un silencio de corchea al final del 117.

Los metales, sin embargo, repiten una segunda mayor alta, con respecto a la altura a la que lo habían hecho en el compás anterior, el último giro de segunda mayor descendente-tercera mayor ascendente del motivo 6. Lo que les lleva a cadenciar con un compás de retraso, en el 119, tras dejar la penúltima nota del motivo suspendida con otro calderón.

La percusión, a partir del compás 117 y hasta el 121, con trémolos y grandes *cresc.* a *f* y *ff* contribuyen a crear el punto culminante en 118, también apoyado por el piano y el arpa que hacen *fast glissandi*.

Con los cellos como únicos instrumentos en silencio, en la tercera parte del compás 118 comienza un *dim.* que lleva a las cuerdas y a las maderas a *mf* en el compás 119.

CODA.

Aunque los metales continúan sonando en *ff* y la percusión en *f-mf*, el compás 119 es el punto de partida de la Coda. En ella los cellos al unísono cantan la melodía a partir del motivo 4 y hasta el final.

Progresivamente la gran sonoridad del 119 se va disolviendo hasta que en el 124 los cellos se quedan solos.

Ese proceso se da mientras los cellos en *cresc.* cantan el motivo 4 con una variación: la primera nota que forma la tercera menor descendente con la que finaliza el motivo está adornada con un floreo superior. Aunque los motivos 5 y 6, a partir del compás 122, no presentan variaciones interválicas el ritmo no corresponderá con el de la melodía original.

El *cresc.* constante en los cellos superpuesto al *dim.* en el resto de voces lleva al motivo 5 hasta *ff*. Así se mantiene el canto hasta la penúltima nota del motivo 6, Do, que en el último compás de la obra y al cadenciar sobre la última nota de la melodía se convierte en *mf*.

Este último recuerdo de la melodía se desarrolla en Fam, y puesto que en ningún momento de la obra los cellos habían cantado solos un fragmento de la melodía tan amplio y con la claridad con la que lo hacen en estos últimos compases le llamaremos Objeto 0.

Un nuevo *dim.* sobre el calderón de la última nota lleva a los cellos hasta *Niente*, el silencio, el final de la obra.

3.3.4 Conclusiones.

“Entonces se estaban haciendo citas de obras, pero descaradamente. Y a mí hacerlas de ese modo no me acababa de convencer. En lugar de hacer “quotations” quería coger la esencia de aquellas obras y transformarlas, romperlas, distorsionarlas, sacarlas, meterlas..... y así hacer una simbiosis entre ellas y mi modo de componer”¹⁴⁶.

Partiendo de esta reflexión que el propio Balada hace en relación a las obras del periodo que nos ocupa, y después de analizar el *Homage to Casals*, se puede decir que efectivamente logró su objetivo.

El compositor no crea una obra en la que introduce elementos de otra como un objeto externo, del modo en que lo hacían otros compositores en los años 60 y 70,¹⁴⁷ citas a las que, además, podían someter a diferentes procesos de manipulación y distorsión. En este caso la obra en sí misma está creada a través de la melodía folclórica puesto que el material sonoro está íntegramente construido a partir de ella, no existiendo un contexto en el que se inserta u otros elementos melódicos que la enmarcan.

Al mismo tiempo, la melodía está sometida a tratamientos de lo más variados pero que no transforman su esencia ya que la interválica como parámetro fundamental se mantiene a lo largo de toda la obra. En ocasiones, como hemos visto a lo largo del análisis, a diversos fragmentos de la misma se le añaden notas de adorno. Pero detrás de esos adornos la esencia de la melodía prevalece.

Los parámetros que, sin embargo, sí cambian son los que se refieren a la altura y los centros tonales en los que los diversos fragmentos de melodía están escritos; cambia el orden en el que se organizan y presentan dichos fragmentos; cambia el ritmo, la figuración original y los tempos en los que están escritos; las dinámicas, articulaciones, acentuaciones y, por lo tanto, el carácter que todos estos elementos de la composición les imprimen; cambia el timbre en las diferentes apariciones como fruto de la variedad de instrumentos que los presentan, de las numerosas texturas a través de las cuales el compositor los manipula, así como los efectos instrumentales que utiliza para presentarlos, sean éstos tradicionales o no; y además cambia la combinación de todos estos ingredientes para crear como

¹⁴⁶ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

¹⁴⁷ 2.2. Contexto artístico.

resultado las diversas texturas.

También hay que apuntar que la melodía se presenta “escondida” tras numerosos elementos que impiden sea escuchada con claridad, lo que al inicio permite solo intuir su presencia. Poco a poco y a lo largo de la composición sus apariciones se van haciendo más obvias, aunque hasta el compás 98, en el que hemos llamado Objeto 9b, no aparecerá por primera vez completa. Será solo en la Coda, compás 119, momento en el que los cellos tocan la última mitad de la melodía como solistas, donde ésta se escucha del modo más parecido e identificable con El Cant dels Ocells en toda la obra a pesar de las pequeñas variaciones que presenta con respecto al original.

Desde esta perspectiva parece que el objetivo de la composición sea mostrar la melodía pero poco a poco, transformando su apariencia pero sin cambiar su naturaleza. Del mismo modo que una imagen se refleja cambiante en el agua cuando se deforma por efecto de una onda que mueve su superficie. La imagen sigue estando ahí, pero la deformación que impone la onda en su recorrido modifica de distintas maneras la imagen reflejada. Así se ve la melodía de El Cant dels Ocells en el *Homage to Casals*. Quizá el título que el compositor le dio originalmente, *Transparencia*, sea más adecuado a esta composición.

También hemos podido ver a través del análisis cómo parámetros como la armonía resultan secundarios mientras el peso en la construcción de la misma recae fundamentalmente en el trabajo melódico, contrapuntístico, textural y tímbrico.

La profusión de disonancias empleadas, con el clúster como uno de los elementos más visibles y sobresalientes en la composición, crean constantemente momentos en los que las referencias tonales se pierden. Pero la tonalidad está siempre presente en la medida en la que todas y cada una de las líneas que se superponen creando clústers, o acordes compuestos de diverso tipo, forman parte de una línea melódica con una tonalidad definida. Una línea melódica en la que sus notas tienen un función tonal clara: las de la melodía original.

Toda la primera sección de la obra, como decíamos, se mueve en el ámbito de Solm, mientras que en la segunda y tercera las tonalidades van cambiando por texturas u Objetos creando momentos de politonalidad.

Es decir, la armonía de El Cant dels Ocells es una armonía tonal con funciones

tonales definidas. Pero como resultado del tratamiento contrapuntístico y textural que de ella se hace la tonalidad y las funciones tonales con frecuencia no son perceptibles, creándose de ese modo un clima en el que a menudo impera la atonalidad.

Otro elemento característico de la obra es el modo en que las diversas partes de los Objetos, no siempre percibidas de forma individual, varían internamente creando en su discurrir clústers. Éstos pueden nacer por la utilización de procedimientos canónicos o de superposición gradual de las voces que progresivamente los construyen. Y pueden disolverse en una única nota, otras veces en cuartas o quintas y ocasionalmente en acordes más complejos que no tienen una construcción que corresponde con el sistema tonal funcional.

El clúster es un elemento fundamental en la música de Leonardo Balada, y lo interpreta como un conjunto de segundas colocadas de una cierta forma, esa que le sirve en cada momento. Considerando la segunda menor como el intervalo más disonante, el clúster es para el compositor una sonoridad que puede tener infinitos colores y puede derivar, nacer, o incluso contener una consonancia, aunque siempre sin perder su naturaleza de sonoridad disonante. Además, también puede convertirse, como ocurre al final de la obra, en un objeto melódico.

En este punto sería conveniente recordar la forma en la que el compositor alude a la fluctuación de sonoridades más o menos disonantes en sus composiciones: “[...] son como nubes, nubes que no son cuadradas, sino que con las formas y densidades más diversas ocultan por momentos el sol, dejando en otros que brille”¹⁴⁸.

Esta mezcla entre sonoridades más o menos consonantes, o disonantes, que se produce en continuación, y especialmente cuando están circunscritas a Objetos distintos que se superponen, crean un efecto “collage” que recuerda a las artes plásticas a las que el compositor alude con frecuencia por la influencia que tuvieron en él. Se puede intuir un paralelismo entre los famosos “Combines” de Rauschenberg que tanto impresionaron a Balada cuando visitaba exposiciones durante sus años en Nueva York y el tratamiento armónico y tímbrico de obras como la que nos ocupa.

¹⁴⁸ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2008.

Respecto a los efectos instrumentales utilizados en la composición, podemos decir que en su mayoría son tradicionales. Como excepción que amplía las posibilidades sonoras de las cuerdas cabe mencionar la que aparece al final de la obra y que está descrita como *Poco arco, con presión, produciendo un chirrido*. En el caso del piano hay que mencionar los clústers realizados con las palmas de las manos y los *glissandi*, ambos sobre las cuerdas, así como los fragmentos de melodía tocados en *pizzicato* también sobre las cuerdas del piano. Sean estos efectos o los tradicionales (sordinas tan cuidadosamente utilizadas especialmente en los vientos, los *pizzicati*, *glissandi*, armónicos, trémolos en la punta del arco, etc. de las cuerdas), todos crean efectos sonoros que enriquecen el discurso motivico desde el punto de vista tímbrico.

Porque la búsqueda de la variedad tímbrica es otro de los elementos destacados del *Homage to Casals*. Tomando como ejemplo las cuerdas hasta la caída en el compás 40, compás en el que finalizan los Objetos 3 (compases 3 y 4; 5 a 9; 10 a 15; 16 a 20; 22 a 39), la coherencia tímbrica de las diferentes apariciones es no solo evidente, sino que resulta ser una base sobre la que otras texturas, Objetos 2 ó 4, superponen sus colores contrastantes. Los Objetos 2 (compases 2; 4 y 5; 7 a 10; 15 y 16; 22 y 23) con su color estridente, oscuro y tenso, en el que los metales suenan en una tesitura media y las maderas aguda, mientras el timbal, piano y arpa se mantienen graves. El Objeto 4 (compases 12 a 15) con luminosidad, claridad y cierto humor, en el que los motivos caracterizados por los picados cantados por los oboes recuerdan a las tenoras,¹⁴⁹ y junto a las trompetas, cada una de ellas con una sordina diversa, parecen aludir a una cobla.¹⁴⁵ El 4b (compases 17 a 23), aunque con un color similar, resulta más confuso por la mayor densidad del propio Objeto y por la tensión que aporta el aumento de intensidad en las cuerdas. Los Objetos 5 (compases 35 a 45; 42 a 50) nos introducen en un ambiente puntillista, con una densidad suficientemente leve para que cada nota pueda oírse de forma separada y con un color diferente. Además, el cambio de timbre en cada nota, diferencia que viene reforzada por los cambios de tesitura y las resonancias que añaden diferentes instrumentos a la nota principal, construye motivos con un color que recuerda a los sonidos creados a través de instrumentos electrónicos.

¹⁴⁹ Instrumento aerófono de doble caña de la familia de las chirimías característico de la Cobla.

Sin embargo, el Objeto 6 (compases 52 a 59) en las maderas, con el piccolo al frente en una tesitura muy aguda y estridente, contrasta con la respuesta que dan las trompetas en una tesitura grave y con timbre contrapuesto. Mientras, el sonido compacto de las cuerdas como fondo (compases 52 al 64) nos lleva al Objeto 7 (compases 59 a 62), en el que el timbre de los Objetos 2 con las maderas agudas y los metales, arpa y piano graves, de nuevo crean una textura altamente colorista y contrastante en sí misma, ahora también separada de la masa creada por el Objeto 3c (compases 52 al 64) en las cuerdas.

A partir de ahí la claridad en la presentación de la melodía viene distorsionada por el distinto timbre instrumental al que está adjudicado cada fragmento en el Objeto 8 (compases 64 a 85). Éste progresivamente presenta motivos menos claros y tímbricamente más elaborados por las resonancias y los *glissandi*.

En el Objeto 9 (compases 86 a 97) nuevamente la claridad en la presentación de los motivos contrasta con la diversidad tímbrica de cada uno de ellos, acentuada en este caso con el uso, por primera vez en parte de las cuerdas, del efecto-ruido que se debe conseguir *produciendo un chirrido*. Este efecto, contrapuesto al sonido natural con el que se alterna en diversos momentos, definirá el final de la obra. Sin embargo, el efecto-ruido del Objeto 2 en el compás 114, o del Objeto 1 en el 116, así como el del Objeto 10 en 117 y siguientes, resulta dulcificado por el reconocimiento de la sucesión interválica del motivo de la melodía, convirtiendo de ese modo un gran clúster en un Objeto melódico.

En definitiva, se puede decir que la composición está construida en base a texturas compuestas de dos o tres niveles, siendo cada uno de ellos esencialmente completo en sí mismo, a menudo suficientemente diferenciados de manera que son percibidos como entidades separadas a pesar de que estén combinados entre sí, y en los que el contenido temático prevalece condicionando el efecto sonoro general. Una cualidad sonora tímbricamente muy elaborada, de gran riqueza, variedad y originalidad.

Otro elemento destacable es la gestión que observamos del metro en relación a los diferentes Objetos. Puesto que en numerosas ocasiones cada uno de los Objetos superpuestos llevan un metro diferente, y en otras sencillamente uno de esos Objetos carece de metro, podemos decir que las texturas están formadas por espacios temporales multidimensionales dentro de los cuales hay niveles

separados que actúan siguiendo una métrica individual, superponiéndose en ocasiones la métrica y la amétrica, aunque siempre con puntos de inicio y finales claros en los que de nuevo todas las voces que forman las texturas se encuentran.

Asimismo, el cuidado trabajo melódico, tímbrico y textural está impregnado de infinidad de matices dinámicos, articulaciones, acentuaciones, indicaciones de carácter, además de términos que modifican provisionalmente el tempo, lo que apunta a un especial deseo del compositor por las texturas ricamente detalladas, los matices coloristas y los efectos dramáticos.

Es en este campo donde la obra ofrece uno de sus aspectos más destacados. La conjugación del sonido creado a través de los clústers, texturas puntillistas, sonidos que recuerdan a la música electrónica, las grandes masas sonoras creadas por la superposición de motivos o aquellas menos densas, contrastan con la aparición esporádica de otros momentos en los que la melodía aparece en su esencial claridad “clásica”. Puede ser en el compás 12, con la quinta justa en las cuerdas dando paso a los oboes; o en la entrada del primer violín II en 27; también en el compás 64 cuando los cellos despuntan del sonido que aún se está relajando después de una larga acumulación de tensión. Son tantos los momentos en los que el color de la melodía emerge a través del lenguaje contemporáneo con el que está tratada. Esta alternancia de ambos colores, con todas sus gradaciones, crea un hilo de tensión que recorre toda la obra y que parece no relajarse hasta el último compás, después que la penúltima nota, ya en *mf*, cadencia sobre la última. Esa fluctuación constante de tensión llena de matices y gradaciones, construida con el lenguaje que hemos analizado al detalle, es la que teje el entramado dramático de la composición.

A pesar de que las características que definen el periodo determinan la producción durante los años en los que se desarrolla, también es cierto que no se puede afirmar que todas y cada una de las particularidades que se extraen del análisis del *Homage to Casals* se puedan aplicar a todas y cada una de las obras del periodo. Cuando el compositor dice: “Nada me sorprendió más cuando era un niño escolar que aprender cómo las moléculas de nuestro cuerpo evolucionan constantemente

sin dejar de ser el mismo individuo”¹⁵⁰.

Esta reflexión bien se puede aplicar al desarrollo de este tercer periodo, aunque al mismo tiempo se puede afirmar que las características que lo identifican caracterizándolo están sin duda plasmadas en la mayor parte de las obras del mismo: la utilización de líneas melódicas, muy a menudo tomadas del folclore de diferentes países; armonías tonales funcionales en contraste con momentos de atonalidad y politonalidad; el trabajo sobre clústers o acordes formados por superposición de clústers que a menudo se convierten o nacen como consonancias; el complejo trabajo textural vanguardista; el tímbrico al que agrega efectos instrumentales no tradicionales; la profusión y el cuidado con el que se detallan todo tipo de indicaciones relacionadas con el metro, las variaciones dinámicas, los cambios momentáneos en la agógica, articulaciones, acentuaciones; todos recursos utilizados con el objetivo de lograr un cualidad emocional en la música, meta real de las composiciones de Leonardo Balada.

¹⁵⁰ BALADA, Leonardo. *Symphony No. 5 “American”*. Prague Sinfonietta [Registro sonoro]. Seville Royal Symphony Orchestra. Eduardo Alonso-Crespo, director. Grabación de 2005. Naxos, 2006.

3.4 Cuarto periodo.

3.4.1 Características del periodo.

Como decíamos en la introducción al tercer periodo de este estudio, los límites entre aquel y el que hemos denominado cuarto periodo no están perfectamente definidos, como sí ocurrió entre el primero, segundo y tercero. El nuevo cambio de dirección estilística buscado por el compositor se concretó por primera vez en la obra *Diario de Sueños* de 1995, obra que quería ser un estudio preparatorio para la posterior composición de una ópera sobre Salvador Dalí con Fernando Arrabal como libretista.

Pero este nuevo modo de enfocar la composición no tuvo la exclusividad que en el segundo periodo tuvieron la renuncia a la armonía tonal y a la melodía, o en el tercero la introducción nuevamente de ambos elementos. En esta cuarta etapa, el nuevo enfoque denominado por el compositor 'surrealista' y aquel que desarrolló a partir de 1975 con los *Homage to Casals* y *Homage to Sarasate*, e incluso el vanguardista del segundo periodo, conviven en madurez.

La razón por la que 20 años después de los *Homenajes* Balada busque una nueva inspiración para sus composiciones resulta, sin embargo, natural en una persona como él, gran trabajador e inconformista como pocos.

Antes de continuar profundizando en este nuevo rumbo estilístico sería conveniente encuadrar el término Surrealismo.

Fue acuñado en 1917 por el poeta Guillaume Apollinaire en relación a la música escrita por Erik Satie para el ballet *Parade*. Tres años después, el movimiento artístico liderado por André Breton se adueñó del término dándole el contenido que se materializó en el año 1924 en el primer Manifiesto Surrealista. En él Breton define la palabra Surrealismo como un automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón y al margen de toda preocupación estética o moral.¹⁵¹

¹⁵¹ BRETON, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001. p. 44.

Pero Breton y los surrealistas no tuvieron en gran consideración la música como disciplina artística durante los primeros años del desarrollo del movimiento. Solo a partir de 1944, tras la publicación del ensayo *Silence is Golden*,¹⁵² comenzaron a apreciar este arte. Quizá la falta de interés, e incluso rechazo inicial de Bretón por la misma, sea una de las razones por las que no hay un teoría musical surrealista que defina y establezca las bases de lo que hubiera podido ser una corriente musical dentro del movimiento. Sin embargo y aun como resultado de asociaciones circunstanciales, compositores como Satie, Poulenc, Milhaud, Souris, Cage, Varèse o Schaeffer han sido ligados por diversas razones al Surrealismo.

En el caso de Leonardo Balada sabemos por él mismo que su relación con el Surrealismo llega a través de Salvador Dalí, una de las figuras icónicas del movimiento. Ya hemos narrado en el apartado 2.1. Biografía de este estudio, cómo nació esa relación y cuáles fueron los proyectos en los que trabajaron juntos, así como la idea de hacer una ópera que nunca se llegó a materializar.³⁸

El contacto profesional dejó en Balada una huella que describe diciendo: “Siendo adulto nada me impresionó tanto - a fines de los años 50 y 60 en Nueva York con Salvador Dalí - como el observar el procedimiento creativo del artista y ver cómo creaba mediante transformación y discrepancia sin dejar de ser Salvador Dalí”¹⁵³.

Pero también el contacto personal dejó su huella: “Quedamos en el Hotel ST. Regis de Nueva York. Estábamos hablando y de repente apareció un chico joven que le reconoció y vino a saludarle. Su actitud cambió totalmente. De tener un trato completamente normal conmigo pasó a tener una actitud muy extravagante apenas se acercó el chico. Entonces no lo entendí, pero con el tiempo me he dado cuenta que ese tipo de actitud tenía también que ver con su manera de interpretar su papel como surrealista”¹⁵⁴.

La importancia de esa impresión se ha manifestado en diversos momentos de su carrera, quizá el más significativo éste que nos ocupa puesto que le ha llevado a desarrollar un lenguaje musical que le acerca al pintor y a su modo de entender el arte.

¹⁵² BRETON, André. "Silence is Golden". *Modern Music*. Marzo/abril de 1944, vol. XXI, núm. 3.

¹⁵³ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2008.

¹⁵⁴ *Ibid.*

En las notas al CD¹⁵⁵ en el que, entre otras obras, está grabada *Passacaglia* (2000) el compositor escribe: “*Passacaglia* parece señalar una nueva dirección en mi forma de componer, hecho que todavía no tengo completamente claro en mi mente. Se podría identificar en términos de transformación metafísica de la naturaleza misma del material compositivo. [...] Si me entiendo a mí mismo diría que estoy en una nueva encrucijada en la que se juega con la mismísima naturaleza metafísica de la música”.

Otro modo de definir este nuevo enfoque en su música lo podemos encontrar en su página web: “[...] una cuarta etapa? [...] y quizá se podría llamar Surrealismo, como el tipo de Surrealismo de Salvador Dalí, en el cual una imagen "real" se transforma en algo similar, pero diferente. En música, yo traduzco esta idea como la música de lo claro, los materiales tradicionales que a través de transformaciones metafísicas se convierten en algo similar, pero diferente”¹⁵⁶.

En una conversación del año 2008 explicaba desde otro ángulo el modo en el que entiende y trabaja con este nuevo enfoque como base: “No se trata de hacer un desarrollo, no es coger un tema e ir desarrollándolo como hacía Beethoven, por ejemplo. Es que de una cosa te vas a otra teniendo como base el elemento original, transformándola en algo distinto. Es como una evolución, es un extremo de lo que sería un desarrollo, una exageración de lo que sería un desarrollo”¹⁵⁷.

Después de aquella primera experiencia con el *Diario de Sueños*, y confirmándose que el proyecto operístico al que servía como preparación no se materializaría, la idea de hacer Surrealismo musical adquirió forma a través de *Folk Dreams* (1998) o *Passacaglia* (2000). Aunque quizá la obra que sienta con más claridad las bases de ese nuevo estilo sea *Prague Sinfonietta* de 2003.

Por otro lado y aunque el enfoque surrealista no llega hasta mitad de los años 90, hay obras escritas con anterioridad como *Three Transparencies of a Bach Prelude* (1976), *Transparency of Chopin's First Ballade* (1977), o *Zapata* (1987) que el propio compositor incluye entre aquellas cuyo lenguaje compositivo se asemeja al surrealista. No era ese el pensamiento que le movió entonces a componer aquellas

¹⁵⁵ BALADA, Leonardo. *Cello Concerto No.2 "New Orleans"...* op. cit.

¹⁵⁶ BALADA, Leonardo. *Leonardo Balada Home Page* [en línea]... op. cit.

¹⁵⁷ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2008.

obras de ese modo, es decir, no hubo un proceso racional previo como sí ha ocurrido en 1995 con *Diario de Sueños* o en 2003 con la obra que analizaremos a continuación. Pero sí hubo una transformación en los materiales que conecta con el modo en el que tantos años después, y con un plan previo bien definido, decidió comenzar a componer Surrealismo.

Obras como *Una Pequeña Música Nocturna en Harlem* (2006), el *Concierto para Tres Cellos y Orquesta “Concierto Alemán”* (2006), *Faust-bal* (2009), *Caprichos No.6* y *Caprichos No.7* (2009), *Voces No.3* (2010) o *La Resurrección de Colón* (2012) son, sin embargo, obras compuestas con plena intención de trabajar dentro de ese mundo en el que las transformaciones y desarrollos extremos guían la fuerza creativa de Leonardo Balada.

También hay que señalar que este periodo, que inicia con la cercanía del cambio de siglo, no está exento de obras que no se ciñen al nuevo enfoque que representa. En la etapa de madurez en la que el compositor se encuentra, el amplio abanico de técnicas desarrolladas a lo largo de las últimas 4 décadas le permite escribir obras de muy diversa índole con la única preocupación de que su estilo, ese que le define como compositor, sea reconocido por encima de todas ellas.

Y por ello otra parte importante de su producción en los últimos 20 años ahonda en el tipo de lenguaje que comenzó a trabajar en lo que denominamos tercer periodo, es decir, aquel en el que se fusionan un lenguaje puramente contemporáneo con melodías folclóricas. Así están compuestas obras como *Ebony Fantasies* (2003), *Caprichos No.1* (2003), *Caprichos No.2* (2004), *Caprichos No.3* (2005), *Caprichos No.4* (2007) y *Caprichos No.5* (2008).

Y la inspiración puede llegar de muy diversas maneras, sea a través del dolor sentido por los atentados de 2001 en Nueva York (*Sinfonía No.5 “American”*), sea por los ritmos del jazz que le rodean en su tierra de adopción desde hace tantos años (*Caprichos No. 4 “Quasi Jazz”*), sea por una coincidencia en la que una orquesta radicada en Praga es invitada a tocar un concierto en Torroella de Montgrí, pueblo natal de Vinceç Bou, el compositor de las bellas melodías de Sardana que Balada escuchaba en su niñez.

3.4.2 Introducción a Prague Sinfonietta.

Finalizada en abril del 2003, *Prague Sinfonietta* está escrita para violines primeros y segundos, violas, cellos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagots, 2 trompas en Fa, 2 trompetas en Do y timbales. Es decir, la misma orquesta para la que está escrita la *Sinfonía K.504* de Mozart.

Con una duración aproximada de 10 minutos, Balada la escribió por encargo del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí y está dedicada a su director y fundador Josep Lloret.

Tras recibir el encargo del Festival, Balada supo que el estreno lo haría una orquesta que venía desde Praga. Y ahí fue donde, como decíamos, encontró la inspiración para su composición. La *Sinfonía n° 38 K. 504* de W.A. Mozart, titulada *Prague*, se unió en su mente con las Sardanas escritas por uno de los compositores más importantes del género, Vicenç Bou,¹⁵⁸ quien era natural de Torroella de Montgrí; la sinfonía clásica unida a la música popular a través de la danza más representativa de Cataluña, la Sardana;¹⁵⁹ Praga unida a Torroella de Montgrí a través de dos compositores como Mozart y Vicenç Bou; una sinfonía clásica estrenada en 1787 entremezclada con las sardanas *El Saltiró de la Cardina* y *Llevantina* escritas en 1912 y 1922 respectivamente; una combinación de elementos que dio como resultado una obra de gran belleza que fusiona técnicas compositivas contemporáneas con otras tradicionales con un resultado sorprendente e innovador.

¹⁵⁸ Vicenç Bou i Geli. Torroella de Montgrí, 1885-1962. Como instrumentista tocó el flabiol, el trombón y el violín. Cuando en 1909 comenzó a dirigir la cobla de la que formaba parte como trombonista desde 1902, empezó a componer las sardanas que la agrupación tocaba. Era tradición que el director compusiera las Sardanas de la agrupación que dirigía, y de ese modo descubrió su vocación como compositor. *El Saltiró de la Cardina* es una de las que compuso en aquella primera época. El éxito de sus composiciones, requeridas por cantantes y cupletistas que las hicieron famosas, le llevó a trasladarse a Barcelona. Pero la guerra civil frenó su carrera y solo a finales de los años cuarenta volvió a componer. Se cuentan más de 175 sardanas compuestas por Bou, muchas de las cuales siguen interpretándose hoy en día.

¹⁵⁹ La sardana es una danza popular catalana. La formación que la interpreta se llama Cobla y actualmente está formada por 12 instrumentos: dos tenoras, dos tibles, un flabiol, el tamboril, dos trompetas, un trombón, dos fiscornos y un contrabajo. Las sardanas están escritas en compás binario de 2/4 o 3/8. A mediados del XIX esta danza adquirió la forma que actualmente tiene, la que se llama Sardana larga en contraposición con su predecesora, la Sardana corta.

En la plaza del ayuntamiento de Torroella de Montgrí hay una placa que recuerda que allí se bailó la primera Sardana larga. Aunque en realidad no hay más certeza que la alusión de un documento de finales del XIX en el que se dice que esto sucedió hacia 1844, Leonardo Balada hace referencia en diversas entrevistas a esta placa en relación a la *Prague Sinfonietta*.

Fue estrenada por la Czech Sinfonietta dirigida por Charles McMunroe el 13 de agosto de 2004 a las 22,30 h en la Iglesia de Sant Genís, en el marco del 24º Festival de Música de Torroella de Montgrí.

La crítica celebró el estreno con frases como “El resultado es una atractiva partitura [...] con mucha sensibilidad en un trabajo contrapuntístico y de texturas con intermedios brillantes [...] orquestación rica y de gran complejidad”¹⁶⁰.

O “Prague Sinfonietta es un breve e interesante viaje musical”¹⁶¹.

La editora de esta obra es Beteca Music, con sede en 1256 Bellerock Street, Pittsburgh, PA 15217.

Asimismo, existe una grabación disponible en CD, del 2006, que se encuentra en la colección 21st Century Classics del sello Naxos, interpretada por la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla dirigida por Eduardo Alonso-Crespo.

3.4.3 Análisis.

La obra que nos ocupa está construida en base a una serie de fragmentos tomados de tres composiciones distintas: la *Sinfonía KV.504 Praga* de Mozart y dos Sardanias de Vicenç Bou: *Llevantina* y *El Saltiró de la Cardina*.

Leonardo Balada toma prestado material de las tres obras y lo va introduciendo en la suya con modificaciones que alteran en mayor o menor medida los parámetros que las caracterizan, construyendo a partir de ese material transformado la propia obra.

Para facilitar el análisis de la composición, y puesto que los fragmentos de las obras de Mozart y Bou se convierten en motivos de la *Prague Sinfonietta*, los llamaremos Motivos y les añadiremos la palabra Mozart o Sardana y un número de orden.

A lo largo de este análisis se señalarán estos motivos tal y como aparecen por primera vez en la obra de Balada junto al fragmento de la composición original de Mozart o Bou del que derivan.

¹⁶⁰ DE PERSIA, Jorge. “Bello collage en Torroella”. *La vanguardia*. 15 de agosto de 2004.

¹⁶¹ PUJOL, Xavier. “Mozart rima con Sardana” *El País*. 15 de agosto de 2004.

Después de la primera aparición nos referiremos a ellos como motivo Mozart I o motivo Sardana I, y se observarán los cambios que se introducen en la nueva aparición.

Consideramos importante para la correcta comprensión de la obra nombrar cada una de esas nuevas apariciones de los motivos, puesto que éstos con sus desarrollos, transformaciones y numerosas combinaciones son la esencia de la composición.

Por otro lado, las transformaciones realizadas en cada motivo a lo largo de sus diversas apariciones nos darán la idea de cómo el compositor manipula el material con la intención de hacer lo que califica como “surrealismo”.

Dividiremos la obra en tres grandes secciones. La primera se desarrolla hasta el compás 68 y especialmente al inicio destaca por la mayor presencia de elementos conectados a Mozart que a la Sardana. Está a su vez dividida en cuatro periodos.

La segunda sección comienza con el cambio al *Lento Molto*¹⁶² del compás 69 y finaliza en el 148. En ella ambos mundos se desarrollan y entremezclan. La dividiremos en seis periodos.

En la tercera sección que comienza en el compás 149, los motivos y ritmos de Sardana adquieren progresivamente más peso hasta hacerse predominantes. La dividiremos en cuatro periodos.

Primera sección.

Introducción.

Consideramos estos siete primeros compases como una Introducción porque en ellos se presentan elementos esenciales de las dos ideas en las que se basa la obra de Balada. Por un lado, la Sinfonía de Mozart viene representada con extrema nitidez. Pero también las Sardanas a través de su fundamento rítmico.

¹⁶² Las indicaciones en cursiva que aparecerán en el análisis son la transcripción exacta de las escritas en la partitura utilizada como base para este análisis: BALADA, Leonardo. *Prague Sinfonietta* [música impresa]. Pittsburgh: Beteca Music, 2003.

Con la indicación $\text{♩}=104$ los vientos comienzan presentando de manera contundente la Sinfonía de Mozart en la tonalidad de ReM, tal y como está escrita en la partitura original.

Ejemplo 1. Balada. Prague Sinfonietta. Flautas. Compás 1.

Motivo Mozart I



cuyo referente en la Sinfonía de Mozart es:

Ejemplo 2. Mozart. Sinfonía K.504. Adagio. Allegro. Flautas. Compás 1.¹⁶³



Mientras, las cuerdas sin los violines presentan las dos fórmulas rítmicas utilizadas como base de la Sardana. La primera de ellas se materializa en el que llamaremos motivo de Sardana I, corresponde con la subdivisión ternaria y la presentan violas y cellos.

Ejemplo 3. Balada. Prague Sinfonietta. Cellos. Compás 1.

Motivo Sardana I



En las Sardanas de las cuales se han extraído los fragmentos que Balada transforma para su *Prague Sinfonietta* no aparece este ritmo tal cual es introducido por los cellos en el primer compás. Sin embargo, en los primeros compases de *Llevantina*¹⁶⁴ se puede apreciar el ritmo ternario al cual alude Balada

¹⁶³ MOZART, Wolfgang Amadeus. *Symphony No. 38, K. 504 ("The Prague")* [en línea]. Stanford: Center for Computer Assisted Research in the Humanities at Stanford University, 2003. [Consulta: septiembre de 2013]. Disponible en: <<http://scores.ccarh.org/mozart/k504/k504.pdf>>

¹⁶⁴ Anexo IV. Página 366. Vicenç Bou i Geli. Manuscrito para piano de *Llevantina*. Facilitado por el Centre de Documentació del Museu de la Mediterrania de Torroella de Montgrí con permiso de los herederos del compositor.

en la *Prague Sinfonietta*.

Lo que hacen los contrabajos en el compás 1 y siguientes corresponde al ritmo de subdivisión binaria que llamaremos motivo Sardana II.

Ejemplo 4. Balada. Prague Sinfonietta. Contrabajos. Compás 1.

Motivo Sardana II



Estos primeros compases son una perfecta carta de presentación para la obra puesto que nos muestran con total claridad los elementos con los que el compositor jugará a lo largo de la misma: La Sinfonía de Mozart y las Sardanas, armonía tonal y un lenguaje menos referenciado a la tonalidad, recursos instrumentales tradicionales y contemporáneos, es decir, dos lenguajes musicales completamente distintos entremezclados.

En el compás 6 los oboes aprovechan el Re final del motivo Mozart I para cantar el ritmo de Sardana I, esta vez en *ff*. Es una aparición sin continuidad pero que tiene una relevancia tímbrica y dinámica que eleva el ritmo de Sardana I, que había aparecido en violas y cellos en una tesitura grave, con *pp* y con el sonido percusivo del *col-leg. bat.*, al nivel de importancia con el que ha sido presentado el motivo Mozart I.

Otro elemento de contraste entre ambas texturas en los 6 primeros compases es la estabilidad y claridad del ReM de los vientos frente a los movimientos armónicos de la cuerda. Éstas escritas en posición cerrada y con numerosos disonancias añaden inestabilidad y un color menos diatónico al potente ReM con el que está expuesto el motivo Mozart I. A este respecto y en relación al tipo de lenguaje armónico que utiliza, el compositor habla de “...nerviosismo armónico. Porque cuando quiero algo puramente rítmico y tengo cuerdas, como no me gusta que repitan les doy un poco de nerviosismo armónico”¹⁶⁶.

En el compás 7 encontramos dos elementos temáticos nuevos. Por un parte, los clarinetes introducen el que llamaremos motivo Mozart II,
Ejemplo 5. Balada. Prague Sinfonietta. Clarinetes. Compás 7.

Motivo Mozart II



el cual tiene su origen en el siguiente pasaje mozartiano:

¹⁶⁶ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

Ejemplo 6. Mozart. Sinfonía K.504. Andante. Violines. Compás 26.



Esta breve presentación del motivo, casi literal, no tiene continuidad inmediata, siendo por el momento el compás 7 el único en el que la escuchamos.

Los fagots también introducen otro motivo nuevo.

Ejemplo 7. Balada. Prague Sinfonietta. Fagots. Compás 7.

Motivo Mozart III



que en la Sinfonía de Mozart aparece del siguiente modo:

Ejemplo 8. Mozart. Sinfonía K.504. Adagio. Allegro. Violines I. Compás 5.



Los elementos que conforman el compás 7 con las flautas partiendo de la nota Re y repitiendo el giro de semicorcheas de Mozart III, los fagots también con ese motivo al que sigue una pequeña variación del mismo, y los clarinetes con el motivo Mozart II escrito en subdivisión ternaria chocando con la binaria en las otras voces, crean un momento de ruptura y color antagónico al estable mozartiano que hemos escuchado. Y sirve, además, como puente entre la Introducción y el trabajo contrapuntístico posterior de las cuerdas.

El punto de conexión entre ambos está en los fagots del compás 7 y Violines II en el 8. Estos últimos con el mismo motivo y la misma interválica que los primeros dan paso al desarrollo contrapuntístico de la primera sección.

Otro elemento que distingue el compás 7 son las articulaciones en *picado* matizando los motivos melódicos. En los compases anteriores los picados habían

estado asociados a las fórmulas rítmicas de Sardana. Pero en el compás 7 se unen a lo melódico, estableciendo así una asociación que prevalecerá a lo largo de toda la primera sección.

La brevedad de este compás, la figuración disminuida con la que se presentan dos nuevos ritmos superpuestos, la separación de registros, o la ausencia del ritmo en las cuerdas que ha marcado todo el inicio, son factores que lo convierten en una nueva llamada de atención (la primera ha sido la textura en las cuerdas) sobre lo que pretende ser la obra. O al menos sobre lo que no pretende ser: citas de la sinfonía de Mozart a la que se superponen ritmos de Sardana.

Primer periodo.

Se desarrolla desde el compás 8 hasta el 21.

Comienza con los contrabajos presentando la primera fusión entre un motivo mozartiano y otro de Sardana puesto que vemos nacer a Mozart I desde Sardana I. Además, Mozart I está apoyado por los fagots.

Flanqueados por ambos instrumentos, el cuarteto inicia un discurso contrapuntístico en las cuerdas con el motivo Mozart III como base. Se presenta como lo hacía en los fagots en el compás 7, convirtiendo la última nota en una semicorchea a la que se suman otras tres que florecen la nota de la que partió. A esta fórmula se unen pequeños desarrollos que sirven, por ejemplo en el caso de los violines I, para llegar hasta una nueva presentación del motivo una octava más baja en el compás 11. O como en el caso de los violines II para iniciar en el compás 10 un pedal sobre Re.

Las entradas canónicas están a distancia de negra y escritas en *pp*, con picados y la indicación *no accent*, hasta que en la anacrusa del 11 los cellos introducen las ligaduras como en el original mozartiano.

Este momento es destacado con una pequeña modulación a Rem sugerida por el Fa \sharp y un Sib en los cellos, violines I y violas que finaliza en la última parte del compás 11, donde el conjunto vuelve a ReM.

Esta textura con un desarrollo armónico tonal dentro de ReM, a pesar de la pequeña inflexión a Rem apenas mencionada en el compás 11 y su anacrusa, finaliza en el compás 13 donde un *gliss.* ejerce de punto de inflexión entre el

anterior canon de las cuerdas y el que comienza en el compás 14.

Este *glissando* ascendente crea un clúster que finaliza en la primera semicorchea del 14 filtrándose en una sola nota: el Fa#5 de los violines I. Es un *glissando* escrito sobre semicorcheas en el que el toque del arco sobre las cuerdas debe ser *picado*.

Con el cuarteto solo y un *dim.* que conduce a *pp* en el compás 14, este clúster crea un color más cercano al ruido y por ello contrastante con lo acontecido anteriormente y lo que sucede a continuación. Con ese sonido se produce una ruptura tímbrica con el color mozartiano previamente afianzado.

Pero de nuevo en el compás 14 y con el Fa# de los primeros violines como punto de partida, comienzan una serie de entradas canónicas en las cuerdas en las que se repiten las cuatro semicorcheas del motivo Mozart III a distancia de negra y de segunda. Las notas de inicio de cada entrada son Fa#5-Mi5-Re5-Do#5. A ellas se superpondrán en el compás 15, siempre utilizando el mismo motivo, otras entradas producto del *divisi* de las cuatro cuerdas, comenzando con un Si4-La4-Sol#4-Fa#4 y de nuevo repitiendo el esquema de entradas canónicas en el orden en que lo hacían las voces en el compás anterior. Es decir, el cuarteto crea otro clúster que se hace progresivamente más denso.

Bajo éste, en el compás 15, los contrabajos recuerdan el diseño Sardana II que presentaron en el primer compás de la obra, y lo hacen de la misma manera que entonces con los *pizzicati* detrás del puente, es decir, con un sonido-ruido. En el 18 en *ff* y seguido como en el resto de las cuerdas de *dim.* dejan los *pizzicati* para hacer *gliss.* descendentes partiendo del Mi3, y como sucedía en el anterior *gliss.* del compás 13, será en semicorcheas y con *picado*.

Es decir, que el clúster del cuarteto formado con Mozart III junto al sonido de los *pizz. beh bridg.* y los *gliss.* crean una textura sobre un motivo mozartiano pero con recursos contemporáneos. Otro ejemplo de transformación que materializa el propósito del compositor en esta obra.

El clúster en las cuerdas a partir del 14 se vuelve progresivamente más complejo, no solo por la suma de voces producto del *divisi*, sino porque además a partir del compás 16 se le superponen los fagots, trompetas y trompas, llegando al momento

de máxima densidad en el 17 con la adición de flauta y piccolo, oboes y clarinetes. Estos doblan una octava por encima las segundas voces de los violines I, violas y violines II respectivamente.

La entrada de los vientos amplía el registro, aumenta la densidad del clúster, enriquece el timbre de la textura y apoya el punto culminante escrito en el compás 17. Recuérdese que desde el compás 10 el protagonismo de la cuerda no ha sido alterado por ningún otro instrumento, lo que convierte esta intervención en un fuente de tensión tímbrica importante.

Dentro de los vientos, el estrato de textura formado por los metales y fagots que comienza en el compás 16 está escrito con figuras largas y en legato, contrastando con las semicorcheas y los *picado* o *staccato* del resto de voces. Comienza con una sonoridad de dos pequeños clústers superpuestos a distancia de tercera mayor que en la tercera parte del compás 17 se convierte en un acorde tríada de La.

En el compás 18 esta tríada mayor tan evidente será repetida a ritmo de Sardana I, y en 19 a ritmo de tresillos de negra mientras las flautas y oboes dan continuidad a Sardana I sobre corcheas. Esta sonoridad tonal destaca en el contexto del clúster que crean el resto de instrumentos y se une al ritmo de Sardana I en el compás 19, idea que se convierte en dominante favorecida por la relajación del clúster a través del *diminuendo* del compás 18 y la desaparición de voces en las cuerdas en el compás 19.

La conversión, en flautas y piccolo, de Mozart III en Sardana I parece estar calculada para que surja con naturalidad. Tiene su origen en los metales del compás 18, los cuales inician el ritmo de Sardana I en *p* y con un *crescendo* van haciendo presente poco a poco el motivo. Mientras, en las maderas el ostinato de las cuatro semicorcheas de Mozart III alrededor del Si afianzan esta nota sobre las demás. El ritmo se hace más presente en los metales y termina fusionándose con las maderas en un proceso que unido a la disminución de la densidad en el conjunto resulta natural.

Por otro lado, los fagots desde la anacrusa del compás 19 tocan en octavas el motivo Mozart I sobre LaM, con el apoyo añadido de otro La en redoble en el timbal, estableciendo un ámbito tonal definido como final del clúster.

Sobre la caída del compás 20 hay una sonoridad vertical que, teniendo en cuenta

el contexto tonal de LaM en el que se han movido los vientos, podemos interpretar como una superposición funcional de tónica y dominante de LaM, aunque el Mi solo aparecerá esporádicamente en los cellos a partir de la segunda parte del compás. Con el Fa# del clarinete y el Sol \flat de los violines II como segundas añadidas, la superposición funcional ayuda a la disolución del clúster junto a las indicaciones *dim. poco a poco* hasta *ppp* y *no accent*. El proceso termina en el compás 21, cuando además los fagots junto a contrabajos y violas afianzan la idea de tónica de LaM.

En este clima de dispersión y cierre del periodo destaca el nuevo desarrollo que hacen los cellos del motivo Mozart III a modo de elemento de enlace entre éste y el periodo que comienza a continuación.

Segundo periodo.

Se puede decir que comienza en el compás 22, aunque puntualizando que la introducción del motivo Mozart III por el cello en el compás 20 y por los fagots en la tercera parte del 21 forman parte del nuevo periodo y, por lo tanto, solapan el final del anterior con el inicio de éste. Finaliza en el 33.

En él observamos una nueva textura formada por dos niveles: por un lado el de las cuerdas moviéndose mayoritariamente en semicorcheas, con picados y acentos, con entradas contrapuntísticas que se desarrollan libremente y crean un ostinato rítmico, todo ello con los motivos Mozart III, Mozart IVa y Sardana IV que detallaremos a continuación como base.

Sobre éste, en los vientos, se desarrolla otro nivel textural altamente contrastante con los motivos Sardana III, Mozart IVa y IVb, y Sardana IV en un marco puntillista, con corcheas picadas, espaciadas por silencios y con cambios de tesitura importantes entre unas y otras.

Como decíamos, el motivo Mozart III y sus desarrollos fueron introducidos en esta nueva textura en el compás 20 en los cellos, y serán imitados por las violas y violines II en los compases 23 y 26 respectivamente, aunque como es previsible a

estas alturas del estudio, no son desarrollos exactamente iguales en todas las voces. Tienen en común que se forman con giros de 3-4 notas alrededor de las del motivo, que llevan acentos que no siguen un patrón regular de aparición y que junto a los *picados* sobre cada semicorchea, y la dinámica estable *mp-p* en los primeros compases de la misma, proporcionan una personalidad diferenciada a la textura.

En su conjunto, estas tres entradas de cellos, violas y violines II con las que inicia la textura funcionan como un elemento contrapuntístico de carácter rítmico sobre el que se desarrolla el estrato textural novedoso en los vientos que describimos a continuación.

Éste comienza en la anacrusa del compás 22 con los fagots introduciendo el motivo basado en el *El Saltiró de la Cardina* al que llamaremos Sardana III.

Ejemplo 9. Balada. Prague Sinfonietta. Compás 21 y 22. Fagots y oboes

Motivo Sardana III



Este motivo deriva de la idea de *El Saltiró de la Cardina*:

Ejemplo 10. Vicenç Bou. El Saltiró de la Cardina. Compás 51 con anacrusa, 52 y 53.



Como veremos más adelante, este motivo en la Sardana de Bou forma parte de una idea melódica más amplia. Pero los diversos fragmentos que la componen solo aparecerán en su versión modificada por Balada para la *Prague Sinfonietta* más adelante y no siempre unidos entre ellos como en el original de Bou. Por esta razón y aunque son una continuación del apenas expuesto en el Ejemplo 10 los

presentaremos como motivos independientes según su orden de aparición en la obra de Balada.

En el mismo compás 22, las violas doblarán el motivo que aparece en los oboes a la misma altura, aunque mientras el oboe lo hace con corcheas picadas la viola cantará en negras y sin ninguna articulación.

Tras un compás en silencio, en el mismo nivel de textura aparece el mismo motivo Sardana III, esta vez repartido entre los fagots, trompas, trompetas, flautas, oboes y clarinetes, con las trompas y flautas que dejan sonidos tenidos frente a las corcheas picadas del resto de voces.

Tras el compás 26 de nuevo en silencio, los vientos siempre con la misma técnica puntillista exponen un nuevo motivo, en este caso mozartiano. Le llamaremos Mozart IV y nace del gesto melódico de la Sinfonía de Mozart:

Ejemplo 11. Mozart. Sinfonía K.504 Praga. Andante. Compás 55 y 56. Violines I.



A pesar de encontrarse unidos desde su presentación, como a menudo esta idea aparece dividida en dos fragmentos y sobre todo no siempre están ordenados según el modelo mozartiano, en este caso la dividiremos en dos motivos diferentes. Y añadiremos al número de orden una letra que identifique cada una de las dos mitades, que ya desde ésta su primera aparición están ordenadas al contrario que en el original.

Ejemplo 12. Balada. Prague Sinfonietta. Compases 27 y 28. Fagots, oboes, clarinetes y flautas.

Motivo Mozart IVa

Fls.

Obs.

Cls.Si b

Bsns.

Ejemplo 13. Balada. Prague Sinfonietta. Compás 29 y 30. Oboes, trompetas, trompas, clarinetes y fagots.

Motivo Mozart IVb.

Obs.

Cls.Si b

Bsns.

Hns.F

Tpts.

La última nota en la presentación del Mozart IVa es una blanca que nos servirá para conectar éste con el motivo Mozart IVb de los compases 29 y 30.

Bajo este estrato de textura creada por los vientos recordemos que las cuerdas se desarrollaban con un contrapunto de tintes rítmicos construido en base a Mozart III. Pero en el compás 27, con ritmo de semicorcheas y fácilmente reconocible por su repetición sucesiva en las diferentes voces, suena el mismo motivo Mozart IVa

que se escucha al mismo tiempo puntillísticamente en los vientos.

Además, el motivo escrito de ese modo en las cuerdas funciona como una introducción que nos facilita el reconocimiento del mismo en los vientos, el cual resulta más difícil identificar por el tipo de escritura que lo sustenta.

Este motivo Mozart IVa del 27 en las cuerdas está además destacado por el compositor con *acentos* en todas las notas.

En el compás 28 violas y cellos se quedan solos, de nuevo girando alrededor del Mozart III, creando disonancias que en la última parte del compás 29 confluyen en una octava. Sobre estas dos voces los vientos, siempre con el tipo de textura puntillista, harán Mozart IVb que esta vez se oirá con mayor claridad porque tímbricamente los vientos están muy separados de las violas y cellos, y éstos por tesitura, tipo de desarrollo y matiz funcionan como un efecto que crea una base sonora neutra.

La octava entre la viola y cello de la última parte del compás 29 es el punto de partida de un pequeño clúster que dura un solo compás y está destacado con la indicación *pont.*, lo que le aporta un sonido áspero y oscuro. Esta sonoridad de clúster se disuelve en el compás 31 cuando los violines I, después las violas y a continuación los cellos, nuevamente con sonido natural marcado con la indicación *ord.*, presentan el motivo que llamaremos Sardana IV, aunque sin la cadencia final que podemos ver en el original de Bou.

Ejemplo 14. Balada. Prague Sinfonietta. Compás 31. Violines I.

Motivo Sardana IV



Este motivo está basado en el fragmento de *El Saltiró de la Cardina* de Bou:
Ejemplo 15. Vicenç Bou. El Saltiró de la Cardina. Compases 58 a 61.



De nuevo el compositor plantea un motivo desconocido hasta el momento en las cuerdas con una figuración corta, repitiéndolo de forma canónica en las diferentes cuerdas en un espacio de tiempo muy reducido, y llamando la atención sobre él además de con el cambio tímbrico que supone la vuelta al sonido natural en este caso con un acento sobre la nota más aguda del diseño. Y al mismo tiempo en los vientos presenta el mismo motivo de manera puntillista, con una figuración aumentada, con la variedad tímbrica que aporta el hecho de tocar cada una de sus notas con un instrumento distinto y en una tesitura diferente.

Como hemos adelantado, en las cuerdas aparece sin la cadencia final, tal y como lo hemos transcrito en el Ejemplo 14. Sin embargo, en el nivel de textura de los vientos aparece completo.

A continuación, en el compás 32, las cuerdas partiendo de un Do y con entradas sucesivas crean otro clúster con las notas Do-Re-Mi-Fa, en *pp*, con la indicación *no accent* y con cada semicorchea *picada*. De ese modo se llega hasta la caída del compás 34 con otro clúster de tres notas Do-Re-Mi en las cuerdas, y la quinta Re-La en las trompas que ha quedado mantenida como cola del motivo Sardana IV.

En su conjunto, desde el punto de vista dinámico este segundo periodo se mueve dentro del *p-mp* en las cuerdas, con los acentos colocados irregularmente en diversas semicorcheas del discurso mientras éstas se mueven alrededor del motivo Mozart III. Los dos momentos en los que cambia la intensidad son para destacar los motivos Mozart IVa en el compás 27 y Sardana IV en 31.

En los vientos, sin embargo, las dinámicas están escritas con un cuidado exquisito, destacando como ocurre en el compás 29 la primera nota de cada motivo con un *f* para resaltar el inicio del mismo; o como sucede en la

presentación a partir del 31 del motivo Sardana IV con la adjudicación de un matiz a cada nota del motivo, que se puede explicar en base al timbre diferente de cada instrumento y lo que a su alrededor hacen las cuerdas.

Armónicamente el segundo periodo comienza en el compás 22 con la tónica de LaM, tono con el que terminamos el anterior periodo, aunque los compases siguientes nos hacen entender que esa armonía de La funciona como dominante de ReM. Pero en el compás 24 el motivo de los vientos, escrito como en el original de Vicenç Bou con los Do \sharp de los metales y los acentos sobre Sol de las violas, aclaran que la armonía de Re actúa como dominante de SolM. En el compás 27 los motivos Mozart IVa y IVb nos devuelven a ReM. Después del clúster en el compás 30 se da un cambio de base armónica que en el compás 31 se materializa en Rem.

Tercer periodo.

En el compás 34 comienza el tercer periodo que finalizará en el compás 44.

En parte es una continuación del periodo anterior, puesto que las cuerdas continúan presentando motivos y desarrollándolos de manera contrapuntística, con un ritmo básico de semicorchea, moviéndose entre clústers que se convierten o filtran en consonancias y armonías más o menos consonantes dependiendo de los propios movimientos contrapuntísticos. Todo ello mientras en otro nivel paralelo los vientos continúan presentando motivos con el tipo de escritura puntillista que hemos visto con anterioridad.

Sin embargo, en las cuerdas hay un cambio destacado de carácter como consecuencia de la acumulación de motivos, algunos nuevos y otros conocidos, frente al carácter más uniforme y rítmico del anterior. Esta diferencia en el nivel textural de las cuerdas es la que justifica la creación de un nuevo periodo.

El cambio se manifiesta también en las articulaciones, con el predominio en este tercer periodo del *legato* en todas las voces. A excepción de los compases 11 y 12 donde la presentación del motivo Mozart III iba acompañada de un pequeño desarrollo con ligaduras de expresión, el discurso de las cuerdas ha sido hasta el momento siempre con picados, mientras que en este periodo hay una alternancia novedosa de diseños *legato* con otros picado.

A continuación nombraremos los motivos tal y como aparecen en las cuerdas.

En el compás 34 el motivo en los violines I deriva del que hemos denominado anteriormente Mozart II, aunque aquí se presenta en subdivisión binaria y no en ternaria como era enunciado por primera vez en el compás 7.

Llama la atención cómo en el compás 35 desde el punto de vista interválico el motivo aparece tal y como lo hace la primera vez que lo escuchamos en la sinfonía de Mozart.

En el siguiente compás, 36, los violines II entran con un motivo que aunque nos recuerda al Mozart IVa sin la última nota, su ritmo diferente nos hace entender que alude a la Sardana *Llevantina* en el primer compás.

Ejemplo 16. Balada. Prague sinfonietta. Compás 36. Violines II

Motivo Sardana V



Ejemplo 17. Vicenç Bou. Llevantina. Anacrusa del compás 1.



La similitud entre este motivo y el Mozart IVa los convierte en una idea que el compositor utilizará con ambigüedad y como articulación para moverse del mundo mozartiano al de la Sardana en numerosos momentos de la obra. Es decir, Sardana V y Mozart IVa representarán en numerosas ocasiones la idea de transformación de materiales que subyace como motor generador de la obra.

Por otro lado, los cellos y los contrabajos introducen un nuevo motivo en el compás 36.

Ejemplo 18. Balada. Prague Sinfonietta. Cellos. Compás 36.

Motivo Mozart V



Ejemplo 19. Mozart. Sinfonía KV. 504. Adagio. Allegro. Violines I. Anacrusa de 244.



De ese modo y con tres motivos diferentes superpuestos en la cuerda se llega a la última parte del compás 37, donde los violines I dejan Mozart II para hacer Sardana V.

Los violines I a partir del compás 39 repetirán ese mismo motivo, Sardana V, hasta el compás 41.

Las violas a partir de la segunda semicorchea del compás 39 y con las mismas notas que están haciendo a la octava los violines II con Sardana V introducen un nuevo motivo.

Ejemplo 20. Balada. Prague Sinfonietta. Violas. Compás 39.

Motivo Sardana VI



Ejemplo 21. Vicenç Bou. Llevantina. Compás 9 y siguientes.



Observando la línea de las violas entre los compases 38 a 41 podemos ver un

ejemplo claro de transformación del material motivico.

En el compás 38 encontramos un desarrollo de Mozart II en *f* y con *legato* seguido de ocho semicorcheas con notas repetidas y picadas. En el compás siguiente, el apenas presentado motivo Sardana VI, que nace con la misma base de Sardana V (repetido al mismo tiempo en violines I y II), aparece también seguido de ocho semicorcheas picadas como notas repetidas. En el compás 40 de nuevo escuchamos Mozart II, esta vez un fragmento del motivo seguido de las mismas ocho semicorcheas que le seguían en el compás 38. Y en el compás 41 aparece de nuevo Sardana VI, que a continuación será repetido por los cellos y contrabajos.

Tal y como están escritos Mozart II, Sardana VI y Sardana V parecen pequeñas variaciones de una única idea escritas en la misma voz de las violas. Pero en realidad son tres motivos que, aunque mantienen su forma original, entremezclándose se transforman en una cuarta idea con sentido propio.

Éste es otro ejemplo de elaboración del material motivico que llama la atención por cómo materializa el espíritu de transformación que gobierna la obra.

Los violines II a partir de la segunda semicorchea del compás 43 introducen otro motivo nuevo.

Ejemplo 22. Balada. Prague Sinfonietta. Violines II. Compás 43.

Sardana VII



Ejemplo 23. Vicenç Bou. Llevantina. Compás 4 y siguientes.



Como se puede ver, este motivo es la inmediata continuación del que hemos denominado Sardana V, pero su aparición posterior, y especialmente el número de veces que Sardana V aparece solo, nos invita a darle una denominación independiente.

En el mismo compás 43 los violines I superponen Sardana IV al apenas presentado Sardana VII. Completa la textura en el nivel de las cuerdas una variación de Sardana IV en los cellos.

Para finalizar esta compleja textura en el cuarteto, en la última parte del compás 43 hace su aparición un acorde disonante. Aun no siendo un clúster puro funciona como tal y en el compás 45, en los cellos, termina filtrándose hasta llegar a una sola nota.

Es un modo de tratar sonoridades disonantes que como hemos visto también en las obras analizadas precedentemente no siempre podemos llamar clústers en sentido estricto, pero que parten de una sonoridad disonante que se hace más compleja y termina convirtiéndose en unísono, octava, en un intervalo consonante, e incluso en acordes disonantes aunque menos complejos.

Por otro lado, llama la atención cómo los motivos apenas enunciados en las cuerdas están destacados, o en ocasiones diferenciados, de dos maneras distintas: con matices dinámicos que en la mayor parte de los casos los llevan con un *cresc.* hasta el *mf* o *f*; o con el juego de *legato* y *picado* que los agrupan o distinguen.

En otro plano bien diferenciado y compacto los vientos continúan exponiendo motivos con timbres diversos y a ritmo de corchea con picado. Un plano textural mucho más ligero y altamente contrastante con el de las cuerdas.

Este nivel de textura está formado en el compás 35, 36 y la primera parte de 37 con el motivo Mozart IVb+IVa. A partir de la segunda negra de ese compás comienza el Sardana IV.

Es necesario puntualizar que aquí el motivo aparece precedido por las tres notas del compás 37: Re-Re-Do. Éstas forman parte de la melodía de Bou y están escritas en el compás 57 de *El Saltiró de la Cardina*. Pero puesto que no volverán a aparecer en la composición con esta forma no lo transcribiremos como un motivo nuevo.

Apenas finaliza Sardana IV en la anacrusa del compás 41 le sucederá otra exposición del motivo Mozart IVb+IVa que también va precedida de una nota, La, en la anacrusa del 41. Una nota que existe en la Sinfonía de Mozart, concretamente en la segunda parte del compás 55 del Andante. Pero al igual que

ha sucedido con el motivo Sardana IV, como el motivo no vuelve a aparecer en la *Prague Sinfonietta* precedido de esta nota no lo transcribiremos como una variación del mismo.

Para finalizar el periodo encontramos una nueva presentación del Sardana IV que comienza en el compás 43 y concluye con el Re de los fagots en el compás 45. Esta vez el motivo está escrito desde el punto de vista rítmico al contrario de como lo han estado los anteriores, es decir, según la fórmula silencio de corchea-corchea.

Asimismo, todas las exposiciones de los motivos en los vientos de este periodo están presentadas sin solución de continuidad, incluso con notas que se encabalgan entre el final y el inicio de un nuevo motivo como ocurre entre el Mozart IVa y el Sardana V en el compás 43.

Este tipo de textura en los vientos es sin duda otro modo en el que la transformación como fundamento de la composición adquiere una forma destacable. Todos los parámetros que construyen los motivos, a excepción de la interválica básica, están transformados dando como resultado un objeto sonoro que aunque recuerda el original ha mutado en algo distinto.

Armónicamente el periodo se mueve entre tonalidades que en los vientos se asocian con claridad a cada motivo y tienen su reflejo en otras voces de las cuerdas. Por ejemplo, en los vientos Mozart IVb+IVa de los compases 35, 36 y primera parte de 37 están escritos en ReM. Los violines II en el compás 36 también cantan en ReM. Al mismo tiempo los cellos y contrabajos tocan Mozart V en SolM, que en el compás 38, 39 y 40 cambia a Solm. Porque en los compases 37, 38, 39 y 40 los vientos hacen Sardana IV también en Solm. Y las violas en 38 también hacen Mozart II en Solm. Sin embargo, los violines II en ese compás comienzan a adelantar el FaM que predomina en el compás 39 en todas las cuerdas, con la insistencia del motivo Sardana V en violines y violas escrito a partir de Fa.

Cuando los vientos finalizan el motivo Sardana IV en el compás 40, en Solm aunque sin el Si \flat , en los violines II sí aparece el Si \flat . Y en las violas asoma el Fa \sharp como sensible que no habíamos escuchado en el motivo Sardana IV, puesto que está construido con la escala natural al igual que ocurre en el original de Bou,

Ejemplo 15. Pero en el compás 40 el Fa \sharp sigue apareciendo aludiendo a FaM a través del motivo Sardana V al igual que ocurrió en el compás anterior, 39.

Es decir, hay un juego entre tonalidades cercanas que caracteriza con colores distintos cada motivo aprovechando sus particularidades, distinguiéndolos y dándoles una identidad diferenciada en el conjunto.

El clúster al final del periodo, 44 con anacrusa, rompe momentáneamente con el discurso contrapuntístico y también armónico. Y tiene un efecto clarificador en ese contexto puesto que como sonoridad carece de la carga motivica que hemos escuchado hasta el momento. Solo la textura de los vientos, mucho más ligera que la que venía desarrollándose en las cuerdas, continúa sonando sobre él.

Cuarto periodo.

Comienza en el compás 45 y finaliza en el 68.

El pedal sobre Re en los cellos del compás 45 es el punto de partida que nos sitúa junto al resto de voces y tras el clúster en el ámbito de Rem.

En el compás 46 los vientos dejan el diseño puntillista que venían haciendo para presentar la fórmula que les caracterizará en este periodo: apariciones esporádicas apoyando puntos culminantes del conjunto que estará construido por la superposición de motivos ya conocidos.

La interrelación entre cuerdas y vientos en esos tres primeros compases del periodo es motivica y rítmica. Fagots, trompas, trompetas, violines II y violas en 45 y 46 hacen Sardana IV en Rem a contratiempo, tal y como estaba escrita la textura de los vientos en los compases 43 y 44.

Al mismo tiempo los oboes apoyados por las flautas y clarinetes tocan Mozart IVb en el compás 45 seguido de Mozart IVa en 46, pero colocados sobre las fracciones fuertes de parte y en ReM.

También los cellos y contrabajos en 46 acompañan a las maderas haciendo Mozart IVa pero a ritmo de semicorcheas.

En los vientos las notas de los motivos se van quedando tenidas, hasta que en la primera parte del compás 47 se forma un acorde que se prolonga hasta la tercera

semicorchea de la segunda parte. Es un acorde desplegado en un registro amplio, con una configuración no tonal que da paso en la tercera parte del compás a una tónica de ReM clara y potente en todas las voces. Solo el Fa \sharp de las violas y el Mi \flat de los violines II, en la tercera y cuarta partes del compás 47, distorsionan esa armonía tan tonal. “Si quiero que no sea demasiado diatónico le meto algo que moleste. Pero lo quiero hacer con picardía, no está improvisado, está pensado, no estudiando cómo lo voy a hacer como si fuera algo científico, pero sí que pienso dónde meter algo que fastidie un poquito”¹⁶⁷.

“Molestar”, “fastidiar”, términos coloquiales que expresan con claridad el deseo de alterar, renovar, enriquecer la armonía continuamente de manera que sea algo imprevisible a pesar de estar asentada sobre referencias tonales sólidas. Ésta es la idea que subyace a lo largo de toda la obra y que cohesiona una composición de finales del 1700 con otras dos del primer cuarto del siglo XX.

En la textura de los vientos, en el compás 46 y primera y segunda partes del 47, el motivo Mozart IVa de las maderas está escrito con corcheas y silencios. En la segunda y tercera parte de 47 pasa a estar sin la última nota y en semicorcheas. Y en el compás 48 se transforma en Sardana V seguido de Sardana VII a ritmo de Sardana I. A la vez, en ese mismo compás se escucha Mozart IVa sobre semicorcheas en las trompetas y en violines I. Y en cellos y contrabajos, con el ritmo de las texturas puntillistas, a contratiempo y con *pizz.*

Este compás 48 es otra clara representación del espíritu de *Prague Sinfonietta*. Como resultado del juego al que se somete a los materiales de Mozart y Bou subrayando y contraponiendo las diferencias y similitudes entre ellos, el compositor crea algo nuevo como suma de dichos factores. Quizá en situaciones como ésta podríamos hablar no solo de transformación, sino de fusión.

Otro parámetro importante en estos compases es el ritmo. Por un lado, los motivos están escritos sobre ritmos característicos de las ideas originales, y a éstos se superpondrán en los cellos y contrabajos el de corcheas y silencios ya introducido anteriormente. En los violines I, compás 48, aparecerá un nuevo desarrollo rítmico

¹⁶⁷ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

que como veremos se repetirá con frecuencia a partir de este momento. Por ello y para que sea más sencillo aludir a él lo transcribiremos a continuación.

Ejemplo 24. Prague Sinfonietta. Compás 48. Violines I



Para finalizar con la textura de los vientos en esta primera intervención, hay que apuntar cómo en el compás 49 los clarinetes hacen Sardana IV, aunque ya solos.

En las cuerdas, la fórmula melódico-rítmica que comienza en el compás 48 se repetirá cuatro veces y finalizará en el compás 55.

Consiste en la exposición de los motivos Mozart IVa y Mozart IVb en cellos y contrabajos, dos veces partiendo de la nota Re, compases 48 a 51, y otras dos desde Fa#, desde 52 hasta 55. En octavas, alternan compases en los que ambas voces hacen el mismo ritmo con otros en los que van a contratiempo. A este juego se añaden los violines II en forma canónica, entrando dos compases más tarde que cellos y contrabajos y con dos ritmos diversos: semicorcheas-silencio de corchea, o el contrario silencio de corchea-semicorchea. La segunda semicorchea lleva la nota que corresponde a los motivos Mozart IVa y Mozart IVb y, por lo tanto, se entremezcla con los cellos y contrabajos creando, bien la repetición de la nota del motivo tres veces a distancia de semicorchea, bien dos veces también a distancia de semicorchea cuando cellos y contrabajos van juntos.

Por otro lado, las violas a partir del compás 49 hacen diversos desarrollos del motivo Mozart III en semicorcheas y con acentos en distintas notas que no siguen un patrón fijo.

Mientras, los violines I a partir del 48 cantan desarrollos más complejos de Mozart IVa y Mozart IVb en semicorcheas picadas excepto cuando aparece Mozart IVa, momento en el que la articulación cambia a legato.

Los cuatro primeros compases de esta idea están escritos con claridad en ReM. A partir del 52 y hasta el compás 55 cellos y contrabajos se transportan una tercera mayor alta a Fa#M, lo que repercute en la tonalidad en la que se mueven el resto

de voces que seguirán el mismo camino armónico pero en compases posteriores. De esa manera los violines II que entraron dos compases después que cellos y contrabajos, cambiarán a Fa#M también dos compases después, en 54. Los violines I comienzan a tocar en Fa#M en el compás 53. Y las violas, aunque entraron un compás después que los violines I en esta textura y lo hicieron con un motivo diferente al de las otras cuerdas, Mozart III, cambiarán también a Fa#M en la anacrusa de 53.

Una vez terminada esta progresión, en el compás 56 las voces comienzan a diversificar las tonalidades sobre las que desarrollan los motivos.

Los cellos y contrabajos vuelven a ReM, los violines I y II continúan en Fa#M y sobre ellos las violas cambian a FaM con el motivo Mozart IVa. Éstas serán apoyadas con una entrada aislada del mismo motivo en los fagots.

Los vientos entran de nuevo en el compás 59 y 60 y lo hacen con la repetición del Mozart IVa en fagots, una vez más doblando a las violas en la segunda parte del 59 y en FaM, tal y como ha sucedido en la última parte del compás 57.

En la anacrusa de 60 flauta y piccolo hacen también Mozart IVa, seguidos una corchea después de los oboes y aún otra más tarde de los clarinetes, todos aludiendo a Fa#M.

En 60 las trompetas hacen Sardana V y a éste se suman las dos primeras notas de Sardana VII sobre el ritmo de Sardana I, también creando un acorde de Fa#M.

Los violines I cantan en la tercera y cuarta partes del 59 y primera del 60 Mozart III que se une con Mozart IVa. Los violines II les imitan comenzando dos partes más tarde, en la primera del compás 60. Mozart IVa suena en ambos casos en FaM, mientras los cellos y contrabajos les responden en la cuarta parte del compás en ReM.

La intervención de los vientos en estos dos compases crea un momento de gran dramatismo por la aparición inesperada de motivos sobrepuestos con timbres y colores armónicos diversos en un espacio de tiempo muy pequeño, y con un ritmo más complejo e irregular con respecto al que se había establecido en los últimos compases. La superposición de las cuerdas a esta textura añade variantes

armónicas y rítmicas que enriquecen considerablemente el conjunto, el cual se puede resumir como la suma de Mozart IVa, Sardana V y Mozart III. Ritmo binario en los diversos motivos mozartianos y el ritmo Sardana I. Fam, Fa#M y ReM.

A pesar de haber ampliado la textura incluyendo a los vientos, en el compás 61 ésta se reduce de nuevo por un compás a las cuerdas, las cuales con su carácter homogéneo son la base que nos lleva hasta el final del periodo en el compás 68.

Los violines I en el compás 61 y hasta el 64 hacen desarrollos del Mozart IVa en base a la fórmula del Ejemplo 24.

Los violines II en el compás 60 encabalgaban dos motivos: Mozart III con Mozart IVa, cuya tercera nota (primera de la cuarta parte) sirve, además, para iniciar otra serie de giros con Mozart III. Éstos, como se puede ver en el compás 61, comienzan en diferentes fracciones de parte y se encadenan hasta el compás 62.

Una nueva intervención de flautas, oboes y clarinetes en el compás 62 introduce los tresillos de corchea. Éstos tendrán continuidad en las violas del compás 63 mientras los vientos entran de nuevo en silencio.

En el compás siguiente, 64, de nuevo escuchamos a flautas, clarinetes y oboes con las mismas ideas que en el compás 62. A ellos se unen metales y fagots y en el 65 los timbales con redoble.

La tensión que se ha ido acumulando desde el compás 57 llega a su punto culminante en el 66, especialmente por la adición a las cuerdas de toda la orquesta en el 65.

Destacan en este *tutti* los cellos y contrabajos con Mozart I, que en el caso de los contrabajos repiten hasta el compás 68. Y cómo en los fagots y metales las dos primeras partes del compás 65 suenan con el ritmo Sardana II, y la tercera y cuarta con Sardana I. Y además, cómo en la última parte del compás 65 nace de ese ritmo en los fagots Mozart I.

En apenas un compás, Sardana I, Sardana II y Mozart I se fusionan rompiendo los límites de cada uno de ellos y convirtiéndose en una única idea de la *Prague Sinfonietta*.

Por otro lado, la ambigüedad creada a partir del compás 61 entre ReM y LaM se decanta a favor de Re en la caída del compás 66.

Aunque la superposición de voces en *divisi* que ha comenzado en el compás 65 tiene la forma que adquieren las sonoridades-clúster típicas del compositor, en este caso y a pesar de la disposición del acorde se trata de una superposición funcional de tónica y dominante. Llega a su máxima densidad en la caída del compás 66, apoyando el punto culminante en toda la orquesta con *fff* para a continuación ir perdiendo notas y finalizar con un *gliss* ascendente indeterminado de semicorcheas con picados.

El último recuerdo de Mozart I, en el que insisten los fagots y contrabajos desde el compás 64, llega también con el inicio de ese *glissando*.

Segunda sección.

Primer periodo.

En éste, el primer cambio importante está ligado al tempo y está marcado por el compositor como *Lento Molto* ♩=52, lo que implica reducir la velocidad a la mitad con respecto al tempo que se ha mantenido desde el comienzo de la obra, ♩=104. Finaliza en el compás 81.

El nivel textural de las cuerdas y los timbales crea a lo largo de todo el periodo un soporte rítmico y armónico sólido sobre el que los vientos cantan diversos motivos con diferentes fórmulas rítmicas, una de ellas nueva y que marcará el conjunto de la sección.

En el cuarteto, la nota aguda del final del *gliss.* en el compás 69, donde el compositor escribe *very high ad lib. note*, es el punto de partida de las fusas, figura base de toda la textura que se desarrolla a continuación en las cuerdas. En el compás siguiente, sobre esa nota aguda hay escrito un trino que finaliza primero en los cellos, después en las violas y en el compás 71 en los violines.

El color de estos tres compases y medio con los *glissandi*, trinos en *pp* y

sonoridades-ruido muy agudas crea un fuerte contraste con el momento tonal que hemos escuchado como final de la sección anterior.

Los contrabajos, sin embargo, en el compás 69 presentan el tipo de diseño que hará de motor en este periodo: las fusas haciendo el motivo Mozart V.

Hay que tener en cuenta que con el tempo reducido a la mitad las fusas se escuchan como en el periodo anterior escuchábamos las semicorcheas, con lo que en esta parte de la textura prevalece la continuidad desde el punto de vista rítmico. Lo que sí cambia es la densidad que aportan las 32 fusas por compás en comparación con las 16 semicorcheas y, por tanto, el carácter que esta nueva densidad confiere al conjunto.

Por otro lado, la base motívica sobre la que se desarrolla el periodo es Mozart V y no una superposición continua de motivos como ha ocurrido hasta el momento.

Pero volviendo al inicio del periodo, compás 69, los contrabajos con el motivo Mozart V llevan la indicación *sempre legato free bowing*, indicación que aparecerá también en las entradas que con la misma fórmula rítmico-melódica se suman a la textura: primero los cellos en el 71, violas en el 72 y los violines II en el 75. Los tres con *sordina*, finalizan este desarrollo junto a los contrabajos en el compás 79.

Esta textura, a la que se incorporan los timbales con un redoble continuo a partir del 70, está escrita siempre en *ppp* y en una tesitura grave para todos los instrumentos. De ese modo se articula una idea que fluctúa gracias a la densidad cambiante de la misma, consecuencia del aumento y disminución del número de intérpretes, creando un cuerpo difuso, etéreo, sobre el que los vientos comenzarán a enunciar motivos melódicos.

Será el oboe quien en el compás 70 con la indicación *espress. sempre sotto voce* pero con su sonido penetrante, incisivo, nítido en contraste con el efecto brumoso de los trinos en las cuerdas, introducirá poco a poco Sardana V. Lo hará con una figuración larga, silencios que crean expectación ante la falta de claridad con la que se presenta el motivo y que poco a poco se va dibujando con la ayuda adicional de las flautas, compás 73.

Éstas, en *pp*, introducen otro motivo: Sardana VII seguido de Sardana V con la

indicación *liberamente, repeat liberamente losing sychron* que finaliza en el compás 75.

Mientras, las trompas en la anacrusa del 72 y hasta el 74 hacen un pequeño contrapunto a esta idea de los oboes.

Con la misma fórmula que las flautas, en el compás 74 y hasta la mitad del 76 los clarinetes sonarán con una variación de Mozart II que se presenta comenzando con las cuatro últimas notas del motivo, según el modelo del Ejemplo 5, seguidas de la primera y siguientes.

El modo en el que están presentados en flautas y clarinetes Sardana V y Mozart II responde a un tratamiento no tradicional del material motivico, que en este contexto poco denso resalta especialmente particularizando el canto tonal y con carácter más “clásico” del oboe.

En el compás 76 mientras la textura de las cuerdas pierde densidad, en los vientos ésta aumenta considerablemente. Por una parte, las trompetas y trompas con sordinas tocan semicorcheas y silencios de semicorcheas creando una base rítmica irregular. Sobre éstas, el piccolo continúa con el motivo Sardana VII introducido por las flautas en el compás 71. Después de una primera presentación clara, a partir del 76 lo escucharemos variado y desarrollado melódicamente.

Pero la cuestión destacada y que caracteriza esta presentación a partir de 76 es cómo la figuración de semicorchea con puntillo y fusa transforma el ritmo de subdivisión ternaria de Sardana I en binaria. A pesar de la diferencia, ambos ritmos llaman a la danza.

Destaca también cómo los oboes que continúan con la figuración amplia y largos fraseos a partir del compás 75 se dividen en dos y comienzan a hacer sextas hasta que entran en silencio en el compás 78.

Por otro lado, los clarinetes en el compás 77 recuerdan el motivo Mozart I dos veces. En la anacrusa del 78 cantan Sardana V y a continuación, en 78, Mozart IVa y Mozart IVb.

Este último será el motivo elegido para introducir dos cambios que destacan en el contexto: el primero es que está escrito en tresillos de corchea, es decir, con ritmo

ternario cuando originalmente el motivo está escrito en binario y, además, el contexto actual está en subdivisión binaria. El segundo cambio está relacionado con el color tonal diferente con el que aparece, resaltado con un DoM frente a ReM y LaM superpuesto en el resto de voces.

Posteriormente, en el compás 80, escucharemos Mozart IVb con otra variación rítmica, la de semicorchea con puntillo-fusa apenas introducida.

Los fagots también tienen un desarrollo reseñable en este final de periodo. En la anacrusa del 77 tocan Sardana V aunque con una figuración disminuida de fusas. En la segunda y tercera partes del compás 79 el motivo Sardana V deriva en el ritmo Sardana I. En el compás siguiente los fagots se dividen en dos y junto a los clarinetes crean una dinámica de preguntas y respuestas a las que se suman primero los oboes, y en la anacrusa del 81, las trompetas. Los motivos con los que juegan son Sardana V y Mozart IVb. Los ritmos: semicorchea con puntillo-fusa, tresillos de corchea, semicorchea con puntillo-fusa-tresillo de semicorcheas, y grupos de cuatro fusas.

Desde el punto de vista armónico se puede decir que todo el periodo está sustentado y guiado armónicamente por las notas con redoble de los timbales, las cuales fluctúan entre la dominante y tónica de LaM. Llamamos la atención, en el compás 77, la dominante secundaria del cuarto grado de LaM que se escucha en los motivos Sardana V y Mozart I de fagots y clarinetes; o la alusión a LaM en las cuerdas en el compás 75; o el DoM en los clarinetes en el compás 78 que se extiende al resto de vientos en 80; cómo el acorde de Fa en los segundos fagots del 81 adelanta el nuevo tono de FaM que se instaura a partir del compás 82; no sin antes recordar en los clarinetes, también en el compás 81, el motivo Sardana V en ReM.

Segundo periodo.

Lo delimitaremos entre el compás 82 y el 92 por la doble barra escrita entre éste y el compás 93. Pero matizaremos la delimitación cuando veamos con detalle cómo están contruidos los compases 90 a 94.

El periodo comienza con cambios en la armadura, la cual queda libre de alteraciones. Las cuerdas y vientos tienen un peso específico similar que contrasta con la mayor importancia que han tenido los vientos en el periodo apenas finalizado.

En el caso de los cellos hasta el compás 84, y en el de los contrabajos hasta la tercera parte del 85, la textura tiene como base el ritmo Sardana II con la figuración disminuida a la mitad, como ocurre con parte del material melódico desde el cambio de sección en el compás 69. Los violines I desde el compás 81, los cellos desde el 82 y los violines II a partir del 83 están escritos con el *col-leg.bat*. El *pizz beh.bridg.* de violas a partir del compás 82 y violines II en ese mismo compás completan el recuerdo del color tímbrico que tuvieron los primeros compases de la obra en las cuerdas. Los contrabajos en *divisi* suman un color distinto, el de los *pizz*.

Produciendo el sonido de este modo el sentido de las cuerdas es fundamentalmente rítmico, a la vez que de soporte armónico por la insistencia en la quinta Fa-Do de los contrabajos, cellos y timbales. Estos últimos en la anacrusa del compás 82 comenzaban a hacer un redoble sobre la nota Fa que se convierte en el compás 82 en un ostinato con la forma: una semicorchea-silencio de semicorchea-dos semicorcheas en cada parte, superpuestos a cellos y contrabajos.

Sobre este pedal armónico-rítmico los violines II en el compás 83, también *col-leg.bat*, al que se suman los violines I en el 84 hacen una variación rítmica del Mozart IVb y Mozart IVa.

A este conjunto se superpone en los vientos otro nivel de textura de mayor complejidad en el que el desarrollo de diferentes motivos, junto a la variedad rítmica que los soportan, crean el que será el elemento preponderante del conjunto.

A partir del compás 82 y hasta el 85, excepto las flautas, todos los vientos se dividen en dos voces haciendo quintas, sextas, octavas o intervalos de segundas, como en el caso de las trompetas en el compás 82. Todos con el motivo Mozart IVb+IVa, a excepción de los fagots que hacen Sardana V.

Todo ello con el ritmo de semicorchea con puntillo-fusa como motor y guía con

dos excepciones: la de los fagots diferenciados en tresillos de corcheas y semicorcheas para resaltar su motivo diferente; y la de las trompetas y trompas haciendo el ritmo de semicorchea con puntillo-fusa-tresillo de semicorcheas sobre la misma nota que recuerda a Sardana I.

La superposición de los motivos y sus variaciones hasta el compás 84, el timbre agudo en los vientos en *f* desde el comienzo, con el sonido-ruido contrastando en las cuerdas, y con un *cresc.* final hasta la caída del compás 85 crea un momento de gran tensión que comienza a diluirse en el compás 85. El primer momento de gran tensión después del final de la sección anterior, alrededor del compás 65.

Pero a esa tensión tímbrica, de densidad, rítmica y melódica no se suma la armónica, puesto que el desarrollo contrapuntístico de los diversos motivos sobre el pedal de Fa genera armonías muy ricas en las que se superponen funciones tonales de tónica, subdominante y dominante, siempre referidas a FaM.

El acorde de tónica en la caída del compás 85, con una sexta y una novena añadidas, marca el final de la densa textura creada por los vientos en los compases anteriores. De él nace el último recuerdo del motivo Mozart IVb+a en el fagot.

En las cuerdas a partir del compás 85, con anacrusa en el caso de las violas, comienza un tipo de desarrollo basado en la fórmula de fusas que conocemos del periodo anterior.

La indicación *solo arco. sempre legato free bowing* aparece primero en las violas y a continuación en el resto de las cuerdas.

Con entradas canónicas, el cuarteto utiliza el motivo Mozart IV en todas las voces y lo hace con ocho fusas como base, no siempre coincidiendo con la fracción fuerte de cada parte, como en el compás 86, y utilizando pequeños giros o fragmentos de motivos para unirlos. Este tipo de desarrollo también es utilizado por los clarinetes y flautas en el compás 86.

Los contrabajos en la anacrusa de ese compás recuerdan el motivo Mozart I uniéndolo a Mozart V. Repiten dos veces esta fórmula para a partir del 88 hacer un desarrollo en semicorcheas de Mozart V que finaliza en el 89.

Es la primera vez que los motivos Mozart I y Mozart V se unen. Hasta ahora

Mozart V ha sido ampliamente utilizado solo en diversas texturas en las cuerdas, y una vez unido a Sardana VI en los compases 40 y 41.

Otra característica particular de esta textura en las cuerdas son los contrastes dinámicos repentinos. Del *ff* en 85 y 86 se pasa al *pp sub.* de 87, de nuevo a *f sub.* en la primera parte de 88 y de nuevo a *pp* en la cuarta parte de ese compás. El resultado es una masa sonora homogénea producto del *legato* y la uniformidad de la figuración en todas las voces.

En los vientos ya hemos visto cómo clarinetes y flautas se fusionaban con la textura de las cuerdas en el compás 86. Pero en el 87 los oboes comienzan a cantar Sardana VII precedido de la última nota del motivo Sardana V. Lo hacen con el motivo rítmico introducido en esta sección de semicorchea con puntillofusa y, además, unido a un tresillo de semicorcheas que representa Sardana V en la tercera parte del compás. Después y hasta el 90 el discurso está construido con variaciones de los mismos motivos: Sardana VII y Sardana V.

Con el mismo ritmo, las flautas a partir de la anacrusa de 88 hacen dos motivos diferentes: la primera flauta hace Sardana V mientras que la segunda hace Mozart II incompleto y en la tercera parte de 89 esboza el inicio de Sardana VII.

En el compás 90 hay una serie de entradas canónicas en las maderas que junto a los timbales construirán dos compases ricos en motivos que se encabalgan.

Comienzan los fagots en la anacrusa de 90 con Mozart IVa seguido de Mozart IVb y de nuevo IVa. Sobre este último los clarinetes superponen Mozart II seguido de Mozart IVa. Los oboes repiten dos veces Sardana V a partir de la tercera parte del compás y enlazan con Sardana VII. A éste se agregan en las flautas Sardana V, Mozart IVb y Mozart IVa.

Sardana V se soporta en tresillos de semicorcheas. El resto de motivos, a excepción de Sardana VII que es más complejo, utilizan el ritmo de semicorchea con puntillofusa. Como base los timbales hacen el ritmo de Sardana II.

Como se puede ver, estos dos compases 90 y 91 ilustran concentradamente el tipo de transformación que sufren los motivos para convertirse en ideas melódicas nuevas, que a su vez superpuestas crean texturas siempre distintas y originales.

A nivel armónico también éste será un periodo que sintetiza el tipo de armonía que el compositor utiliza muy a menudo en la obra. En él, grupos de instrumentos afianzados en tonos diferentes crean superposiciones tonales. Pero habitualmente estos tonos están escogidos por el elevado número de notas comunes entre ellos, lo que permite moverse de unos a otros haciendo hincapié, bien en lo que les une, bien en lo que les diferencia según convenga. Serían momentos que podemos calificar de politonalidad suavizada frente a otros en los que las tonalidades están más alejadas.

Recordemos que se llegó al compás 85 con la tonalidad de FaM asentada. En ese compás se superponen el tono de la dominante que se desarrolla en violines II, violas y cellos, con el de FaM de violines primeros y fagots. En la última parte de ese compás los contrabajos hacen el gesto de Mozart I y resuelven en la caída del 86 en Rem. En las voces superiores se prolongan FaM en las flautas y DoM en los clarinetes. Pero en la última parte del mismo compás 86 los contrabajos con un nuevo gesto del motivo Mozart I cadencian sobre La, que se define mayor con ayuda del resto de las cuerdas. Este cambio de color brusco que en oboes y flautas se materializa en el tono de la dominante MiM, sirve para llamar la atención, como sucedía con los Mozart I en contrabajos, de los motivos que sustenta y, además, de la vuelta a la Sardana en los vientos.

A partir del compás 88 en flautas y oboes se alternan MiM y Mim creando sombras y luces en pequeños espacios de tiempo, juego al que se suman las cuerdas en el compás siguiente.

La entrada de los fagots en la cuarta parte de ese compás, 89, con el motivo Mozart IVa sobre FaM da paso a las entradas sucesivas en los vientos que hemos detallado anteriormente. Los clarinetes tocan en FaM. Los oboes comienzan con un acorde que podría ser de dominante de Fa pero en realidad pertenece al ámbito de SolM. Y las flautas parecen cantar en la dominante de Sol que a continuación se convierte en FaM.

Los pedales en los timbales completan el conjunto con notas comunes a las tonalidades superpuestas que marcan la dirección del pasaje.

Luces y sombras, destellos que enfocan a un motivo o un ritmo mientras otro se queda en la penumbra, cambios de luz a veces bruscos y otros leves. La armonía como paleta de colores.

Tercer periodo.

Finaliza en el compás 108 y comienza con el cambio de tempo $\text{♩}=104$, es decir, doblando la velocidad de la que veníamos aunque ésta será compensada por el aumento en la duración de las figuras, lo que permite que no se perciba la alteración en el tempo.

En el compás 92 se comienza a construir un clúster por la superposición progresiva de notas en el que las dos extremas, dos La, están a distancia de una octava por arriba y debajo del cuerpo que crea el clúster por segundas. A éste se añadirá en la caída del compás 93 otro La una octava más grave en los cellos. Esta voz y la de las violas se dividen en dos voces, creando de ese modo un movimiento que hace fluctuar al conjunto de la sonoridad ganando en densidad para de nuevo perderla al final del compás 94.

Las voces agudas se mantienen con el mismo ritmo de corchea con puntillo-semicorchea hasta que en las dos últimas partes del compás 94 la sonoridad pierde progresivamente notas, al tiempo que oboes y clarinetes tocan el motivo Sardana I con dos notas a distancia de segunda mayor.

Esta unión del ritmo de corchea con puntillo-semicorchea, que ha caracterizado la sección anterior, al de Sardana I es otra fotografía que ilustra el sentido y la conexión entre ambos ritmos.

Por otro lado, los contrabajos añaden otro color particular que enriquece la sonoridad: a partir de la segunda parte del compás 93 comienzan a hacer *pizz.beh.brdg.* a ritmo de negras, como al inicio de la obra.

De nuevo parece que un clúster hace de punto de inflexión en la obra creando un momento de corte y a la vez de unión entre dos elementos distintos.

El comienzo en el compás 95 en las cuerdas nos recuerda al de los compases 34 y siguientes, aunque ahora destaca el carácter fugado con el que está tratado el motivo Mozart II, siempre en *legato* y sobre semicorcheas acompañado por otras voces escritas con *picados* y una función más rítmico-armónica.

Hasta el compás 99 el desarrollo de este motivo será el hilo conductor en las cuerdas. Aparece en los cellos, pasa a los violines II en 96, de nuevo a los cellos, violines II y para terminar a violines I y II en el compás 98. Y lo hace en diferentes tonalidades, empezando por Lam, Mim en los violines II, Sim en cellos y violines II, para finalizar en Rem en los violines I.

Estos pasos a tonalidades cercanas están apoyados por el motivo Mozart I en los fagots, 96, y oboes, anacrusa de 98.

El cambio de armadura a ReM en ese compás, 98, viene acompañado de la entrada de los timbales a ritmo de Sardana I sobre la nota Re. Además, este Re servirá como base para la superposición del Rem en los violines y violas en 98 y 99, y el ReM de los vientos y cellos y contrabajos en 99.

Los vientos comienzan a sonar en *p* con el ritmo Sardana I introducido en el compás anterior, 98. Es decir, mientras los violines finalizan su discurso mozartiano con el color del modo menor, los vientos toman el relevo con el ritmo de Sardana apoyado por el cambio al modo mayor.

Los dos clarinetes y las dos trompas comienzan a tocar a distancia de sexta y quinta respectivamente, y a lo largo de los tres compases siguientes sus voces se moverán por grados conjuntos o saltos de tercera. De ese modo se enriquece armónicamente el tipo de escritura más rítmica que caracteriza el conjunto de los vientos en los compases 99 y siguientes.

En el compás 101 con anacrusa los oboes, trompetas y contrabajos destacan en el conjunto el motivo Sardana V con *f* y *ff*, seguido de Sardana VII en oboes y trompetas.

Pero en la tercera parte de ese mismo compás clarinetes y trompas dejan de tocar Sardana I para continuar en ritmo binario con Sardana II.

A partir de ahí y sobre este ritmo, las cuerdas de nuevo se hacen con el protagonismo. A los cellos, que desde el compás 99 hacen Mozart V, se unen violines II y violines I en 102.

Destaca cómo de Mozart V nace Mozart III en violines I y cellos en el compás 103. Y cómo en 104 escuchamos Mozart III en todas las voces. Le sigue, en el 105, un desarrollo en semicorcheas del mismo motivo con una particularidad en cuanto a la articulación: las cuatro semicorcheas están divididas en dos grupos y

cada grupo está unido por una ligadura. En el compás 108 de nuevo se escucha con claridad y sin modificaciones Mozart III, finalizando de ese modo el periodo.

Sobre el desarrollo recién mencionado, en 105 los vientos introducen, aunque incompleto, Sardana III con figuras largas. El *f* con el que está escrito y las disonancias de séptima, novena o segunda que se forman como consecuencia de las notas tenidas, le dan a esta aparición del motivo un carácter agresivo y duro, muy distinto al que hemos escuchado cuando estas melodías fueron introducidas en la segunda sección con un tipo de escritura similar.

En el compás 108 hay un punto de convergencia armónica en el que Mozart III repetido cuatro veces, primero sobre Mi, después La y finalmente Re, resuelve en el compás 109 con Rem.

Cuarto periodo

Este periodo se prolonga hasta el compás 120 y comienza en 109 con un nuevo desarrollo canónico en base al motivo Mozart II. Acumulando progresivamente densidad y tensión armónica nos llevará hasta un punto de ruptura en el compás 117, donde la orquesta se llena del ritmo de Sardana apenas incomodado por Mozart I en los fagots.

Es, por tanto, un proceso muy similar al del periodo anterior. La diferencia estriba en el nivel de tensión al que se llega en 117, y cómo a partir de ahí serán dos elementos de la Sardana los que se enfrentan, al contrario de lo que en una medida más moderada sucedió en el periodo anterior, ya que entonces la Sardana se equilibraba con los motivos mozartianos.

Cada entrada canónica de las cuerdas comienza con la exposición completa de Mozart II, pero el desarrollo posterior en cada voz es diferente. Como consecuencia, progresivamente y sobre todo a partir del compás 114 y hasta el 116, la textura en su conjunto está tejida con fragmentos y variaciones del motivo cada vez más complejos, a lo que contribuye el *divisi* progresivo de las voces. En el compás 114 las ligaduras desaparecen en todas las voces y en su lugar está escrito *martellato*. También ahí la flauta y el piccolo con la indicación *á2 stacc.* se unen a las cuerdas con el mismo tipo de desarrollo que hacen éstas. Por último, en

el compás 115 se sumarán los clarinetes.

Completan el cuadro las trompas, que en el 113 comienzan a tocar Sardana III con el mismo tipo de figuración larga y a dos voces que han utilizado apenas unos compases antes, en 105 y siguientes.

La armonía es este fragmento es otro factor generador de tensión. Llama la atención cómo en el compás 111 se cambia a una armadura sin alteraciones que permite escribir con más facilidad el pasaje politonal que comienza a partir de ahí. Las tonalidades se suceden en espacios de tiempo breves, comenzando en el compás 109 con los contrabajos y cellos en Rem. A continuación, en la cuarta parte del mismo compás, entran las violas en Lam. La siguiente voz en sumarse al canon es la de los violines II y lo harán en Labm, para finalmente los violines I en el 113 hacerlo en Solm. Pero no seguirán un discurso tonal uniforme, y así, por ejemplo, las violas que comenzaron en Lam, en el compás 111 cantarán en Fam. O los violines II con Labm en 112, en el 113 cantan en Solm. Estas superposiciones encuentran notas comunes que aportan estabilidad al conjunto hasta el compás 114, donde la evolución de las voces y los numerosos cromatismos distorsionan las referencias tonales. A partir de la segunda parte del compás 115 destaca el movimiento paralelo por cuartas de flauta y piccolo y violines I con violines II y clarinetes. El conjunto se referencia a Rem.

La acumulación de voces, el ritmo de semicorchea que se hace más y más insistente, el *martellato* en las cuerdas, *stacc.* en piccolo y flauta a partir de 114, el *cresc. poco a poco* y el *poco accel.* nos conducen con una tensión en aumento constante hasta el 117. En ese punto con el *Sub a Tpo. Primo*, en *ff*, y sin sordinas en el caso de las trompetas, aparece el ritmo Sardana I en las cuerdas, rompiendo con el ritmo binario fuertemente arraigado que hemos escuchado en todo el periodo.

La masa sonora producida por las cuerdas y que se ha amplificado con el *divisi* en todas las voces del 117, en el compás siguiente se completa y enriquece con la indicación *col-leg. bat* y la vuelta al sonido natural en 120. Referenciados hacia La, en el compás 120 la textura se polariza hacia Re.

Sobre este nivel de textura, los vientos, a excepción de los fagots que tocan

Mozart I en octavas también sobre La, hacen el motivo Sardana III en Rem, como en ocasiones anteriores con notas largas.

Destaca cómo las cuerdas en el compás 118 hacen un *dim.* antes del *col-leg. bat.* que ayuda a resaltar el efecto, y el gran contraste de esta sonoridad con el sonido *ff* de los vientos que cantan por última vez Sardana III.

A partir de la segunda mitad del 120 la vuelta al sonido natural y el gran *cresc.* llevan al conjunto a un punto culminante que finaliza con el acorde corto y en *ff* del compás 121, marcando así el final del periodo.

Quinto periodo.

Comienza en el compás 121 y finaliza en el 136. En él el cambio textural es notable y tras el acorde final del periodo anterior por primera vez en la obra las cuerdas se reducirán a una sola voz, el cello. La textura en los vientos es más densa, aunque el tipo de figuración amplia y el modo contrapuntístico con el que está construida transmiten ligereza.

Caracteriza este periodo la complejidad rítmica que deriva de la superposición de motivos. En ocasiones aun siendo el mismo el que se superpone en las diversas voces los ritmos que los sustentan son distintos. Tresillos de blancas sobre otros de negras, que a su vez se mueven sobre figuraciones diversas en subdivisión binaria. Todo ello en una textura de conjunto donde destaca la liviandad y el carácter despreocupado y juguetón.

Hasta el compás 131 los oboes destacan sobre el resto de la orquesta con Sardana III y Sardana IV. Ambos motivos se presentan completos, tal y como aparecen en la idea inicial de *El Saltiró de la Cardina* aunque el ritmo es distinto. Están escritos en Rem.

Otro de los ejes sobre los que se mueve el periodo es el diálogo establecido entre los fagots y cellos. Comienza en el compás 121 con Mozart II completo para a continuación hacer desarrollos alrededor de diferentes elementos del mismo motivo, estableciendo un diálogo a modo de pregunta-respuesta entre ambos instrumentos. A partir de la anacrusa del 127 el motivo utilizado para el diálogo será Mozart V.

Esta relación entre cellos y fagots es también armónica y comienza con la presentación del motivo en los fagots en Rem. Al final de la respuesta que hacen los cellos, en el compás siguiente se insinúa el tono de la dominante, el cual se confirma en la siguiente réplica de los fagots. De nuevo éstos vuelven a terminar con la dominante, de forma que en el compás 123 los cellos sonarán con Mim. La siguiente entrada de los fagots será de nuevo en la dominante en modo menor de Mi, Sim, tonalidad con la que finalizará el diálogo entre ambos instrumentos en el compás 126.

Este tipo de escritura se repite, como hemos apuntado, a partir del 126 aunque con Mozart V y en DoM.

Es una textura innovadora en el conjunto de la obra, con dos voces graves dialogando con Mozart mientras el oboe, en un registro más agudo, canta una melodía de Sardana con claridad y por primera vez completa.

Cuando los fagots quedan en silencio en la tercera parte de 129 los cellos retoman Mozart II, hasta que a través de diversas variaciones y con el cambio de duración de las notas a corcheas, en el compás 132 se transforman en Mozart V.

Por otro lado, los clarinetes a partir del compás 132, siempre en la tonalidad de DoM, enlazan un primer giro de Sardana III con otro de Mozart V en 133 y 134, para finalizar de nuevo con Sardana III en 135.

Los clarinetes en estos compases, 132 a 136, son otra muestra de la facilidad con la que el compositor transforma dos motivos sin aparente relación en un solo elemento, mezclándolos con naturalidad como si fueran dos ideas estrechamente conectadas que se convierten en algo nuevo dentro de un contexto textural diferente al de origen.

En otra capa de la textura, las trompetas en 127 y siguientes tocan Sardana IV anticipando a los oboes que harán este motivo dos compases más tarde, en 129. Las trompas a partir de 128 cantan Sardana III después que hemos escuchado el motivo en los oboes. Los tres se desarrollan en Rem sobre la escala natural tal y como aparece en el original, Ejemplo 15.

Otro elemento destacable es la indicación *liberamente legato espress. ma sotto voce* con la que los metales están escritos. Además, las trompetas deben sonar *con*

sord harmon, mientras que las trompas *bouché*. Todas estas indicaciones enriquecen tímbricamente la textura ligera en la que se circunscriben, ligereza que a su vez destaca la variedad de colores y la libertad con la que los instrumentistas pueden tocar los motivos.

La flauta se sumará a la textura en 131, y parece tomar el relevo al oboe como conductora melódica del fragmento con Sardana III. A partir del compás 134, con la adición del piccolo y variaciones sobre Mozart V, establecerá un nuevo diálogo con los cellos.

En ese punto, compás 134, el *rall. poco a poco* acentúa el proceso de relajación y disolución del periodo subrayado por la figuración más amplia, la tonalidad única de DoM en todas las voces, los matices *pp* y la menor densidad del conjunto.

Hay que destacar también cómo todo el periodo está escrito con dinámicas entre *pp* y *mp* que unidas a una progresiva aumentación de la figuración, y al *rallentando* de final, acentúan su carácter íntimo y melódico en contraste con el rítmico al que ha sucedido.

Sexto periodo.

Comienza con el *a Tpo. Meno Mosso* $\text{♩}=72$ del 137, es decir, con un tempo ligeramente más lento que el $\text{♩}=104$ del que veníamos. Marcaremos su final en el compás 148.

En un periodo corto y con un carácter muy diferente a los que hemos escuchado hasta el momento. En él no hay una métrica definida y se utilizan recursos instrumentales en las cuerdas como los armónicos, *glissandi*, trémolos, o el sonido en *punta d'arco*. Todo ello con dinámicas que se mueven entre el *pp* y el *mp*. Llama también la atención cómo estos recursos son empleados para crear una textura que a medida que se acerca al final se vuelve más etérea, imprecisa, como si se desdibujara el timbre de los instrumentos y cualquier idea de motivo, armonía o ritmo.

Mientras, el piccolo entra en el periodo con el Mozart V que ya hacía en el periodo anterior, aunque al final del 137 dibuja de nuevo Mozart IVa. A la vez, los clarinetes y cellos continúan haciendo desarrollos de Mozart V.

Serán las trompas las que nos introduzcan en el nuevo color de este periodo con los motivos Sardana III y el fragmento final de Sardana IV, separados por el calderón escrito sobre la última nota de Sardana III en 139. Con las indicaciones *bouché, espress. ma sotto voce. liberamente*, la melodía se debe repetir según la leyenda *repeat liberamente losing sychron* hasta un *approx. ending.* al inicio del 146.

Destaca cómo apenas unos compases antes, en 105, Sardana III era utilizado en *ff* en los vientos con un sonido que calificábamos como duro y agresivo; y en 117 fue también solista indiscutible como punto culminante del periodo. En este contexto textural, con la libertad métrica que tiene, las trompas *bouché*, en *legato* y *espressivo* el motivo adquiere otra dimensión totalmente distinta.

En el caso de las trompetas las indicaciones son las mismas, aunque el tipo de sordina señalada es la *harmon* y el motivo es la interpretación de un nuevo fragmento de *El Saltiró de la Cardina*.

Ejemplo 25. Leonardo Balada. Prague Sinfonietta. Trompetas. Compás 141 y siguientes.

Sardana VIII



Ejemplo 26. Vicenç Bou. El Saltiró de la Cardina. Compás 64 y siguientes



En las cuerdas, los violines II comienzan a cantar en el compás 138 a distancia de blanca de los violines I, mientras las violas y cellos lo harán en 143 y 144

respectivamente. El cuarteto completo se desarrolla sobre Mozart V. Los violines lo harán *con sord. a punta d'arco, pp*, con fusas. En el caso de violas y cellos con armónicos y en *p*.

A partir de 146 en todos los violines, en 147 en los cellos, y en 148 en las violas, los *glissandi* de una nota a la siguiente completan la sonoridad cercana al ruido que desdibuja todavía más la percepción de una métrica definida.

Tercera sección.

Esta sección que comienza en 149 forma parte de lo que podríamos considerar el cambio de equilibrio hacia los motivos y ritmos de Sardana que se da al final de la obra. Éste se verá agudizado en el inicio del cuarto periodo de esta sección con un cambio de compás a 12/8, lo que permite ahondar en el ámbito de la Sardana.

Recordemos que la obra comenzó con una presencia preponderante de Mozart. Terminando de este modo parece que el deseo del compositor sea finalizar la composición con un sabor más intenso a Sardana que el de su comienzo, equilibrando de ese modo el arranque más mozartiano y ahondando en la idea de transformación a la que la música de Mozart y Bou están sometidas.

Primer periodo.

Arranca en el compás 149 y finaliza en el 161.

El proceso de disolución al que se dirigía la textura final del periodo anterior con los *glissandi* en todas las voces se detiene con el inicio del trino en el compás 149. La indicación *slow wide gliss.* sobre la nota Sol en todas las cuerdas parece clarificar el momento de sonido-ruido que había predominado en los últimos compases antes del cambio de sección. A continuación, la entrada de los oboes nos transmitirá un golpe de “clasicismo” unido al motivo Mozart IV.

El color del oboe en esta entrada, al igual que en otros momentos de la obra, recuerda a las tenoras de las Coblitas. Ese timbre sobre un motivo mozartiano puede ser otro modo en el que el compositor ha querido plasmar la transformación, la fusión de los mundos de Mozart y Bou.

En el compás 149 hay también un cambio de tempo a $\text{♩}=72$. Mientras el cuarteto hace trinos, los contrabajos tocan Mozart V solos, en *divisi*, con la semicorchea como motor rítmico, *1/2 pizz. 1/2 col-leg.bat.*, todos *no accent*. A partir del 154 y hasta el compás 156 utilizan el motivo Mozart IV.

Sobre ellos los vientos siempre en *stacc.* comienzan a construir un nivel de textura con entradas canónicas que van aumentando la densidad de la misma hasta el compás 157.

Arranca, como decíamos, con el oboe en el compás 150, a continuación entra el piccolo y en el compás 153 los clarinetes, todos con las indicaciones *always breathe as needed.*, *stacc.* y con varios motivos encadenados.

Sin embargo, los fagots entran, también en el 153, pero con el motivo Mozart V y la indicación *stacc.* tomando el testigo de los contrabajos y la indicación *no accent* que tenían ellos.

La cantidad de motivos encadenados en las líneas de los oboes, piccolo, y clarinetes es alta y la cohesión entre ellos destacable, razón por la que transcribiremos la línea de los oboes entre el compás 150 y el 154.

Ejemplo 27. Prague Sinfonietta. Oboes. Compases 150 al 154.

The musical score for Oboes, measures 150-154, is presented in two staves. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* and the instruction *stacc. (always breathe as needed)*. The melody consists of eighth-note patterns with staccato articulation. The second staff continues this pattern. Red labels identify the motifs: *Mozart IVb-IVa* (measures 150-151), *Sardana VII-VI* (measures 152-153), *Mozart IVb* (measure 154), *Sardana V-VII* (measures 150-151), and *Mozart III* (measures 152-153).

El piccolo y los clarinetes hacen sus respectivas entradas (150 y 153) también con Mozart IV. En el caso del primero el desarrollo es parecido al de los oboes aunque no igual. En el de los clarinetes, teniendo en cuenta que su entrada es más distante, se desarrolla en un modo diferente aunque los motivos que utiliza serán los mismos.

Con breves giros de unión entre ellos, todos ya utilizados con anterioridad, Mozart y las Sardanias se encadenan con coherencia dentro de una textura marcada por los *staccati*, el ritmo uniforme que crean las semicorcheas, con acentos sin un

patrón regular que rompen con dicha uniformidad, con todas las voces moviéndose entre el *pp*, *mp* y un *cresc. poco a poco* que desemboca en el *ff* con todos los vientos sonando en el compás 157, y una armonía también uniforme que se mueve en DoM hasta el 156, donde toda la textura cambia a FaM.

Hemos visto en texturas también complejas desde el punto de vista motivico como ésta que la armonía era un factor que jugaba a favor de los cambios de motivo, destacándolos o uniéndolos porque aparecían en varias voces. Los compases 58 y siguientes o 87 y siguientes son ejemplos de ello. El ritmo es otro factor que ha jugado el mismo papel en innumerables ocasiones.

Esta textura es distinta a aquellas porque en ella no cambia ni la armonía, ni los ritmos, ni las articulaciones y acentuaciones, ni tan siquiera las dinámicas a pesar de la concentración de motivos.

El clímax de 157 finaliza con un acorde en la caída en 158 que tiene como base una tríada de Fa con segundas añadidas y una séptima mayor. En este momento los vientos se quedan en silencio y pasan el testigo a las cuerdas, las cuales con un tipo de textura similar introducen un cambio de carácter: las semicorcheas dejan de ser *staccato* y el contrabajo toca con *arco ordinario* en contraste con el sonido *divisi*, *1/2 pizz.* *1/2 col-leg.bat.* anterior. Agudiza el contraste el hecho de que no hay un cambio en los motivos utilizados: siguen siendo Mozart IV, Sardana V y Sardana VII, con los acentos situados sin un patrón reconocible aunque como ocurría también antes, coincidiendo en todas las voces en la misma parte o fracción.

De nuevo todas las cuerdas vuelven a DoM y en la primera parte del compás 160, donde quedan en silencio, harán un acorde tríada de Do con un Re en los contrabajos a la octava inferior.

En ese punto los vientos entran de nuevo tomando el relevo a las cuerdas con la indicación *no accent.* Destaca la constante repetición del motivo Mozart IVa en ambos compases, 160 y 161, en las diferentes voces. En la última parte del 160 y la tercera del 161 las cuerdas responden a los vientos recordando con claridad motivos como Mozart IVa en los violines I, o Mozart III en las violas.

En el compás 160 el conjunto se mueve alrededor de dos centros tonales: DoM y

FaM. Pero en el 161 se siente un cambio a Mi♭M en todas las voces, y la entrada de las cuerdas en los violines I con Mozart IVa anticipa la del piccolo con el motivo Sardana V en la cuarta parte del compás.

Estas dos breves entradas de las cuerdas, con la inestabilidad rítmica que crean y los cambios de tonalidad, completan este periodo en el que con menos elementos de los que estamos acostumbrados a escuchar, por otro lado conocidos, el compositor ha creado una textura nueva.

Segundo periodo.

Este periodo que concluye en el compás 170, comienza en 162 con un recuerdo en el piccolo del ritmo que fue característico en la segunda sección: semicorchea con puntillo-fusa.

Los clarinetes hacen un pedal de Mozart V y las cuerdas, a excepción de los violines I en los tres primeros compases que hacen Sardana VII seguido de Sardana V y desarrollos de ambos, hacen una textura puramente rítmico-armónica. El piccolo y la flauta se unen al conjunto también con Sardana VII, Sardana V y Mozart III. Los metales a partir de la anacrusa de 166 cantan Sardana III con el tipo de figuración larga que ya hemos visto en numerosas ocasiones.

Destacan el piccolo y los violines I en el compás 162 tocando Sardana VII a distancia de dos octavas pero con ritmos diversos: el piccolo con el ritmo de semicorchea con puntillo-fusa y acentos en las dos semicorcheas de cada parte, mientras que los violines I cantan el motivo con semicorcheas en legato. Curiosamente el ritmo semicorchea con puntillo-fusa fue introducido en la segunda sección por el mismo motivo Sardana VII.

El piccolo, junto a la flauta a partir de 163, continúa con el tipo de encadenamiento de motivos distintos sobre un único ritmo que hemos visto en ocasiones anteriores. Así, después de Sardana VII y Sardana V del 162 escuchamos la repetición de Mozart III varias veces en el compás 163 y 164. En 165 Sardana V se une a las primeras notas de Sardana VII. Este último giro está escrito sobre la dominante de FaM y se repite a continuación también sobre la dominante de FaM, pero con la forma de Mozart IVa. Inmediatamente después, en

la segunda corchea del compás 166, le sucede Sardana III con una figuración más larga.

La definición motivica de las cuerdas, como hemos ya dicho, se limita a los violines I hasta el compás 164 puesto que a partir de ahí éstos se unirán al resto de las cuerdas para crear un estrato de textura puramente rítmico. En *divisi*, el ritmo con el que está escrito todo el nivel textural es Sardana I con tresillos de semicorchea como base. Los contrabajos, sin embargo, con corcheas en *pizz.* solo se unirán a este ritmo al final del periodo, en el 169.

Las trompetas y trompas destacan sobre el conjunto con Sardana III a partir de la anacrusa de 166, con figuración larga, en *ff* y matizadas por el diferente uso de las sordinas. Junto a la flauta y el piccolo aluden a Fam por paralelismo con el tono de Solm en el que está escrito el motivo original, mientras las otras voces se mueven alrededor de DoM. Éstas al final de 166 comienzan a introducir un La♭M enriquecido con el La♯ de los timbales y contrabajos. En el compás 168 el Fa♯ añadido en contrabajos y fagots enriquece aún más la sonoridad, que en el compás siguiente comienza a perder disonancias hasta derivar en SolM. El motivo Sardana III en los metales del 169 con anacrusa y 170 también está escrito en SolM.

Así se llega a la tercera parte del compás 170, con un acorde de Sol con segundas añadidas sobre el que hay escrito un calderón. La única excepción está en los clarinetes, cuyas ocho primeras semicorcheas del compás 170 con la indicación *repeat keeping same tpo.* continuarán sonando hasta el compás 175 donde está escrito *approx. ending.*

Tercer periodo.

Comienza en el compás 171 con un cambio a $\text{♩}=112$ y la indicación *Sub. a Tpo Più Mosso*. Finaliza en el 195.

Está construido en base a motivos de Mozart que se mueven sobre el ritmo Sardana II. A partir del compás 186 varias apariciones de melodías de Sardana en los metales, además de una en el cello en la anacrusa de 190 y otra en las maderas

a partir de 192, completarán el conjunto.

No hay que olvidar que el motivo de los clarinetes viene sonando desde el periodo anterior y lo hará hasta el compás 175 con una sonoridad redonda a la vez que difusa. Está escrito en una tesitura grave, con las indicaciones *dim. poco a poco* y *tpo. Cl. independent from rest orch.*

Sobre ella los oboes comienzan a tocar dos de los motivos que serán más repetidos en este periodo: Mozart IVa y Mozart IVb. A través de variaciones armónicas, tímbricas, de tesitura, rítmicas y de articulación estos motivos aparecerán en todo el periodo a excepción de en los compases 192 y 195, donde Mozart IVa es sustituido por Sardana V.

Por debajo, en *divisi (1/2 top pizz, 1/2 bottom spiccmo.)* los contrabajos con Sardana II caracterizan el periodo al tiempo que dirigen la armonía.

Estos son los elementos que conforman el comienzo del periodo y la textura ligera que lo caracteriza. Pero progresivamente se irá densificando hasta el 196, aunque en ese proceso y a pesar de la acumulación simultánea de motivos prevalecerá la claridad por la gran cantidad de recursos diferentes utilizados en la escritura de cada uno de ellos.

Por ejemplo, los ritmos diferentes unidos al cuidado con el que están colocadas las articulaciones y dinámicas crean una diferenciación clara entre ellos.

Tomando como ejemplo el compás 186, tenemos en los clarinetes Mozart IVa en *legato* sobre semicorcheas. Los metales tocan Sardana III con *marc.* en *f*, escrito sobre corcheas ligadas a negras comenzando en la segunda parte. Bajo ellos los timbales apoyan los metales. Mozart III está en los violines I sin *legato* y en *mp*, además de colocado en la segunda parte del compás, es decir, después de haber escuchado a los clarinetes. Y los cellos tocan también Mozart IVa pero en tresillos de negras, en *mf* y con la indicación *espress.*


O tomemos un motivo, Mozart IVb en los oboes. En el compás 173 aparece con *legato* en negras. En el 178 con la interválica variada entre la primera y segunda nota y entre la última y la que sería la primera del Mozart IVa. A pesar de estos cambios, en el contexto en el que está este giro melódico se identifica como Mozart IVb. Si continuamos mirando en los clarinetes, en el 185 aparece con ritmo sincopado y *marc.* En 188 sobre tresillos de negras con acentos, aunque dos

compases antes, 186, en los cellos está también escrito con tresillo de negras pero *espress*. En 190, de nuevo en los clarinetes, aparece sobre cuatro semicorcheas con *legato*.

En definitiva, un gran despliegue de recursos que garantizan que el conjunto no sea una simple acumulación de ideas melódicas previamente presentadas, sino un conjunto de motivos bien caracterizados, con personalidad propia y diferente en cada momento aunque sin duda cohesionados como conjunto.

Armónicamente es un periodo tonal que gira alrededor de SolM y ReM enriquecidos por las progresiones que los diferentes instrumentos hacen con el motivo Mozart III a partir del compás 182 en las cuerdas; o por el color que hacen los cellos en 189 y las trompetas en 193 a la dominante secundaria del VI grado de Solm con Sardana VIII. Una modulación en el 194 nos lleva a MiM, tonalidad con la que inicia el cuarto y último periodo de la obra. Los motivos Sardana V, en ese compás y el 195 sobre su dominante, nos introducen en el periodo en el que las Sardanias dominarán la composición a través de los vientos.

Cuarto periodo.

La equivalencia señalada junto al 12/8  indica que a pesar del cambio de compás el tempo se mantiene.

Aunque una parte importante de los motivos en este último periodo están escritos en ritmo ternario, otra no menos importante lo está en binario y, por lo tanto, la superposición constante de ambos ritmos se sigue dando al igual que en otros momentos de la obra.

El periodo se construye en base a repeticiones cada vez más frecuentes de motivos, a menudo el mismo en entradas sucesivas que se solapan en las diferentes voces, siempre con el ritmo binario y ternario también superpuestos, con bases tonales a menudo distintas por lo que se crean numerosos momentos de politonalidad, y en el que progresivamente las melodías de Sardana se hacen más recurrentes.

En la anacrusa del compás 196 en flauta, piccolo, y clarinetes se unen los motivos Sardana V y III en una fórmula que se repetirá en diversas ocasiones hasta el final de la obra, sea con el motivo Sardana III o su prolongación, el Sardana IX, motivo que presentaremos en breve. Es un tipo de combinación que aparece en este momento por primera vez y une dos motivos de Sardana. El primero corresponde a *Llevantina*, mientras el segundo a *El Saltiró de la Cardina*.

Desde la segunda parte del compás 196 y hasta la tercera del compás 199 escucharemos repetidas en cada parte las cuatro notas del motivo Sardana V en instrumentos diversos sin solución de continuidad. En ocasiones le sucederán Sardana VII completo o incompleto.

Llama la atención que mientras Sardana V está escrito en todas las voces en corcheas, en el compás 198 las violas y violines II lo cantan con negras, aportando riqueza rítmica al conjunto.

Destacan también los dos giros de Mozart III unidos a Sardana V y Sardana III en las violas, compás 197, en lo que resulta ser otra fusión y transformación de motivos y ritmos.

En 199 la flauta, piccolo, violines I y clarinetes tocan las primeras cuatro notas de Sardana V, pero ahora sucedidas por Mozart IVb.

En la anacrusa de 201 aparece Mozart I en fagots, cellos y contrabajos, que además en el compás 202 se fusionan con Mozart IVa en los cellos.

La superposición y concatenación de tantos motivos se sostiene con pedales armónicos, algunos estáticos como en el caso de los timbales en 198, otros con movimiento interno como en 199 y 200 en cellos.

El protagonismo del motivo Sardana V en toda la orquesta hasta el compás 205 está también unido al hecho de que las trompetas lo repiten en continuación desde el inicio del periodo. Además, a partir del compás 199 se repetirá hasta el 204 unido al motivo Sardana VII tal y como aparece al inicio de *Llevantina*.

Las primeras apariciones del Sardana V hasta el compás 197 están escritas alrededor de Fa#M (enarmonizando trompas y flautas), MiM y SiM. En 198 las

tonalidades se reducen a SolM y SiM para finalmente estabilizarse en el 199 en SolM.

Pero las flautas en 200 rompen con el SolM que reinaba en el conjunto y encadenan Sardana V, Mozart IVb y Mozart IVa en Fa#M para en la tercera parte del compás 201 volver a SolM.

En 202 un MiM cambia inesperadamente de nuevo el color de toda la orquesta. En el compás siguiente las trompas, con Sardana VI, vuelven a SolM junto al resto de la orquesta, con la única excepción de las flautas que siguen en este compás en MiM aunque en el siguiente se unen al resto.

En el compás 205 hay un pequeño punto de inflexión motivico marcado por los violines I y II que comienzan a hacer un canon con Mozart III.

La menor densidad del conjunto en este punto, después de la gran concentración de motivos, ritmos, tonalidades diversas, todo ello moviéndose entre *f* y *ff* y en un registro tan amplio como el que hemos escuchado desde el final del periodo anterior hasta este compás 205, sirve para tomar impulso y crear la última gran ola que conduce la obra hasta el final.

A partir de ese compás los metales adquieren importancia encadenando con el que llamaremos Sardana IX los motivos Sardana V y Sardana III.

Este pequeño nuevo giro, Sardana IX, que se sitúa en el original de *El Saltiró de la Cardina* entre los que hemos llamado Sardana III y Sardana IV, apareció parcialmente en el compás 27. La importancia que tiene a partir de aquí y la extensión con la que se presenta ahora nos obliga a señalarlo como un motivo diferente.

Ejemplo 28. Balada. Prague Sinfonietta. Trompas 2. Anacrusa de 208.

Sardana IX



Ejemplo 29. Vicenç Bou. El Saltiró de la Cardina. Compases 57, 58 y 59.



A partir del 208 y hasta el final éste será el motivo que precedido o no de Sardana III se repetirá una y otra vez en los vientos. Con la excepción de trompetas y clarinetes en 211 y siguientes, que recordarán por última vez juntos Sardana V seguido de Sardana III y Sardana VII .

Por otro lado, la última vez que escucharemos algún motivo con base en la Sinfonía de Mozart será en el compás 209 con la repetición de Mozart I en contrabajos, cellos y fagots marcando el camino hacia ReM.

Las cuerdas en los últimos cinco compases se despojan de elementos motivicos para construir una textura rítmica sobre Sardana I. En los compases 212 y 213 se alternarán tres negras con dicho ritmo mientras en los vientos prevalecerá el binario.

En *divisi*, los movimientos melódicos de cada voz enriquecen una armonía bien definida y sostenida por el pedal de los timbales sobre Re, que cadencia a Sol en la anacrusa del último compás. El arpeggio sobre Sol de las trompetas en 213, el color de la sexta napolitana en los contrabajos, los La y La \flat , Fa y Fa \sharp chocando en diferentes voces resuelven en la caída de 214 con un último acorde mayor sobre Sol y una 9^a añadida en la flauta y piccolo.

En *ff* y con *cresc.*, la obra finaliza con este acorde sostenido por un calderón.

3.4.4 Conclusiones.

“Evolución y transformación de las cosas, cambios con dirección y propósito, obsesión por conseguir una meta, todo esto creo que constituye el *modus operandi* en mi música. [...] *Prague sinfonietta* representa en su estructura básica,

transformación a la manera surrealista.

[...]

Una obra en la que Mozart y Bou se encontrasen musicalmente [...]. Otro de los retos del proyecto era transmitir mi propio estilo en medio de los estilos de Mozart y Bou”¹⁶⁸.

En estas frases escritas por el compositor se sintetiza la esencia de su pensamiento en relación a la composición de esta obra: encuentro de dos mundos, transformación, una meta, transmitir un estilo propio.

Ciertamente el encuentro entre los dos mundos se da al inicio de la obra. Y comienza suavemente, sin contraposición ni lucha por la supremacía del uno sobre el otro. Más bien al contrario, como si estuvieran presentándose, conviviendo, compartiendo un espacio y un tiempo.

Así parece estar construido el comienzo. La introducción y el primer periodo están definidos por el mundo de Mozart. Los ritmos de sardana conviven con ellos pero distantes, como un color sonoro que incomoda, un “ruido” regular y rico en matices. Pero aun distantes distorsionan desde el primer momento una realidad inicialmente identificable con la sinfonía de Mozart. Esta deformación incipiente se convierte en la certeza de que estamos asistiendo a una transformación de su esencia cuando en el compás 6 los oboes brillan momentáneamente con el ritmo de Sardana I en el mismo contexto mozartiano.

En el segundo periodo, sin embargo, el mundo de Bou comienza a estar más presente. Es cierto que en la distancia, enmarcado en texturas puntillistas que se construyen en los vientos, alejados de las cuerdas. Una sola excepción, en el compás 31 cuando violines, violas y cellos cantan el mismo motivo de sardana que los vientos.

En el tercer periodo, a la coexistencia de ambos mundos en niveles texturales separados se suma también la compartición del espacio en las cuerdas. En éstas sardanas y motivos mozartianos comienzan a aparecer aquí y allá, superponiéndose, sucediéndose, anticipándose. Sugiriendo similitudes entre unos y otros.

¹⁶⁸ BALADA, Leonardo. *Symphony No. 5 “American”... op. cit.*

Ha sido un encuentro paulatino, una evolución que muestra progresivamente cómo los materiales se entremezclan y transforman. Y el proceso de transformación comienza a manifestarse como un proceso que va aún más allá y que incluye la fusión de elementos melódicos.

Al comienzo Sardana V y Mozart IVa sonarán cerca pero sin mezclarse, como ocurre en los compases 36 y siguientes, sin dejar patente que aun perteneciendo a mundos diversos su similitud los unirá convirtiéndolos en una única cosa. Pero si recordamos lo que ocurría compases después, en 47 y 48, los motivos se encadenaban. Y superponían, con ritmos y desarrollos distintos.

Este modo de elaborar los materiales ilustra la variante focalizada en uno de los tipos de transformación, esa en la que un elemento acotado como es un motivo de Mozart se funde con otro igualmente bien definido de Bou.

Pero la transformación en este marco compositivo no solo involucra al componente melódico, sino también al resto de parámetros que conforman el conjunto. El ritmo será uno de ellos, y no solo porque los dos ritmos Sardana I y II forman parte del material básico a partir del que la obra está construida, sino porque la manipulación de este componente, independientemente de los ritmos de Sardana, tiene una importancia vital en las transformaciones que se hace de los motivos, así como en la superposición de los mismos. La mayor parte de estos cambios responden a un metro definido, llegándose a niveles de complejidad importantes cuando se superponen.

Pero esporádicamente también encontramos diseños melódicos que se deben repetir libremente y además tienen finales solo aproximados. Cuando ocurre que dos de estos diseños se superponen el compositor anota que no deberán sonar al unísono o tocar superpuestos, en el caso que la figuración con la que están escritos lo permitiera.

Por otro lado, los distintos cambios de tempo que se suceden en la composición también repercuten sobre el tipo de ritmos utilizados, como ocurre en el caso del *Lento Molto* del compás 69. Reducir la velocidad a la mitad permite crear con 32 fusas, especialmente en las cuerdas que es donde esta fórmula tiene más presencia, texturas mucho más densas y complejas que las utilizadas hasta entonces con la mitad de semicorcheas.

Otra de los aspectos sobre los que el concepto de transformación como motor de la obra tiene una incidencia decisiva es el de las texturas. Éstas son sin duda otro de los elementos relevantes de la obra.

Desde las puntillistas en los vientos presentando motivos en el segundo periodo de la primera sección, con todo el detalle con el que están escritas las indicaciones dinámicas, sordinas, alturas de las notas, etc., y donde todos los parámetros que definen el motivo original en el que se fundamentan, a excepción de la interválica básica, están transformados.

Hasta la progresión armónica que construyen las cuerdas a partir del compás 48, con la sutil complejidad rítmica, variedad de tonalidades y motivos de los compases 59 y 60.

Sin olvidar en 137 y siguientes la textura formada por los metales que repiten sus motivos libremente sobre las cuerdas, donde los violines con fusas, en *pp* y en tesituras agudas, con sordinas y tocando en la punta del arco, se entremezclan con los armónicos de violas y cellos mientras todos ellos poco a poco se difuminan entre *glissandi*.

El elenco de texturas totalmente distintas, como hemos visto a lo largo del análisis, es realmente extenso, variado y siempre original.

Otro aspecto que materializa la intención del compositor de construir un lenguaje propio, superando los de Mozart y Bou, es el uso de un elemento, como hemos ya visto, siempre presente en la música de Balada: el clúster.

En esta obra su importancia queda reducida con respecto a las ya analizadas *María Sabina* y *Homage to Casals*. Siguen manteniendo características propias del compositor en el modo de entender este tipo de sonoridad como son su construcción partiendo de una nota, o finalizando tras ir perdiendo notas en una sola; o el hecho de que a veces están contruidos como superposición del clústers más pequeños entre los que hay un espacio registral vacío. Pero no encontramos un trabajo del clúster tan variado y complejo como hemos visto en épocas anteriores.

En la *Prague Sinfonietta* parecen tener una función fundamentalmente de ruptura entre dos ideas. Con su sonoridad y su color no tonal crean una inflexión sonora, una especie de punto y aparte tímbrico que separa dos ideas enriqueciendo el final y el inicio de las mismas.

Solo encontramos clústers en la primera mitad de la obra y en ocasiones están muy elaborados, conteniendo además elementos que los enriquecen tímbricamente como es el caso de los *glissandi* o los *pizz. beh. brdg.* del clúster que comienza en el compás 13 y finaliza en el 21.

La armonía es sin duda otro elemento fundamental. A diferencia del tratamiento que de ésta hizo el compositor en las obras de los periodos anteriores, en la *Prague Sinfonietta* la armonía tonal funcional impregna y sustenta la obra. Sin duda enriquecida con cromatismos, superposiciones funcionales y numerosos momentos de politonalidad que la desdibujan, pero a su vez llena de pedales, especialmente en los timbales y cuerdas graves, que guían y enraízan sobre todo aquellos pasajes donde las referencias tonales se multiplican.

Como hemos visto en el análisis, las superposiciones tonales o modales tienen habitualmente la intención de matizar, destacar, colorear un motivo o banda textural. Es una utilización de la armonía que superando el concepto de tensión-relajación busca la expresión dramática a través de los cambios en sí mismos.

Por otro lado, éstos no siguen un proceso de modulación tradicional, sino que se producen muy a menudo sin preparación, respondiendo de esta forma a la imagen de destellos de luz a los que el compositor alude al referirse a su armonía. Cambios bruscos y superposiciones a veces de tonalidades lejanas, no solo con la intención de aumentar la tensión, sino a menudo para destacar un motivo sobre otros, o diferenciarlos entre sí, o simplemente para que aporten un color diferente. Sin duda en un lenguaje en el que la transformación es el eje sobre el que gira todo el proceso compositivo, el factor armonía es fundamental para ampliar el campo de variantes con las que transformar los elementos en juego. Y así la armonía tonal funcional y sus infinitas posibilidades de transformación se unen a un lenguaje textural e instrumental más contemporáneo.

Los efectos instrumentales como los *pizzicati behind the bridge*, *col legno battuto*, el *martellato al tallone*, los *glissandi* medidos y sobre notas picadas, la repetición de una nota indefinida en las cuerdas pero lo más aguda posible, la melodía tocada con *glissandi* entre sus notas sean éstas reales o armónicos artificiales, los trinos con oscilaciones lentas, todos ellos son elementos que salpican la obra enriqueciéndola enormemente desde el primer compás.

Pero no solo, las dinámicas, articulaciones, acentuaciones, las sordinas, especialmente en los metales, las indicaciones de carácter están tan exquisitamente cuidadas como lo han estado en las obras analizadas anteriormente. Las infinitas variables que la combinación de estos elementos añaden a cada uno de los motivos, texturas, ritmos, armonías no solo enriquecen, sino llevan a esta composición a un nivel de refinamiento acorde con el momento de madurez en el que está escrita. No olvidemos que la utilización de algunos de estos elementos han sido considerados y tratados como fundamentales desde los primeros años como compositor de Balada. 41 años después de la primera composición que analizamos no solo siguen mostrándose como fundamentales, sino que el detalle en su uso y el conocimiento más profundo de la orquesta hacen que en esta obra cada textura, cada línea, tenga un tratamiento de estos parámetros que la enriquece y sobre todo matiza hasta definirla con la precisión que podemos ver.

Por otro lado, todas estas transformaciones siguen una dirección que podemos comprender observando la estructura general de la obra. Como apuntábamos anteriormente, en la primera sección, y especialmente en la introducción y el primer periodo, el equilibrio entre los mundos de Mozart y Bou se inclina hacia el de Mozart. A partir de ahí y hasta la tercera sección, la alternancia y superposición de elementos mozartianos y de Sardana generan las innumerables texturas, ritmos, ideas melódicas, combinaciones armónicas, etc. que hemos visto en el análisis. La fusión de mundos, materializada de tantas maneras distintas, nos lleva hasta una tercera sección donde, especialmente a partir del cambio a 12/8 del compás 196, el mundo de la Sardana predomina a través de sus motivos y ritmos.

Pero volviendo al punto de partida de estas conclusiones, el compositor hace referencia a su necesidad de transmitir un estilo propio en medio de los estilos de Mozart y Bou. Pues bien, sin duda reconocemos que la obra está tejida en base a los motivos de ambos y sus desarrollos. Pero el tratamiento al que están sometidos, las fusiones entre ellos, las transformaciones, distorsiones, mutaciones a las que están expuestos todos los parámetros que componen la música nos permiten afirmar que no escuchamos a Mozart o Bou en ningún momento. Y por las mismas razones, a las que se puede sumar el preciosismo y minuciosidad en la

factura de la obra, sí se puede afirmar que la obra tiene un lenguaje característico de Leonardo Balada.

Un lenguaje producto de la madurez adquirida después de tantos años de profesión y de la genialidad artística del compositor.

4. CONCLUSIONES.

Son cuarenta y un años de música y vivencias los que separan el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* de *Prague Sinfonietta*. Toda una vida y más de 120 obras de todos los géneros escritas en ese lapso de tiempo.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, las cuatro obras analizadas han reflejado cambios significativos ligados al paso del tiempo y a la evolución y maduración del compositor como músico. Hemos sabido de su lucha durante los primeros años como compositor por dejar el lenguaje con el que escribía y que no le satisfacía; la convicción algún tiempo después de que finalmente lo había encontrado adentrándose en la vanguardia y eliminando de sus composiciones elementos tradicionales como la melodía y la armonía tonal; un momento posterior en el que sintiendo que necesitaba un nuevo cambio comenzó a introducir de nuevo esos elementos que habían estado vetados en los años precedentes; y de nuevo otro giro, esta vez tomando un camino que parece solo se puede andar cuando el dominio del lenguaje es pleno: el camino en que las técnicas con las que había experimentado anteriormente se suman creando un nuevo espacio sonoro.

Con el discurrir del tiempo también hemos visto elementos que, por el modo en el que aparecen en las cuatro obras, parecen formar parte del ADN del compositor. Sin duda han adquirido un peso y una consistencia diferente con el paso de los años, pero ya se podían entrever desde la primera composición analizada.

Entre ellos podemos destacar la abundancia y minuciosidad en el uso de indicaciones dinámicas, acentuaciones y articulaciones. Lo hemos visto en cada una de las obras, y hemos resaltado cómo ese nivel de detalle lleva incluso a reducir la indeterminación en la que están basados algunos pasajes, especialmente de *María Sabina*.

Haciendo el ejercicio de abrir arbitrariamente las cuatro partituras analizadas podemos comprobar cómo cada voz, en cualquier página, tiene detallados estos aspectos con precisión.

Sería también conveniente recordar la afirmación que el compositor hacía

respecto a cómo emplea estos elementos del lenguaje compositivo: “Utilizo las dinámicas, acentuaciones y articulaciones no como elemento casual sino como un elemento primordial. A veces no hay nada más que estos elementos”¹⁶⁹. Este modo de usarlos está muy unido a otro concepto que aparece continuamente en sus obras: “A mí lo que me interesa es el contraste. De las armonías, de los timbres, de todo”¹⁷⁰. La manera en que utiliza las articulaciones, acentuaciones y dinámicas se sustenta en parte sobre este enfoque. La sencillez y economía de recursos del primer compás del *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* pueden ser un ejemplo que ilustre esta idea: dos notas picadas con *mf* frente a dos ligadas en *p*, sonando sobre un redoble de caja clara que finaliza en un acento.

Pero no sería exacto aludir al contraste como razón única para el empleo de las articulaciones, acentuaciones y dinámicas. La búsqueda de la cohesión es otro de los objetivos a lograr a través de estos elementos. Texturas como la que hemos llamado Objeto 5b en el *Homage to Casals* es una muestra de ello. En este caso la melodía aparece fragmentada en tesituras totalmente dispares y en diferentes voces de la orquesta. Este espaciamiento de la melodía, perturbada además por la interferencia de los Objetos 2b, encuentra su hilo conductor a través de las dinámicas y articulaciones, las cuales nos guían en la escucha de los motivos.

Por otro lado, la complejidad que la introducción de la melodía y la armonía aportan a las composiciones del tercer y cuarto periodo comportan un uso más especializado de estas indicaciones. Es decir, son cada vez más los factores a los que están subordinadas y el grado de refinamiento al que por esa razón llegan. Hemos visto en la *Prague Sinfonietta* cómo en el mismo nivel de textura se encadenaban, fundían, superponían motivos. Y cómo estos tenían, entre otros recursos, un tratamiento específico con acentos, dinámicas, picados, ligados, efectos con el arco, que los destacaban o dejaban a la sombra. En definitiva, les conferían una personalidad independiente.

Otro factor que debemos tener en cuenta a la hora de valorar la precisión con la que el compositor escribe estos elementos es el que se refiere al contenido emocional que estas indicaciones aportan a la música. Es ese aspecto el que en medio de cualquier otro, y por encima de todos ellos, va tejiendo cada

¹⁶⁹ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2008.

¹⁷⁰ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2013.

composición. Y además facilitan la interpretación de las mismas, otro objetivo presente en la mente del compositor que siempre razona pensando en ayudar a quien interpretará su música. Este concepto que hemos visto materializado en diversos momentos en su música va unido a una idea complementaria que tiene que ver con la dificultad de las obras. Porque independientemente de la técnica o técnicas que utilice en la composición de un obra, Balada no está interesado en la dificultad en sí misma. Por encima del brillo que una escritura complicada desde el punto de vista técnico para los intérpretes pudiera tener, el compositor escoge los recursos técnicos que transmitan expresividad a sus obras. Recordemos a este respecto el comentario que hacía un gran conocedor de su música, el director Jorge Mester: “Sus obras no presentan los mismos problemas que por ejemplo presentan las de Shostakovich: no se encuentran intervalos muy difíciles en pasajes agudos al unísono. Pero su música *suen*a difícil”¹⁷¹.

El uso de las sordinas, especialmente en los metales, es otra certeza en el lenguaje compositivo de Balada. Si subrayamos en las partituras cuándo y qué sordinas están escritas, nos daremos cuenta de que las indicaciones al respecto tiñen las partituras de principio a fin.

Aparecieron en el primer compás del *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes*, y a partir de ese momento hemos podido ver en cada obra cómo son usadas constantemente, matizando el color de una línea melódica, acorde, textura, clúster, ritmo, etc.

En el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* se usan las sordinas rectas y de copa, además de la trompa *bouché*. En ocasiones y por la superposición de voces con y sin sordina, su uso parece estar ligado al resultado tímbrico. Pero también y con frecuencia parece estar unido al hecho de que siendo un conjunto orquestal pequeño, el uso de las mismas permite al solista destacar con respecto al conjunto orquestal. En ese caso las sordinas cumplen la función de controladores del volumen sonoro.

En *María Sabina* destacan en relación al trabajo tímbrico, siendo especialmente evidentes en texturas muy poco densas y con dinámicas *p*. En ese tipo de texturas en vez de utilizar un instrumento de madera o cuerda para dar, por ejemplo, la

¹⁷¹ STONE, Peter Eliot. “Leonardo Balada’s First Half... *op. cit.*”

entrada al coro, ha sido un instrumento de metal con sordina quien lo ha hecho. En ese caso la elección sin duda ha sido tímbrica. Pero la gran variedad de texturas y la propia construcción orquestal más amplia de la obra, con el añadido de la parte vocal, hacen que encontremos un uso de las mismas complejo y variado.

En *Homage to Casals* hemos visto los clústers en *pp* del inicio sin sordinas. O poco después a las tres trompetas entrando canónicamente cada una con un color distinto: sordina de copa, harmon y sordina recta. Ésta será la primera vez que aparece la sordina harmon puesto que en las obras del primer y segundo periodo analizadas solo habían sido utilizadas la sordinas rectas y de copa.

En la *Prague Sinfonietta*, sin embargo, la harmon ha sido usada con frecuencia. Llama la atención cómo especialmente en las texturas puntillistas los cambios de sordina se dan prácticamente en cada nota.

El uso que Balada hace de estos accesorios en los metales hace pensar en lienzos cuyas gradaciones de color matizan fragmentos del cuadro general. En esta dirección ha crecido el uso de las sordinas con el paso de los años, siempre buscando la belleza y la originalidad a la hora de construir colores orquestales distintos.

Otro elemento particularmente importante en el lenguaje del compositor es el clúster. Sus apariciones en el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* fueron anecdóticas. Aunque sabemos que en aquellos primeros años como compositor ya usaba con frecuencia este tipo de sonoridad. Así lo hace saber a Gilbert Chase cuando describe el tipo de armonía que usaba entonces: “ARMONÍA: Su desarrollo armónico podría ser representado por una progresión que parte del “racimo de notas”– ton clústers – [...]”¹⁷².

En *María Sabina* y *Homage to Casals* son un elemento sustancial. En *Prague Sinfonietta* también aparecen, aunque su importancia está ligada no tanto a su presencia constante como al tratamiento que se les da.

En *María Sabina* podemos ver clústers que nacen como superposición progresiva de voces instrumentales. En ocasiones se disuelven a través de *glissandi*,

¹⁷² Anexo I. Página 342. Carta de Leonardo Balada enviada a Gilbert Chase. 20 de junio de 1961. Gilbert Chase Papers. *Serie IV, Subject Files*. Box 9, folder 1. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division.

oscilaciones, o simplemente perdiendo notas. Otras finalizan bruscamente cuando llegan a su máxima densidad. A veces están formados con pocas notas y actúan como una mancha de color en texturas multiestrato. Otras forman grandes texturas, densas y de registro amplio. O crean pedales que soportan la textura o niveles de textura. En ocasiones son puramente rítmicos, percusivos. En otras melódicos.

En *Homage to Casals* destacan en muchos momentos por el contenido melódico que tienen. Desde los dos primeros que aparecen en la obra, aquellos que llamamos Objeto 2 con su movimiento de cuarta ascendente que alude al intervalo con el que comienza El Cant dels Ocells; hasta aquel que llamamos Objeto 10 y en el que las cuerdas hacían un policlúster a 18 voces cantando el principio y el final de la melodía. Pero no solo tienen una dimensión melódica. También crean niveles de textura con un sentido más rítmico y tímbrico mientras se entremezclan con otros niveles melódicos. Y en otras ocasiones están contruidos como bloques sonoros estáticos que se repiten esporádicamente a lo largo de toda la composición cohesionándola.

En *Prague Sinfonietta* el clúster no es un elemento basilar de su construcción sino que aparece como un recurso entre tantos otros. Está tratado como un elemento de ruptura y conexión entre partes o ideas diferentes. Se forman a menudo progresivamente, por superposición de voces, y se disuelven perdiéndolas progresivamente. Con la manera en que se insertan en la *Prague Sinfonietta* el clúster pierde la cualidad estructural que tenía en las obras anteriores. Ya no son el soporte de otros elementos compositivos como la melodía, la densidad sonora, el ritmo, etc. La dimensión más orgánica de su tratamiento les convierte en un recurso independiente y con personalidad propia.

Observar cómo está tratado el ritmo en estas composiciones es otra manera que nos ayuda a entender a Leonardo Balada.

Desde el punto de vista del tempo llama la atención que las cuatro obras contienen muchos cambios, en ocasiones contrastantes, otras más sutiles. A veces asociados a cambios en el metro y otras no, dando como resultado infinidad de posibilidades que han alterado en diversa medida el discurrir de la música.

Los cambios métricos son una cuestión destacada en el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes*, con momentos de polimetría y un trabajo motivico,

especialmente en el Tercer movimiento, basado en los mismos.

María Sabina es una obra especialmente rica desde este punto de vista. En ella a los cambios de tempo, metro, los momentos de polimetría, los numerosos ritmos formados por la repetición de motivos, o esquemas basados en articulaciones o acentuaciones concretas, los niveles de textura superpuestos, etc., se debe añadir la indeterminación. El fruto de la complejidad de elementos que se entremezclan en relación al tiempo y su organización producen una composición en la que el ritmo es uno de los aspectos destacados.

El *Homage to Casals* está también muy elaborado desde este punto de vista. El uso de la indeterminación en varios momentos de la obra; cómo los que hemos llamado Objetos 2, con sus variantes, aparecen repetidamente colocados según esquemas métricos distintos; los cambios en la figuración introducidos en el material melódico, que nunca aparece del mismo modo; la superposición de niveles texturales con ritmos distintos; los frecuentes cambios de tempo que crean los numerosos *accelerando* y *rallentando*; son elementos, entre otros, que muestran la variedad con la que está tratado este parámetro en la obra.

Y en *Prague Sinfonietta* es otro elemento basilar. Partiendo del hecho que dos de los motivos son ritmos de danza perfectamente caracterizados y diferentes, y que la esencia de la obra pasa por la transformación de sus componentes, la variedad que resulta de las modificaciones realizadas a esos dos ritmos es extraordinaria.

Pero aunque quizá el trabajo sobre estos dos motivos sea el más llamativo, es solo una parte del relacionado con el ritmo en la obra. Hay otros muchos ejemplos que nos hacen ver cómo en ella su tratamiento es más sofisticado. Por ejemplo, cuando se han sucedido cambios contrastantes en el tempo, a partir del compás 69, que han permitido crear texturas radicalmente distintas aunque no hayamos sentido la discontinuidad entre ambas por el tratamiento dado a la figuración. O hemos comprobado cómo el ritmo armónico creaba en un mismo nivel textural ritmos distintos, porque algunas de las voces, aun con el mismo ritmo armónico, estaban desplazadas con respecto a las otras, compases 48 y siguientes. Son tantos los ejemplos detallados durante el análisis que nos permiten afirmar que el trabajo rítmico en la *Prague Sinfonietta* es especialmente rico y complejo.

Observar el trabajo textural en las cuatro obras también nos muestra elementos que narran la evolución del lenguaje de Balada. La sencillez con la que el grupo

orquestal está tratado en el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* está, por un lado, unida a las reducidas dimensiones del grupo orquestal y al deseo de dar relevancia al solista. Por otro, los cambios de textura están unidos a un tratamiento más cercano a la música tonal puesto que acompañan y realzan aspectos melódicos y armónicos.

Sin embargo, en *María Sabina* la textura es la piedra angular de la composición, el cuerpo que contiene la música. Como elementos que las caracterizan y que nos hablan de la variedad con la que se desarrollan en la composición podríamos citar: la orquesta amplia a la que se suman instrumentos no tradicionales (serrucho, *fiddler*, acordeón, látigo o bajo eléctrico) y una percusión rica, el coro, María Sabina, los personajes menores como el Pregonero, Alguacil y Verdugo; los cambios en la densidad de las mismas; el metro y el tipo de figuración con la que están construidas; el nivel dinámico que define cada una de ellas y las relaciona con las anteriores y siguientes; la dirección del movimiento de las partes que las componen; las variaciones de registro; los equilibrios o contrastes tímbricos; los efectos espaciales; el nivel de contraste entre las partes de las texturas multiestrato.

En *Homage to Casals* el trabajo textural envuelve a un elemento tan condicionante como es la melodía de El Cant dels Ocells. Como hemos visto, la obra está íntegramente construida en base a los motivos de esa melodía y las texturas encuentran su forma y sentido alrededor de ella. A los parámetros que en *María Sabina* las construían (ritmo, timbres, registros, densidades, concepto espacial, contrastes entre niveles, etc.), ahora se añade todo el trabajo motivico. Hemos visto en el análisis cómo cada motivo estaba perfectamente delineado y tratado para enlazar con el siguiente; y cómo estando escritos en el mismo nivel de textura en ocasiones se superponían a alturas diversas formando amplios policlústers; o cómo el juego de ritmos y armonías los hacían diferentes aun siendo el mismo motivo. El modo en el que la melodía se mueve a través de las texturas, a la vez que las construye, es muy refinado y aporta una nueva dimensión al trabajo textural.

En la *Prague Sinfonietta* aún se va más allá. El número de componentes motivicos y rítmicos en juego se incrementa considerablemente, a lo que se añade el uso mucho más complejo de la armonía tonal. Todo ello en una orquesta de pequeñas dimensiones y con una percusión reducida a los timbales. El trabajo multiestrato

es aún más exquisito, con desarrollos dentro de cada nivel de textura más ricos por el gran número de motivos que hemos visto enlazarse, fusionarse, superponerse. A veces los niveles de textura son altamente contrastantes en cuanto a figuración, registros, densidad, motivos, tonalidades en las que éstos se mueven, etc. Otras guardan cierta homogeneidad, sobre todo en lo que a dinámicas se refiere, y especialmente cuando se busca un punto de inflexión cadencial o el cambio desde un tipo de textura a otro. Puesto que la obra está construida en base a elementos de dos mundos distintos, los de Mozart y Bou, podemos además decir que a veces las texturas separan estos mundos mientras otras los fusionan o entremezclan.

En este entramado textural el timbre es uno de los aspectos sobresalientes. En el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* la naturaleza tímbrica contrapuesta del cello en relación al conjunto orquestal es el punto de partida para la obra. Además, sabemos que hubo una renuncia consciente por parte del compositor a escribir para el cello con recursos que no fueran estrictamente tradicionales.

En *María Sabina* la riqueza tímbrica es la consecuencia de la suma de numerosos factores. Entre ellos la variedad de recursos instrumentales y vocales no tradicionales utilizados, además del lenguaje vanguardista con el que está construida la obra, y las influencias de la música electrónica. Balada apenas ha utilizado la música electrónica en sus composiciones. Pero, sin embargo, a partir de su segundo periodo recrea en numerosas ocasiones con instrumentos tradicionales timbres asociados a este tipo de música.

En el *Homage to Casals* el timbre es uno de los factores que mejor caracteriza las diferentes presentaciones de la melodía. A veces éstas son tan contrastantes como las que escuchamos entre la superposición del Objeto 4 y el Objeto 3. Con un sabor denso, casi palpable a Coblá¹⁴⁵ del primero, el segundo se mueve en un ámbito más aéreo, indefinido, casi irreal. Sin embargo, en otras ocasiones la melodía parece deshacerse y perder su naturaleza a través del sonido que resulta de los *glissandi* entre notas.

En *Prague Sinfonietta* el timbre es un elemento especialmente unido a los dos mundos representados en la obra: el clásico de Mozart y el de las sardanas de Bou. Las cuerdas están asociadas con frecuencia a Mozart. Los vientos al color de Sardana. Los oboes, sobre todo cuando cantan las melodías con figuraciones

largas de Sardana, recuerdan a las tenoras.¹⁴⁹ También los metales cuando cantan melodías de Bou nos hacen pensar en una Cobla.

Pero sin duda éste no es el único modo en el que el timbre es utilizado en la obra. Como ocurre con el uso no tradicional de la armonía, en el caso del timbre también vemos cómo el color clásico a orquesta mozartiana o a danza tradicional, una vez presentados, se desvanecen a favor de sonidos más contemporáneos. El uso percusivo de las cuerdas con los *col legno batutto* y *pizzicati behind the bridge*, o los clústers en *glissando* y el tratamiento puntillista de motivos mozartianos en los vientos, son ejemplos de este tipo de colores sonoros no tradicionales.

Otro de los aspectos que es necesario revisar para comprender cómo ha evolucionado la obra del compositor está relacionado con la melodía. Hemos visto cómo después de utilizar melodías propias en sus primeros años de carrera decidió eliminarlas totalmente de su música. De ese tiempo en el que no quería introducir en sus obras “any tune you could whistle”¹⁷³ surgió *María Sabina*. Pero después de 9 años componiendo sin ellas, con la excepción de *Sinfonía en Negro (Sinfonía N. 1) (Homenaje a Martin Luther King)* de 1968, de nuevo entraron a formar parte de su lenguaje compositivo. Además, gran parte de estas melodías pertenecen al repertorio tradicional o folclórico de diferentes países.

En el *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* vimos cómo el material melódico estaba construido con elementos breves, sencillos, cuyos desarrollos construyeron un tejido que cohesionó y dio unidad a la obra. En *Homage to Casals* la melodía es la sustancia de la composición. En toda la obra apenas hay notas que no podamos identificar como parte de uno de los motivos en los que dividimos El Cant dels Ocells. Por lo que se puede decir que casi el 100 por 100 de la obra está hecha con esa melodía.

En la *Prague Sinfonietta* los materiales melódicos también son la esencia de la obra, aunque la variedad de los mismos y el tipo de tratamiento al que se ven sometidos sea más elaborado que el que se hizo con El Cant dels Ocells. En *Prague Sinfonietta* ese tipo de tratamiento más complejo produce un gran número de variantes motivicas, a las que podemos añadir las derivadas de la fusión entre

¹⁷³ KLEIN, Howard. Notas al CD: BALADA, Leonardo. *María Sabina* [Registro sonoro]. The Louisville... *op. cit.*

motivos. Éste será otro modo de manipular, incluso podríamos decir distorsionar, los materiales originales que genera nuevas ideas.

Otro aspecto a través del que podemos seguir con claridad la evolución que ha tenido el lenguaje del compositor a lo largo de los años es la armonía. Comenzando por la armonía cromática del *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes*, con choques constantes a los que el tratamiento contrapuntístico de las voces contribuía considerablemente. Una armonía con referencias tonales, en ocasiones con superposiciones funcionales, a veces modales y momentos de politonalidad.

Sin embargo, en *María Sabina* la armonía tradicional no existe. Y como hemos ya apuntado no solo en esta composición, sino en el conjunto de la obra del segundo periodo. Es cierto que vimos gestos en la Parte II como los de la Introducción o la última intervención del coro que nos acercaron a una sonoridad con alusiones a la armonía tradicional. En un contexto puramente atonal aquellas leves insinuaciones tonales tienen un valor expresivo muy importante y añaden un color nuevo a los creados por otros elementos del lenguaje. El contraste entre el color hueco de las quintas y terceras frente a la densidad de los clústers a los que nos habíamos acostumbrado impactan en el contexto de la obra. Pero estas consonancias no tienen un carácter estructural puesto que no crean un marco de referencia tonal en el que adquieren un valor funcional.

Sin embargo, sí hay notas que hemos indicado en el transcurso del análisis y que funcionan como alturas de referencia que van cambiando a lo largo de la obra, sosteniendo el trabajo tímbrico, rítmico y textural.

En *Homage to Casals* la armonía reaparece pero muy entrelazada con el tipo de lenguaje vanguardista utilizado en *María Sabina*. Un lenguaje en este caso construido sobre texturas, clústers, efectos tímbricos. Pero siendo una melodía tradicional el elemento generador de la obra, la armonía está presente a pesar de que en muchos momentos el tratamiento textural la esconda. También hay partes en las que los ámbitos tonales sobre los que discurre la música son perfectamente reconocibles. Pero otras veces el tipo de orquestación, el uso de la indeterminación en el metro, o la superposición de Objetos impiden escuchar con claridad la armonía que sostiene esas apariciones de la melodía.

Sin embargo, en la *Prague Sinfonietta* la armonía tonal es nítida en gran parte de

la obra. Aunque no como el elemento estructural que cohesionaba y sustentaba una composición en el pasado. Se podría decir que es una armonía tonal a la que no podemos añadir el adjetivo tradicional porque está desprovista de las reglas de resolución de acordes, modulación, cadencias, etc. que caracterizaban aquella. Recordemos cuando el compositor decía: “son como nubes, nubes que no son cuadradas, sino que con las formas y densidades más diversas ocultan por momentos el sol, dejando en otros que brille”¹⁷⁴. Distorsionada por la descontextualización a la que se le somete en su definición tradicional, la armonía se inserta en la obra como un recurso que aumenta enormemente la gama de posibilidades técnicas utilizadas en la composición.

Después de haber visto cómo han evolucionado aspectos del lenguaje compositivo a través de las cuatro obras analizadas, quizá sea el momento de revisar la validez de la división en cuatro periodos establecida por el compositor para el conjunto de su obra y que aceptamos como punto de partida en este estudio.

Atendiendo a las características particulares de las composiciones escritas en cada uno de ellos, se puede decir que las diferencias entre los tres primeros periodos son nítidas e importantes. La utilización o no de la armonía y melodías con las matizaciones apenas hechas, unidas al resto de elementos que conforman el lenguaje en cada momento, nos permite confirmar dicha división. Sin embargo, la línea que separa el tercer y cuarto periodo es más difusa y por ello haremos una consideración al respecto.

En el *Homage to Casals* la melodía folclórica El Cant dels Ocells es la sustancia generadora de la obra. En ningún momento aparece tal y como se presenta en el original. Y se manipula de diversas maneras: fragmentándola, alternando partes de la misma, con cambios en la figuración, en el tempo y la métrica, colocando cada nota de un motivo en un registro diferente, transportando los motivos a otros tonos, alturas o registros, con dinámicas, articulaciones y acentuaciones diferentes, e insertando los motivos en un contexto textural y tímbrico vanguardista y cambiante.

En la *Prague Sinfonietta* el hecho de que la obra se entreteja con 15 motivos, 2 de ellos rítmicos, que además pertenecen a obras y estilos distintos, crea una

¹⁷⁴ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2008.

dinámica diferente. Los dos motivos rítmicos y el que hemos llamado Mozart I mantienen su esencia rítmica, mientras que los otros, fundamentalmente melódicos, mantienen la interválica que los caracteriza. Pero todos ellos están sometidos a procesos de transformación que afectan al resto de elementos que definen su construcción.

Por lo tanto, en ambos casos se realiza una transformación de los materiales sobre los que ambas obras están construidas.

Como decíamos en las conclusiones del análisis al *Homage to Casals*, parece que en ese caso el objetivo de la composición fuera transformar la melodía original sin cambiar su naturaleza, mostrándola poco a poco, como si miráramos a través de un filtro que impidiera verla con claridad. Como cuando una imagen reflejada en el agua se deforma por efecto de la onda que mueve su superficie. De esa forma se ve la melodía de El Cant dels Ocells en el *Homage to Casals*. Recordemos también cómo el título que inicialmente el compositor dio a esta obra, *Transparencia*, parece más adecuado del que por deseo de su entonces editora, G. Schirmer, se le dio finalmente.

En *Prague Sinfonietta*, sin embargo, parece que a través de la transformación de los diferentes parámetros musicales que definen los materiales el compositor quiera cambiar la naturaleza de los mismos. Y así Mozart y Bou se fusionan, entremezclan, confunden, combinan en medio de un flujo constante de identidades inicialmente definidas que modifican su naturaleza según se someten a esos cambios. Y esto sucede gracias a que el proceso de transformación que sufren los materiales es más complejo y profundo. Y esta complejidad está muy unida al uso de un lenguaje que aglutina técnicas que, como hemos visto, se han desarrollado en obras y periodos anteriores.

Quizá sea éste el modo de sintetizar la evolución que hemos podido ver a través de las obras analizadas. Sin duda se han dado cambios sustanciales en el lenguaje que el compositor ha utilizado a lo largo de los años. Pero esos cambios no han sido circunstanciales, y no han desaparecido con el paso del tiempo en el que tuvieron protagonismo. Al contrario, el trabajo y la profundización en los mismos ha servido para ampliar y enriquecer el lenguaje de épocas posteriores. Como consecuencia, el número de técnicas a disposición del compositor ha aumentado progresivamente, y el uso que ha hecho de ellas se ha vuelto cada vez más

complejo.

Pero el conocimiento y práctica de estas técnicas no ha sido un objetivo en sí mismo para Balada. “El compositor no tiene que estar preocupado por los aspectos técnicos que construyen su obra; tiene que tener una idea clara del sonido en su mente y tiene que dejar a sus impulsos creativos y dramáticos ser la guía y fuerza que conduce la escritura”¹⁷⁵. Esta afirmación, aunque hecha en 1982, sintetiza el modo en que concibe el acto de la composición.

Treinta y cinco años después, en 2017 y días antes del estreno el 28 de febrero de su *Cantata sin Palabras* por la ORCAM en el Auditorio Nacional de Madrid, preguntado por cómo concebía en ese momento de su trayectoria artística la composición respondió: “Yo ya no pienso en técnicas. Yo escribo lo que me apetece pensando en algo fresco, original y con cierta dirección “dramática” según la intención de la obra. A mí me llaman “el romántico vanguardista” pues expresar y mover al público me interesa mucho. No hago ejercicios intelectuales a base de técnicas. Las técnicas las tengo asimiladas y no pienso en ellas”¹⁷⁶.

Ésta es quizá la mejor síntesis que se puede hacer de la evolución que ha seguido su música, puesto que para llegar a ese punto sabemos que anteriormente buscó, cambió, descartó, reintrodujo, modificó, transformó, es decir, experimentó con el lenguaje una y otra vez. Hemos visto estos movimientos a través de las cuatro obras analizadas, y podemos concluir que solo después de tanta búsqueda y trabajo parece posible que el compositor pudiera abstraerse del lado material del acto compositivo.

Pero conocer el final de este largo proceso, que al momento de escribir este trabajo dura ya 58 años (*Música Tranquila*, *Música en Cuatro Tiempos* y *Ballet City* de 1959 son las primeras obras de su catálogo), no es la única cuestión que interesa señalar. Entre todas las técnicas y los cambios a los que su lenguaje se ha visto sometido podemos afirmar que subyace un estilo propio que se materializa en tantos aspectos que hemos observado a través de las obras analizadas en este estudio. Desde el uso de las sordinas en los metales, hasta el trabajo en los clústers, pasando por la necesidad de que sus obras muevan las emociones de quienes las

¹⁷⁵ Balada, *The Composer*. Publicación con disco de 33 RPM. College of Fine Arts. Department of Music. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University, 1982.

¹⁷⁶ Correo electrónico del 13 de marzo de 2017 en el que se preguntaba al compositor sobre el lenguaje utilizado en sus últimas composiciones y al que éste respondió el mismo día.

escuchan, son tantos los elementos ya detallados que confieren una personalidad única a la obra de Leonardo Balada.

Una personalidad matizada por una vida internacional, que aunque ha tenido su base en Pittsburgh y en la cultura estadounidense ha disfrutado a través de sus estrenos, conciertos y el trabajo con otros músicos del contacto con diversas culturas. Y que ha tenido una relación constante y estrecha con España, donde estrenos, comisiones que han dado como fruto obras importantes de su catálogo y numerosas grabaciones de las mismas han tenido lugar.

Una vida muy legada a la enseñanza que ha contribuido al crecimiento de tantos compositores que han acudido hasta la Carnegie Mellon University buscando su prestigio como compositor. Porque Balada además de compositor es un profesor que pone al alumno en el centro de atención. “ [...] ayudar a mejorar y avanzar sin decir no. Esta es mi teoría con mis alumnos. Nunca les fuerzo a nada. Yo les digo: yo creo que lo mejor es que hagas esto. Pero si no lo haces es mejor que te tropieces y de esa manera la próxima vez no lo harás así”¹⁷⁷. Un modo de enseñar respetuoso con la personalidad de quien se pone en sus manos y que ha atraído a alumnos no solo en Estados Unidos, sino también en España. A través de las máster clases que durante muchos años ha impartido en Montserrat (Valencia) y después en la Universitat Politècnica de València, su nombre forma también parte del currículum vitae de tantos compositores españoles.

En su modo de enfocar la docencia, en el respeto que siente por la individualidad de cualquier compositor por joven e inexperto que sea, se vislumbra otro rasgo de su personalidad que resulta evidente del estudio de su música y observando el conjunto de su producción: la independencia. Por un lado, nunca se ha sujeto a normas preestablecidas cuando ha hecho elecciones en relación al tipo de recursos compositivos que iba a utilizar. Por otro, no se ha ceñido a las modas, sino al contrario, sabemos que las ha rechazado porque no comulgaba con ellas. Además, con su trabajo en la Carnegie Mellon ha disfrutado de la independencia necesaria para componer lo que deseaba y necesitaba en cada momento sin condicionantes ajenos a su exigencia creativa. Y ésta le ha llevado a escribir más de un centenar de obras en las que, como hemos visto, su música se ha ido transformando,

¹⁷⁷ BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista. 2010.

enriqueciendo, completando, hasta llegar a cotas de refinamiento y singularidad excepcional. Pero esta evolución no ha relegado a un papel secundario obras que fueron compuestas tantos años atrás. Entre tantas otras *Steel Symphony* o *Cumbres*, ambas compuestas en 1972, son obras que aun escritas sin todo el conocimiento acumulado del que estamos hablando rezuman actualidad, originalidad, fuerza, belleza.

Cualidades, entre otras, que describen la música de un compositor cuya personalidad ecléctica ha sabido aglutinar culturas distintas y ha hecho de ellas fuente de inspiración para sus obras. Una personalidad caracterizada por el trabajo incansable, la perseverancia en la búsqueda de un lenguaje propio, novedoso, que por encima de otras consideraciones creara música para los demás, para satisfacer y emocionar al público. Una personalidad sensible a las más variadas causas políticas y sociales, y respetuosa como compositor y profesor. Un compositor libre. Una figura extraordinaria.

5. BIBLIOGRAFÍA.

- ADLER, Samuel. *El Estudio de la Orquestación*. Barcelona: Idea Books, 2006.
- AGEE, William C. *Modern Art in America 1908-68*. London: Phaidon Press Limited, 2016.
- ALBRIGHT, Daniel. *Untwisting the serpent: Modernism in Music, Literature and other arts*. Chicago: The university of Chicago Press, 2000.
- BALADA, Leonardo. *CONCERT per VIOLONCELLO i 9 instrumentistes* [música impresa]: *Concert for Cello and 9 players*. Manuscrita. New York: General Music Publishing Co., 1967. Actualmente editada por G. Schirmer, New York/London.
- BALADA, Leonardo. *Homage to Casals* [música impresa]: *for orchestra*. New York/London: G. Schirmer, 1979. G. Schirmer's Edition of Scores of Orchestral Works and Chamber Music. No. 129.
- BALADA, Leonardo. *María Sabina* [música impresa]: *Tragifonía/Symphonic Tragedy. Suite-Version de la obra original*. Manuscrita. New York: General Music Publishing Co. Copyright 19. Actualmente disponible en préstamo a través de G. Schirmer Rental and Performance Library.
- BALADA, Leonardo. *María Sabina* [música impresa]: *Tragifonía/Symphonic Tragedy. (Versión Reducida)*. Copia impresa. New York: General Music Publishing, 1969. Derechos propiedad de G. Schirmer, New York/London.
- BALADA, Leonardo. *Prague Sinfonietta* [música impresa]. Pittsburgh: Beteca Music, 2003.
- BLAU, Eleanor. "Fifth Season For Mehta". *The New York Times*. 21 de Marzo de 1982.
- BRETON, André. "Silence is Golden". *Modern Music*. Marzo/abril de 1944, vol. XXI, núm. 3.
- BRETON, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- CARL, Robert. "Classical Recordings: Balada – Cello Concert No 2; Concerto for 4 Guitars and Orchestra; Celebració; Passacaglia". *Fanfare The Magazine for*

- Serious Record Collectors*. Julio/Agosto de 2004.
- CASARES Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Música Española y Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autories y Editores, 1999.
- CELA, Camilo José. *María Sabina*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- COOK. “Torquemada; Concerto for Piano, Winds and Percusión; Sonata for Ten Winds; Transparencies of Chopin’s First Ballada”. *American Record Guide*. Julio/Agosto de 1994.
- COOK, Nicholas; POPLE, Anthony. *The Cambrigde History of Twentieth-Century Music*. New York: Cambrigde University Press, 2004.
- CROAN, Robert. “Hangman excellent”. *Pittsburgh Post-Gazette*. 10 de octubre de 1983.
- CURESES, Marta. “El compositor Leonardo Balada. De Barcelona a Pittsburgh”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 1999, vol. 7, pp. 235-248.
- CURESES, Marta. “Balada Ibáñez, Leonardo”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. 1999-2002, vol. 2, pp. 74-79.
- DAVIS, Peter G. “Zapata”. *The New York Times*. 14 de mayo de 1981.
- DE DIOS Hernández, Juan Francisco. *La mirada oceánica*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2012.
- DE LA MOTTE, Diether. *Armonía*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007.
- DE PERSIA, Jorge. “Bello collage en Torroella”. *La vanguardia*. 15 de agosto de 2004.
- DÍEZ Crespo, Manuel. “Una ópera de Calderón y otra de C. J. Cela, en la Zarzuela. - Pilar López, en el María Guerrero”. *ABC. Edición de Andalucía*. Martes 9 de junio de 1970.
- DRUCKENBROD, Andrew. “Opera Everywhere. Pittsburgh–‘Death of Columbus’ Premiere”. *American Record Wide*. Mayo/Junio de 2005.
- ELLIS, Stephen. “Balada: Violin Concerto No 1; Folk Dreams; Sardana; Fantasías Sonoras; Piano Concerto No. 3; Concierto Mágico; Music for Flute and Orchestra”. *Fanfare The Magazine for Serious Record Collectors*. Enero/Febrero de 2002.
- ERICSON, Raymond. “A novel week for choruses”. *New York Times*. 12 de abril de 1970.
- ERICSON, Raymond. “Concert: Brass Quintet”. *New York Times*. 20 de marzo de

1980.

GIMBEL, Allen. "Balada: Geometrias 1; Cuatris; Mosaico; Union of the Oceans; Song & Dance; Quasi un Pasodoble; Homages to Casals & Sarasate". *American Record Guide*. Marzo/Abril de 2001.

GIMBEL, Allen. "Balada: Piano Concerto No. 3; Concierto Mágico; Music for Flute & Orchestra". *American Record Guide*. Enero/Febrero de 2002

GIMBEL, Allen. "Symphony 5; Prague Sinfonietta; Divertimentos; Quasi un Pasodoble". *American Record Guide*. Julio/Agosto de 2006.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music an After*. New York: Oxford University Press, 2010.

HARRIS, Leonard. "Philharmonic Crowd Suffers with Dali". *New York World-Telegram & Sun*. 24 de febrero de 1966.

HENAHAN, Donald. "Music: Spanish Style". *The New York Times*. 12 de octubre de 1971.

HENAHAN, Donald. "Philharmonic: Lopez-Cobos Conducts Premiere". *The New York Times*. 25 de noviembre de 1982.

HERRSCHER, Roberto. "Faust- bal". *Opera News*. Mayo de 2009.

HESS, Barbara. *Espressionismo Astratto*. Edizione italiana. Colonia: Taschen, 2011.

HUGHES, Allen. "Mexican Cult of 'Maria Sabina' is a poetic premiere at Carnegie". *New York Times*. 18 de abril de 1970.

KÜHN, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

LANZA, Andrea. *El Siglo XX. Tercera parte*. Madrid: Ediciones Turner, 1980.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LESTER, Joel. *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1983.

María Sabina. Camilo José Cela. Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans. Colección Juan Ruíz, XVI. Madrid-Palma de Mallorca: Los Papeles de Son Armadans, 1967.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música, 1*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música, 2*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

- MOLLESON, John. "Dali Has a 'Happening' in a Sewer". *New York Herald Tribune*. 9 de febrero de 1966.
- MOLLESON, John. "Dali and the what's happening?" *New York Herald Tribune*. 24 de febrero de 1966.
- MOORE, David. "María Sabina; Escenas Borrascosas; Guernica". *American Record Guide*. Mayo/Junio de 1996.
- MOORE, David. "Sinfonía en Negro; Cumbres; Persistencias; Symphony 4". *American Record Guide*. Mayo/Junio de 2003.
- MOORE, David. "Balada: Cello Concerto 2; Guitar Concerto; Celebration; Passacaglia". *American Record Guide*. Enero/Febrero de 2004.
- MOORE, David. "María Sabina; Dionisio: In Memoriam". *American Record Guide*. Julio/Agosto de 2008.
- MORGAN, Robert P. *La música del S. XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- PARSONS, Charles H. "Balada: ¡Hagman, Hagman!; The Town of Greed". *American Record Guide*. Marzo/Abril de 2003.
- PERRY, Gil; Wood, Paul. *Themes in Contemporary Art*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Madrid: Ideamúsica Editores, 2012.
- PUJOL, Xavier. "Mozart rima con Sardana" *El País*. 15 de agosto de 2004.
- QUINN, Ian. "Balada: Guernica; Sarasate&Casals Homages; Symphony No. 4; Zapata Suite". *American Record Guide*. Enero/Febrero de 2005.
- RESTAGNO, Enzo. *Xenakis*. Torino: Edizioni di Torino, 1988.
- REUTERS. México. "Hippies Flocking to Mexico for Mushroom 'Trips'". *New York Times*. 23 de julio de 1970.
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of opera*. London: Macmillan Press, 1992.
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1995.
- SALVETTI, Guido. *El Siglo XX. Primera parte*. Madrid: Ediciones Turner, 1977.
- SCHENKER, Heinrich. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1990.
- SCHÖENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1974.
- SCOTT, Phillip. "Balada: Symphony No. 5 'American'; Prague Sinfonietta; Divertimentos for Strings; Quasi un Pasodoble". *Fanfare The Magazine for*

Serious Record Collectors. Julio/Agosto del 2006.

SHULGOLD, Marc. "Zapata. Opera Premiere". *Los Angeles Times*. 24 de mayo de 1981.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1980.

STONE, Peter Eliot. "He writes for the Audience, But on His Own Terms". *The New York Times*. 21 de noviembre de 1982.

STONE, Peter Eliot. "Leonardo Balada's First Half Century". *Symphony Magazine*. Junio/Julio de 1983.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.

VINAY, Gianfranco. *El Siglo XX. Segunda parte*. Madrid: Ediciones Turner, 1977.

WALTER, Ingo F. *Arte del Siglo XX*. Colonia: Taschen, 2001.

WHEELER, Scott. "Music Reviews: Dramatic Music, by Leonardo Balada, Benjamín Lees". *Notes. Quarterly Journal of the music Library Association*. Marzo de 1989.

Otros materiales.

BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista realizada al compositor en su residencia de Pittsburgh, Pennsylvania, USA, el 11 de agosto de 2008.

BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista realizada al compositor en su residencia de Pittsburgh, Pennsylvania, USA, el 1 de mayo de 2010.

BALADA, Leonardo. *Biografía y música*. Entrevista realizada al compositor en su residencia de Pittsburgh, Pennsylvania, USA, el 7 de mayo de 2013.

CHASE, Gilbert. Gilbert Chase Papers. *Serie IV, Subject Files*. Box 9, folder 1. New York Public Library for The Performing Arts.

CHASE, Gilbert. Gilbert Chase Papers. *Serie II, Sub-series 1*. Box 13, folder 14. New York Public Library for The Performing Arts.

CHASE, Gilbert. Gilbert Chase Papers. *Serie VI. Clippings*. New York Public Library for The Performing Arts.

CURESES, Marta. "Leonardo Balada y la certeza. Un apunte biográfico". *Aula de Reestrenos N° 68 Homenaje a Leonardo Balada. Notas al programa*. Madrid: Concierto celebrado en la Fundación Juan March, 28 de mayo de 2008.

Balada, The Composer. Publicación con disco de 33 RPM. College of Fine Arts. Department of Music. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University, 1982.

VII CURSO Internacional de Posgrado en Composición Musical impartido por Leonardo Balada. Valencia: Universitat Politècnica de València, 30 de junio al 9 de julio de 2016.

Documentos en línea.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les Mamelles de Tirésias: drame surréaliste en deux actes et un prologue. Préface*. Paris: Éditions SIC, 1918 [en línea]. Paris: L'Observatoire de la vie littéraire, 2014. [Consulta: enero de 2017]. Disponible en: <<http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/mamelles-de-tiresias/preface>>

ARFOUILLOUX, Sébastien. *Surréalisme et musique: les écrits d'André Souris* [en línea]. Bruxelles: Textyles. Revue des lettres belges de langue française, 2005. [Consulta: enero de 2017]. Disponible en: <<https://textyles.revues.org/581>>

BALADA, Leonardo. *Leonardo Balada Home Page* [en línea]. [Consulta: junio de 2007]. Disponible en: <<https://www.andrew.cmu.edu/user/balada/espanol.htm>>

BARTINA, Sebastián. *Posible Origen Anatómico de la Sardana* [en línea]. UAM, 1970. [Consulta: junio de 2016]. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/6414/38572_7.pdf?sequence=1>

BOTSTEIN, Leon. *Surrealism and Music?: The Musical World Around René Magritte, 1930-1975* [en línea]. ASO, 1992. [Consulta: noviembre de 2016]. Disponible en: <<http://americansymphony.org/surrealism-and-music-the-musical-world-around-rene-magritte/>>

BRETON, André. *Silence d'or*. En: *La Clé des champs* [en línea]. Paris: Gallimard, 1999, vol. III, pp. 728 - 733. [Consulta: enero de 2017]. Disponible en: <<http://www.andrebretton.fr/work/56600100198010>>

DRUCKENBROD, Andrew. *Music Preview: Pittsburgh's senior composer goes*

from abstract to ethnic in Symphony No. 5 [en línea]. Pittsburgh: Post-Gazette.com. 26 de octubre de 2003. [Consulta: agosto de 2008]. Disponible en: <http://old.post-gazette.com/ae/20031026balada1026fnp4.asp>

DUFFIE, Bruce. *Composer Leonardo Balada. A Conversation with Bruce Duffie*. [en línea]. Conversación grabada en Chicago el 19 de abril de 1998. Transcripción online en 2014. [Consulta: abril de 2015]. Disponible en: <http://www.bruceduffie.com/balada.html>

FRANK, Peter. *Music: Maria Sabina & Alban Berg* [en línea]. New York: Columbia Spectator, 27 de abril de 1970. [Consulta: diciembre de 2009]. Disponible en: <http://spectatorarchive.library.columbia.edu/cgi-bin/columbia?a=d&d=cs19700427-01.2.18&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#>

KANNY, Mark. “*Death of Columbus*” wows audience with its score, drama [en línea]. TribLive, 17 de enero de 2005. [Consulta: abril de 2011]. Disponible en: http://triblive.com/x/pittsburghtrib/ae/theater/s_293923.html

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Symphony No. 38, K. 504 (“The Prague”)* [en línea]. Stanford: Center for Computer Assisted Research in the Humanities at Stanford University, 2003. [Consulta: septiembre de 2013]. Disponible en: <http://scores.ccarh.org/mozart/k504/k504.pdf>

Música oral del Sur: Revista Internacional. N° 5. Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogo 3". Transculturaciones Musicales Mediterráneas [en línea]. Reynaldo Fernández Manzano. 2002. [Consulta: enero de 2017]. Disponible en: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/dialogo-musicas-mediterraneas.pdf>

REINHART, Brian. *Leonardo Balada. Caprichos Nos. 2, 3 and 4* [en línea]. MusicWeb International. [Consulta: abril de 2017]. Disponible en: http://www.musicweb-international.com/classrev/2011/Apr11/Balada_Caprichos_8572176.htm

SORENSEN, Randall J. *Original repertoire for the American Brass Quintet, 1962-1987: a guide for performers and composers* [en línea]. Tesis. Muncie: Ball State University, 1998. [Consulta: septiembre de 2016]. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/304450162>

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel. *Un concierto ejemplar* [en línea]. El País, 20 de noviembre de 1995. [Consulta: septiembre de 2014]. Disponible en:

⟨http://elpais.com/diario/1995/11/20/cultura/816822011_850215.html⟩

VILLÁN, Javier. *Tres obras y dos versiones* [en línea]. Madrid: El Cultural, 17 de enero de 2002 [Consulta: enero de 2017]. Disponible en:

⟨http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21972/Camilo_Jose_Cela⟩

WAHL, Robert J. *Fleeing Franco's Spain: Carlos Surinach and Leonardo Balada in the United States (1950-75)* [en línea]. Tesis. Riverside: University of California Riverside. Agosto de 2016. [Consulta: febrero de 2017]. Disponible en:

⟨<http://escholarship.org/uc/item/5rk9m7wb>⟩

6. DISCOGRAFÍA.

BALADA, Leonardo. *Symphony No. 7. Steel Symphony* [Registro sonoro]. Pittsburgh Symphony Orchestra. Lorin Maazel, director. Grabaciones de 1985 y 1986. New York: New World Records, 1987.

BALADA, Leonardo. *Torquemada and Other Works* [Registro sonoro]. Carnegie Mellon Contemporary Ensemble. Robert Page, director. Carnegie Mellon Concert Winds. Richard Strange, director. American Brass Quintet and Dorian Woodwind Quintet. Anthony Korf, director. Anthony di Bonaventura, piano. Grabaciones de 1974, 1981 y 1992. New York: New World Records, 1993.

BALADA, Leonardo. *María Sabina* [Registro sonoro]. The Louisville Orchestra. Jorge Mester, director. Carnegie Mellon Philharmonic Orchestra. Juan Pablo Izquierdo, director. The University of Louisville Chorus, Carnegie Mellon Concert Choir, Carnegie Mellon Repertory Chorus. Grabaciones de 1973, 1979 y 1994. New York: New World Records, 1995.

LEES, Benjamín; BALADA, Leonardo. ZWILICH, Ellen Taaffe. *Music for Oboe and Orchestra/ Concerto for French Horn and Orchestra/ Concerto for Bassoon and Orchestra* [Registro sonoro]. Pittsburgh Symphony Orchestra. Lorin Maazel, director. Grabación de 1996. New York: New World Records, 1996.

BALADA, Leonardo. *Revolution & Discovery* [Registro sonoro]. Orquesta de Valencia. Manuel Galduf, director. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Sergio Comissiona, director. Cuarteto Latinoamericano. Carnegie Mellon Contemporary Ensemble. Eduardo Alonso-Crespo, director. Grabaciones de 1995, 1992, 1997 y 1998. Albany: Albany Records, 1999.

BALADA, Leonardo. *The Abstract & The Ethnic* [Registro sonoro]. Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Leonardo Balada, director. The Louisville Orchestra. Jorge Mester, director. Orquesta de la RTVE. Enrique García Asensio, director. Carnegie Mellon Wind Ensemble. Denis Colwell, director. American Brass Quintet. Albany: Albany Records, 2000.

BALADA, Leonardo. *Violín Concerto No. 1. Folk Dreams. Sardana. Fantasías Sonoras* [Registro sonoro]. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Matthias Aeschbacher, director. Andrés Cárdenas, violín. Grabación de 1999. Naxos, 2000.

BALADA, Leonardo. *Piano Concerto No. 3. Concierto Mágico* [Registro sonoro]. Barcelona Symphony and Catalonia National Orchestra. José Serebrier, director. Rosa Torres-Pardo, piano. Elliot Fisk, guitarra. Magdalena Martínez, flauta. Grabación de 2000. Naxos, 2001.

BALADA, Leonardo. *¡Hangman, Hangman! The Town of Greed. (Two Tragicomic chamber operas)* [Registro sonoro]. Carnegie Mellon Opera Theater. Colman Pearce, director. Grabación de 2001. Naxos, 2002.

BALADA, Leonardo. *Symphonies* [Registro sonoro]. Lausanne Chamber Orchestra. Jesús López-Cobos, director. Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Leonardo Balada, director. Narciso Yepes, guitarra. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Enrique García Asensio, director. Carnegie Mellon Symphonic Band. Richard E. Strange, director. Grabaciones de 1971, 1990, 1992, y 1999. Albany: Albany Records, 2002.

BALADA, Leonardo. *Cello Concerto No.2 "New Orleans". Concerto for Four Guitars* [Registro sonoro]. Barcelona Symphony & Catalonia National Orchestra. Colman Pearce, director. Michael Sanderling, cello. Versailles Guitar Quartet. Grabación de 2002. Naxos, 2003.

BALADA, Leonardo. *Guernica. Symphony No. 4. Zapata* [Registro sonoro]. Barcelona Symphony and Catalonia National Orchestra. Salvador Mas Conde, director. Grabación de 2003. Naxos, 2004.

BALADA, Leonardo. *No-Res (Nothing) (An Agnostic Requiem). Ebony Fantasies* [Registro sonoro]. Orchestra and Chorus of the Comunidad de Madrid. José Ramón Encinar, director. Denis Rafter, Narrator. Grabado en 2003. Naxos, 2005.

BALADA, Leonardo. *Symphony No. 5 "American". Prague Sinfonietta* [Registro sonoro]. Seville Royal Symphony Orchestra. Eduardo Alonso-Crespo, director. Grabación de 2005. Naxos, 2006.

BALADA, Leonardo. *María Sabina. Dionisio: In Memoriam* [Registro sonoro]. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. José Ramón Encinar, director. Grabaciones de 2006 y 2007. Naxos, 2008.

BALADA, Leonardo. *Tres Concerts Contemporanis Catalans* [Registro sonoro]. Barcelona Modern Project. Mar Moncusí, director. Jurgen Van Win, cello. Grabación de 2006. Barcelona: Columna Música, 2008.

BALADA, Leonardo. *Cristóbal Colón* [Registro sonoro]. Orchestra and Chorus of the Gran Teatre del Liceu, Barcelona. Theo Alcántara, director. José Carreras,

tenor. Monserrat Caballé, soprano. Grabación de 1989. Naxos, 2009.

BALADA, Leonardo. *La Muerte de Colón. A Sequel to Cristobal Colón* [Registro sonoro]. Carnegie Mellon Philharmonic and Repertory Chorus. Robert Page, director. Grabación de 2005. Naxos, 2009.

BALADA, Leonardo. *Caprichos Nos. 2, 3 and 4* [Registro sonoro]. Pittsburgh Sinfonietta. Andrés Cárdenas, violin/director. Jeffrey Turner, double bass. Lawrence Loh, director. Grabaciones de 2008 y 2009. Naxos, 2011.

BALADA, Leonardo. *Piano Music* [Registro sonoro]. Pablo Amorós, piano. Grabación de 2010. Naxos, 2011.

BALADA, Leonardo. *Caprichos Nos. 1 and 5* [Registro sonoro]. Iberian Chamber Orchestra. José Luis Temes, director. Grabación de 2010. Naxos, 2011 & 2012.

BALADA, Leonardo. *Sinfonía en Negro: Homage to Martin Luther King* [Registro sonoro]. Orquesta Filarmónica de Málaga. Edmon Colomer, director. Emanuel Abbühl, oboe. Joan Enric Lluna, clarinete. Grabación de 2012. Naxos, 2013.

BALADA, Leonardo. *Centennial Suite. Celebrating 100 years of the Carnegie Mellon School of Music. Memories No. 1: Barcelona 1938* [Registro sonoro]. Carnegie Mellon Philharmonic. Ronald Zollman, Music Director. Grabado en 2012. Pittsburgh: Carnegie Mellon University, 2013.

21st Century Spanish Guitar. 1. Leonardo Balada. *Caprichos No. 8. Abstractions of Albéniz* [Registro sonoro]. Adam Levin, guitarra. Grabación de 2012. Naxos, 2013.

BALADA, Leonardo. *Symphony No. 6 "Symphony of Sorrows"* [Registro sonoro]. Orquesta Sinfónica de Galicia. Jesús López Cobos, director. Grabaciones de 2007, 2010 y 2012. Naxos, 2014.

BALADA, Leonardo. *Concerto for Piano, Winds and Percussion* [Registro sonoro]. Carnegie Mellon Wind Ensemble. Denis Colwell, director. David Premo, cello. Enrique Graf, piano. Ashan Pillai, viola. Grabaciones de 2010 y 2011. Naxos, 2015.

21st Century Spanish Guitar. 2. Leonardo Balada. *Caprichos No. 11. Abstractions of Granados* [Registro sonoro]. Adam Levin, guitarra. Grabación de 2014. Naxos, 2016.

VIDEOGRAFÍA.

BALADA, Leonardo. *Steel symphony* [Registro vídeo]. Intérpretes: Pittsburgh Ballet Theatre. Dirección artística y coreográfica Nicolas Petrov. Dirección musical de Leonardo Balada. Registro: Pittsburgh, Pennsylvania, Heinz Hall for the Performing Arts, enero de 1976.

BALADA, Leonardo. *María Sabina* [Registro vídeo]. Cela, Camilo José, libretista. Intérpretes: Pittsburgh Ballet Theatre. Dirección de escena de Nicolas Petrov. Dirección musical de Leonardo Balada. Registro: Pittsburgh, Pennsylvania, Heinz Hall for the Performing Arts, septiembre de 1976.

DALÍ, Salvador. *Chaos and Creation* [Registro vídeo]. Dirección: Salvador Dalí y Philippe Halsman. Dirección de vídeo: Hal Tulchin. Registro: Nueva York, estudios de la Videotape Productions Inc., 1960.

ANEXO I

ack 6/26/61

Nueva York, 20 de Junio de 1961

Prof. Gilbert Chase
Newcomb College
Tulane University
New Orleans

Muy señor mío:

Tal como Vd. me indicó después de oír mi música en Santiago de Compostela el verano pasado, le remito unos datos biográficos y un resumen técnico de mi música.

En caso de que no entienda algo, no vacile en pedirme una explicación más precisa. Yo estaré en Nueva York un año más, por lo menos.

Sin más, reciba un fuerte apretón de manos de su ss

Leonardo Balada

Leonardo Balada
430 West 118 street Apt.23
NEW YORK 27, N.Y.
phone UN4-6919

BIOGRAFIA

LEONARDO BALADA, nació en Barcelona el 23 de Septiembre de 1933. Terminó su carrera de piano en el Conservatorio del Liceo de aquella ciudad el año 1954, trasladándose en 1956 a Nueva York para estudiar Composición Musical y Dirección de Orquesta. En 1960 se graduó, como compositor, en la "Juilliard School of Music" de aquella ciudad. Entre sus maestros figuran: Vincent Percichetti, Siegfried Landau, Aaron Copland y Norman Dello Joio.

Las obras más importantes de Balada son: "Tema y Variaciones"(1958) para piano y orquesta, "Ensayo" para orquesta sinfónica(1960), "Música Tranquila"(1960) para orquesta de cuerda, estrenada en Nueva York; dos canciones, "Lamento Gitano" y "Canto Gitano"(1958) — esta última incorporada a su repertorio por Victoria de los Angeles. "Música en Cinco Tiempos" para piano(1959), obra dada a conocer por diversos artistas en EE.UU., España, Belgica, Francia y Portugal; "Allegro de Sonata en Cuatro Tiempos" para violín y piano(1960); varias obras cortas para guitarra, dadas a conocer en Gran Bretaña y España, y dos ballets. Uno de ellos, con tema andaluz, será estrenado la próxima temporada por el "Ballet EspanolXimenez-Vargas" en Norteamérica, el otro, "City", se dio a conocer en una sesión de ballet experimental en la "Juilliard School of Music" el año 1959.

En un terreno anecdótico, Balada compuso la música para una corta película destinada a la televisión americana, titulada "Caos y Creación" en la que Salvador Dalí satirizaba la pintura de Mondrian. Dicha música estaba basada en las manchas de pintura que el pintor de Cadaqués lanzara, a tal fin, contra una pared.

Leonardo Balada es uno de los dos compositores españoles invitados a participar el próximo otoño en la II Bienal de París, dedicada a artistas entre los 20 y 35 años.

Balada ha terminado "Cuatro Canciones Populares Españolas" para piano, y está trabajando en sus versiones para orquesta, todo ello por encargo de Victoria de los Angeles. Actualmente, compone un "Concierto para Violoncello y diez instrumentos" destinado a Gaspar Cassadó; una obra para guitarra titulada "Contrastes y Semblanzas" para Narciso Yepes, y, un ballet para Roberto Iglesias.

TRES OPINIONES SOBRE LEONARDO BALADA

Alexandre Tansman: "... auténtica promesa, con mucho talento."

Aaron Copland: "Considero a él ya más de lo que se entiende por un joven músico con talento."

El diario "La Vanguardia" de Barcelona: "... tiene una fuerte personalidad y un indudable don melódico..."

NUEVA YORK, Junio de 1961.

CONSIDERACIONES TÉCNICAS DE LA MÚSICA DE LEONARDO BALADA

POSICIÓN ESTÉTICA: La expresión emocional es el máximo objetivo en las composiciones de Balada, ya sea dramática u humorística.

En el "ALLEGRO DE SONATA EN CUATRO TIEMPOS", ensaya lo que él llama "efectos coreográficos" en la interpretación de la obra. Esto es, en momentos altamente dramáticos, la partitura obliga al intérprete— violín y piano — con pasajes incómodos, a exagerar sus gesticulaciones de tal manera que impregna al espectador una sensación de angustia complementando así la intención de la música.

Aunque Leonardo Balada no se sujeta a ningún credo técnico, en "exclusiva", es característica general en su música un cambio de tonalidad— o de nota central — constante que le acerca al atonalismo.

ARMONIA: Su desarrollo armónico podría ser representado como una progresión que parte del "racimo de notas"— "ton clusters"— y llega— tras una sucesión de acordes cromáticos más o menos tensos, con suaves preparaciones y resoluciones— al intervalo armónico de quinta perfecta como cadencia. Muchas veces, dos o tres de los acordes más antagónicos de aquella progresión, no sucesivos, son usados siguiéndose el uno al otro repetidas veces haciendo resaltar su contraste. Cuando este concepto lo aplica extensamente, llega al tipo de armonía que Balada llama "flash harmony" o, "armonía destellante", por la sensación que crea de destellos sonoros a causa de la sorpresa que cada acorde representa con su precedente.

MELODIA: Uno de los tipos de melodía que a Balada le agrada usar, responde a lo que él llama "melodía armónica", es decir, una línea ~~melódica~~ melódica que, por razones específicas, deja de tener una sola voz en un momento determinado y se convierte, temporalmente, en un intervalo de segunda, tercera o cuarta armónico, pero con funciones estrictamente melódicas.

FORMA : Como es frecuente entre los compositores contemporáneos, Balada gusta de explorar formas nuevas. Un ejemplo paradójico, ya que da una aplicación nueva a una vieja forma, lo presenta la ya mencionada "Allegro de Sonata en Cuatro tiempos". Aquí se sigue— por primera vez, como forma general de una obra completa— la estructura del Allegro de sonata clásica. El primer tiempo de la obra, para violín y piano, expone los tres temas de la obra— en lo que sería la Exposición en el Allegro de sonata clásica—; el segundo tiempo ~~desarrolla~~ desarrolla el segundo tema; el tercer tiempo desarrolla el tercer tema, y, el cuarto tiempo desarrolla el primer tema y, después, combina los tres temas en lo que sería la Recapitulación en el Allegro de sonata clásica.

Junio de 1961.

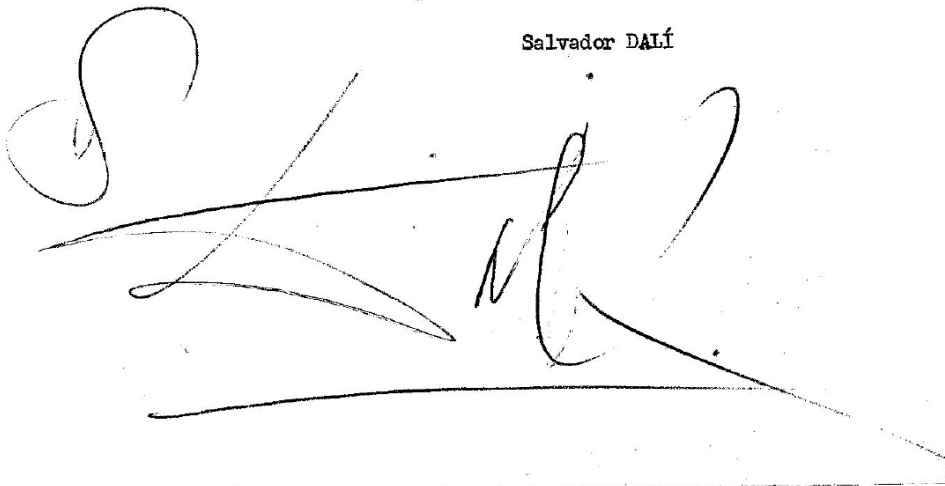
New York, April 12, 1961

TO WHOM IT MAY CONCERN.

This is to certify that I consider the young composer Mr. Leonardo Balada to possess a remarkable musical talent. I believe his music contains a high degree of ripeness and originality.

I had the opportunity to test his gift on the occasion of the filming of my motion picture " CHAOS AND CREATION " in collaboration with Mr. Philippe Halsman, for which Mr. Balada composed the music. I have some plans for the future in which he will again create the music. One of them will be an opera the outline of which has already been determined and on which we will start working in the near future.

Salvador DALÍ



ANEXO II

"CONCERT per VIOLONCELLO
i 9 instrumentistes"

"Concert for Cello and 9 players"

a Gaspar Cassadó

LEONARDO BALADA

Flute (piccolo)

Oboe (English Horn)

Clarinet B flat (Bass Clar.)

Bassoon

French Horn in F

Trompete in C

Trompete in B flat

Trombone with F attachment

Percussion (3 player) (Snare Drum - with and without Snare -
Triangle, Susp. cymbals, Xylophone,
Glockenspiel, 3 Timpani)

New York - Febr. 1962

duration 15 minutes

© 1967 by General Music Publishing Co., Inc.
New York, N.Y.

Concerto for Cello and Nine Players

Leonardo Balada

This work, commissioned by the great Catalan cellist Gaspar Cassado, was composed in 1962 and revised in 1967. The concerto is dedicated to him. It belongs to the first period of Balada's music (neoclassical in character), which was followed by his avant-garde style (1966-75) and post-avant-garde style in which he blends avant-garde techniques with folk or traditional elements (1975 to present).

Although using clear key centers, the work is highly chromatic, devoid of experimental approaches for the solo instrument. It is written to highlight the beauty and virtuosity of the instrument. The real musical challenge in the work relies on the dichotomy between the soloist and the rest of the ensemble. The contradiction is already established by the absence of strings in the ensemble and the percussive writing given to the winds and brass.

The concerto is in three movements, lasting approximately 15 minutes. The first is light in character with some humor in it, the second is lyrical and warm and the third is dramatic with urgency and virtuosity. It was premiered by Nathaniel Rosen and the Pittsburgh New Music ensemble conducted by David Stock.

The orchestration is: 1 Flute (doubles with Piccolo), 1 Oboe (doubles with English Horn), 1 Clarinet (doubles with Bass Clarinet), 1 Bassoon, 1 French Horn, 2 Trumpets, 1 Trombone and Percussion (1 player: Timpani, Snare Drum, Triangle, Suspended Cymbals, Xylophone, Glockenspiel).

Esta obra, encargo del gran violonchelista catalán Gaspar Cassado y a quien está dedicada, fue compuesta en 1962 y revisada en 1967. Perteneció al primer período en la música de Balada (neoclásica en carácter), al cual le siguió su estilo de vanguardia (1966-75) y después el período de pos-vanguardia en el que las técnicas vanguardista se mezclan con elementos folklóricos o tradicionales (del 1975 al presente).

A pesar de utilizarse centros tonales, la composición es altamente cromática, sin ningún intento de experimentación en la escritura para el solista. En la obra se realiza la belleza y virtuosismo del violonchelo. El reto en la obra consiste en la dicotomía entre el solista y el resto del conjunto instrumental. La contradicción se establece de entrada por la ausencia de cuerdas y en la escritura percusiva de las maderas y los metales.

El concierto, en tres movimientos, dura aproximadamente 15 minutos. El primero es ágil en carácter y con cierto humor, el segundo es lírico y cálido mientras que el tercero es intenso y virtuoso. Su estreno lo realizó Nathaniel Rosen con el Pittsburgh New Music Ensemble dirigido por David Stock.

El conjunto instrumental consta de: 1 Flauta (dobla con el Flautín), 1 Oboe (dobla con el Corno Inglés), 1 Clarinete (dobla con Clarinete Bajo), 1 Fagote, 1 Tropa, 2 Trompetas, 1 Trombón y Percusión.

MARIA SABINA

TRAGIFONIA / SYMPHONIC TRAGEDY

SUITE-VERSION

de la obra original

en Tres partes / in three parts
para

CORO MIXTO, ORQUESTA y 1 actriz (narradora) principal y
3 narradores secundarios

Texto de
Camilo José Cela

Música de
Leonardo Balada

Duración de la "SUITE" (reducción de la obra)
entre 25 y 30 minutos.

Speakers (Recitadores): Pregoneros, Maria Sibina, Alguacil, Verdugo

Chorus (Coro) (Soprano, Tenor, Alto, Bass): minimo de 20 voces en cada seccion (80)

Instrumentos

- 2 Flutes (2nd double with Piccolo)
- 2 Oboes (2nd double with D. Horn)
- 2 Clarinets in Bb (2nd double Bass Cl.)
- 2 Bassoons
- 2 French Horns in F
- 3 Trumpets in C
- 1 Trombone with F attachment
- 1 Bass Trombe (or II Tenor Trombe with F attachment)

- 2 Flautas (2ª doble con Flautín)
- 2 Oboes (2ª doble con cornos inglés)
- 2 Clarinetos en Si b (2ª doble Cl. Bajo)
- 2 Fagotes
- 2 Trompas en Fa
- 3 Trompetas en Do
- Trombon (Tenor con extension)
- Trombon Bajo (o 2ª Tenor con extension)
- Tuba

4 Percussion players
(The instruments accompanied by II are played by one player placed opposite to the other three.)

4 Percusionistas:
(Los instrumentos precedidos de II son tocados por un mismo situado en oposición a los otros tres percusionistas.)

- Triangle
- 3 suspended Cymbals (Small, Medium, Large)
- 2 Medium Hand Cymbals
- Large Gong (Glockenspiel)
- Xylophone
- Vibraphone
- 5 Temple blocks
- 2 Maracas
- 4 Bongos
- 3 Tom-Tom (Small, Medium, Large)
- Snare Drum
- Bass Drum
- 2 Timpani (High and low [E])
- Sleigh bells on a table played with Xyl. mallets

- Triángulo
- 3 Platillos suspendidos (Pequeño, Mediano, Grande)
- 2 Platillos de mano mediano
- Tom-Tom grande
- Glockenspiel
- Xilófono
- Vibrafono
- 5 Temple blocks
- 2 Maracas
- 4 Bongos
- 3 Tom-Tom (Pequeño, Mediano, Grande)
- Redoblante con cuerdas
- Bombo
- 2 Timbales (agudo y grave)
- castañoles, sobre una mesa, tocados con baquetas Xilofono

- Music Saw
- Whip
- II 3 Suspended Cymbals (Small, Medium, Large)
- II 5 Temple blocks
- II 2 Maracas
- II Wood block
- II Snare Drum
- II 2 Timpani (High and low [E])

- Serrucho
- Látigo
- II 3 Platillos suspendidos (Pequeño, Mediano, Grande)
- II 5 Temple blocks
- II 2 Maracas
- II Wood block
- II Redoblante con cuerdas
- I 2 Timbales (Agudo y grave)

- 1 player { Electric Bass Guitar
- 1 player { Accordion
- 1 player { Piano
- 1 player { Organ
- * 1 Fiddler
- Violins I
- Violins II
- Violas
- Violoncellos
- Contrabasses

- 1 músico { Guitara Contrabajo electrica
- 1 músico { Accordion
- 1 músico { Piano
- 1 músico { Organ
- * 1 Fiddler
- Violines I
- Violines II
- Violas
- Violoncelos
- Contrabajos

I - W Are cues indicated by the conductor with the equivalent number of fingers. Son entradas indicadas por el director con los dedos.

↘ Gliss. ad lib. descending only on indicated string. Gliss. ad lib. solo descendentes, sobre la cuerda indicada.

⊗ Slow oscillations 1/2 or 1 tone above and below given note. Oscilaciones lentas del 1/2 tono por encima y debajo de la nota dada.

▲ Slow harmonic gliss. ad lib. above and below given note. Gliss. harm. con armónicos por encima y debajo de la nota, por encima y debajo de la nota, por encima y debajo de la nota.

⊙ Descending, always and constantly, from highest to lowest, as fast as possible. Descendiendo siempre y constantemente, del agudo al grave, tan rápido como pueda.

↗ Chromatic ascending repeatedly, as fast as possible, from given note to highest possible. Ascendente cromática que se repite sucesivamente, desde la nota dada a la más aguda posible.

↘ Gliss. ascending repeatedly, as fast as possible, from given note to highest possible. Gliss. ascendentes que se repiten sucesivamente, desde la nota dada a la más aguda posible.

⊞ A choice of notes within the given ones, including 1/2 tones, but changing them constantly. Libre elección de las notas comprendidas - incluyendo 1/2 tonos - pero que deben cambiarse constantemente.

⊞ Constant repetition of the notes between double bars. Constante repetición de las notas.

▲ Slow arco pressing hard to create a squeak. Poco arco, con presión, produciendo un chirrido.

⊞ For chorus indicates spoken words. Its position within the score indicates high or low pitch. En el coro, indica en qué lugar se deben leer las palabras. Para la percusión agudo o grave en el programa.

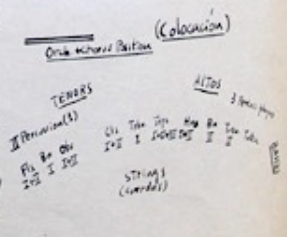
↑ the highest possible. lo más agudo posible.

⊞ Simultaneity. Simultaneidad.

↔ Between two notes = gliss. Entre dos notas = gliss.

↔ Between two instruments, indicates to be played in succession. Entre instrumentos, indica que deben tocarse en sucesión.

⏏ Very fast. muy rápido.



NOTE: Flute, Cl., Bass Cl., D. Horn, Bass Tromb., Trumpet and Trombone are not written in this score.

NOTE: Flute, Clarinet, Oboe, Bassoon, Trombone, Trumpet and Trombone are written in this score.

MARIA SABINA

TRAGIFONÍA—A SYMPHONIC TRAGEDY

(Version Reducida) (Reduced Version)

TEXT:

CAMILO JOSÉ CELA

MUSIC:

LEONARDO BALADA

English translation: Luz Castaños and Theodore R. Beardsley, Jr.

For Narrator, Chorus and Orchestra (In addition three other characters appear briefly: a Town Crier, The Constable and The Executioner)

para Narradora, Coro y Orquesta (En adición, aparecen brevemente otros tres personajes, el Pregonero, el Aguacil y el Verdugo)

This work can be performed in concert form, staged or choreographed.

Esta obra puede presentarse en versión de concierto, o escenificada o en versión de ballet.

Original version = 90 minutes
Versión original = 90 minutos

Reduced version = 35 minutes
Versión reducida = 35 minutos

World premiere (original version) under the auspices of The Hispanic Society of America, April 17, 1970 at Carnegie Hall New York. Soledad Romero as "María Sabina," New York University Choruses and Symphony Orchestra of the Manhattan School of Music, conducted by the composer.

Estreno mundial - patrocinado por "The Hispanic Society of America, el 17 Abril, 1970. Carnegie Hall, Nueva York. Soledad Romero como "María Sabina," Choros de la Universidad de Nueva York, Orquesta Sinfónica de la Manhattan School of Music, dirigido por el compositor.

European premiere (original version) during the Madrid Festival, May 28, 1970, by the Chorus and Orchestra of the Spanish Radio/TV, conducted by the composer.

Estreno europeo (en versión original) durante el Festival de la Opera, Madrid, 28 de Mayo, 1970. Coro y Orquesta de la Radio/TV Española, dirigidos por el compositor.

Reduced version recorded on Louisville "First Edition" Records by the Louisville Orchestra, Jorge Mester conducting.

Grabada en disco su versión reducida en la serie The Louisville Orchestra - First Edition Records, Jorge Mester, director.

CD recording - New World Records - Louisville Orsh., J. Mester

CD recording - Naxos Records - Orq. and chorus Com. Madrid, J.R. Encinar.



GENERAL MUSIC PUBLISHING COMPANY, INC.
145 Palisade Street Dobbs Ferry, N.Y. 10522 U.S.A.

MARIA SABINA

Instructions and notes relative to performance:

Speakers (Recitadores): Pregonero, Maria Sabina, Alguacil, Verdugo

Chorus (Coro): Sopranos, Tenors, Altos, Basses: minimum of 20 voices per section; each section is separated antiphonally.

Instruments

2 Flutes (2nd doubles piccolo)
 2 Oboes (2nd doubles English horn)
 2 Clarinets in Bb (2nd doubles Bass Clarinet)
 2 Bassoons
 2 French Horns in F
 3 Trumpets in C
 1 Trombone with F attachment
 1 Bass Trombone or II tenor with F attachm't.
 Tuba

2 Flautas (2a dobla con Flautin)
 2 Oboes (2o dobla con corno Ingles)
 2 Clarinetes en Si^b (2o dobla Cl. Bajo)
 2 Fagotes
 2 Trompas en Fa
 3 Trompetas en Do
 Trombon (tenor con extension)
 Trombon Bajo (o 2do tenor con ext.)
 Tuba

4 Percussion Players:
 (The instruments preceded by II are played by
 (one player placed opposite the other three)

4 Percussionistas:
 (Los instrumentos precedidos de II son
 (tocados por un musico situado en oposi-
 cion a los otras tres percusionistas.)

Triangle
 3 Suspended Cymbals (small, medium, large)
 2 Medium Hand cymbals
 Large Gong
 Glockenspiel
 Xylophone
 Vibraphone
 5 Temple blocks
 2 Maracas
 4 Bongos
 3 Tom-Tom (small, medium, large)
 Snare drum
 Bass drum
 2 Timpani (high and low E)
 Sleighbells on a table, played with Xylo. mallets

Triangulo
 3 Platillos suspendidos (Pequeño, Mediano,
 Grande)
 2 Platillos de mano mediano
 Tam-Tam grande
 Glockenspiel
 Xilofono
 Vibráfono
 5 Temple blocks
 2 Maracas
 4 Bongos
 3 Tom-Tom (Pequeño, Mediano, Grande)
 Redoblante con cuerdas)
 Bombo
 2 Timbales (agudo y grave)
 Cascabeles sobre una mesa, tocados con
 bajucas de Xilofono

Musical Saw

Whip
 II 3 Suspended cymbals (sm., med., lge.)
 II 5 Temple blocks

1 Player: II 2 Maracas
 II Wood block
 II Snare drum
 II 2 Timpani (high & low E)

Serrucho
 Latigo
 II 3 Platillos suspendidos (Pequeño,
 II 5 Temple Blocks Mediano, Grande)
 1 musico: II 2 Maracas
 II Woodblock
 II Redoblante con cuerdas
 II 2 Timbales (agudo y grave)

Electric Bass Guitar
 1 Player: Accordion, Piano, Organ
 * 1 Fiddler (see footnote next page)

Guitarra, Contrabajo eléctrica

Violins I
 Violins II
 Violas
 Violoncellos
 Contrabasses

1 musico: Acordeón, Piano, Organo

*1 Fiddler
 Violines I
 Violines II
 Violas
 Violoncelos
 Contrabajos


















PLACEMENT OF FORCES



*The four choral sections are separated antiphonally.
 La cuatro secciones del coro separadas antifonalmente.

**Ideally, Maria should be on a scaffold, elevated above the orchestra and chorus. On a less dramatic setting, she could stand beside the conductor.
 Idealmente, Maria Sabina debería estar sobre un cadalso elevado por encima del coro y la orquesta. Sin embargo, en producciones menos dramatizadas, podría estar al lado del director, a la manera de solista.

SYMBOLS

-  { Cues indicated by the conductor with the equivalent number of fingers.
Son entradas indicados por el director con los dedos.
-  { Gliss. ad lib descending only on indicated strings.
Gliss. ad lib solo descendientes, sobre la cuerda indicada.
-  { Slow oscillations 1/4 or 1/2 tone above and below given note.
Oscilaciones lentas de 1/4 o 1/2 tono por encima y debajo de la nota dada.
-  { Slow harmonics gliss. ad lib above and below given note.
Gliss. lentos con armonicos por encima y debajo de la nota originaria.
-  { Descending always and constantly, from highest to lowest, fast as possible.
Descendiendo siempre y constantemente, del agudo al grave, tan rapido /
como se pueda.
-  { Chromatic ascending repeatedly, as fast as possible, from given note to/
highest possible.
Ascension cromatica que se repite sucesivamente, desde la nota dada /
a la mas aguda posible.
-  { Gliss. ascending repeatedly, as fast as possible, from given note to/
highest possible.
Gliss. ascendientes que se repiten sucesivamente, desde la nota dada /
a la mas aguda posible.
-  { A choice of notes within the given ones, including 1/4 tones, but changing /
them constantly.
Libre eleccion de las notas comprendidas, incluyendo 1/4 de tonos, /
pero que deben cambiarse constantemente.
-  { Constant repetitions of the notes between double bars.
Constante repeticion de las notas.
-  { Slow arco, pressing hard to create a squeak.
Poco arco, con presion, produciendo un chirrido.
-  { For Chorus, indicates spoken words. Its position within the staff indicates /
high or low pitch.
En el Coro, indica hablando, cuya tesitura se determina por su posicion /
aguda o grave en el pentagrama.
-  { the highest possible.
Lo mas agudo posible.
-  { Simultaneity
Simultaneidad
-  { Between two notes = gliss.
Entre dos notas = gliss.
-  { Between two instruments, indicates to be played in succession.
Entre instrumentos, indica que deben tocarse en sucesion.
-  { Very fast.
Muy rapido
-  { Cue with the fist by the conductor.
Entrada con el puno por le director.
- *Fiddler: Metal strings not required. Could be a conventional violin so long as it sounds like that of a beggar in the street, insecure and out of tune.
- *Fiddler: Este tipo de violin puede ser un violin convencional con tal que suene como el de un mendigo en la calle, es decir, racolante y desafinado.
- Note: Piccolo, clarinets, Bass clarinet, English horn, French horns, Bass Guitar, Timpani, and Contrabasses not written in real sound.
- Nota: Flautin, clarinetes, Cl. bajo, Corno Ingles, Trompas, guitarra, timbales, Contrabajos no estan escritos en sonidos reales.

95

Fl. *f*
Tpts *mp*
Tbns *mp*

SOPRANO
TENORS
ALTOS
BASSES

96

Fls
Obs
Clars
Soprano
Tenors
Alts
Basses

M.S.

ff
pp
mf
mp
mp

Meno Molto
Meno Molto

mp A
mp A

sabéis que amo
el fuego, sabéis que tiene el fuego
en su lado para Dios
Sabéis que escucho fuego
en cualquier momento

Sabéis que me pasó la vida dormiendo en cama

Meno Molto
Allegro

-87-

(suite - page 59)

Handwritten musical score on page 112, featuring vocal lines and piano accompaniment. The page includes the following elements:

- Top Section:** Vocal lines with lyrics: "Sabéis que soy una mujer que relava la cara con la sangre de los niños" and "sabéis que soy una mujer que lava la cara con la sangre del cordero".
- Middle Section:** Piano accompaniment with dynamic markings such as *pp* and *mp*. Includes a section marked "mp Ped.".
- Bottom Section:** Vocal lines with lyrics: "Soy una mujer que lava la cara con la sangre de los niños" and "Sabéis q. s. como se da fuertemente la sangre".
- Dynamic Markings:** *mf*, *fp*, *sf*, *pp*, *mp*, *pp*.
- Page Number:** -112-
- Text:** (suite - page 60)

INSTRUMENTATION

2 Flutes (2nd doubles with Piccolo)	Percussion I Vibraphone, Xylophone, Low Temple Block, Tam-Tam
2 Oboes (2nd doubles with English Horn)	Percussion II 3 Suspended Cymbals (small, medium, large) Tam-Tam
2 B \flat Clarinets	Percussion III Bass Drum, Temple Blocks, Chimes
2 Bassoons	Piano
3 F Horns (4th optional)	Harp
3 C Trumpets (4th optional)	Violin 1
2 Trombones	Violin 2
Bass Trombone	Viola
Tuba	Cello
Timpani	Bass

Duration: Approximately 9 minutes

All Rights of performance and broadcast strictly reserved.

Orchestra parts may be obtained on rental from the publisher. For terms apply to G. Schirmer, Inc., Performance Department, 866 Third Avenue, New York, N.Y. 10022.

Homage to Casals is based on the Catalonian folk melody, "Song of the Birds," made famous by cellist Pablo Casals who often played the song at the conclusion of his recitals. Despite its avante-garde technical language, *Homage to Casals* is written in a neo-romantic style. Fragments of the original source theme are combined with clustered sounds, controlled aleatoric devices, electronic-like textures, and layer on layer structures; gradually one becomes aware that the underlying folk song is always present. The melody is almost unrecognizable at first but eventually emerges in its pure form as the cellos, playing alone, conclude the nine-minute composition with the final measure of the "Song of the Birds." *Homage to Casals* and its companion piece, *Homage to Sarasate*, won the "City of Barcelona" prize for orchestral compositions.

These two works were premiered May 7, 1976 by the Pittsburgh Symphony Orchestra, Donald Johanos conducting. The European premieres were given December 2, 1978 by the Orquesta Ciudad de Barcelona, Salvador Mas conducting.

L.B.

ANEXO III

1. Listado de obras compuestas entre 1959 y 1965.

1. Conciertos con solistas.

- *Concierto para Piano y Orquesta* (1964)
- *Concierto para Guitarra y Orquesta N. 1* (1965)

2. Para voz y piano.

- *Cuatro Canciones Españolas* (1962)

3. Música de cámara.

- *Ballet City* (1959)
- *Sonata Violín & Piano* (1960)
- *Concert per Violoncello i 9 instrumentistes* (1962)

4. Guitarra sola.

- *Lento with Variation* (1960)
- *Suite N.1* (1961)
- *Tres Improvisaciones sobre Temas Castellanos* (1962)

5. Órgano solo.

- *The Seven Last Words* (1963)

6. Piano solo.

- *Música en Cuatro Tiempos* (1959)

7. Orquesta de cuerdas.

- *Música Tranquila* (1959)

2. Listado de obras compuestas entre 1966 y 1974.

1. Sinfónica.

- *Guernica* (1966)

- *Sinfonía en Negro (Sinfonía N. 1) (Homenaje a Martin Luther King)* (1968)
- *Steel Symphony* (1972)
- *Auroris* (1973)

2. Música de cámara.

- *Geometrías N.1* (1966)
- *Miniaturas* (1967)
- *Cuatris* (1969)
- *Mosaico* (1970)
- *Tresis* (1973)
- *Apuntes "Sketches"* (1974)

3. Conciertos para orquesta y solista.

- *Concierto para Bandoneón y Orquesta* (1970)
- *Persistencias-Sinfonía Concertante Para Guitarra y Orquesta* (1972)
- *Ponce de León. Para Narrador y Orquesta* (1974)
- *Concierto para Piano, Vientos y Percusión* (1974)

4. Composiciones para coro.

- *María Sabina* (1969)
- *Las Moradas* (1970)
- *Voces N.1* (1972)
- *No-Res* (1974)

5. Banda y ensemble de viento.

- *Cumbres (Sinfonía N.2)* (1972)

6. Voz y piano.

- *Tres Cervantinas* (1967)
- *Tres Epitafios de Quevedo* (1967)

7. Instrumentos solistas.

- *Analogías. Guitarra* (1967)
- *Geometries N. 3. Bandoneón* (1968)

- *Minis. Bandoneón* (1969)
- *Elementalis. Órgano* (1972)

3. Listado de obras compuestas entre 1975 y 2000.

1. Orquestal.

- *Homage to Casals* (1975)
- *Homage to Sarasate* (1975)
- *Sardana* (1979)
- *Quasi un Pasodoble* (1981)
- *Zapata: Imágenes para Orquesta* (1987)
- *Fantasías Sonoras* (1987)
- *Alegrías* (1987)
- *Reflejos* (1988)
- *Divertimentos* (1991)
- *Colón: Imágenes para Orquesta* (1991)
- *Celebración* (1992)
- *Sinfonía N.4 "Lausanne"* (1992)
- *Sombras* (1995)
- *Shadows* (1995)
- *Line and Thunder* (1996)
- *Ecos* (1998)
- *Folk Dreams* (1998)

2. Para orquesta con solistas.

- *Concierto para Cuatro Guitarras y Orquesta* (1976)
- *Tres Anécdotas-Concertino para Castañuelas y Orquesta* (1977)
- *Concierto para Violín y Orquesta* (1982)
- *Música para Oboe y Orquesta. Lamento por el Seno de la Tierra* (1993)
- *Amanecer* (1994)
- *Concierto Mágico para Guitarra y Orquesta* (1997)
- *Concierto para Piano y Orquesta N. 3* (1999)

3. Ópera.

- *¡Hangman, Hangman!* (1982)
- *Zapata* (1984)
- *Cristóbal Colón* (1986)
- *La Muerte de Colón* (1996)
- *The Town of Greed* (1997)

4. Composiciones para coro.

- *Torquemada* (1980)
- *Escenas Borrascosas* (1992)
- *Dionisio: In Memoriam* (2001)

5. Composiciones para banda y ensemble de viento.

- *Quasi Adelita* (1982)
- *Canción y Danza* (1992)
- *Unión de los Océanos* (1993)

6. Composiciones para voz y piano.

- De la ópera *Cristóbal Colón: ¡Almirante!; Ahora Comprendo; España Ensimismada; Canción de Cuna*. Para soprano. *¿En Dónde Está la Voluntad de Dios?* Para tenor.
- *En la Era* (1989)

7. Composiciones para voz y ensemble de cámara.

- De la ópera *Cristóbal Colón: España Ensimismada*. Para mezzo-soprano, oboe, clarinete, 1 violín, cello y piano.

8. Música de cámara.

- *Three Transparencies of a Bach Prelude* (1976)
- *Sonata for Ten Winds* (1980)
- *Reflejos - Música para Cuerdas y Flauta (I. Penas, II. Alegrías)* Versión para Quinteto de Cuerdas y Flauta (1987)
- *Diario de Sueños* (1995)

9. Composiciones para instrumentos a solo.

Guitarra

- *Minis* (1975)
- *Cuatro Melodías Catalanas* (1978)
- *Insistencias* (1990)
- *Formas (Shapes)* (1996)

Piano

- *Transparency of Chopin's First Ballade* (1977)
- *Persistencias* (1979)
- *Preludis Obstinants* (1979)

4. Listado de obras compuestas entre el 2000 y el 2017.

1. Orquestal.

- *Passacaglia* (2000)
- *Symphony N.5 "American"* (2003)
- *Symphony N.6 - Symphony of Sorrows* (2005)
- *Una Pequeña Música Nocturna en Harlem* (2006)
- *Memorias N.1 - Barcelona 1938* (2012)

2. Para orquesta con solistas.

- *Música para Flauta y Orquesta* (2000)
- *Concierto para Cello y Orquesta N.2 "New Orleans"* (2001)
- *Caprichos N.1- Homenaje a Federico García Lorca* (2003)
- *Caprichos N.2* (2004)
- *Caprichos N.3* (2005)
- *Concierto para Tres Cellos y Orquesta - Concierto Alemán* (2006)
- *Caprichos N.4 "Quasi jazz"* (2007)
- *Caprichos N.5 "Homenaje a Isaac Albéniz"* (2008)
- *Doble Concierto para Oboe, Clarinete y Orquesta* (2010)
- *Viola Concerto* (2010)

3. Ópera.

- *Faust-bal* 2009
- *La Resurrección de Colón* 2012

4. Composiciones para coro.

- *Ebony fantasies* (2003)
- *Voices N.2* (2006)
- *Voces N. 3* (2010)
- *La Pasionaria: El Adiós a las Brigadas Internacionales* (2011)
- *Cantata sin Palabras* (2017)

5. Composiciones para banda y ensemble de viento.

- *Irish Dreams* (2001)

6. Música de cámara.

- *Spiritual* (2002)
- *Caprichos N.1* (2003)
- *Caprichos N.2* (2004)
- *Caprichos N.3* (2005)
- *Caprichos N.6* (2009)
- *Caprichos N.7* (2009)
- *Caprichos N.10* (2013)
- *Caprichos N.13. Transparencies from Spain; I Transparencies from Andalusia; II Transparencies from Catalonia; III Transparencies from Castile* (2016)

7. Instrumentos a solo.

Guitarra

- *Caprichos N.11 (Abstracciones de Granados)* (2014)
- *Caprichos N.12 (Abstracciones de “El Amor Brujo” de Falla)* (2015)
- *Caprichos N.14 (Abstracciones del Concierto de Aranjuez)* (2017)

Piano

- *Contrastes* (2004)
- *Alairving Variation* (2006)

- *Mini-Miniatures* (2010)
- *Transparencias del Preludio n. 7 de Chopin* (2015)

Violín

- *Adagio N.2* (2004)
- *Adagio N.1* (2006)
- *Caprichos N.9* (2011)

Viola

- *Fantasia on a viola concerto* (2013)

Cello

- *Adagio No. 1* (2003)

ANEXO IV

V. Bou = *♩* saltiró de la cordina = sarbana
 Pa-ge-se-tà mo-ne-mentà vull can-tar-teu-na can-çó — vull dir-

8 - té d'u-na ve-ga-da que tam-bé t'es-ti-mo jo — Com es mi-men-i s'es-ti-men per les

15 branques el o-cells — ¿ per-què no l'on-dá-ma-mya-gar-mes tús jo com fan ells?

22 *¡OH!* No senti com ne-fi-la la car-di-na — que en el niu s'e-

pp *amb gust*

29 -myo-ra to-ta so-la — el com-pany vol gut de plo-ma fi-na ha al-cat el vol de ca-ra-al

36 sol i no ha tor-nat- i g ea-car-bo-e-lla ha vo-lat —

1a *2a* *fa*

42 de re-torn el gai o-cell re-fi-la en-tre les fu-llas, feant sal-ti-nous va la fe-me lla a-

Musical notation for system 42, featuring a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line consists of eighth and quarter notes, while the piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords.

48 - m'ell d'o-cell: la-la la la Per-què has tri-gat ai-xà?

Musical notation for system 48, including the word "Espressiu" in the piano part. The vocal line has a melisma "la-la la la" followed by a question. The piano accompaniment has chords and rests.

54 que-man-ca al niu de nos-tre a-mor l'en-cis i ell li res-pèn o-

Musical notation for system 54, showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is mostly quarter notes, and the piano accompaniment has chords and rests.

60 - ce lla pe-ti-ta i be-lla re-quin a sal-ti-

Musical notation for system 60, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melisma "re-quin a sal-ti-". The piano accompaniment has chords and rests.

66 - nous de nos-tres il-lu si nous l'es-tre-lla i

Musical notation for system 66, including a fermata over the final note of the vocal line. The vocal line has a melisma "i". The piano accompaniment has chords and rests.

72 tot sal-ti-no-mant per la ver-dor can-ta l'a-mor la la la la

Musical notation for system 72, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melisma "la la la la". The piano accompaniment has chords and rests.

78 Veig pa-ge-re-ta que et tor-men-ten ja — los ulls em

Amorós



84 diran ben clar que sí — com l'o-ell a son o-



90 - cell — tu m'es-ti-ma-ràs a mi — Del teu

H




96 lla-ri un pe-tó vol dir-a jo — Qu m'has pres amb tos ulls ne-ques el meu

Enèrgic



102 cor — ets ma ri-da, ets ma jo-ia i meu tresor — com el



108 cant de la car-di-na nos-tre cant — se-rà dolç se-ra a-mo-rós i bon fant!

