



CONSERVATORIO  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
DE MÁLAGA

# hoquet

n.º 8

2020

## ***Hoquet***

### **Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga**

Nº 8 (18), abril 2020

#### **Dirección**

María Ruiz Hilillo.- Conservatorio Superior de Música de Málaga (CSMM)

#### **Consejo editorial**

Cristóbal L. García Gallardo.- CSMM

M.<sup>a</sup> Isabel Gutiérrez Blasco.- CSMM

Salve Pilar Márquez Sánchez.- CSMM

Francisco Martínez González.- CSMM

Diana Pérez Custodio.- CSMM

Cecilia Platero Navas.- CSMM

María Dolores Romero Ortiz.- CSMM

M.<sup>a</sup> Jesús Viruel Arbáizar.- CSMM

#### **Edita**

Conservatorio Superior de Música de Málaga

#### **Contacto de la Revista**

Para enviar colaboraciones, contactar con el Jefe/Jefa del Departamento de Musicología (Departamento de Musicología) en:

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Plaza Maestro Artola, 2

29013 Málaga

O bien a través de correo electrónico a la siguiente dirección:

[hoquet@conservatoriosuperiormalaga.com](mailto:hoquet@conservatoriosuperiormalaga.com)

El plazo de recepción de los artículos concluye el segundo lunes del mes de febrero. Los artículos recibidos serán examinados por el Consejo editorial y valorados en función de su adecuación a la línea temática de la Revista y de sus méritos propios. La comunicación del rechazo o aceptación definitivos de los artículos será el segundo lunes del mes de marzo. Para su publicación definitiva, el Consejo editorial, podría pedir a sus autores algunas modificaciones relativas, básicamente, a aspectos formales.

**Diseño**

Enrique Pérez (Babucom.com)

**Maquetación**

Miguel Ángel Amaro Soriano

**Observaciones**

El Conservatorio Superior de Música de Málaga y el Consejo editorial de la Revista *Hoquet* no comparten necesariamente las opiniones vertidas por sus colaboradores en los artículos y trabajos publicados, ni se hacen responsables en ningún caso de las mismas. Los firmantes de los artículos y trabajos publicados son autores independientes y los únicos responsables de sus contenidos.

Se permite la reproducción, no comercial, de los artículos de *Hoquet* indicando siempre su procedencia y autoría.

## PRELIMINARES

Revista *Hoquet*

Conservatorio Superior de Música de Málaga

La Revista *Hoquet* es la revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Se trata de una revista de periodicidad anual, editada desde junio de 2001 (ISSN: 1577-8290). A partir de 2013 presenta un formato exclusivamente digital (ISSN: 2340-454X; acceso a través de [http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=427&Itemid=305](http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/index.php?option=com_content&view=article&id=427&Itemid=305)). *Hoquet* está incluida dentro del directorio de Latindex (Sistema Regional de Información en Línea) y en Dialnet.

Su fundación estuvo determinada por la necesidad de dotar al claustro del Conservatorio Superior de Música de Málaga, y al conjunto de los departamentos que lo integran, de un instrumento de expresión y comunicación científicas para con el resto de la comunidad educativa y con el lector especializado en general. Todo ello sin negar el espacio en sus páginas a la discusión razonada sobre la realidad de la enseñanza musical en nuestro entorno (el andaluz y el nacional). Tras una trayectoria de casi dos décadas, las páginas de *Hoquet* están hoy abiertas tanto al profesorado del Conservatorio como a autora/es ajena/os a él, así como a trabajos de cualquier índole, siempre y cuando estén relacionados con esa ciencia eminentemente interdisciplinar que es la Musicología, abogando por la calidad y la pluralidad. Los artículos aquí presentados son asimismo originales, aunque en esta ocasión, y atendiendo a la repercusión del Congreso El Análisis Musical Actual. Marco Teórico e Interdisciplinariedad, celebrado en el Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla (noviembre de 2019) y sus propuestas de futuro, Mari Luz Chamorro nos resume ágilmente los diversos temas que allí se abordaron.

En este número, que ve la luz en medio de unas circunstancias tan excepcionales, profesionales de diversa vinculación académica, aun con predominio de los del Conservatorio Superior de Música de Málaga, reflexionan sobre los entresijos de la música. Los caminos que nos llevan a ella son gozosamente diversos: la musicología (de la mano de las propuestas de Isabel Blasco, Joaquín Piñeiro o Pablo López); la retórica y la oratoria (tal y como nos propone Rubén Díez); el análisis, o más bien, los análisis, en plural (en esta dirección apuntan Eneko Vadillo, Bohdan Syroyd y Pablo Moreno) y, saltando categorías, también podemos pensar la música con herramientas como la lógica difusa y las redes neuronales (tal y como muestra Pablo F. Rojas en su acercamiento a lo sinfónico). Todo un festín musical a la disposición de ustedes, los lectores.

## ÍNDICE

Retórica y praxis musical del Tiento de 2ª tono sobre la Misa de Guerrero de Juan Bautista Cabanilles. <i>Rubén Díez García</i>	5
Otto Mayer-Serra: sus trabajos musicológicos antes y después de su exilio en México tras la Guerra Civil española (1936-1939). <i>Mª Isabel Gutiérrez Blasco</i>	32
<i>Marina</i> : una propuesta hacia la ansiada «ópera nacional». <i>Pablo López Rocamora</i>	63
Teorías en armonía: principios y conceptos. <i>Juan Pablo Moreno</i>	86
<i>La Wally</i> de Alfredo Catalani en la ópera verista italiana. <i>Joaquín Piñeiro Blanca</i>	100
Propedéutica para definir lo sinfónico como propiedad musical gradual. <i>Pablo F. Rojas</i>	123
La conjura de los sonidos. <i>Bohdan Syroyid Syroyid</i>	142
Recursos y procedimientos electroacústicos en los formatos audiovisuales. Casos de estudio. <i>Eneko Vadillo Pérez</i>	166
Reflexiones acerca del análisis musical en España: una asignatura pendiente. <i>Mari Luz Chamorro Trujillo</i>	188

## RETÓRICA Y PRAXIS MUSICAL DEL TIEN TO DE 2º TONO SOBRE LA MISA DE GUERRERO DE JUAN BAUTISTA CABANILLES

Rubén Díez García  
Conservatorio Superior de Música de Málaga

### Resumen:

El primado de la gramática de la composición sobre la estética, establecida por teóricos alemanes en el siglo XVII, define la música como una forma de lenguaje en la que el compositor establece una relación con el destinatario, utilizando todos los recursos que la retórica y oratoria musical ofrecen para poder expresar conceptos.

El estudio analítico, las características sonoras y estilísticas junto con las formas y géneros de la música vocal e instrumental son un lenguaje que exige ser estudiado y comprendido rigurosamente. Comprender por qué y para qué fue compuesta una obra contribuye a dar profundidad al conocimiento de las características artísticas, de los elementos que la constituyen y de los procedimientos básicos de creación y composición. Por todo ello, en este artículo se analiza en profundidad el Tiento de 2º tono sobre la Misa de Guerrero de Juan Bautista Cabanilles, como paradigma concreto y específico de la retórica y praxis musical en torno a la música sacra vocal e instrumental española de los siglos XVII y XVIII.

**Palabras clave:** Cabanilles, retórica, tiento, modalidad, Guerrero.

**Recepción:** 07-02-2020

**Aceptación:** 07-03-2020

### INTRODUCCIÓN AL TIEN TO DE 2º TONO SOBRE LA MISA DE GUERRERO DE JUAN BAUTISTA CABANILLES<sup>1</sup>

El tiento que ocupa nuestro estudio proviene de la edición de Sagasta<sup>2</sup>, transcrito del manuscrito existente en el archivo de Jaca. Las influencias de la polifonía vocal son de suma importancia a la hora de plantear el estudio y análisis de un tiento. El Tiento

---

<sup>1</sup> Higinio Inglés, «Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles», *Anuario Musical*, 17, 1962, pp.3-13.

<sup>2</sup> Julián Sagasta, *Música de Tecla Valenciana, Vol. I.J. Bta. Cabanilles*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 49-56.

sobre la Misa de Guerrero nos remite a la *Misa Beata Virgine*, perteneciente al *Missarum liber secundus* de Francisco Guerrero, publicado en el año 1582. Se hace indispensable también, estudiar las influencias del canto gregoriano en relación a la misa de Guerrero y las formas musicales organísticas. Fijaremos nuestra atención en la misa IX *Cum Iubilo*.

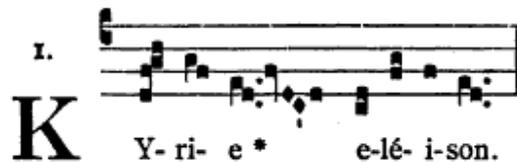


Figura 1. Incipit del Kyrie Misa cum Iubilo<sup>3</sup>.

La denominación que de forma habitual titula los tientos<sup>4</sup> es variada: tiento lleno, tiento partido o tiento de falsas, entre otras. Uno de los más habituales recursos compositivos de los siglos XV, XVI y XVII fue utilizar como motivos o *cantus firmus* melodías gregorianas, ya que estas se amoldaban con facilidad al lenguaje musical. La modalidad estuvo ligada desde los inicios al canto gregoriano, y la polifonía vocal la integró como fundamento armónico y compositivo.

La composición instrumental se vio dependiente del temperamento y de los sistemas de afinación de los instrumentos, en especial, de tecla. La evolución constructiva y técnica de estos instrumentos junto con los estudios relacionados con los sistemas de afinación permitió la evolución que daría paso a la tonalidad y a un temperamento igual.

En los instrumentos para tecla, especialmente en el órgano, el temperamento que estuvo en uso durante largo tiempo en España fue el mesotónico<sup>5</sup>. Temperar significa

<sup>3</sup> *Graduale Triplex*, Solesmes, Francia, Abayye Saint-Pierre de Solesmes, 1979, p.741.

<sup>4</sup> Pedro Cerone, «La manera de componer ricercarios y tientos», *El Melopeo y el Maestro*, 1613.

<sup>5</sup> El temperamento mesotónico fue un sistema utilizado desde el siglo XVI al XVIII que servía para afinar instrumentos de tecla. Se ajustan y modifican ligeramente algunos intervalos, reduciendo las quintas en un cuarto de *comma* pitagórica, una cantidad que el oído puede tolerar cómodamente, con el fin de conseguir terceras mayores justas y temperar las cuartas y quintas. El órgano adoptó este temperamento, lo que permitió estabilidad en la afinación y el acompañamiento del canto modal. El resto de instrumentos de cuerda frotada y viento se afinan con relativa facilidad ya que no dependen de una afinación fija como es el caso de los instrumentos de tecla.

balancear, repartir la coma sintónica entre los intervalos de la octava. Numerosos sistemas fueron propuestos y usados durante el siglo XVIII, como Valloti, Kirnberger, Werckmeister, Rousseau, D'Alembert o Thomas Young.

## ANÁLISIS Y ESTRUCTURA

Seguiremos como fuente de nuestro análisis la transcripción que se encuentra en el anexo de este trabajo. En él se disponen por un lado cuatro voces, que pueden ser interpretadas tanto por un conjunto vocal como instrumental. Y, por otro lado, la parte destinada para instrumento de tecla<sup>6</sup>, en la cual se han suprimido los fragmentos que se han desplazado a cada una de las voces situadas en los pentagramas superiores.

La estructura general del tiento queda sintetizada así:

Α	C [cc.1-44]
B	12/4 [cc.45-65]
Γ	C [cc.66-74]
Δ	12/4 [cc.75-82]
E	C [cc.83-100]
Z	3/4 [cc.101-137]
H	C [cc.138-162]

Figura 2. División analítica de los compases.

Se inicia el tiento con un canon a la octava, entre el *tenor* (c.1) y el *cantus* (c.3), en el cual se presenta el tema que corresponde en notación moderna con el *incipit* del *kyrie* de la misa *cum Iubilo*. El ámbito modal en el que se desarrolla el tiento se plasma con el inicio solemne, cargado de una profunda gravedad que confiere el segundo modo.

<sup>6</sup> Santiago Kastner, «Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX, Barcelona, CSIC, 1976, pp. 87-154.

Samuel Rubio resalta en su comentario a la edición del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria<sup>7</sup> la importancia que la modalidad aporta a sus Responsorios, y que paralelamente incide también en la obra de Cabanilles<sup>8</sup>.

Se presenta a continuación el canon a la octava entre las dos voces. Para adecuar el contrapunto se cambian los valores de algunas notas, permitiendo la posterior unión con el compás 10, donde aparece el discurso instrumental.

Cantus

Tenor

Ky - - - ri - e

Ky - - - ri - e

Figura 3. Incipit del tiento (cc.1-9)

El *incipit* del *Kyrie cum Iubilo* será el común denominador que dará unidad a toda la obra y que se convertirá en el mensaje que desea ser transmitido al oyente. Esta fórmula se convertirá en *leitmotiv* que a lo largo de todo el discurso musical irá apareciendo de la siguiente manera:

3ª voz	cc.1-8
1ª voz	cc.3-9
3ª voz	cc.9-16
2ª voz	cc.14-20
4ª voz	cc.23-29
1ª voz	cc.30-33
2ª voz	cc.33 <sup>3</sup> -36

<sup>7</sup> Samuel Rubio, *Historia de la Música Española II. Desde el Ars Nova hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

<sup>8</sup> José María Llorens Cisteró, *Joan Baptista Cabanilles: músico valenciano universal*, Valencia, ACAO, 1985.

4ª voz	cc.37-40
3ª voz	cc.41-44
1ª voz	cc.48-55
3ª voz	cc.57-65
4ª voz	cc.66 <sup>3</sup> -70
2ª voz	cc.75-80
3ª voz	cc.88 <sup>2</sup> -91
1ª voz	cc.95-98
2ª voz	cc.102-109
1ª voz	cc.125-132
1ª voz	cc.143 <sup>3</sup> -147
3ª voz	cc.148-151 <sup>2</sup>

Figura 4. Apariciones del incipit del Kyrie

## RETÓRICA<sup>9</sup>, PRÁXIS Y FIGURAS MUSICALES<sup>10</sup>

En la sección  $\Lambda$  del tiento se presenta la figura retórica *kyclosis o circulatio* en el compás 10. Aparece repetidas veces a lo largo de toda esta sección y en el compás 20 se consolidará aún más con el desarrollo de esta figura entre el alto y el tenor, que a modo de diálogo preguntan y responden.



Figura 5. *Circulatio o kiklosis* (cc.10-13)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Stefano Corsi y Cesare Marco Calcante, *Quintiliano. La formazione dell'oratore*, Milán, Bur, 2008.

<sup>10</sup> Valentina Sandu-Dediu, «Common Subjects in Musical Rethoric and Stylistics. Aspects and Proposals», *New Europe College Yearbook*, nº1, 1996, pp. 369-410.

<sup>11</sup> Se han indicado con el signo + las notas fundamentales sobre las que recae el peso armónico y melódico siendo fundamentales tres notas: la, fa y sol#.

Se dará paso en el compás 28 a un salto de cuarta descendente, que aparece en cada una de las voces a imitación de la exposición de una fuga, hasta que en el compás 33 se presenta una de las figuras retóricas que con más arraigo se desarrollará a lo largo de todo el tiento, la catábasis (Figura 6). Esta se define como el movimiento musical que parte de una posición aguda de la melodía hacia un ámbito grave de la misma. La figura contraria es la anábasis, en la cual se parte de un ámbito grave con dirección hacia el agudo.



Figura 6. Catábasis (cc.37-38)



Figura 7. Anábasis (cc.45-47)

Se concluye la sección A en el compás 44 con el cambio de metro a un 12/4. La sección B discurre en compás ternario de subdivisión binaria, *tempus perfectum*, *prolatio imperfecta*. En la música barroca el concepto *tempo* es muy complejo y plurisemántico. Implica el número de pulsaciones, la velocidad de ejecución, la configuración rítmica y el uso de una o más figuras y valores musicales que marcan el modo de interpretación. Franchino Gaffurio define la velocidad como la pulsación cardiaca. Martin Mersenne indicó el valor homogéneo de la duración del *tactus*, como la unidad de medida del tiempo que podía estar sujeta a la aumentación o disminución.

Las disputas en torno a esta cuestión conllevaron la abundancia de disertaciones y tratados en torno a esta temática. Pero la confusión creciente llevó a un estudio profundo y a la concreción del *tempo*, elemento fundamental en la música barroca. Girolamo

Frescobaldi advierte en *Il primo libro di capricci, canzon francese e ricercari*<sup>12</sup> que las secciones en ritmo ternario (*in tripla* o *sesquialtera*) deben ser tocadas *adagio* si están escritas en semibreves, un poco más veloces si son semimínimas y *allegro* si están escritas en 6/8.

Los signos de compás en uso hasta finales del siglo XVI representan el tiempo según dos significados: el compás y la proporción<sup>13</sup>. Dentro del ritmo son dos los niveles: *tempus* y *prolatio*. El *tempus* es la división correspondiente al numerador de la fracción de la indicación moderna. La *prolatio* es la pulsación-subdivisión que se corresponde con el denominador de dicha fracción. El carácter tiene su peso en la velocidad. Para algunas composiciones, la determinación del tempo en base a este parámetro puede ser facilitada por la presencia de un texto literario. Claudio Monteverdi<sup>14</sup> afirma que son tres los afectos o pasiones principales: *ira*, *temperatio* y *supplicatione*; que a su vez se corresponden con tres velocidades distintas: *concitato*, *moderato* y *molle*.

La anátesis (Figura 7) y catátesis (Figura 6) son dos de las figuras retóricas que a lo largo de toda esta sección se conjugan entre el *bassus*, *tenor*, *altus* y *cantus*. El *cantus firmus* aparece dos veces en el cantus (cc.48-55) y en el tenor (cc.57-65). El discurrir contrapuntístico de cada una de las voces que se apoya en el mismo segmento melódico que se repite varias veces a poca distancia uno del otro, coincide con la definición que Burmeister<sup>15</sup> hace de la *anaphora* o *repetitio*, como la figura retórica que repite el mismo segmento en parte vocales diferentes y aplicada sobre todo a partituras en las que aparecen muchas voces.

Por su corta extensión, la sección  $\Gamma$  presenta una sola vez el *cantus firmus* y sirve como transición entre las dos secciones ternarias B y  $\Delta$ , donde la escritura se orienta más

---

<sup>12</sup> Peter Williams, *The European Organ*, London, William Cloves and Sns Ltd and Sons Ltd London and Beccles, 1966.

<sup>13</sup> Paul Collins, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music in the North of German Baroque*, Burlington, Ashagate, 2005.

<sup>14</sup> Federico del Sordo, *Senza offendere le misure del tempo. Frammenti di filologia per una historically informed performance sugli strumenti a tastiera (1600-1780 ca)*, Padova, Armelin, 2014.

<sup>15</sup> Federico del Sordo, *Il basso continuo. Una guida pratica e teorica per l'avviamento alla prassi dell'accompagnamento nei secc.XVII e XVIII*, Padova, Armelin, 1995.

hacia una música instrumental<sup>16</sup>, mientras que  $\Gamma$  muestra una escritura más propia de la polifonía vocal, aunque esta parte pudiese ser interpretada por diversos instrumentos pertenecientes a los ministriles, como una sección de transición, ya que sólo son nueve compases y el tipo de escritura difiere con el utilizado a lo largo de todo el tiento. Del latín *ministerium* y *minister*, derivó en lengua romance a *ministre* y *ministril*<sup>17</sup>, con el significado de la persona que sirve con un determinado oficio tañendo un instrumento. Músicos agrupados de manera estable y divididos en tres grupos. El primero de ellos compuesto por los que tañían instrumentos de percusión y de metal, como atabales, tambores, clarines, pífanos y trompetas. El segundo, formado por instrumentos de viento, de madera y de metal, pero más complejos en sus mecanismos, entre los que se encuentran flautas, cornetas y sacabuches. Finalmente, el tercer grupo está compuesto por instrumentos de cuerda, como la vihuela, guitarra y rabel.

El inicio de la parte que nos ocupa tiene cierta similitud con los compases 12 y 13 del primer *Kyrie* de la Misa de Guerrero en el *bassus* y el *altus*. El ritmo se muestra desplazado una blanca en relación con Guerrero y el *cantus firmus* en el *bassus*, Cabanilles lo presenta una quinta superior a como lo hace la versión vocal.



Figura 8. *Kyrie de Guerrero (cc.12-13)*

<sup>16</sup> José López Calo, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012.

<sup>17</sup> Pedro Calahorra, *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. Vol II. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978.



Figura 9. Tiento de Cabanilles (cc 66-67)

La sección  $\Delta$  retoma el ritmo ternario donde la música alcanza su tesitura más aguda a lo largo de todo el tiento, el *cantus firmus* se presenta en su modo original que a la vez dialoga con la parte instrumental a caballo entre modalidad y tonalidad. La técnica contrapuntística<sup>18</sup> desarrollada por Cabanilles en esta sección muestra una gran creatividad, a la par que conjuga la catábasis de las voces (*hyperbolica*: todo movimiento que escapa al *ambitus* del modo y *poliptoton*: repetición de una misma frase en diferentes registros, principio esencial de la imitación) y el silencio que precede a la entrada de cada una de ellas creando un efecto *suspirans*, fórmula retórica en la cual un silencio de valor breve precede a la frase musical, como si imitase a un suspiro. Esta conjunción de elementos<sup>19</sup>: tesitura, ritmo, retórica y texto, nos evoca a una *epiclesis*, donde la súplica<sup>20</sup> se realiza por la invocación<sup>21</sup>. Finaliza en el compás 83 con una *abruptio*, interrupción inesperada de una frase musical que da paso a la sección E.

La sección entre los compases 83 al 100 muestran la conjunción de dos estilos, vocal e instrumental, los cuales se apoyan uno en el otro, mostrando la creatividad de Cabanilles al conjugar e integrar el *Kyrie* de la misa *Beata Virgine* de Guerrero<sup>22</sup>. El título que da nombre a esta obra adquiere su sentido pleno cuando se corrobora, a partir del

<sup>18</sup> Michael Radulescu, *Le opere organistiche di J.S.Bach. L'Orgel-Büchlein*, Cremona, Turris, 1991.

<sup>19</sup> Theodor Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1971.

<sup>20</sup> Aurelio Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

<sup>21</sup> Roger Scruton, *La experiencia estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>22</sup> José María Llorens y Karl Müller, *Opera Omnia de Francisco de Guerrero Vol.V: Missarum Liber Secundus*, Barcelona, CSIC, 1986.

compás 83, el inicio en el *altus* y en el 83 del tenor, la polifonía escrita por Guerrero en esta misa.

Cantus  
Ky - ri - e e -

Tenor  
Ky - ri - e e - lei - son,

Bassus  
Ky - ri - e e - lei - son.

Figura 10. Misa De Beata Virgine de Guerrero (cc.7-10)

Cantus  
Ky - ri - e e - le - i - son.

Altus  
Ky - ri - e e - le - i - son.

Tenor  
Ky - ri - e e - le - i - son.

Bassus  
Ky - ri - e e - le - i - son.

Figura 11. Paralelismo Tiento y Kyrie de la misa de Guerrero (cc.83-88)

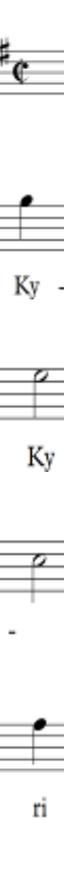
La última de las secciones ternarias del tiento comienza en el compás 101, sección Z. Ésta a su vez, se divide en dos partes. La primera va del compás 101 hasta el 125; la segunda del compás 125 hasta el 138. El *cantus firmus* aparece dos veces en el *altus* y *cantus*, correspondiéndose con las dos partes de la sección. Se desarrolla un discurso contrapuntístico que aparece en cada una de las voces instrumentales a modo de *anaphora* o *repetitio*.

En la sección H, el compás 138 presenta el caso antes señalado de la sección E, precedido por un silencio, *abruptio*, que separa ambas secciones dando un marcado carácter solemne y conclusivo. El estudio comparativo de ambas obras, polifónica e

instrumental, trasluce la reutilización de fragmentos vocales por parte de Cabanilles. A continuación, se muestra todo el material vocal utilizado de la misa de Guerrero por Cabanilles y el posterior desarrollo, transformación y resultado en el Tiento:

Cantus (c.7-8)   
Ky - ri - e\_\_\_\_\_

Cantus (c.15-18)   
e - - le - i - son.

Altus (c.16-18)   
Ky - ri - e\_\_\_\_\_ e - lei - son.

Tenor (c.7-8)   
Ky - ri - e\_\_\_\_\_

Tenor (c.15-18)   
Ky - - ri - e e - lei - son.

Bassus (c.1-4)   
Ky - ri - e\_\_\_\_\_ e - - le - i - son.

Bassus (c.15-18)   
Ky - ri - e e - lei - - - son.



1ª voz Ky - ri - e e - lei -  
 2ª voz Ky - ri - e e - lei -  
 3ª voz Ky - ri - e e - lei - i -  
 4ª voz Ky - ri - e e - lei -

- son. Ky - ri - e e - lei - son.  
 - son. Ky - ri - e.  
 - son. Ky - ri - e.  
 - i - son. Ky - ri - e e - lei - son.

*Figura 12. Tiento sobre la Misa de Guerrero (cc.138-147)*



1ª voz e - lei - son.  
 2ª voz Ky - ri - e e - lei - son.  
 3ª voz Ky - ri - e e - lei - son  
 4ª voz Ky - ri - e e - lei - son.

*Figura 13. Tiento sobre la Misa de Guerrero (cc.148-151)*

Al finalizar esta última sección, a partir del compás 151, se concluye el discurso musical con una sección de estilo puramente instrumental, donde encontramos la última figura retórica del tiento en el compás 156. Un *saltus duriusculus*, intervalo de cuarta disminuida, de difícil entonación. Expresa el dramatismo del dolor, enfatizando así el final de la obra que concluye con una cadencia plagal. El énfasis de los *saltus duriusculus* o duros, en la retórica bachiana, siempre se relacionan con el dolor, el sufrimiento o la muerte.



Figura 14. *Abruptio* (c.156)

La presencia de motivos vocales de Guerrero en la obra de Cabanilles es abundante y nos da luz para poder entender la praxis y simbología musical<sup>23</sup> de sus obras. La estrecha relación existente entre la música vocal y la instrumental, y la práctica musical en los coros y capillas catedralicias, evidencia que la música sacra española no difería de aquella que dentro del ámbito católico venía desarrollándose.

Encontramos un ejemplo claro en el compositor y organista Gabriel Guillaume Nivers<sup>24</sup>, contemporáneo de Cabanilles. Su obra musical, tanto vocal como instrumental, se enmarca en el ámbito sacro. Los libros de órgano en los que se encuentran himnos, misas y versos para todos los tonos gregorianos, son un referente que permite comparar los estilos de escritura y práctica musical desarrollada por ambos compositores. Las influencias del canto llano, su reutilización como base fundamental para la técnica compositiva y la conjunción de polifonía y música instrumental, relatadas por el propio Nivers en el *Méthode certaine pour apprendre le plain-chant de l'Église*, publicada en el año 1698, y en *Observations sur le toucher et jeu de l'orgue* del año 1665, son un testimonio elocuente de la música sacra barroca.

<sup>23</sup> Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

<sup>24</sup> William Pruitt, *The Organ Works of Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714)*, University of Pittsburgh, 1969.

## CONCLUSIONES

El análisis de una obra tan singular como el Tiento sobre la Misa de Guerrero de Cabanilles nos adentra en un terreno todavía ignoto. La práctica musical del Renacimiento y Barroco en las catedrales europeas sigue siendo tema de estudio entre los investigadores y musicólogos. Así como las influencias del canto llano<sup>25</sup> y de la polifonía en la música instrumental española<sup>26</sup>, aislada del resto de Europa durante varios siglos. La Contrarreforma, la permeabilidad social y cultural, el intercambio y conocimiento de otras realidades y pensamientos y la creación de la imprenta permitieron llevar a todos los rincones las ideas y los pensamientos de intelectuales, así como las diferentes corrientes espirituales<sup>27</sup> y de pensamiento<sup>28</sup>.

Las influencias francesas (Jean Titelouze, Henri du Mont, Charles Henri de la Barre, Louis y Francois Couperin, D'Anglebert y Nicolás le Begue), italianas (Adrián Willaert, Andrea y Giovanni Gabrieli, Frescobaldi, Valente, Pasquini o Claudio Merulo), inglesas (Orlando Gibbons, Tomás Morley, William Byrd o John Bull) y alemanas (Hans Leo Hasler, Jacob Hasler, Gaspar Hasler, Christian Erbach, Erasmo Kinderman, Samuel Scheidt, Pachelbel, Buxtehude, Bohm, Froberger, Kuhnau y Bach) son perceptibles en la obra de Cabanilles. Más aún, se nos muestra un compositor e intelectual hábil en la retórica y en los principios de composición propios de su época.

El tiento sobre el que ha versado nuestro estudio, no sólo presenta la influencia y admiración a Francisco Guerrero en su obra, sino también la complejidad retórica y contrapuntística que puede quedar oculta bajo la mirada de quien pretende abordar un tiento para órgano.

---

<sup>25</sup> Marcel Pérès, *Les Voix du plain-chant*, París, Desclée de Brouwer, 2001.

<sup>26</sup> Henry Kamen, *La inquisición española. Una revisión histórica*, Barcelona, Crítica, 2011.

<sup>27</sup> Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el Arte*, Barcelona, Paidós, 1976.

<sup>28</sup> John Hospers y Monroe Curtis Beardsley, *Estética, historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1976.

TRANSCRIPCIÓN

# Tiento de 2º tono sobre la Misa de Guerrero

"De beata Virgine" (cum júbilo)

Mn. J.B. Cabanilles Barberà (1644-1712)

Versión vocal y arreglo.: Rubén Díez García

Fuente: JACA (pp.192-200) 152c.

1ª voz Ky - - - - ri - e. \_\_\_\_\_

3ª voz Ky - - - - ri - - e. \_\_\_\_\_ Ky -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the 1st voice (1ª voz), the middle for the 3rd voice (3ª voz), and the bottom for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Ky - - - - ri - e.' for the 1st voice and 'Ky - - - - ri - - e. \_\_\_\_\_ Ky -' for the 3rd voice. The piano accompaniment features a simple harmonic structure with chords and moving lines in both hands.

2ª voz Ky - -

3ª voz - - - - - - ri - e. \_\_\_\_\_

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the 2nd voice (2ª voz), the middle for the 3rd voice (3ª voz), and the bottom for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Ky - -' for the 2nd voice and '- - - - - - ri - e. \_\_\_\_\_' for the 3rd voice. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

2

15

2ª voz

ri - - - e e - - lei - -

3ª voz

20

20

2ª voz

son.

4ª voz

Ky - - - -

25

25

4ª voz

- - - - ri - - e.

30

1ª voz Ky - - - ri - e.

2ª voz Ky - - -

35

2ª voz - ri - e.

4ª voz Ky - - - - ri - e.

40

3ª voz Ky - - - - ri - e.

4ª voz

4

44

3ª voz

48

1ª voz

Ky

52

1ª voz

-ri - - - - e.

55

1ª voz

3ª voz

Ky

58

1ª voz

3ª voz

ri - - - - - e

61

3ª voz

e - - - - - lei - - - - -

64

3ª voz

son.

4ª voz

Ky - - - ri -

6

69

4ª voz

e.

75

2ª voz

Ky

78

2ª voz

ri - e.

81

C

83

1ª voz Ky - ri - e e - le - i - son. Ky

2ª voz Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri -

3ª voz Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri -

4ª voz Ky - ri - e e - le - i - son.

89

1ª voz - ri - e.

2ª voz e.

3ª voz - ri - e.

8

94

1ª voz Ky - ri - e - - - e - lei - son.

2ª voz e - - - - lei - son.

3ª voz Ky - ri -

4ª voz Ky - ri - e. - - -

99

2ª voz Ky - - - -

3ª voz e. - - -

105

2ª voz ri - - - e - - -

112



118



125

1ª voz

Ky - - - - - ri - - - - - e.



132

1ª voz



10

138

1ª voz Ky - ri - e e - lei -

2ª voz Ky - ri - e e - - - lei -

3ª voz Ky - ri - e e - - - le - - i -

4ª voz Ky - ri - e e - le -



143

1ª voz son. Ky - ri - e e - lei - son.

2ª voz - son. Ky - ri - e

3ª voz - son. Ky - ri - e

4ª voz - i - son. Ky - ri - e e - lei - - - son.



148

1ª voz e - - - - le - i - son.

2ª voz Ky - ri - e e - lei - son.

3ª voz Ky - ri - e e - lei - son

4ª voz Ky - ri - e e - lei - - - - son.

The score for measures 148-151 features four vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are: 1ª voz (Soprano) with lyrics 'e - - - - le - i - son.'; 2ª voz (Alto) with lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son.'; 3ª voz (Tenor) with lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son'; and 4ª voz (Bass) with lyrics 'Ky - ri - e e - lei - - - - son.'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern.

152

The piano accompaniment for measures 152-155 shows a continuation of the complex rhythmic and harmonic texture. The right hand features intricate sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with some harmonic support.

157

The piano accompaniment for measures 157-160 continues the piece. The right hand has a more melodic line with some grace notes, and the left hand maintains a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

## BIBLIOGRAFÍA

BEDOS DE CELLES, François. *Mémorialiste universel de la facture d'orgue*. Bordeaux: Presses University, 2006.

CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia: Ribera Mota, 1988.

DEL SORDO, Federico. *Il basso continuo. Una guida pratica e teorica per l'avviamento alla prassi dell'accompagnamento nei secc. XVII e XVIII*. Padova: Armelin, 1995.

DEL SORDO, Federico. *Senza offendere le misure del tempo. Frammenti di filologia per una historically informed performance sugli strumenti a tastiera (1600-1780ca.)*. Padova: Armelin, 2014.

DOMINGO SANCHO, José Luis. *Homenaje a Mosén Joan Baptista Cabanilles Barberà (Algemesí 1644-1712 Valencia)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia, 2012.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Il primo libro di Capricci, Canzon francese e Recercari fatii sopra diversi soggetti, et Arie in partitura. Venecia, 1626*. Kassel: Bärenreiter, 1958.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992.

GOMBRICH, Ernst. *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española (Vol. 4)*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MERKLIN, Alberto. *Exposición científica y gráfica del órgano en todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1924.

PAJARES ALONSO, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6. Ética y Estética*. Madrid: Visión Libros, 2014.

PEDRELL, Felipe. *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona: Librero Juan Gil, 1901.

PELLING, Nick. *The Curse of the Voynich: The Secret History of the World's Most Mysterious Manuscript*. Surrey: Compelling Press, 2006.

PUJOL, Emilio. *Tres Libros de música en cifra para vihuela de Alonso de Mudarra. Transcripción y estudio I*. Barcelona: CSIC, 1949.

SMEND, Friedrich. *J.S. Bach, bei seinem Namen gerufen*. Kassel: Bärenreiter, 1950.

SUÑOL, Gregorio María. *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes*. Barcelona: Monasterio de Montserrat, 1943.

VAN DE POL, Wijnand. *Dietrich Buxtehude (1637-1707). Opera omnia per organo*. Roma: AMR, 1985.

## OTTO MAYER-SERRA: SUS TRABAJOS MUSICOLÓGICOS ANTES Y DESPUÉS DE SU EXILIO EN MÉXICO TRAS LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (1936-1939)

M<sup>a</sup> Isabel Gutiérrez Blasco  
Conservatorio Superior de Música de Málaga

### Resumen:

La investigación de la historia de la música suele centrarse mayoritariamente en los compositores y sus obras, olvidándose de figuras que tuvieron un gran impacto en su época, a pesar de trabajar en un segundo plano. Este es el caso del español y mexicano Otto Mayer-Serra, cuya obra musicológica y editorial tuvo una enorme trascendencia en la España anterior a la Guerra Civil y en México, el país que le acogió en su exilio. En este artículo, tras realizar un estado de la cuestión, se aporta una investigación sobre su trabajo como consejero musical de la editorial Labor hasta 1940, en la que se muestra la importancia que este tuvo para la formación de los músicos en España. También se explican los trabajos musicológicos que realizó en México, estudiando y promocionando la música latinoamericana, así como la enorme importancia y repercusión que tuvieron y siguen teniendo sus obras, por su rigor, honestidad y originalidad. Entre las cuestiones que demuestran su originalidad están sus teorías sobre la sociología de la música y el nacionalismo musical. Sus análisis demuestran que Mayer-Serra tenía unos conocimientos y una capacidad de análisis que lo situaban en la vanguardia de la musicología a nivel internacional.

**Palabras clave:** Musicología, edición, traducción, España, México, Latinoamérica, nacionalismo, sociología.

**Recepción:** 07-02-2020

**Aceptación:** 26-02-2020

En 1996 el Instituto Nacional de Bella Artes de México a través del Cenidim realiza una edición facsimilar del libro de Otto Mayer-Serra *Panorama de la música mexicana*, publicado en 1941 por El Colegio de México. En la introducción preliminar a esta edición José Antonio Alcaraz dice de él, «judío, catalán, mexicano», que «sus textos

–sea cual fuere el origen o desempeño de los mismos– sigue enseñando, vitales. Los acontecimientos no lo han rebasado por completo»<sup>1</sup>. En concreto considera este libro como «un documento medular, que sigue conjugando sus acciones en presente de indicativo»<sup>2</sup>. La realización de este trabajo a su llegada a México en tan sólo diez meses, en los que investigó la historia de la música mexicana, desde la Independencia al año de publicación, a partir del análisis y estudio de fuentes primarias resulta sorprendente. Sus obras musicológicas posteriores, especialmente su diccionario enciclopédico en dos volúmenes *Música y músicos de Latinoamérica*, siguen hoy siendo citadas por reconocidos estudiosos de la música latinoamericana<sup>3</sup>. Ante el valor y la originalidad de su obra musicológica surge la pregunta de quién fue Otto Mayer-Serra.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sobre la vida y la obra de Otto Mayer-Serra solo se ha encontrado información en:

CASARES RODICIO, Emilio. «Mayer-Serra, Otto». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (editor). Madrid: SGAE, 2000, vol. 7, p. 379.

BÉHAGUE, Gerard. «Mayer-Serra, Otto». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London-New York: Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup> ed.), vol. 16, p. 175.

Tanto Emilio Casares como Gerard Béhague hacen una relación de artículos y libros de Otto Mayer-Serra. Al compararlas se muestra que ambas son incompletas, ya

---

<sup>1</sup> Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez- Centro Nacional de las Artes, 1996, p. 7. [Edición facsimilar de la 1<sup>a</sup> edición: México, El Colegio de México, 1941].

<sup>2</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 7.

<sup>3</sup> Un ejemplo de la consideración de sus obras lo podemos encontrar en el artículo de Robert Stevenson, «Peru in international music encyclopedias», *Interamerican Music Review*, vol. 2, 1979, p. 227. En él dice del apartado que Mayer-Serra dedica a Perú en *Música y músicos de Latinoamérica* (México, Editorial Atlante, 1941) que «excede en mucho a lo que se dice en cualquier otra enciclopedia internacional mencionada. Con encomendable energía, Mayer-Serra expandió la lista de compositores notables del siglo XX (...). Y a pesar de ello, Mayer-Serra nunca estuvo satisfecho con todo lo que había cubierto –quejándose de que no pudo incluir a nadie anterior a Alcedo por la falta de investigaciones musicológicas publicadas sobre Perú desde Pizarro a San Martín». [Mi traducción].

que no coinciden absolutamente, apareciendo algunos textos solo en alguna de estas entradas de los diccionarios citados. Además, en ninguna de estas entradas es recogido el artículo de Otto Mayer-Serra «Falla's Musical Nationalism», *The Musical Quarterly*, n° 29, enero de 1943, pp. 1-17. La voz escrita por Béhague no presenta una bibliografía, mientras que la de Casares solo los siguientes libros:

TAPIA COLMAN, Simón. *Música y músicos en México*. México: Panorama, 1992.

PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario de música en México*. Guadalajara: Secretaría del Gobierno de Jalisco, 1995.

Al estudiar las entradas de Béhague y Casares aparecen informaciones muy distintas. La falta de bibliografía en la del primero, y lo limitado de la del segundo, junto con esta disparidad en la información aparecida, parecen deberse a tratarse de voces escritas a partir de investigaciones realizadas por estos musicólogos para esta ocasión.

## DATOS BIOGRÁFICOS CONOCIDOS

Otto Mayer-Serra nació el 12 de julio de 1904 en Barcelona y murió en 19 de marzo de 1968 en la Ciudad de México<sup>4</sup>. Según Casares, realizó sus estudios musicales en Barcelona, «aunque su educación general fue alemana y francesa», pero sin especificar dónde estudió ni con quién. Según Béhague su formación musicológica la adquirió en Berlín, en donde estudió con Abert, Sachs, Wolf y Hornbostel<sup>5</sup>. Mayer-Serra realizó una

---

<sup>4</sup> Casares en la entrada sobre Otto Mayer-Serra en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* no indica la fecha exacta de su muerte, solo el año. En el resto de los datos sobre su nacimiento y defunción coinciden tanto Casares como Béhague.

<sup>5</sup> Para entender el tipo de formación que Otto Mayer-Serra obtuvo en ambas universidades alemanas hay que estudiar, aunque sea brevemente, la obra musicológica de sus profesores.

ABERT, Hermann (Stuttgart, 1871- Stuttgart, 1927). Musicólogo alemán. Doctorado en Berlín con una tesis sobre la música en Grecia, y completó su *Habilitation* en la Universidad de Halle con un trabajo sobre la estética de la melodía medieval. Profesor en la Universidad de Leipzig desde 1920, sucediendo a Riemann, y de la Universidad de Berlín desde 1923. Fue el primer musicólogo elegido como miembro ordinario de la Academia Prusiana de las Ciencias en Berlín, en 1925. Su trabajo estuvo influenciado por el humanismo de la antigüedad clásica y se centra en el efecto de la música en el ser humano y la forma en que los patrones sociales y las ideas culturales son expresadas en la música de varias épocas. Afrontó los problemas específicos de la ópera en la música del siglo XIX y en la de su tiempo. Su biografía de Mozart (1919-1921) utiliza métodos de investigación nuevos, aunque dentro de la tradición de las biografías de músicos del XIX. (Ver en Lothar Hoffmann-Erbrecht / Michael Von Der Linn, «Abert, Hermann», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York, Macmillan Publishers, 2001 (2ª ed.), vol. 1, p. 23).

HORNBOSTEL, Erich (Viena, 1877- Cambridge, 1935). Erudito austriaco. Pianista y compositor. Estudió Ciencias Naturales y Filosofía en las Universidades de Heidelberg y Viena (1895-9) y se doctoró en farmacia en Viena (1900). Se trasladó a Berlín, en donde estudió en la Universidad, bajo la influencia de Stumpf, psicología y musicología experimental, especialmente la psicología del sonido. Fue asistente de Stumpf en el Instituto Psicológico (1905) y director del Archivo Fonográfico de Berlín de 1906 a 1933, y desde 1917 profesor de la Universidad de Berlín. Por su origen judío fue cesado en 1933, por lo que huyó primero a Suiza, desde donde emigró a Nueva York, y después a Londres en 1934.

Junto con Stumpf y con Otto Abraham, inició la aplicación de conceptos y métodos de la acústica, la psicología y la fisiología al estudio de las culturas musicales no europeas. Algunas de sus teorías, como la de la expansión de las quintas y el estudio de los sistemas de escalas han sido muy criticados. Sin embargo, su clasificación de los instrumentos (realizada junto con Sachs en 1914), sus estudios sobre la psicología de la percepción musical, las implicaciones en los sistemas de afinación de los cruces culturales y las polifonías populares siguen siendo importantes en la etnomusicología. (Ver en Israel J. Katz, «Hornbostel, Erich», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York: Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup> ed.), vol. 11, pp. 729-731).

SACHS, Curt (Berlín, 1881-Nueva York, 1959). Estudió piano, teoría musical y composición con Leo Scharattenholz e Historia de la Música y del Arte en la Universidad de Berlín, en la que se doctoró con una tesis sobre la escultura de Verrocchio. Comenzó una carrera como historiador del arte, trabajando en el Kunstgewerbe Museum en Berlín. Desde 1909 se dedicó exclusivamente a la música. Conoció a Hornbostel en el Archivo Fonográfico de Berlín, con el que sentó las bases de una nueva clasificación sistemática de los instrumentos musicales. Desde 1928 fue profesor de la universidad de Berlín, enseñando también en la *Hochschule für Musik* y en la *Akademie für Kirchen-und Schulmusik*. Tuvo varios puestos de asesor en museos alemanes y en instituciones educativas oficiales. Al ser judío perdió todos sus puestos académicos en 1933. Marchó a París, donde trabajó con André Schaeffener en el museo etnológico, el Musée de l'Homme, y enseñó en la Sorbonne. En 1934 comenzó la *Anthologie Sonore*, que sirvió de introducción a la música antigua a muchos estudiantes. En 1937 emigró a EE. UU., siendo profesor de la Universidad de Nueva York desde 1937 hasta 1953, además de profesor visitante en otras universidades americanas. Desde 1953 hasta su muerte fue profesor adjunto de la Columbia University en Nueva York.

Su interés por la naturaleza de la experiencia musical le llevó a un importante estudio del ritmo y del tempo, y sobre la relación entre la música y otras artes, que inspiró su historia de la danza en el mundo y su mayor estudio histórico-cultural, *The Commonwealth of Art* (1946). (Ver en Howard Mayer Brown, «Sachs, Curt», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York: Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup> ed.), vol. 22, pp. 75-76).

WOLF, Johannes (Berlín, 1869- Munich, 1947). Realizó estudios de práctica musical en la Berlin *Hochschule für Musik* y de musicología (con Spitta y Bellerman) y literatura alemana en la Universidad de Berlín. Se doctoró, bajo la dirección de Riemann, en Leipzig en 1893 con una tesis sobre un tratado anónimo de música de los siglos XI y XII. Estudió las fuentes musicales medievales en Italia y Francia y completó la *Habilitation* en 1902 con un trabajo sobre la historia de la música de Florencia en el siglo XIV en la Universidad de Berlín. Desde 1899 a 1903 fue el secretario de la nueva Sociedad Internacional de Música. De 1908 a 1927 fue profesor de la *Akademie für Kirchen und Schulmusik* en Berlín. En 1915 lo nombraron director de la colección de música antigua de la Biblioteca del Estado Prusiano en Berlín, y en 1927 director de todas las colecciones musicales de ésta. Por sus manifestaciones en contra de Hitler fue retirado de este cargo.

Wolf fue un pionero en la musicología basada en el estudio de las fuentes, especialmente por sus trabajos de paleografía, de la música en el Ars Nova y sobre la historia de la música de la Iglesia protestante. Demostró el desarrollo de las notaciones mensurales negra y blanca, y fue el primero en abordar el estudio de las tablaturas. Hizo numerosos descubrimientos sobre la música medieval. Sus estudios de teoría musical se basaron en los de Riemann, pero llegando a nuevas conclusiones. Realizó una edición completa de la obra de Obrecht, una edición en dos volúmenes de la obra religiosa de Isaac y del manuscrito Squarcialupi. (Ver en Lothar Hoffmann-Erbrecht / Pamela M. Potter, «Wolf, Johannes», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York, Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup> ed.), vol. 27, pp. 501-502).

tesis doctoral sobre la sonata romántica para piano bajo la dirección de Hans Engel en la Universidad de Greifswald en 1929<sup>6</sup>. Al acabarla comenzó a trabajar como asistente de Hermann Scherchen (de 1929 a 1931)<sup>7</sup>. Según Béhague, Mayer-Serra regresó a Barcelona en 1933, año en que comenzó a trabajar como consejero musical para la Editorial Labor,

---

<sup>6</sup> Hans Engel (El Cairo, 1894- Marburg, 1970) estudió musicología en la Universidad de Munich, donde obtuvo el doctorado en 1925 con una disertación sobre el desarrollo del concierto para piano alemán de Mozart a Liszt. En 1926 obtuvo su *Habilitation* en la Universidad de Greifswald. Desde 1935 fue profesor en la Universidad de Königsberg (actualmente Kaliningrad). Cuando Königsberg formó parte de la Unión Soviética, Engel se marchó a dirigir el departamento de musicología de la Universidad de Marburg, en 1946. Además de ser un especialista en el madrigal italiano, realizó numerosos estudios sobre compositores alemanes e incluso defendió los orígenes alemanes de Liszt. Fue uno de los promotores de las investigaciones sobre la historia de las músicas regionales, dedicándose al estudio de las historias de Pomerania y el este de Prusia. Desde 1931 se centró en el estudio de Mozart y de la sociología musical.

En 1936 fue el primer editor de *Deutsche Musikkultur*, periódico realizado por musicólogos para un público amplio. Fue reconocido por sus colegas con un *Festschrift* en 1964 por la diversidad de sus intereses y por sus conocimientos enciclopédicos. (Ver en Pamela Potter, «Engel, Hans», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York, Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup> ed.), vol.8, pp. 203-204).

<sup>7</sup> Hermann Scherchen (Berlín, 1891- Florencia, 1966) fue un director de orquesta alemán. Autodidacta, fue violinista de la Blüthner Orchestra desde los 16 años. En 1911 trabajó con Schoenberg preparando la interpretación de *Pierrot Lunaire*, haciendo su debut como director en la gira que siguió al estreno en Berlín. En 1914 fue nombrado director de la Orquesta de Riga. En 1918 vuelve a Berlín, donde funda la Neue Musikgesellschaft y el Scherchen Quartet. En 1919 es lector en la Musikhochschule y dirige un coro de obreros. En 1921 se convierte en el director de la Orquesta de Leipzig Konzertverein's Grotian-Steinweg. En 1922 sucede a Furtwängler como director del Frankfurt Museumskonzerte y comienza una asociación con el Winterthur Musikkollegium de Suiza que duró hasta 1947. Desde su fundación en 1923 participó activamente en la International Society for Contemporary Music, siendo frecuentemente el director en bastantes de sus festivales. Durante las décadas de 1920 y 1930 realizó giras por toda Europa, y estrenó muchas obras nuevas, como Tres Fragmentos de *Wozzeck* en Frankfurt en 1924. Fue nombrado Generalmusikdirektor en Königsberg en 1928 y director principal de la Radio Orchestra de Alemania del Este. En 1933 abandona Alemania y se establece en Suiza, donde se convierte en el director de la Radio Orchestra de Zürich y después de Beromünster. En 1936 dirigió el estreno del Concierto para violín de Alban Berg en Barcelona. Otras de las obras que estrenó fueron: *Il prigionero* de Dallapiccola en Florencia en 1950, *Das Verhördes Lukullus* de Dessau en Berlín en 1951, *König Hirsh* de Henze en Berlín en 1956, «Der Tanz um das goldene Kalb» de *Moses und Aron* de Schoenberg en Darmstadt en 1951. En 1954, con el apoyo de la UNESCO, abrió un estudio de investigación electroacústica en Gravesano, la ciudad suiza en la que vivía.

Dio numerosos cursos sobre dirección orquestal a lo largo de toda su vida, materia sobre la que escribió un libro, y se dedicó principalmente a la difusión y a la mejor comprensión de la música contemporánea. Muchas de sus interpretaciones son consideradas como modelos, especialmente aquellas de las obras de la Segunda Escuela de Viena, Busoni, Dallapiccola, Hindemith, Prokofiev y Stravinsky. (Ver en Gerhard Brunner, «Scherchen, Hermann», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York, Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup>ed.), vol. 22, p. 482-483.

además de como crítico musical. Casares también dice que Mayer-Serra se dedicó a la crítica musical en Barcelona (aunque ninguno de los dos especifica para qué periódicos o revistas), pero no informa sobre su trabajo para Labor. Sobre la fecha en la que comenzó a trabajar para Labor se ha encontrado al realizar este trabajo un dato que la contradice, y que la sitúa algunos años antes. Al intentar presentar aquí una lista de los libros sobre música publicados por Labor entre 1920 y 1940 se ha encontrado un libro cuya segunda edición fue completamente revisada por Otto Mayer-Serra y publicada en 1928: el libro de Hugo Riemann *Fraseo musical*. No se han podido encontrar datos sobre la primera edición que hizo Labor de este, pero esta segunda adelanta en cinco años, por lo menos, la fecha dada por Béhague sobre el inicio del trabajo de Mayer-Serra para la editorial barcelonesa.

Según Emilio Casares, Otto Mayer-Serra no se nacionalizó español hasta 1934<sup>8</sup>. Casares no explica qué nacionalidad tuvo hasta entonces, aun habiendo nacido en Barcelona, ni cuándo fue adoptado por la familia Mayer.

Durante la Guerra Civil, según Casares, Mayer-Serra trabajó en la sección de música del *Comissariat de Propaganda* de la Generalitat, organismo que le publicó en 1937 el *Cançoner revolucionari internacional*. *Cancionero revolucionario internacional*, una compilación que hizo de canciones revolucionarias de autores como Revueltas, Eisler, Palacio, (¿Rodolfo?) Halffter y Casal Chapí<sup>9</sup>. También colaboró con la revista *Música*, «órgano musical del gobierno legítimo español»<sup>10</sup>. En esta revista publicó un artículo titulado «En torno a la sociología de la música»<sup>11</sup>, que fue, según Casares, uno de los primeros artículos que en España se publicaron sobre el tema<sup>12</sup>. También escribió en aquellos años en otras revistas como *Hora de España*.

---

<sup>8</sup> En «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (editor), Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, p. 379.

<sup>9</sup> Del *Cançoner revolucionari internacional* hizo la editorial barcelonesa Icaria una edición facsímil en 1977.

<sup>10</sup> En «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 379.

<sup>11</sup> Artículo publicado el 30 de agosto de 1938 en el n° 3 de la revista *Música*.

<sup>12</sup> En «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, p. 379.

Parte de su obra se perdió en el bombardeo de Figueres, que sufrió junto con Rodolfo Halffter. Al terminar la guerra permaneció en un campo de concentración hasta 1940 junto a Salas Viu en Argèles-sur-Mer, en Francia. De allí viajaría a México<sup>13</sup>, donde trabajó como musicólogo, como crítico musical, en la organización de conciertos y para la discográfica Discos Musart<sup>14</sup>.

Béhague presenta a Mayer-Serra en la entrada que le dedica en *The New Grove Dictionary* como un «musicólogo mexicano, español de nacimiento». Sin embargo, ni él ni Casares especifican cuándo adquirió su última nacionalidad, la mexicana.

Su contribución a la musicología mexicana y en general a la música latinoamericana es remarcada tanto por Casares como por Béhague.

### **EL TRABAJO DE OTTO MAYER-SERRA COMO CONSEJERO MUSICAL DE LA EDITORIAL BARCELONESA LABOR EN LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930**

Gerard Béhague señalaba en la voz dedicada a Otto Mayer-Serra en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* que este musicólogo había trabajado como consejero musical de la editorial Labor desde su vuelta a Barcelona en 1933. La publicación de libros de temas musicales en una determinada época y lugar nos puede aportar bastantes datos sobre los intereses de los músicos, la información a la que tenían acceso y el conocimiento de obras de autores extranjeros, entre otros aspectos. Además, como consejero musical de una editorial, Otto Mayer-Serra pudo sugerir, o incluso decidir, los libros que publicaba Labor de temática musical, y por lo tanto pudo influir en las lecturas que se pusieron al alcance de los músicos o incluso los aficionados a la música. Es por esto por lo que se puede considerar su trabajo para esta editorial como una faceta más de su carrera como musicólogo.

Un análisis de los libros publicados por Labor sobre música cuando Otto Mayer-Serra trabajaba para esta puede también mostrar los intereses del musicólogo, el tipo de

---

<sup>13</sup> Según Emilio Casares en «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana* ..., p. 379.

<sup>14</sup> Según Gerard Béhague en «Mayer-Serra, Otto», *The New Grove*..., vol. 16, p. 175.

lectores a los que se dirigía y los criterios con los que seleccionaba las obras a publicar. Hoy día la editorial Labor no existe, a pesar de su larga vida, por lo que no se ha podido acceder a una información completa del catálogo de publicaciones de los años en los que trabajó Mayer-Serra en ella. La imprecisión de algunos de los datos aportados por Béhague y por Casares en las entradas de los diccionarios sobre el musicólogo generaba ciertas dudas sobre la fecha en la que comenzó a trabajar para Labor. Por ese motivo al buscar los libros publicados por Labor de temática musical siendo Mayer-Serra el consejero no se tomó como año de partida el 1933, sino toda la década de 1920. También se desconoce el año en el que dejó de trabajar para Labor. Es de suponer que con su huida a Francia tras la Guerra Civil y su internamiento en un campo de concentración terminase. Por la información de la que se dispone de las actividades a las que se dedicó en México, no parece probable que siguiese su relación con esta editorial en la distancia. Sin embargo, y aun tomando este año, 1939, como referencia tampoco sabemos si fueron estos acontecimientos los que provocaron el final de su trabajo en Labor, o si terminó antes. Por todo lo expuesto se tomaron como referencia para la búsqueda de los libros de música en el catálogo de Labor las décadas de 1920, 1930 y 1940 completas. La información obtenida, y que se encuentra en la Tabla 1, procede de los catálogos bibliotecarios de la Universidad de Granada, del catálogo de la red de bibliotecas universitarias españolas REBIUN y del catálogo del CSIC.

Aunque la información encontrada es parcial (no se han encontrado las fechas de muchas primeras ediciones y no se puede descartar el que Labor publicase más libros que no se encuentran en los catálogos bibliotecarios que se ha podido consultar) se muestran varias cuestiones relevantes. En primer lugar, se demuestra que Otto Mayer-Serra no comenzó a trabajar para Labor en 1933, sino antes, en 1928 o quizá incluso antes. En este año la editorial publica una segunda edición de la traducción española del libro de Hugo Riemann *Fraseo musical* que fue completamente revisada por Mayer-Serra. No se ha podido encontrar información sobre la primera edición de este libro, por lo que no se ha podido saber ni el año en que se publicó, ni si en esa primera edición participó Mayer-Serra, como ya se comentó anteriormente. El conocimiento de la musicología alemana que este musicólogo tenía no parece que fuese algo usual entre los músicos españoles de la época. Por lo que no sería de extrañar que en Labor se conociese el *Fraseo musical* de

Riemann gracias a Mayer-Serra y que la primera edición se realizase por sus recomendaciones. De ser así el trabajo de Mayer-Serra para Labor se habría iniciado antes de 1928.

La editorial Labor publicó entre 1928 y 1940 al menos ocho obras de Hugo Riemann<sup>15</sup>: *Fraseo musical* (2<sup>a</sup> ed. en 1928), *Dictado musical: (educación sistemática del oído)* (1<sup>a</sup> ed. en 1928), *Compendio de instrumentación* (1<sup>a</sup> ed. en 1930), *Historia de la música* (1<sup>a</sup> ed. en 1930, 2<sup>a</sup> ed. en 1934 y otra, de la que se desconoce el número de edición, en 1943), *Teoría general de la música* (1<sup>a</sup> ed. en 1932, 3<sup>a</sup> ed. en 1945), *Manual del pianista* (2<sup>a</sup> ed. 1936), *Composición musical: (teoría de las formas musicales)* (2<sup>a</sup> ed. en 1943). Todas estas obras podrían ser consideradas como manuales, libros de textos, sobre diversas disciplinas de la educación musical. Es decir, son libros destinados a su uso en la formación de los músicos profesionales.

De las quince obras publicadas por Labor aquí relacionadas, todas menos una (*Metodología del dibujo, trabajos manuales, labores femeninas, economía doméstica, música y gimnasia* de Steinler) son obras destinadas a la formación de los músicos. No se tiene información sobre si la obra de Steinler fue recomendada para su publicación por Mayer-Serra, pero en todo caso nos permite comprender mejor la sociedad de esa época y las distintas funciones de la música en ésta.

Entre los libros publicados por Labor, tratan de teoría y práctica musical los de Stephan Krehl (*Fuga* en 1930 y *Contrapunto* en 1940 la 2<sup>a</sup> edición), Ernst Toch (*La melodía* en 1931) y Hermann Scherchen (*El arte de dirigir la orquesta* en 1933), director

---

<sup>15</sup> Hugo RIEMANN (Gross-Mehlra, 1849- Leipzig, 1919). Considerado como uno de los fundadores de la musicología moderna y uno de los más prestigiosos profesores e investigadores de su generación. Buen pianista. Estudió Filología, Historia y Filosofía en las Universidades de Berlín y Tübingen, y música en la Universidad de Leipzig. Su tesis *Über das musikalische Hören* fue rechazada en Berlín, pero aprobada en la Universidad de Göttingen en 1873. Fue profesor de la Universidad de Leipzig desde 1901, siendo considerado como uno de los pianistas, profesores, compositores y musicólogos más importantes de la época. Sus veinticuatro libros pedagógicos lo convirtieron en uno de los autores más influyentes de la época.

Ver en Brian Hyer/ Alexander Rehding, «Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York, Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup>ed.), vol. 12, p. 362-366.

de orquesta de quien había sido asistente Otto Mayer-Serra entre 1929 y 1931. Sobre historia de la música se publicaron los libros de Curt Sachs (*La música en la Antigüedad*), Egon Wellesz (*Música bizantina*) y Johannes Wolf (*Historia de la música*).

Sólo dos de los quince libros de temática musical presentados aquí son de autores españoles, y ambos tratan sobre música española. El primero, publicado en 1927, es el de Eduardo López Chavarri *Música popular española*. El segundo, publicado en 1933, es el de José Subirá *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*.

La temática de los libros publicados por Labor en las décadas de 1920, 1930 y 1940 muestra un claro interés por aquellas obras destinadas a la formación de los músicos profesionales. Los distintos temas tratados son la teoría y la práctica musical, la historia de la música y la música histórica y popular española.

Varias de estas obras fueron traducidas del alemán al español por Roberto Gerhard. Ni en la entrada de Casares ni en la de Béhague sobre Otto Mayer-Serra de los diccionarios ya citados se habla de una posible relación profesional o incluso amistad entre el musicólogo y el compositor, y también musicólogo, Gerhard. Ambos trabajaron para Labor en una misma época, pero no se ha podido encontrar información sobre su relación. De haberse dado podría aportar información que ayudaría a comprender el panorama de la música en la España de aquella época.

Tabla 1. Publicaciones de temática musical de la editorial Labor (Barcelona)  
entre 1920 Y 1940<sup>16</sup>

AUTOR	TÍTULO	1ª EDICIÓN	OTRAS EDICIONES	TRADUCTOR (REVISOR*)	Reimpresiones	Nº en «Colección Labor»
RIEMANN, Hugo	<i>Fraseo musical</i>	(No localizada)	2ª ed.: 1928	Mayer-Serra*		162
SACHS, Curt	<i>La música en la Antigüedad</i>	1927	2ª ed.: 1934	Ernesto Martínez Fernando		112
LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo	<i>Música popular española</i>	1927	2ª ed.: 1940	Roberto Gerhard (de la 7ª edición alemana)		126
RIEMANN, Hugo	<i>Dictado musical: (educación sistemática del oído)</i>	1928				
RIEMANN, Hugo	<i>Compendio de instrumentación</i>	1930			1943	
RIEMANN, Hugo	<i>Historia de la música</i>	1930	2ª ed.: 1934 Otra ed.: 1943	Antonio Ribera Maneja (de la 10ª alemana)		211-212
RIEMANN, Hugo	<i>Reducción al piano de la partitura de orquesta</i>	(No localizada)	2ª ed.: 1932	Antonio Ribera y Maneja (del alemán)		
KREHL, Stephan	<i>Fuga</i>	1930		Antonio Ribera y Maneja (del alemán)	1943	229

<sup>16</sup> La información que consta en esta tabla ha sido obtenida de los catálogos bibliotecarios de la Universidad de Granada, de la red de bibliotecas de las universidades españolas REBIUN y del CSIC, ya que la editorial Labor ya no existe y no se ha podido acceder a una información completa del catálogo de publicaciones en esos años.

AUTOR	TÍTULO	1ª EDICIÓN	OTRAS EDICIONES	TRADUCTOR (REVISOR*)	Reimpresiones	Nº en «Colección Labor»
WELLESZ, Egon	<i>Música bizantina</i>	1930		Roberto Gerhard (del alemán)		264
TOCH, Ernst	<i>La melodía</i>	1931		Roberto Gerhard (del alemán)		
VOLBACH, Fritz	<i>La orquesta moderna</i>	1932				155, 156
RIEMANN, Hugo	<i>Teoría general de la música</i>	1932	3ª ed.: 1945	3ª edición (de la 7ª alemana), adaptada al vocabulario técnico español por José Subirá		
SCHERCHEN, Hermann	<i>El arte de dirigir la orquesta</i>	1933		Roberto Gerhard (del alemán)	1950	
SUBIRÁ, José	<i>La tonadilla escénica: sus obras y sus autores</i>	1933				319
WOLF, Johannes	<i>Historia de la música</i>	1934	2ª ed.: 1944	Roberto Gerhard (del alemán). Estudio crítico de la historia de la música española por Mn. Higinio Anglés		
RIEMANN, Hugo	<i>Manual del pianista</i>	(No localizada)	2ª ed.: 1936	Antonio Ribera Maneja (de la 8ª ed. alemana)	1951	182

AUTOR	TÍTULO	1ª EDICIÓN	OTRAS EDICIONES	TRADUCTOR (REVISOR*)	Reimpresiones	Nº en «Colección Labor»
KREHL, Stephan	<i>Contrapunto</i>	(No localizada)	2ªed.: 1940	Antonio Ribera y Maneja (del alemán)		
RIEMANN, Hugo	<i>Composición musical: (teoría de las formas musicales)</i>	(No localizada)	2ªed.: 1943	Roberto Gerhard (del alemán)		
STIENLER, G.	<i>Metodología del dibujo, trabajos manuales, labores femeninas, economía doméstica, música y gimnasia.</i>	1937		Adaptación española por L. Sánchez Sarto, C. Sánchez Sarto, M. Merchán, D. Tirado Benedí.		

## SU OBRA MUSICOLÓGICA EN LATINOAMÉRICA

Otto Mayer-Serra trabajó como musicólogo y crítico musical desde su llegada a México en 1940. Sus críticas aparecieron en el periódico *Últimas noticias* o *Últimas novedades*<sup>17</sup> y en las revistas *Tiempo* y *Hoy*. Según Casares en esta época también colaboró en la organización de conciertos, llegando a ser director artístico de la Orquesta Jalapa<sup>18</sup>. Fue el fundador y el editor de la revista *33 1/3* en 1952, que más tarde se rebautizaría con el nombre de *Audio y música* y *Audiomúsica* en 1959, una de las revistas musicales más importantes en México<sup>19</sup>. Desde todas estas revistas y periódicos, así como en la organización de conciertos, siempre trabajó por la promoción de la música y los músicos mexicanos. En esta misma línea desarrolló su trabajo como director musical de Discos Musart, dando a conocer las obras y las interpretaciones de los músicos mexicanos<sup>20</sup>. En la presentación del sello discográfico mexicano Luzam se dice:

A principios de los años cincuenta, hace ya medio siglo, el prestigiado musicólogo de origen alemán, Otto Mayer-Serra, tuvo la feliz idea de lanzar un catálogo discográfico enfocado a la música y los músicos mexicanos. El pianista Miguel García Mora fue el iniciador de ese programa, con un disco de valsos. Después vinieron muchas otras grabaciones con un repertorio que, entre otros, incluyó a Chávez, Revueltas, Moncayo, Galindo y Bernal Jiménez, con la Sinfónica Nacional dirigida por Herrera de la Fuente y por Limantour. Entre los solistas estuvieron la soprano Irma González, el tenor Carlos Puig y el guitarrista Gustavo López.

Fue, sin duda, el arranque del primer programa integral de grabaciones de música culta mexicana, que truncó la muerte de Mayer-Serra en 1968, y el tiempo fue relegando al olvido. Muy pocos de esos discos están todavía en el mercado<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Béhague y Casares coinciden ambos al explicar que ejerció la crítica musical en México en un periódico que según Béhague se llamaba *Últimas noticias* y según Casares *Últimas novedades*. Ver en las entradas sobre «Mayer-Serra, Otto» antes citadas.

<sup>18</sup> Casares, en la voz dedicada a este musicólogo en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* ya antes citada, no informa de los años en los que trabajó en esas revistas ni del período en el que fue director artístico de la Orquesta Jalapa. Béhague, por su parte, en *The New Grove Dictionary* no menciona siquiera su trabajo en la organización de conciertos ni la dirección artística de esta orquesta.

<sup>19</sup> Ver en Gerard Béhague, «Mayer-Serra, Otto», *The New Grove Dictionary*...

<sup>20</sup> Ver en Gerard Béhague, «Mayer-Serra, Otto», *The New Grove Dictionary*...

<sup>21</sup> En < [http://www.luzam.com/acerca\\_de\\_nosotros.htm](http://www.luzam.com/acerca_de_nosotros.htm) > (Consultado el 15-03-2003).

No se ha podido averiguar si hay alguna relación entre Musart y Luzam, si son la misma empresa rebautizada o si son dos discográficas distintas en las que trabajó Otto Mayer-Serra.

Sin embargo, no fue su trabajo como crítico y su labor de promoción de la música mexicana que realizó desde que llegó a ese país lo más destacable, sino sus trabajos de investigación musicológica. Al llegar a México realiza con la protección de la Casa de España una historia de la música mexicana que publica en 1941 El Colegio de México con el título *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*. En tan solo diez meses de investigación, con fuentes de primera mano que analizó y estudió con criterios científicos, escribe una obra que, según Casares, «tiene el valor de ser uno de los primeros intentos hechos por un profesional de la musicología desde fuentes de primera mano»<sup>22</sup>. Él mismo introduce esta obra con las siguientes palabras: «Nuestro trabajo está íntegramente basado en investigaciones de primera mano; es, pues, objetivo, en cuanto se refiere a la comprobación rigurosa de todos los datos aludidos»<sup>23</sup>. Datos que son escogidos con criterios muy claros. Pretende presentar «un panorama de sus principales corrientes (...) para hacer resaltar únicamente los puntos culminantes de la evolución general e insistir sólo sobre aquellos acontecimientos que nos parecían definir decisivamente el curso del desarrollo histórico»<sup>24</sup>.

Esta síntesis no es una mera exposición de compositores y obras. «Hemos visto nuestra tarea principal en la sintetización e interpretación por el camino de la selección de los hechos más decisivos»<sup>25</sup>, y uno de los objetivos es el de reflejar «la función que ejercía la música en la sociedad mexicana de antaño»<sup>26</sup>. Y fruto de esa investigación presenta

---

<sup>22</sup> En «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*

<sup>23</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 10.

<sup>24</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 9.

<sup>25</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, pp. 10-11.

<sup>26</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 10.

una serie de conclusiones generales que nos permitió establecer numerosas analogías en la música mexicana con hechos equivalentes de la historia general de la música, y, sobre todo, obtener una serie de conclusiones de tipo sociológico del más alto interés<sup>27</sup>.

Para la realización de esta obra contó con la colaboración desinteresada de músicos e investigadores mexicanos como el profesor Gerónimo Baqueiro Fóster, Manuel Ponce, Silvestre Revueltas, José Rolón, Candelario Huizar, Luis Sandi y Blas Galindo, así como la de algunos familiares de compositores del siglo XIX, y a los que agradece Mayer-Serra su colaboración en el prefacio<sup>28</sup>.

Al año siguiente publica en la *Revista Musical Mexicana* un artículo titulado «Bibliografía» en el que intentó hacer, según Casares, «una primera síntesis de las obras de investigación musical escritas en México»<sup>29</sup>. En la misma línea de trabajo se encuentra el artículo «Music Made in Mexico» publicado por *Rotarium*<sup>30</sup>, y que, según Casares, fue el germen de su obra *El estado presente de la música en México. The Present State of Music in México*<sup>31</sup>.

Para la realización del *Panorama de la música mexicana* estudió seriamente la obra de Silvestre Revueltas. Consecuencia de este trabajo fueron sus artículos dedicados a este compositor:

«Silvestre Revueltas, su vida y su obra», *Hoy*. México, n° 191, noviembre de 1940, pp. 68-88.

«Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in México», *Musical Quaterly*, n° 27, 1941, pp. 123-45.

«Silvestre Revueltas y el Nacionalismo Musical en México», *Boletín latino-americano de música*, n° 5, 1941, pp. 543-64. [Traducción del artículo publicado en *Musical Quaterly*]

---

<sup>27</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 10.

<sup>28</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 11.

<sup>29</sup> Otto Mayer-Serra, «Bibliografía», *Revista Musical Mexicana*, 1942. Artículo citado por Emilio Casares en «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

<sup>30</sup> En el n° 60 publicado en 1942.

<sup>31</sup> Obra publicada en Washington por la Organización de Estados Americanos en 1946.

MAYER-SERRA, O. y AAVV. *Imagen de Silvestre Revueltas* (editado por R. Giro). Habana: 1980.

Casares señala que con sus primeros artículos sobre Revueltas «retomó a una de las figuras más importantes de la creación musical mexicana». En estos artículos aportó muchos datos biográficos y presentó un análisis general de su obra, especialmente sobre su uso de elementos folclóricos<sup>32</sup>.

Otto Mayer-Serra también estudió la obra de Carlos Chávez, así como su trabajo como director de orquesta y educador. Estas dos últimas facetas son las que se recogen en su artículo «Carlos Chávez, una monografía crítica» publicado en *Revista Musical Mexicana*<sup>33</sup>.

También estudió el folclore mexicano al que dedicó el artículo «Mexican Musical Folklore»<sup>34</sup>. En él, según Casares, trata de géneros musicales populares de México (el corrido, el jarabe y el huapango), así como de agrupaciones populares como los mariachis<sup>35</sup>.

Pero la obra más ambiciosa de Otto Mayer-Serra fue *Música y músicos de Latinoamérica*. Sus dos volúmenes constituyen aún hoy una de las mejores obras de referencia general de los compositores latinoamericanos y una aportación sustancial a la musicología latinoamericana. Para su realización se basó en una gran cantidad de bibliografía, en las investigaciones de los investigadores latinoamericanos más importantes (como José Ardévol, Juan Batista, Luiz Héitor Correa, Arnoldo Herrera, Segundo Luis Moreno, Andrés Pardo Tovar, Andrés Sas y Carlos Vega), y en sus propias investigaciones, a las que dedicó más de siete años<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> En «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

<sup>33</sup> Artículo publicado en el nº 1-2 en 1942 y citado por Emilio Casares en «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*...

<sup>34</sup> Publicado por *Etude Music Magazine*, nº 61, 1943, pp. 17, 58, 72. Sobre la referencia de este artículo se encuentran discrepancias entre Béhague y Casares en los diccionarios ya citados sobre el número de la revista, aunque no sobre el año de publicación. Según Béhague está en el nº 61, mientras que Casares indica que está en el nº 1-2.

<sup>35</sup> En «Mayer-Serra, Otto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*...

<sup>36</sup> *Música y músicos de Latinoamérica* fue publicada por la editorial Atlante de México en 1943. La descripción de esta obra procede de la entrada del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dedicada a Otto Mayer-Serra y escrita por Casares.

Pero su contribución a la música mexicana no solamente consistió en su investigación y promoción. También contribuyó a la formación de los músicos gracias a varios libros, tanto de su propia autoría, como el *Breve diccionario de la música* publicado en 1948<sup>37</sup>, o traducidos por él. Éste es el caso de la *Enciclopedia de la música* de F. Hamel y M. Hurlimann, titulada en la edición original alemana *Atlantisbuch der Musik*, y para la que en su versión en español escribió expresamente un capítulo sobre la música hispanoamericana<sup>38</sup>.

## LA SOCIOLOGÍA Y EL NACIONALISMO. NUEVOS CAMPOS EN LA MUSICOLOGÍA DE LA ÉPOCA

Dos de los temas que con más frecuencia y en distintos ámbitos, trató en su obra Otto Mayer-Serra fueron la sociología y el nacionalismo. Una prueba patente del interés que para él tenían ambas cuestiones se encuentra en el prefacio que introduce su obra *Panorama de la música mexicana*. El musicólogo dice de su propia obra:

Nuestro trabajo se extiende, pues, en tres direcciones distintas. Ofrece, en primer término, una exposición sintetizada de la música mexicana desde principios del siglo pasado hasta la actualidad, al mismo tiempo que este material nos sirve para estudiar determinados problemas musicológicos de carácter general, entre los cuales predominan los del nacionalismo y de la sociología musical.

[...] en general, es un trabajo de tesis, susceptible de discusión, particularmente en todo lo expuesto referente al nacionalismo y a la sociología musicales –temas de la musicología moderna, muy poco estudiados aún y de problemas sumamente intrincados. Estamos plenamente conscientes de hallarnos en este campo en una fase experimental<sup>39</sup>, cuya

---

<sup>37</sup> Obra recogida en el listado de «escritos» que Béhague presenta en «Mayer-Serra, Otto», *The New Grove Dictionary*. La única información sobre ella es la ciudad en la que se publicó, México, y el año, 1948.

<sup>38</sup> Esta *Enciclopedia de la música* fue publicada en México en 1943-54, traducida del original publicado en Berlín por Atlantis en 1934. Esta información se ha recogido de la voz «Mayer-Serra, Otto» escrita por Casares en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

<sup>39</sup> A pesar de que la sociología tiene sus orígenes en la Europa del siglo XVIII, el interés por el papel de la música en la sociedad fue marginal hasta el siglo XX. Marx, Weber y Durkheim son considerados como los padres de esta ciencia. De ellos sólo Weber escribió sobre música, desarrollando una teoría que relacionaba el sistema de la funcionalidad tonal con las sociedades modernas occidentales. Esta obra, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, fue publicada póstumamente en Munich en 1921. Ya antes, en el siglo XIX, se produjo un debate, originado por una teoría de Darwin según la cual la comunicación musical precedió a la verbal.

superación exigirá tal vez el esfuerzo de varias generaciones para que se cimenten las bases científicas de estas nuevas ramificaciones de la musicología<sup>40</sup>.

Otto Mayer-Serra estudió con algunos de los primeros musicólogos que partieron de cuestiones relativas a la sociología de la música para abordar el estudio de la música, tanto en la del pasado como en la de su propia época. Mayer-Serra estudió con Abert y con Engel, dos de los pioneros de la sociología de la música, y vivió el interés que esta disciplina despertó en Alemania en sus años de formación allí<sup>41</sup>. Cuando Otto Mayer-Serra publica su artículo «En torno de una sociología de la música» en la revista *Música* en 1938, deja ver en sus palabras su intención de convencer a los músicos en España de la importancia de estudiar las relaciones entre la música y la sociedad:

El músico, en general, no se da cuenta de lo que significa este factor [la *función* social de la música] importante no solamente para toda la vida musical de una época, sino, en primer lugar, para lo que podríamos llamar *ideología musical*, es decir el conjunto de conceptos técnicos y estéticos que representa el pensar general de una o de varias generaciones sobre el hecho musical.<sup>42</sup>

---

Sin embargo, fue quizás Hermann Abert (de quien fue alumno Otto Mayer-Serra en la Universidad de Berlín) quien fuese el primero en estudiar la producción musical de la Edad Media partiendo de las estructuras políticas y sociales (*Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905). En Alemania, durante las décadas de 1920 y 1930, el compositor Hanns Eisler estableció las bases de la sociología de la música basada en el materialismo histórico. Tras la II Guerra Mundial en la República Federal de Alemania la obra de Adorno fue la que más destacó.

A partir de la década de 1930 se pueden distinguir tres corrientes principales en la sociología de la música: el positivismo, el idealismo histórico y el materialismo histórico. Entre los principales exponentes del positivismo en la sociología de la música está Hans Engel, quien dirigió la tesis doctoral de Otto Mayer-Serra. En los modelos positivistas se distingue entre música «culta», como música de las clases altas, y música «no-culta», y se relaciona la música de vanguardia con la burguesía. Un ejemplo de estas teorías es expuesto por Engel en sus artículos «Der Standort der Musiksoziologie im Umkreis der Wissenschaftsdisziplinen», *Melos*, nº 10, 1931, p. 238 y «Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, nº 26, 1935, p. 175. (Ver en Konrad Boehmer, «Sociology of music», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York-Hong Kong, 1980, vol. 17, pp. 432-439).

<sup>40</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 10.

<sup>41</sup> Ver la nota 40.

<sup>42</sup> «En torno a una sociología de la música», *Música. Revista mensual* 3, Barcelona, Consejo Central de la música de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, marzo 1938. [Edición facsímil: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes- SGAE- Fundación Autor, 1998]. Cita de la página 30.

Bajo el título del artículo aparece un subtítulo «1. Las características de la organización musical actual»<sup>43</sup>. Parece que las intenciones de Otto Mayer-Serra eran las de hacer una serie de artículos bajo el epígrafe «En torno de una sociología de la música», en la que este artículo era el primero<sup>44</sup>. En él explica cuál es, en su opinión, el papel de la música en la sociedad occidental de la época y cómo se ha llegado a esa situación. Para ello elabora un discurso propio, con multitud de ejemplos que permitan al lector comprender sus teorías, en el que introduce citas de artículos y libros de musicólogos germanos en su mayoría<sup>45</sup>.

Según Otto Mayer-Serra los puntales de la vida musical de la época eran el público, como consumidor; la sala de conciertos, «forma comercializada de organización»; y el virtuoso, «realizador de los valores musicales y objeto más precioso de explotación»<sup>46</sup>. El autor es crítico con la sociedad de su época, pues considera que la burguesía, en otro día generadora de la «música moderna»<sup>47</sup>, se ha vuelto conservadora,

incapaz de contribuir productivamente a la creación y evolución musicales, paga espléndidamente bien al profesional que mejor sabe distraerla de las vicisitudes de una realidad cada día más contradictoria y apremiante<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> Aunque éste, al estar introducido por un número, podría ser también el título de un apartado no puede considerarse como tal al no hallarse en todo el artículo ningún otro apartado introducido con un 2.

<sup>44</sup> Esto no ha podido ser comprobado por la limitación de la información a la que se ha podido acceder para la realización de este trabajo.

<sup>45</sup> Las citas del artículo «En torno de una sociología de la música» de Mayer-Serra proceden de los siguientes libros y artículos:

E. H., Meyer, *Die Wöhrerschaft der Instrumentalmusik*, Amsterdam, 1937.

Curt Sachs, *La música en la antigüedad*. Barcelona-Buenos Aires, Labor, 1934 (2ª ed.).

A. Weissmann, *Der Virtuose*, Berlín, 1920.

Leo Kestenberg, «Schweizerische Musikzeitung», *Musiherziehung als Einheit*, nº 1-2, 1938.

<sup>46</sup> O. Mayer-Serra, «En torno de una sociología de la música...», p. 32.

<sup>47</sup> Según Mayer-Serra la música moderna es «la que nos es accesible y comprensible aún hoy día por sus esencias emocionales y que constituye, salvo ciertas experiencias de carácter historizante, el repertorio de los programas de concierto y la materia de la enseñanza musical». Esta tiene su punto de partida, para el autor, en la música de Monteverdi y la de «los grandes instrumentistas italianos», y surge por la demanda de la burguesía de una música «más humana, más sensual y de un verdadero dinamismo vital» («En torno de una sociología de la música...», p. 34).

<sup>48</sup> O. Mayer-Serra, «En torno de una sociología de la música...», p. 38.

Las ideas de la evolución musical y de la importancia del estudio de la función social de la música para la comprensión de la historia de la música también jugarán un papel importante en su obra *Panorama de la música en México*. Según Otto Mayer-Serra, «en México, no hubo, ni pudo haber, tradición musical autóctona, ni, por tanto, una continuidad evolutiva -factor imprescindible para todo progreso humano<sup>49</sup>». La causa fue, según él, «La opresión y explotación que sufrió el pueblo mexicano desde tiempo inmemorial»<sup>50</sup>, y las consecuencias que

durante el siglo XIX, las substancias de una cultura propia se hallaron destiladas y enrarecidas hasta tal grado, que apenas trascendieron a una realidad perceptible. Las obras musicales escritas durante este período histórico son de inspiración netamente europea y trabajadas, en una imitación esclava, sobre los moldes italianos, y posteriormente franceses y alemanes<sup>51</sup>.

Desde planteamientos sociológicos, Mayer-Serra explica el surgimiento del «moderno» nacionalismo musical en México, cuya primera figura es Manuel M. Ponce<sup>52</sup>. El estudio del nacionalismo musical mexicano le sirve para exponer sus tesis sobre el nacionalismo musical en Europa y sobre las fases de evolución de los nacionalismos musicales. Para ejemplificar y hacer más comprensible su explicación presenta un cuadro sinóptico con algunos compositores y obras representativas de las fases del nacionalismo musical en varios países. Sus métodos musicológicos modernos y su honestidad como investigador se reflejan claramente en la advertencia que hace a los lectores.

Nuestra clasificación se aparta muy considerablemente de las usadas en los manuales de historia musical, puesto que en ella frecuentemente se hallan comprendidos en una y la misma categoría compositores pertenecientes a diferentes generaciones y de escritura totalmente distinta. Ello se explica por el criterio que únicamente nos guía en la investigación sobre los nacionalismos musicales: ¿cómo –con qué procedimientos técnicos musicales- se elabora la substancia «folklórica» y, con ello, el grado de asimilación y superación de los modelos ajenos?<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 25.

<sup>50</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 74.

<sup>51</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 74.

<sup>52</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 74.

<sup>53</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, pp. 101-102.

Según Mayer-Serra en la evolución de los nacionalismos musicales se producen cuatro fases<sup>54</sup>:

*Primera fase.* En la música de un país predomina un estilo musical ajeno.

*Segunda fase.* En los estilos musicales extranjeros se introducen elementos melódicos y rítmicos procedentes del «folklore» nacional.

*Tercera fase.* Los elementos melódico-rítmicos «penetran la escritura armónica, transforman los esquemas tradicionales de las formas, inician un nuevo ideal sonoro»<sup>55</sup>. Con ello se crea un lenguaje musical nacional. Esta fase, la de los estilos musicales nacionales, es en la que se encuentran, en el momento en el que escribe, la mayoría de los países.

*Cuarta fase.* Fase que se ha desarrollado en los «últimos veinte años» (es decir, de la década de 1920 a la de 1940). Se eliminan los modelos extraños y se produce una nueva universalización del estilo musical. «Los nacionalismos pierden las características tangibles de la manera bruta “folklorica” a medida que se cristalizan sus procedimientos técnicos, hasta que se convierten finalmente en música universal, de valor puramente humano»<sup>56</sup>. Esta evolución «significa al mismo tiempo una vigorosa renovación del lenguaje musical frente a los síntomas de disolución y decadencia en las últimas ramificaciones del romanticismo<sup>57</sup>». Según el autor, los únicos tres estilos nacionales que han logrado ser universales son los de Verdi (Italia); Wagner, Schoenberg y Hindemith (Alemania); y Debussy y Milhaud (Francia).

La tesis de Otto Mayer-Serra sobre el proceso de creación de estilos musicales a partir de elementos de la música popular se podría resumir con el siguiente cuadro:

---

<sup>54</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, pp. 99-102.

<sup>55</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 100.

<sup>56</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 100.

<sup>57</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 100.

Tabla 2. Creación de estilos musicales a partir de elementos de la música popular

<p>Agotamiento de un estilo musical</p> <p>⇒</p>	<p>Utilización de la música popular para revitalizarlo</p> <p>⇒</p>	<p>Evolución del estilo con los elementos nuevos en la búsqueda de nuevos procedimientos técnicos:</p> <p>Creación de un estilo nacional.</p> <p>⇒</p> <p>En la mayoría de los casos predomina el nacionalismo musical.</p>	<p>Cristalización de los medios expresivos de un estilo nacional: Este adquiere carácter universal.</p> <p>Únicos tres estilos nacionales que han logrado ser universales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Verdi (Italia)</li> <li>- Wagner-Schoenberg-Hindemith (Alemania)</li> <li>- Debussy-Milhaud (Francia)</li> </ul>
--	---	---	--

El paso de la primera a la segunda fase es explicado mediante cuestiones relativas a la sociología musical. La utilización de la música popular para revitalizar un estilo musical agotado coincidió con los nacionalismos políticos del liberalismo burgués durante la época del romanticismo.

La glorificación del pasado histórico [...], de la Edad Media; la evocación del mundo imaginario [...], de los ambientes «exóticos»; el «retorno a la naturaleza, [...]»; todas estas tendencias románticas traían consigo infaliblemente el «descubrimiento de la canción popular»<sup>58</sup>.

Esta fue utilizada para «diferenciar lo nacional de lo universal para elevar aquello, por su propia fuerza, a una categoría de alcance representativo»<sup>59</sup>. El folclore no tuvo una gran influencia en la música de los países de gran tradición, como Francia, Italia o Alemania. Pero para los países sin una tradición musical propia (como los países americanos, Hungría o Escandinavia) o que esta había sido interrumpida (como España o Inglaterra) significó, según Mayer-Serra, el punto de partida para la creación de un estilo propio, de un estilo nacional<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 96.

<sup>59</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 96.

<sup>60</sup> O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana...*, p. 98.

En el cuadro sinóptico que Otto Mayer-Serra incluye en su obra *Panorama de la música mexicana* clasifica las obras de compositores de España, Rusia, Checoslovaquia, Hungría, los Países Escandinavos y México según las cuatro fases de evolución del nacionalismo musical<sup>61</sup>. En cada fase de cada país indica los compositores, obras y géneros que las representarían.

#### PRIMERA FASE

- España: la tonadilla, el villancico homófono y bailes populares como intermedios (tiranas, seguidillas, polos, boleros, etc.).
- México: bailes y sonecitos populares como intermedios (jarana, bamba, etc.) y la polifonía mexicana.

#### SEGUNDA FASE

- España:
  - Obras escénicas: la zarzuela, las óperas mitológico-históricas de Pedrell y *El amor brujo* de Falla.
  - Obras instrumentales: *Adiós a la Alhambra* (1885) de Monasterio, las obras de Albéniz hasta *Iberia*, las obras de Turina y de Falla *Noches en los jardines de España*.
- Rusia:
  - Obras escénicas: *La vida para el Czar* [sic] (1836) de Glinka.
  - Obras instrumentales: las obras de Borodin, Rimski-Korsakov, Chaikovski y Rubinstein.
- Checoslovaquia:
  - Obras escénicas: *La novia vendida* (1866) de Smetana y *Halka* (1848) de Moniuszko.
  - Obras instrumentales: *Mi patria* de Smetana y *Danzas eslavas* de Dvorák.

---

<sup>61</sup> En este cuadro se incluye a Szymanovski como compositor de Checoslovaquia cuyas obras se encuentran en la tercera fase, la de la creación de un estilo nacional. Sin embargo, este compositor no es de Checoslovaquia, sino de Polonia. (Ver en Teresa Chylinska, «Szymanowski, Karol», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres-Nueva York-Hong Kong, 1980, vol. 18, pp. 499-504).

- Hungría:
  - Obras escénicas: *Hunyady László* (1844) de Erkel.
  - Obras instrumentales: *Rapsodias húngaras* de Liszt, las obras de Dohnányi y la *Rapsodia* op. 1 de Bartók.
- Países Escandinavos (incluido Finlandia): las obras instrumentales de Gade, Grieg y Sibelius.
- México:
  - Obras escénicas: zarzuelas mexicanas y *Guatimotzin* de Ortega.
  - Obras instrumentales: *El jarabe* de T. León, *Aires nacionales* de Ituarte, *Danzas* de Villanueva, *Danzas* de Elorduy y las obras de Ponce, Rolón y Huizar.

#### TERCERA FASE

- España: *Iberia* de Albéniz, algunos pasajes de *Noches en los jardines de España* y *El sombrero de tres picos* de Falla.
- Rusia: *El príncipe Igor* de Mussorgski, *Boris Godunov* de Mussorgski y *Petrichka* de Stravinsky.
- Checoslovaquia: las obras de Janáček y Szymanovski.
- Hungría: las obras de Kodály y de Bartók (hasta el *V cuarteto*) [sic].
- México: el *Concierto para piano* de Rolón y las obras de Chávez y Revueltas.

#### CUARTA FASE

- España: *El retablo* y el *Concierto* de Falla, de J. Valls su *Sinfonía* (1936) y de R. Halffter su *Concierto de violín* (1940).
- Rusia: de Stravinsky *La historia del soldado*, *Las bodas*, etc.
- Hungría: las obras de Bartók a partir del *V Cuarteto* [sic]

### LA REPERCUSIÓN DE SU OBRA MUSICOLÓGICA

El trabajo como musicólogo de Otto Mayer-Serra se puede dividir claramente en dos etapas, la primera antes de la Guerra Civil española y la segunda tras su exilio en

1940 en México. En la primera etapa elaboró su tesis doctoral *Die romantische Klaviersonate* (Universidad de Greifswald, 1929) bajo la dirección de Hans Engel; fue el asistente del director de orquesta Hermann Scherchen (de 1929 a 1931), quien estrenó en Barcelona en 1936 el Concierto para violín de Alban Berg; trabajó como consejero musical de la editorial barcelonesa Labor, en la que se publicaron en esa época muchos de los manuales de Riemann (obras que estaban teniendo una gran influencia en el resto de Europa) además de otras obras, algunas traducidas por Roberto Gerhard; escribió en periódicos y revistas de Barcelona. Haría falta estudiar muchos de los aspectos de su trabajo antes de su exilio, ya que éste se desarrolló casi siempre en un segundo plano, pero su influencia puede ser mucho mayor de lo que los trabajos expuestos aquí podrían reflejar. Está por investigar el desarrollo de su cargo como consejero musical de Labor, su relación con Roberto Gerhard y otros compositores de la época, sus escritos en los periódicos y revistas de entonces, si promocionó en Alemania la obra de algún compositor español. Posiblemente tras estas investigaciones surgiesen otros aspectos de su trabajo musicológico que hoy se desconocen.

La segunda etapa, iniciada en México, está marcada por la investigación de la música latinoamericana, su promoción y difusión. Sus artículos y obras son publicados no sólo en México, sino que aparecen también en Washington o New York, en revistas tan prestigiosas como *Musical Quarterly*, contribuyendo a la difusión de la música latinoamericana en los países anglosajones. Su obra *Música y músicos en Latinoamérica* sigue siendo una obra de referencia en este campo, y es citada por musicólogos tan prestigiosos como Stevenson. Su trabajo se destacó por su rigurosidad, su originalidad y amplitud. Otto Mayer-Serra estudió los nacionalismos musicales, pero sin limitarse al fenómeno en un sólo país, buscando analogías entre distintos países y destacando la obra de los compositores por su valor propio y no por consideraciones patrióticas, ideológicas o por cualquier otro motivo ajeno al puramente musical. Para el país que le acoge en su exilio trabaja promocionando su música y sus músicos, en sus libros, en sus artículos, en su trabajo en la organización de conciertos y en sellos discográficos.

José Antonio Alcaraz escribía en la introducción de la edición facsímil de *Panorama de la música en México* «Sin temor a exagerar puede afirmarse que ha sido hasta ahora el estudioso más importante de la música escrita en México, sus procesos,

relaciones, seres, productos o relieves»<sup>62</sup>. Si en México se le están haciendo reconocimientos como este, en España es hoy prácticamente un desconocido. Casares en el artículo «La Generación del 27 revisitada» señalaba que faltaban muchas investigaciones sobre los compositores de esa época por hacer<sup>63</sup>. Sin embargo, para comprender realmente aquella época habría que incluir también a musicólogos como Otto Mayer-Serra, cuya influencia, a pesar de trabajar casi siempre en la sombra, pudo ser tan importante como la de muchos compositores.

---

<sup>62</sup> Op. cit., p. 7.

<sup>63</sup> AA.VV., *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.

## APÉNDICE. TRABAJOS MUSICOLÓGICOS DE OTTO MAYER-SERRA.

### A) De autoría propia

*Die romantische Klaviersonate*. Tesis doctoral, Universidad de Greifswald, 1929.

«En torno a una sociología de la música», *Música. Revista mensual* 3. Barcelona, Consejo Central de la música de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, marzo 1938. [Edición facsímil: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-SGAE- Fundación Autor, 1998].

«Silvestre Revueltas, su vida y su obra». *Hoy*, n° 191 (noviembre de 1940), pp. 68-88.

*Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941. [Reimpresión: México, Cenidim, 1996].

«Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in México». *Musical Quarterly*, XXVII (1941), pp. 123-45.

«Silvestre Revueltas y el Nacionalismo Musical en México». *Boletín latino-americano de música*, V (1941), pp. 543-64.

«Tata Vasco». *The Commonweal*, n° 21 (1941), p. 486.

«Bibliografía». *Revista musical mexicana*, 1, (1942), n° 31, p. 256.

«Carlos Chávez, una monografía crítica». *Revista musical mexicana*, (1942), n° 5.

«Falla's Musical Nationalism». *The Musical Quarterly*, n° 29 (enero de 1943), pp. 1-17.

«Mexican Musical Folklore». *Etude Music Magazine*, n° 61 (1943), pp. 17, 58, 72.

*El estado presente de la música en México/ The Present State of Music in Mexico*. Washington: Organización de Estados Americanos, 1946.

*Música y músicos de Latinoamérica* (2 volúmenes). Editorial Atlante, México: 1947.

*Breve diccionario de la música*. México: 1948.

«Problemas de una sociología de la música». *Revista Musical Chilena*, n° 41 (1951), pp. 59-64.

*La música contemporánea*. México: 1954.

MAYER-SERRA, Otto. y AA. VV. *Imagen de Silvestre Revueltas* (editado por R. Giro y otros). Habana: 1996.

**B) Obras editadas, traducidas o compiladas por Mayer-Serra**

RIEMANN, Hugo. *Fraseo musical*. Barcelona: Labor, 1928 (2<sup>a</sup> ed. completamente revisada por Otto Mayer-Serra).

HAMEL, F. HURLIMANN, Martin. *Enciclopedia de la música*. Editorial Cumbre, México: 1943-54. [Edición y traducción de Mayer-Serra de la edición original alemana de *Atlantisbuch der Musik*. Berlín, 1934.]

*Cançoner revolucionari internacional. Cancionero Revolucionario Internacional*. (Compilado por Mayer-Serra). Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937. [Edición facsímil: Barcelona, Icaria Editorial, 1977].

## BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada:, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.

ALCARAZ, José Antonio. ... *con un estrépito de plata*. México: Cenidim, 1983.

BRUNNER, Gerhard. «Scherchen, Hermann». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). Londres-Nueva York: Macmillan Publishers, 2001 (2ªed.), vol. 22, p. 482-483.

CARREDANO, Consuelo. «Mexico and Spain. Some Remarks about the Spanish Musical Exile», *La Vitrina. Performing Art*. <<http://www.lavitrina.com/html/perfor/perfor5/perfor5.html>> (Consultada el 15 de marzo de 2004).

CHYLINSKA, Teresa. «Szymanowski, Karol». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (ed. Stanley Sadie). Londres-Nueva York-Hong Kong: 1980, vol. 18, pp. 499-504.

DENIZ, Gerardo. «Recordación de Otto Mayer-Serra». *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. 9 (julio-septiembre 1990), pp. 20-23.

HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar / POTTER, Pamela M. «Wolf, Johannes». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). Londres-Nueva York, Macmillan Publishers, 2001 (2ª ed.), vol. 27, pp. 501-502.

HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar / VON DER LINN, Michael. «Abert, Hermann». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). Londres-Nueva York: Macmillan Publishers, 2001 (2ª ed.), vol. 1, p. 23.

[http://www.luzam.com/acerca\\_de\\_nosotros.htm](http://www.luzam.com/acerca_de_nosotros.htm) (Consultada el 15 de marzo de 2004).

HYER, Brian/ REHDING, Alexander. «Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). Londres-Nueva York, Macmillan Publishers, 2001 (2ªed.), vol. 12, p. 362-366.

KATZ, Israel J.«Hornbostel, Erich». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). Londres-Nueva York: Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup> ed.), vol. 11, pp. 729-731).

MAYER BROWN, Howard. «Sachs, Curt». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). Londres-Nueva York: Macmillan Publishers, 2001 (2<sup>a</sup> ed.), vol. 22, pp. 75-76.

PAREYÓN, G. *Diccionario de música en México*. Guadalajara: Secretaría del Gobierno de Jalisco, 1995.

STEVENSON, Robert. «Peru in international music encyclopedias», *Interamerican Music Review*, v. 2, (1979), p. 227.

TAPIA COLMAN, Simón. *Música y músicos en México*. México: Panorama, 1992.

## **MARINA: UNA PROPUESTA HACIA LA ANSIADA «ÓPERA NACIONAL»**

**Pablo López Rocamora**  
**Universidad de Granada**

### **Resumen:**

El siglo XIX supuso un caldo de cultivo para el intento de creación de una ópera nacional española. Este cometido se convirtió en un cliché del momento, sobre todo en los discursos hemerográficos de los intelectuales suscritos a las diversas corrientes musicales del país. Los sucesivos fracasos en la creación del paradigma del género lírico nacional impactaron de forma diferente en un público, cuya postura, dada la carga ideológica de la crítica, no queda clara.

*Marina*, obra de Emilio Arrieta, fue testigo de esta situación. Bajo este título se publicaron dos versiones del mismo autor. La primera era una zarzuela en dos actos; y la segunda, una ópera en tres. Analizando la concepción del autor sobre la ansiada ópera seria española, puede observarse que no hay tantas diferencias entre las dos versiones. Paradójicamente, a pesar de erigirse como obra prototipo del género lírico nacional, es ampliamente conocida la influencia italiana de Arrieta en esta. Ello justifica una revisión de la composición en relación con su contexto, la crítica musical, y la idiosincrasia política del momento.

**Palabras clave:** Ópera, zarzuela, nacionalismo, *Marina*, Emilio Arrieta.

**Recepción:** 23-09-2019

**Aceptación:** 28-02-2020

### **INTRODUCCIÓN**

Durante el siglo XIX, en España, los impulsores del nacionalismo musical motivaron la lucha contra las compañías de ópera italiana promocionadas por la dinastía borbónica. La obra *Marina* de Emilio Arrieta y sus diferentes versiones, primero zarzuela (1855), y después ópera (1871), fueron testigo de las diferentes diatribas surgidas como resultado de este contexto.

Precisamente son ambas versiones el objeto del presente artículo. A través de su estudio se profundizará en la propuesta formal de Emilio Arrieta con respecto a la iniciativa del género lírico nacional. La subjetividad y carga filosófica que a menudo han acompañado al concepto de ópera nacional, hacen impensable no detenerse en el análisis de una obra como esta, la cual condensa el sentir creativo e ideológico español de contexto social, cultural y musical en que se desarrolla. *Marina* fue compuesta en una época de resurgimiento, cuando imperaba un intento holístico de renovación de la lírica teatral española, en detrimento del monopolio musical de las composiciones de características italianistas. Hasta entonces, la escuela italiana aparecía asociada a la ópera y, en consecuencia, a un público burgués, mientras que el español se vio relegado al género breve. En este sentido, la creación de Arrieta, al ser una de las primeras óperas españolas escritas en español, motivó no solo una gran revolución artística en el momento, sino también el hecho de haber sido objeto de estudio en periodos posteriores.

Aunque *Marina* haya sido abordada desde una perspectiva formal, es necesario reflexionar sobre el contexto que rodeó a esta, completando los estudios publicados hasta el momento con la aportación de algunos datos hemerográficos.

La bibliografía necesaria para este texto se puede clasificar entre trabajos que abordan la figura de Emilio Arrieta, otros de carácter analítico y/o monográfico sobre la obra en cuestión, y otros sobre el contexto de la época. La figura de Emilio Arrieta ha sido ya abordada por la investigadora María Encina Cortizo, en un trabajo titulado *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, que aporta datos sobre la vida del compositor. También se han publicado algunos estudios trascendentes, que abarcan la obra formalmente, trazados por M<sup>a</sup> Pilar Espín y Templado en sus notas al concierto dedicadas a las recientes representaciones de *Marina* en el Teatro de la Zarzuela (2013); también destaca Ramón Regidor Arribas con «*Marina, zarzuela y ópera*», donde realiza un estudio de la conversión de esta zarzuela en ópera. Además, la obra ha sido estudiada en algunos de los aspectos su transformación en la introducción que presenta María Encina Cortizo en la edición crítica publicada por el ICCMU<sup>1</sup> (2003).

---

<sup>1</sup> ICCMU: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

En relación al contexto histórico e ideológico de la obra se encuentran aportes sobre la historia de la zarzuela de Antonio Le Duc en *La Zarzuela: Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sobre la temática de la zarzuela del siglo XIX también ha trabajado Emilio Cotarelo i Mori en su *Ensayo histórico sobre la zarzuela*, publicado originalmente en 1934.

Este contexto, del que trasciende un claro sustrato nacionalista, nos lleva al análisis de fuentes como la edición de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente de *La ópera en España e Hispanoamérica*, en la que se puede encontrar un trabajo que versa sobre los proyectos nacionalistas españoles llevados a cabo en el siglo XIX desde el campo operístico. Por su lado, se ha de tener en cuenta los logros de Víctor Sánchez-Sánchez, autor que realizó consideraciones sobre Tomás Bretón y sobre Emilio Arrieta en «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la restauración» (1999).

Entre las fuentes primarias con las que se ha elaborado el presente estudio, se puede discernir entre las de tipología partituras y libretos; hemerográfica, como discursos o ensayos; y, por último, los artículos de prensa especializada. En concreto, se cuenta con la copia impresa de la partitura de la zarzuela *Marina* adaptada a música de salón<sup>2</sup>, la digitalización del libreto original escrito por Francisco Camprodón en 1855 para la zarzuela homónima<sup>3</sup>, y la versión libretística de Miguel Ramos Carrión de 1871<sup>4</sup>.

Además, se ha recurrido a fuentes hemerográficas publicadas entre 1877 y 1885. De entre ellas, destaca el discurso que pronunció Arrieta ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1877)<sup>5</sup>. Asimismo, Peña y Goñi escribió en 1881 *La ópera*

---

<sup>2</sup> Emilio Arrieta, *Marina, zarzuela en dos actos* (manuscrito escaneado), Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1855.

<sup>3</sup> Francisco Camprodón, *Marina [texto impreso]: zarzuela en dos actos, en verso/original de Francisco Camprodón; música de Emilio Arrieta*, Madrid, José Rodríguez (Imp.), 1855, Fundación Juan March, [T-19-Cam](#).

<sup>4</sup> Miguel Ramos Carrión, *Marina [texto impreso]: ópera española en tres actos: refundición de la zarzuela del mismo título original de Francisco Camprodón/por M. Ramos Carrión; música de Emilio Arrieta*, Madrid, José Rodríguez (Imp.), 1871, BNE, T/24446.

<sup>5</sup> Emilio Arrieta, *Discurso de Emilio Arrieta en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Manuel Tello (Imp.), 1877, BNE, M.FOLL/158/8.

*española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*<sup>6</sup>, en el que este plasmó datos biográficos y reflexiones sobre Emilio Arrieta y su obra. Finalmente, se ha utilizado el folleto de 1885 de Tomás Bretón<sup>7</sup>, donde el ideólogo y compositor considera a Emilio Arrieta un compositor ejemplar y sugiere al Estado una participación para la creación de una ópera nacional.

En la línea de los ensayos acerca del contexto histórico musical destaca el facsímil contemporáneo de esta época titulado *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863* (2006)<sup>8</sup>. Tampoco puede obviarse la *Crónica de la ópera italiana en Madrid: desde 1738 hasta nuestros días* (2002), donde se facilita un análisis de la ópera italiana en la música española del siglo XIX<sup>9</sup>, ni *España, desde la ópera a la zarzuela*<sup>10</sup>, facsímil de Antonio Peña y Goñi (1967).

De las publicaciones de prensa coetáneas a la composición han sido abordadas tres fuentes primarias publicadas en 1867, 1873, y 1878, respectivamente. La primera se encuentra en el artículo «Ópera seria española» de la *Revista y Gaceta musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, el cual fue escrito por Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava y Antonio Romero y Andia<sup>11</sup>; la segunda, se trata del anuncio de *El Arte: semanario lírico-dramático*<sup>12</sup>, que lanza datos sobre una representación de la ópera; finalmente, la tercera es un anuncio encontrado en la *Gaceta*

---

<sup>6</sup> Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*, Judith Ortega y Olivia G. Balboa (coords.), Madrid, 1881 (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2003).

<sup>7</sup> Tomás Bretón, *Más en favor de la ópera nacional*, Madrid, Gregorio Juste (Imp.), 1885, BNE, M.Foll/138/10.

<sup>8</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela*, Madrid, 1839-1863 (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2006).

<sup>9</sup> Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días* (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2002).

<sup>10</sup> Antonio Peña y Goñi, *España, desde la ópera a la zarzuela* (Edición facsímil: Madrid, Alianza Editorial, 1967).

<sup>11</sup> Emilio Arrieta; Antonio Romero y Andia; Bonifacio Eslava, «Ópera seria española», *Revista y Gaceta musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, nº46 (diciembre 1867), pp. 261-263.

<sup>12</sup> «Anuncio», *El Arte: semanario lírico-dramático*, Año I, nº 9 (noviembre 1873), p. 7.

*Musical de Madrid: revista artístico-literaria*, el cual anuncia la venta de una edición especial de la partitura de forma más tardía<sup>13</sup>.

La metodología adaptada para este trabajo tiene un carácter dual. En primer lugar, se comparará la evolución de la obra a través del análisis de las dos partituras. En segundo lugar, se analizará el discurso de la crítica con respecto a ambas versiones.

### **MARINA: UNA PROPUESTA HACIA LA ANSIADA ÓPERA NACIONAL**

La formación musical de Emilio Arrieta (Puente la Reina [Navarra], 1823 – Madrid, 1894) estuvo marcada desde los inicios por su formación italiana en el Conservatorio de Milán, donde se matriculó en 1839 y graduó en 1846, con el estreno de *Ildegonda*<sup>14</sup>.

A su regreso a Madrid destacó por su implicación en la sociedad El Liceo y la adopción de textos de temática española, como demuestra en su obra *La conquista de Granada* (1850)<sup>15</sup>, a la cual siguieron otras como *El Grumete* y *Marina*. Los éxitos que cosechó en el género de la zarzuela motivaron que continuara con *El sonámbulo* (1856), *Los circasianos* (1860), *El duende de Madrid* (1866) o *Un sarao y una soirée* (1866). Sin embargo, su incursión en el género de la ópera no se produjo hasta que por encargo de Enrico Tamberlick reescribió *Marina* con tal fin, creando una adaptación que llegó a extenderse hacia Italia y muchos otros países, ya que fue un aporte crucial para el desarrollo de la ópera nacional española<sup>16</sup>.

No obstante, al respecto de su influencia italiana ya se refirió Barbieri (citado por Peña y Goñi), quien además introdujo a Arrieta en su obra basada en citas musicales titulada *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas* (1873): «Aunque [sea] muy español, por sus

---

<sup>13</sup> *Gaceta Musical de Madrid: revista artístico-literaria*, Año III, nº6 (enero 1878), p. 24.

<sup>14</sup> A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, pp. 439-445.

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> *Ibíd.*

aficiones y por su procedencia artística del Conservatorio de Milán, puede simbolizar los elementos italianos que han contribuido a dar realce a la nueva escuela lírico-española»<sup>17</sup>.

Una tendencia que el propio compositor reconoció en su discurso ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1877:

Digno es de notarse que el moderno atleta de la gran Ópera nacional alemana haya recurrido a las mismas fuentes a que recurrieron los consocios y tertulianos del noble Conde de Vernio, para componer su célebre *Tetralogía*, que tan extraordinariamente ha llamado la atención universal<sup>18</sup>.

Las palabras anteriores demuestran una preferencia del autor por el trabajo de compositores italianos frente a alemanes y franceses. En este sentido, aunque la carga ideológica otorgada a la obra fuese la de asociarla al nacionalismo español, los procesos compositivos por los que fue llevada a cabo distan ser «puramente españoles».

Quizás, el autor se decantó en esta etapa de su vida por el desarrollo de una ópera seria española como supuesta necesidad cultural para el país. En su discurso de 1877 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando veneraba a los compositores dedicados a reformar la zarzuela (elenco del que formaba parte), diciendo:

Tomo y hago mías las siguientes frases de ese artículo - de Don Eduardo Velaz de Medrano -, porque con ellas se premia a los que mayormente contribuyeron entonces al desarrollo de la Zarzuela, acontecimiento el más importante que registra la historia de la Música cómica-dramática española [...]: «si la grande ópera llega a construirse algún día (sin que por eso tenga que desaparecer la Zarzuela), ellos habrán contribuido también a crear el plantel de jóvenes compositores que han de sustentar y dar realce con sus obras a la Ópera nacional»<sup>19</sup>.

No cabe duda de que para el compositor era de suma importancia la creación de una ópera nacional. Aseguraba, por otro lado, que mantenía un compromiso con la vida musical española muy estrecho, dadas las sugerencias que planteó en dicho discurso a los gobernantes, en aras de un refuerzo de la infraestructura educativa musical y en reproche

---

<sup>17</sup> Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*, Judith Ortega y Olivia G. Balboa (coords.), Madrid, 1881 (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2003), p. 449.

<sup>18</sup> Emilio Arrieta, *Discurso de Emilio Arrieta en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Manuel Tello (Imp.), 1877, p. 15, BNE, M.FOLL/158/8.

<sup>19</sup> *Ibíd.* pp. 19-20.

de la protección de que gozaba la ópera italiana en comparación con los espectáculos lírico-dramáticos españoles: «Es muy duro, si bien se considera, que mientras nosotros carecemos hasta de hogar en que pueda cobijarse nuestra Ópera [sic], y de medios con que sostenerla decorosamente, disfrute la extranjera privilegios que aseguran su vigorosa existencia»<sup>20</sup>.

Por lo tanto, queda clara su inclinación hacia una ópera nacional y una renovación de la zarzuela como punto de partida hacia lo que sería el nuevo espectáculo. Puesto que en 1877 seguía insistiendo en la creación de una ópera nacional, esto lleva a pensar que, según su criterio, la versión operística de *Marina* (1871) no había constituido el paradigma clave a pesar de su buena recepción en esa época y en la contemporánea, pues todavía sigue programándose.

Citando a Peña y Goñi, Arrieta produjo un cambio a nivel compositivo y fue el primer maestro de la ópera española. Este tomó el relevo de los trabajos de Gaztambide y Barbieri, algo más perfeccionados en relación con otros intentos que quedaron «anonadados en flor» como los de Oudrid, Eslava, Carnicer, Saldoni o Espín y Guillén, que fueron más pobres en concepto de desarrollos en armonía y contrapunto<sup>21</sup>.

También nos habla de Gaztambide y Barbieri como «italianísimos», ya que, en esta época, la monarquía borbónica propulsó fuertemente la educación en la música italiana en los conservatorios españoles, y la difusión y representación de obras en italiano. No obstante, ambos son considerados como aportaciones interesantes: Gaztambide logró originales soluciones rítmicas y melódicas, pero no logró captar ese ápice de virtud que roza lo divino en el plano estético; Barbieri, por su parte, compuso variadas obras que citaban cuantiosos elementos populares como las tonadillas o danzas folclóricas, pero no fue suficiente. Emilio Arrieta, por su parte, volvió a España para aportar su visión italianista del fenómeno musical español, y crear la nueva escuela de

---

<sup>20</sup> Emilio Arrieta, *Discurso de Emilio Arrieta en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Manuel Tello (Imp.), 1877, p. 21, BNE, M.FOLL/158/8.

<sup>21</sup> A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, pp. 437-439.

zarzuela y ópera nacional incorporando los conocimientos compositivos recibidos en Milán<sup>22</sup>. En palabras de Peña y Goñi:

El maestro ensanchó este sistema. Dio a la armonía, al ritmo y a la parte instrumental un color, una variedad y una importancia de que hasta entonces había carecido. Moduló más, introdujo en el elemento rítmico, en la sangre de la música, abundancia de giros nuevos [...] reforzó con las combinaciones de los timbres en la orquesta, la armonía y la expresión de todos sus cantos<sup>23</sup>.

En este sentido, el alto grado de implicación de Arrieta en el cometido de la dignificación de «lo español», le llevó a participar en la programación de un certamen de ópera nacional que fue presentado el 8 de diciembre de 1867 en la *Revista y Gaceta musical: semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, por medio del cual quería motivar la composición de este tipo de obras con recompensas económicas para los tres primeros ganadores. El artículo fue presentado por Arrieta, Antonio Romero y Andía; y Bonifacio Eslava. Ya en su introducción se criticaba la falta de infraestructura y prestación de atención al nuevo género, castigando verbalmente la dejadez del gobierno y a «aquellos que, sin pertenecer a la profesión, pudieron muy bien haber contribuido mucho al fomento de la música española». Tras un elogio a Felipe IV como impulsor del arte musical del siglo XVII hacia el desarrollo futuro, y la motivación de los concursantes, pasaban a proponer las bases del concurso, de las que son destacables dos de ellas: «5.<sup>a</sup> Las óperas deberán ser en dos, tres o cuatro actos lo más [...] 7.<sup>a</sup> Los libretos de las óperas que se presenten, deberán estar en idioma español, y el asunto o argumento deberá estar tomado con preferencia de algún pasaje de nuestra historia nacional»<sup>24</sup>.

En 1855, la *Gaceta Musical de Madrid* dio noticia de que se había inaugurado una escuela de canto y declamación en el teatro del Circo, donde los alumnos recibirían la consignación de 20 reales al día y, al terminar sus estudios podrían seguir desempeñando

---

<sup>22</sup> A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, pp. 437-439..

<sup>23</sup> Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*, Judith Ortega y Olivia G. Balboa (coords.), Madrid, 1881 (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2003), p. 456.

<sup>24</sup> Emilio Arrieta; Antonio Romero y Andía; Bonifacio Eslava, «Ópera seria española», *Revista y Gaceta musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, nº46 (diciembre 1867), pp. 261-263.

un trabajo allí, ganando entre 2.000 o 3.000 reales. Las carencias fueron solventadas paulatinamente gracias a los movimientos culturales que realizaron colectivos escénico-musicales como la Sociedad Artística del Teatro del Circo, que consiguieron que el Conservatorio de Madrid diera su brazo a torcer y apoyara la formación de un elenco de músicos más versátiles, que tuvieran capacidad para cantar, declamar o tocar cualquier obra, fuera ópera o fuera zarzuela<sup>25</sup>.

Posteriormente, otros autores como Tomás Bretón continuaron con este tipo de reivindicaciones. Así, el citado, en 1885 publicó el folleto *Más en favor de la ópera nacional*, donde realizaba una petición de fomento de la ópera nacional, ya que este impulso de creación de ópera nacional se estaba disipando a finales del siglo XIX. Bretón, además de solicitar subvenciones, proponía como coliseo oficial de ópera española el Teatro Real (como los anteriores vehículos del movimiento), la formación de músicos «a la española», la composición en castellano y, como nuevo elemento, la programación de óperas nacionales escritas anteriormente. Para dar tiempo a que los nuevos artistas musicales trabajaran en obras de cuño español, proponía una adición progresiva de los nuevos ejemplares, y una retirada paulatina de los antiguos. Una de las obras paradigmáticas que menciona aquí es *Marina*, refiriéndose a su segunda lectura de 1871, como ópera nacional<sup>26</sup>.

## **MARINA Y SU REEDICIÓN: ALGUNOS APUNTES ACERCA DE SU RECEPCIÓN**

La primera versión de *Marina* fue una zarzuela en dos actos, la cual fue estrenada en 1855, gozando de un libreto que fue bastante criticado. En palabras de Espín y Templado, el argumento es la típica trama de amor, malentendidos, celos y final feliz, en lo que parece sustentarse la mala acogida que tuvo el libreto en su lectura pública de

---

<sup>25</sup> María Encina Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 2003, p. 229.

<sup>26</sup> T. Bretón, *Más en favor de la ópera nacional...*, p. 20.

agosto de 1855<sup>27</sup>. Gaztambide y Barbieri se refirieron a ella como «esto es una paparrucha» o «¡Les van a dar un tute...!»; pero un libreto desacertado no podía evitar que estos ya bien conocidos autores estrenaran la obra de Arrieta, por lo que, en la noche del 21 de septiembre, tras una pieza menos elevada titulada *Una noche a la intemperie*, se produjo el estreno con gran éxito<sup>28</sup>.

A pesar de la frialdad con la que la crítica acogió el libreto, existe constancia de que, pese a lo poco original de la trama, la escritura según su criterio fue de características considerables, dadas las declaraciones positivas de Cotarelo y Mori, donde da lugar a cierto aire de indiferencia: «Porque, en fin, Camprodón era poeta»<sup>29</sup>. Cotarelo (citado por Espín y Templado) considera que existen razones para comparar el argumento de *Marina* con otras obras como *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *La canción del pirata* de José de Espronceda y *Oscuras golondrinas* de Gustavo Adolfo Bécquer<sup>30</sup>. Esto sitúa la obra *Marina* dentro de las principales tendencias históricas de la literatura española, lo que la hace muy representativa y quizás, por ello, apropiada al gusto nacional.

Tras su estreno en el Teatro del Circo (Madrid), la obra salió de gira por los teatros de algunas provincias, regresando después a la capital con una representación de gran impacto que la llevó de gira por América. El diario *La Nación* de Buenos Aires (Argentina) hizo eco del éxito cosechado por la obra comentando que, pasados seis días después del estreno, la obra seguía representándose noche tras noche. Según dicha fuente:

Su música se escucha con interés desde la primera nota y crece en importancia hasta el fin del segundo acto [...] [tiene] dos hermosos tercetos, uno de ellos, sobre todo magnífico [...] menor valía tiene la serenata, pero en cambio es muy linda la música de las seguidillas<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> M<sup>a</sup> Pilar E. y T., notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta, con ocasión de sus representaciones en marzo y abril de 2013, en el Teatro de la Zarzuela, p. 40. Accesible en <<http://teatrodela Zarzuela.mcu.es/es/temporada-2012-2013/temporada-lirica-2012-2013/marina>>.

<sup>28</sup> M. E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera...*, pp. 219-220.

<sup>29</sup> M<sup>a</sup> P. E. y T., notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta..., p. 40.

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 8.

<sup>31</sup> M. E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera...*, pp. 227.

Esta fue considerada por el público de lo mejor en la carrera de Emilio Arrieta, y siguió siendo representada hasta diez días después del estreno. Además, según Eusebio Blasco, se tradujo para ser representada en lugares como Milán, Florencia y Nápoles. También fue un gancho para el público la participación del tenor Juan Prats (1840-1893), quien la encumbró de nuevo en una puesta en escena en la capital, abriéndole camino hacia su exportación<sup>32</sup>.

M<sup>a</sup> Pilar Espín y Templado aborda la problemática de esta primera versión de la obra, la cual es muestra de un riguroso estilo de composición más preciosista que los desarrollos propios de la zarzuela. Con una lectura más reciente de los datos, no se muestra que fuera tan clara la buena recepción en el Teatro del Circo el 21 de septiembre de 1855, pues Emilio Cotarelo i Mori escribió sobre el fenómeno del estreno, diciendo que esta no se volvió a representar, ni alcanzó el máximo éxito en la capital hasta años más tarde<sup>33</sup>. Por consiguiente, esto no permite conocer el impacto real de la obra debido a lo contradictorio de las mismas fuentes secundarias.

Por otro lado, tenemos la ópera española en tres actos que se consolidó en base a la anterior. Esta versión fue estrenada a 16 de marzo de 1871 en el Teatro Real (Madrid), como sabemos, a petición del tenor Tamberlick (intérprete de Jorge, uno de los personajes principales de la obra), el cual trabajó junto con otros muchos artistas como Aldighieri (intérprete de Roque), Luis Gassier (intérprete de Pascual) o Angiolina Ortolani (intérprete de Marina).

Antonio Peña y Goñi, en sus críticas, apuntó que algunos de los números como las mazurcas, causaron la extrañeza de un público no acostumbrado a escuchar estos ritmos y melodías en el coliseo de la Plaza de Oriente. El prestigioso crítico también sugirió a Arrieta que compusiera un rondó final para terminar la obra con el lucimiento vocal de la protagonista de la obra. Peña y Goñi, siguió con sus intervenciones en diversos diarios como *La Ilustración de Madrid*, donde reconoció que Arrieta acababa de abrir el camino y de poner los cimientos de lo que sería la ópera nacional, pese a haber compuesto

---

<sup>32</sup> M. E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera...*, pp. 227-228.

<sup>33</sup> M<sup>a</sup> P. E. y T., notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta..., pp. 34-36.

a contracorriente y «con pies forzados», pues era difícil desligarse de una tradición tan desarrollada en lo italiano para desprenderse de ella y crear algo distinto. Lo único que no satisfizo al escritor fue que los cantantes, pese a su alta calidad interpretativa, eran italianos y no conseguían vocalizar bien el español en el canto<sup>34</sup>. Finalmente, dijo Peña y Goñi: «No hay sino comparar las piezas escritas en 1855 y las compuestas en 1871 para convencerse de la atención con que el músico sigue los inmensos progresos modernos»<sup>35</sup>.

Puede considerarse esta revisión como uno de los grandes aportes al género lírico nacional, que necesitaba de la formalización de sus elementos constituyentes. Diversos diálogos siguieron haciendo referencia a esta última configuración del espectáculo escénico a través de los años. El director del semanario *El Arte*, Enrique Villegas, habló en la publicación del 29 de noviembre de 1873 de que el Sr. Stagno y la Sra. Sass cantarían la ópera en el Teatro Real, tras haber recibido el permiso de utilizarla de su compositor, en señal de profundo agradecimiento a su público español. Además, se añadió que se estaba procediendo a editar la partitura completa de la versión de 1871<sup>36</sup>. Pero no todo queda aquí: la hemeroteca nos sigue haciendo conscientes a 19 de enero de 1878 de la importancia que tenía esta versión de *Marina* en la *Gaceta Musical de Madrid*, con un anuncio de ventas de partituras en el que se puede leer: «*Marina*: preciosa y popular zarzuela de D. Emilio Arrieta, arreglada en ópera, en tres actos con letra española e italiana, edición de gran lujo»<sup>37</sup>.

## CONVERSIÓN DE LA OBRA: HACIA NUEVOS DESARROLLOS

La adaptación del libreto operístico corresponde a Miguel Ramos Carrión (1848-1915), quien sustituyó al anterior literato, ya fallecido, Francisco Camprodón. Pese a que fue bastante respetuoso con el libro original y su temática, tuvo que desechar gran parte del material literario con la finalidad de aligerar la historia, aunque esta nueva versión tuviera un acto más que la anterior. También limó algunas asperezas: añadió recitados y

---

<sup>34</sup> A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, pp. 219-223.

<sup>35</sup> *Ibíd.* p. 458.

<sup>36</sup> «Anuncio», *El Arte: semanario lírico-dramático...*, p. 7.

<sup>37</sup> «Anuncio», *Gaceta Musical de Madrid...*, p. 24.

escenas introductorias a la par que rechazó elementos como declamados que desglosaban mejor la acción en la zarzuela, lo cual hacía más inteligibles las emociones a expresar. Esta nueva síntesis, aligeró la acción y, a veces, dichas emociones no se captaban con tanta facilidad como se podía hacer en la versión original, lo que provocaba la consecuente pérdida del componente emocional de la obra, que en ocasiones no quedaba bien descrito<sup>38</sup>. Por otro lado, cabe destacar las pequeñas variaciones en el reparto que se dieron con una comparación entre las dos versiones del libreto (*Ilustración 1*), por un lado, el de 1855 de Francisco Camprodón<sup>39</sup> y, por otro, el que data de 1871, escrito por Miguel Ramos Carrión<sup>40</sup>. Ramón Regidor Arribas contrasta los números de las dos

Zarzuela	Ópera
Marina	Marina
Jorge	Jorge
Roque	Roque
Pascual	Pascual
Alberto	Alberto
Teresa	Teresa
Un marinero	Un marinero
Otro marinero	
Una mujer	
Marineros, pescadores, pescadoras, mozos del astillero, muchachas del pueblo, etc.	Marineros, pescadores, pescadoras, mozos del astillero, muchachas del pueblo, etc.

*Ilustración 1. Comparativa de los repartos*

versiones (*Ilustración 2*)<sup>41</sup>, diciendo que Arrieta volcó los once de la zarzuela, exceptuando el nº8: serenata de Pascual con coro de pescadores, y el nº10: terceto de Marina, Jorge y Pascual, del cual se utilizarían los primeros compases en el nº21 de la ópera. Después, procedió a cumplimentar estos hasta los veintitrés números de la ópera. Los números correspondientes al acto primero de la zarzuela coincidieron con los del de la ópera, pero se añadieron creaciones que sirvieron de enlace y «una segunda parte para el aria de Marina (nº2), el dúo de esta y Pascual (nº4), y el dúo para Jorge y Roque (nº9)».

<sup>38</sup> M<sup>a</sup> P. E. y T., notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta..., pp. 43-44.

<sup>39</sup> F. Camprodón, *Marina [texto impreso]: zarzuela en dos actos...*, p. 4.

<sup>40</sup> M. R.C., *Marina [texto impreso]: ópera española en tres actos...*, p. 6.

<sup>41</sup> Este cuadro es una edición de la síntesis de Regidor Arribas sobre la transformación formal de la obra.

El acto segundo, por su parte, fue todo de nueva composición, menos el coro y el concertante (nº14), que aparecían al final del primer acto de la zarzuela de 1855. Y, en el

Zarzuela	Ópera
<p><b>ACTO I</b></p> <p>Nº1. Preludio y coro de pescadores. Nº1-bis. Barcarola de Marina y coro: <i>Brilla el mar</i>. Nº2. Romanza de Marina: <i>Pensar en él</i>.</p> <p>Nº3. Coro de pescadores.</p> <p>Nº3-bis. Romanza de Jorge: <i>Costa la de Levante</i>.</p> <p>Nº4. Cuarteto de Marina, Jorge, Pascual y Roque: <i>Seco tus lágrimas</i>.</p> <p>Nº5. Coro y concertante.</p> <p><b>ACTO II</b></p> <p>Nº6. Preludio. Nº6-bis. Brindis de Jorge, Roque y Coro. Nº7. Terceto de Marina, Jorge y Roque.</p> <p><b>Nº8. Serenata de Pascual con coro de pescadores</b> Nº9. Seguidillas de Roque, Pascual y coro, <i>La luz abrasadora</i>. <b>Nº10. Terceto de Marina, Jorge y Pascual.</b> Nº11. Tango final, <i>Dichoso aquél que tiene la casa a flote</i>.</p> <p><b>FIN</b></p> <p>*Este coro de pescadores había sido compuesto por Arrieta para su inconclusa ópera <i>Pergolesi</i>, que debiera haberse estrenado en el Teatro del Real Palacio.</p>	<p><b>ACTO I</b></p> <p>Nº1. Se mantiene igual. Nº1-bis. Se mantiene igual.</p> <p>Nº2. Es nuevo el arioso de Marina: <i>Cómo crece los latidos</i>, y el breve diálogo con Teresa que enlaza con el aria <i>Pensar en él</i>, que se mantiene igual. Se añaden frases de una voz interna, Teresa y Marina, para enlazar con una segunda parte del aria de ésta: <i>Ah, ya sus ojos divisan la playa</i>, totalmente nueva, con intervenciones de Teresa y el coro.</p> <p>Nº3. Escena de Alberto y Marina, con una intervención de Teresa. Nº4. Dúo de Marina y Pascual: <i>Niégame que es tu amante</i>. Nº5. Es nuevo el recitado de Pascual que precede al coro de pescadores, que se mantiene igual. Nº6. Aria de Jorge, se mantiene igual. Nº7. Escena de todos los personajes y coro: Sed bienvenido el bravo capitán. Nº8. Cuarteto, se mantiene igual. Nº9. Escena y dúo de Jorge y Roque: <i>Se fue, se fue la ingrata</i>.</p> <p><b>ACTO II</b></p> <p>Nº10. Preludio y Coro de Introducción: <i>Ánimo todos, fuera pereza</i>. Nº11. Stretta de la Introducción, Concertante y romanza de Marina: <i>Oh, grata bien querida</i>. Nº12. Dúo de Marina y Roque: <i>Magnífico buque</i>. Nº13. Escena de Roque, Marina, Alberto y Pascual. Nº14. Final de acto 2º, en el que son nuevas las frases de Pascual sobre la música que precede al coro <i>Cumplido para mi bien</i>, que se mantiene igual, y en el que se intercala un <i>bailable</i> de nueva factura. El concertante se mantiene igual.</p> <p><b>ACTO III</b></p> <p>Nº15. El preludio es igual. Nº16. La introducción es nueva. El Brindis se mantiene igual. Nº17. El terceto es igual. Son nuevas la escena inicial, <i>Ya estamos a bordo</i>, y la escena final, <i>Mira mis lágrimas</i>. <b>-Se suprime en la ópera</b></p> <p>Nº18. Se añade la escena inicial. Las seguidillas se mantienen igual. <b>-Se suprime en la ópera</b></p> <p>Nº19. El Tango se mantiene igual, pero se añaden al principio unas frases de Pascual y coro. Nº20. Escena de Pascual y Marinero, después Jorge. Nº21. Escena de Pascual, Jorge y Marina. Se aprovechan los compases iniciales del terceto nº10 de la zarzuela. Nº22. Dúo de Marina y Jorge. Nº23. Escena y Rondó final. Este Rondó era en su origen más largo e iba precedido de un Andante, <i>Iris de amor</i>, al que seguía el Allegro en 3/4. <i>Ah, rayo de luz</i>. Posteriormente se suprimió el Andante, y el Allegro fue sustituido por un Allegretto en 3/8 con otra melodía.</p> <p><b>FIN</b></p>

Ilustración 2. Comparativa de los números de ambas versiones.

tercer acto, aprovechó el material del segundo acto de la zarzuela, pero componiendo escenas de enlace, una introducción al «brindis» (nº22), un dúo de Marina y Jorge (nº22) y el rondó final, que canta Marina (nº23), donde la cantante tiene altas posibilidades de lucimiento. A partir de este punto, ha habido ciertos cambios: el dúo de Marina y Roque, titulado «Magnífico buque», fue suprimido; y la danza del nº14 fue sustituida por otra<sup>42</sup>.

María Encina Cortizo recaba información sobre uno de los componentes musicales clave que convierte a esta zarzuela en ópera: la tímbrica. Independientemente del reajuste de los números, de los añadidos o de los descontados, la ingente cantidad de proezas artísticas y pretensiones de Arrieta en esta obra tan comprometedora como delicada, fueron reafirmadas por el tratamiento orquestal operístico. Es decir, la plantilla instrumental de la ópera no fue la misma que en la *Marina* de 1855 (*Ilustración 3*)<sup>43</sup>, sino que se adaptó a un supuesto sonido de operístico más enriquecido.

Zarzuela	Ópera
Marina	Marina
Jorge	Jorge
Roque	Roque
Pascual	Pascual
Alberto	Alberto
Teresa	Teresa
Un marinero	Un marinero
Otro marinero	
Una mujer	
Marineros, pescadores, pescadoras, mozos del astillero, muchachas del pueblo, etc.	Marineros, pescadores, pescadoras, mozos del astillero, muchachas del pueblo, etc.

*Ilustración 3. Comparativa tímbrica.*

Como vemos, la plantilla de la ópera fue constituida por un «flautín, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba, percusión (timbales, bombo y platillos, y triángulo), bandurrias, guitarras, arpa y cuerda», a lo que añade María Encina: «Arrieta cambia la realidad numérica, pero no el concepto de color o timbre orquestal ni la función de cada grupo»<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Ramón Regidor Arribas, «Marina, zarzuela y ópera», *Scherzo: revista de música*. Año IX, nº 84 (1994), pp. 119-120.

<sup>43</sup> Información ofrecida vía *mail* el 6 de junio de 2019 por María Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores.

<sup>44</sup> M. E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera...*, p. 423.

A esta adaptación tímbrica hacen referencia varios autores, pero ciertamente es difícil hablar de la que tenía la primera versión, puesto que la mayoría de obras catalogadas que se han encontrado son reducciones para piano y voz, tanto en la Biblioteca Nacional de España como en una versión de la zarzuela, copiada del manuscrito original por la SAE (la temprana Sociedad de Autores Españoles). Esta configuración representa un tipo de reducción musical comercial muy en boga durante el siglo XIX, en la que una obra de grandes dimensiones se podía reducir a música de salón y/o entretenimiento de la burguesía, para poder ser tocada en cualquier espacio sin la necesidad de una plantilla muy amplia.

Existe una cuestión de interés corroborada por María Encina Cortizo<sup>45</sup>, y es que en el terceto nº17 de la ópera (en la edición crítica, nº11), se introdujo una nueva escena inicial titulada «*Ya estamos a bordo*» (pp. 376-382); y otra final, llamada «*Mira mis lágrimas*» (pp. 416-419). La parte central, en cambio, era la misma que la del terceto del nº7 de la zarzuela, con mismas líneas melódicas, dinámicas y sin perderse un solo detalle rítmico<sup>46</sup>. Estas similitudes entre el nº17 de la ópera y el nº7 de la zarzuela se aprecian desde el principio. La zarzuela, por su parte, empieza el piano con un *fortísimo* y armonía «por octavas» a la que siguen otras figuras rítmicas «no octavadas» (Ilustración 4)<sup>47</sup>.



Ilustración 4. Comienzo del terceto nº7 de la zarzuela (adaptada a piano y voces)<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> M. E. Cortizo, *Marina, ópera española en tres actos, zarzuela en dos actos*, Emilio Arrieta (comp.), Miguel Ramos Carrión y Francisco Camprodón (libret.), Madrid, ICCMU, 2005.

<sup>46</sup> A. Peña y Goñi, "La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...", p. 224.

<sup>47</sup> E. Arrieta, *Marina, zarzuela en dos actos...*, pp. 185-186.

Esto aparece igual en la versión operística orquestada de Cortizo (*Ilustración 5*)<sup>48</sup>, donde las primeras notas no aparecen «octavadas», pero sí tocadas por toda la plantilla; y lo que sigue, se ejecuta por la sección de cuerdas a solo. A pesar de que sea difícil comparar el desarrollo armónico de estas dos versiones por su tipología tímbrica, existen referencias de que la ópera fue tratada con una textura más densa, es decir, con más voces reforzando la armonía en comparación con la zarzuela, que, en esos compases, utilizó un *fortissimo* en lugar de la confluencia instrumental<sup>49</sup>.

A este comienzo le sigue la primera frase del número (*Ilustración 6*)<sup>50</sup>, la cual se encuentra igual en la partitura de la ópera (*Ilustración 7*)<sup>51</sup>, presentando un acompañamiento igual.



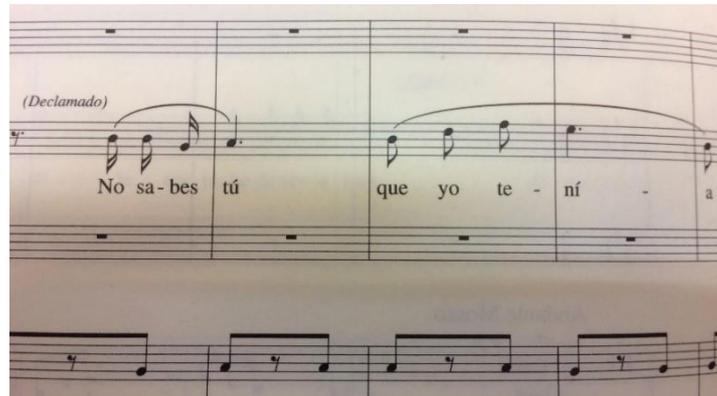
*Ilustración 5. Comienzo del terceto nº17 de la ópera (nº11 en la edición crítica de María Encina Cortizo).*

<sup>48</sup> M. E. Cortizo. *Marina, ópera española...*, pp. 383-384.

<sup>49</sup> Tanto la *Ilustración 4* como la *Ilustración 7* son tomadas de la cita anterior.

<sup>50</sup> E. Arrieta, *Marina, zarzuela en dos...*, pp. 185-186.

<sup>51</sup> M. E. Cortizo. *Marina, ópera española en tres actos...*, pp. 383-384.



*Ilustración 6. Declamado «No sabes tú»  
del terceto nº7 de la zarzuela reducida.*



*Ilustración 7. Declamado «No sabes tú» del terceto nº17  
de la ópera (nº11 en la edición crítica de María Encina*

## CONCLUSIONES

*Marina* fue y sigue siendo una obra de gran impacto para la cultura española, debido a las connotaciones que rodearon su composición. Entre ellas, están las teorías sobre su argumento, que la sitúan a la altura de la obra de José Zorrilla y José de Espronceda, ya que su temática (el enamoramiento, los celos, etc.) la hacen muy del gusto español. Pero, no se debe olvidar la dialéctica controvertida de la búsqueda de la ópera nacional española en la que se vio envuelta. Esto es, porque no se llegó a un acuerdo sobre los procesos que se debían seguir para su creación; algunos autores quisieron perfeccionar el lenguaje zarzuelístico para alcanzarlo; otros, como Barbieri, buscaron la inspiración en las melodías «de raíz» nacionales; y Emilio Arrieta, por lo que aquí vemos, se decantaba por aplicar lo extranjero o italiano a lo español como bien hizo Wagner para crear su *Tetralogía*.

De este modo se puede observar que las diferencias entre zarzuela y ópera nacional no eran tantas ni tan visibles a juzgar por los escasos cambios llevados a cabo entre las partituras que hemos analizado. Sobre todo, a nivel melódico, armónico y textural, la zarzuela original pasó a ser ópera sin necesidad de aplicar cuantiosas variaciones, como cabría esperar de un cometido tan discutido y controvertido a través de los años. Tímbicamente no se hace aparente un cambio muy notable, simplemente se partió de un mayor número de instrumentos por cuerda, que seguirían teniendo las mismas funciones, a lo que se suma la añadidura de un flautín.

Otra cuestión que considerar es el contraste dado entre los números constituyentes de ambas versiones, pues en la ópera se añadieron algunos rondós finales y arias, movimientos que son tópicos en la ópera italiana, donde se aprecia la inspiración en lo extranjero. No obstante, escenas de la zarzuela como algunos coros y concertantes, que son característicos de la tradición española se mantuvieron, por lo que hay una hibridación entre los números típicos de ambas tradiciones, como un nuevo camino hacia lo que sería para el autor la ópera española.

Dada la influencia italiana, esta obra constituye una paradoja al convertirse en uno de los ejemplos más aceptados de ópera española. Tras casi dos siglos de historia, *Marina* se ha seguido programando en ambas versiones, constituyéndose como paradigma conservador del género nacional, a pesar de que su autor no la considerara de dicha manera.

## **EPÍLOGO**

### **Lecturas recientes: «La penúltima *Marina*».**

En 2017, el Teatro de la Zarzuela decidió cerrar la temporada con la ópera *Marina*. Según Julio Bravo, «no hay español que no recite de memoria los versos de Zorrilla ni tararee la partitura de Arrieta». La producción estuvo basada en la misma lectura que se hizo en 2013, pero ahora la dirigiría Ramón Tebar, director artístico de la ópera de Naples (Florida), que nunca había estado en la Zarzuela dirigiendo. Ignacio García, el director de escena en la representación de 2013, define la ópera no como una historia «cursi» sino como «algo más que esa postal de mar y de traje de comunión [...] es un verdadero drama

popular que va más allá del costumbrismo [...] e incluso anticipa el verismo industrial que llegaría más tarde a la ópera», y hace vislumbrar una incipiente lucha de clases<sup>52</sup>.

La adaptación de la obra al marco escénico del siglo XXI fue recibida gustosamente por la crítica. Muestra de ello son las palabras de García Franco, quien poco después del estreno escribía:

El entusiasta y caluroso recibimiento del público a esta reposición propia, corrobora el acierto de la elección y el éxito de un título como *Marina*. Sería de recibo que el Teatro de la Zarzuela, haciendo honor a su nombre proyectara programar la zarzuela, como tal, en sus dos actos. Brindaría la oportunidad de conocerla como originalmente se escribió<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Julio Bravo, «*Marina*, una ópera que es “algo más que una postal”», *ABC: Cultura* (2017). <[https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-marina-opera-algo-mas-postal-201706160100\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-marina-opera-algo-mas-postal-201706160100_noticia.html)> (Consultado 14-01-2019).

<sup>53</sup> Manuel García Franco, «CRÍTICA/*Marina*, costumbrista y romántica», *Scherzo: revista de música* (2019). <<http://www.scherzo.es/content/cr%C3%ADtica-marina-costumbrista-y-rom%C3%A1ntica>> (Consultado 14-01-2019).

## BIBLIOGRAFÍA

«Anuncio». *El Arte: semanario lírico-dramático*, Año I, nº 9 (noviembre 1873), p. 7.

«Anuncio». *Gaceta Musical de Madrid: revista artístico-literaria*, Año III, nº 6 (enero 1878), p. 24.

ARRIETA, Emilio. *Discurso de Emilio Arrieta en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*. Madrid: Manuel Tello (Imp.), 1877. BNE: M.FOLL/158/8.

ARRIETA, Emilio. *Marina, zarzuela en dos actos* (manuscrito escaneado). Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1855.

ARRIETA, Emilio; ROMERO Y ANDIA, Antonio; ESLAVA, Bonifacio. «Ópera seria española». *Revista y Gaceta musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, nº 46 (diciembre 1867), pp. 261-263.

ASENJO BARBIERI, Francisco. *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela*. Madrid, 1839-1863 (Edición facsímil: Madrid: ICCMU, 2006).

BRAVO, Julio. «*Marina*, una ópera que es “algo más que una postal”». *ABC: Cultura* (2017). <[https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-marina-opera-algo-mas-postal-201706160100\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-marina-opera-algo-mas-postal-201706160100_noticia.html)> (Consultado 14 enero 2019).

BRETÓN, Tomás. *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid: Gregorio Juste (Imp.), 1885. BNE: M.Foll/138/10.

CAMPRODÓN, Francisco. *Marina [texto impreso]: zarzuela en dos actos, en verso/original de Francisco Camprodón; música de Emilio Arrieta*. Madrid: José Rodríguez (Imp.), 1855. Fundación Juan March: [T-19-Cam](#).

CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU (edición facsímil), 2002.

CASARES RODICIO, Emilio; TORRENTE, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica*, volumen 2. Madrid: ICCMU, 1999.

CORTIZO, María Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 2003.

CORTIZO, María Encina. *Marina, ópera española en tres actos, zarzuela en dos actos*. Madrid, ICCMU, 2005.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Ensayo histórico sobre la zarzuela*. Madrid, 1934 (edición facsímil: Madrid: ICCMU, 2000).

ESPÍN Y TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar. Notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta, con ocasión de sus representaciones en marzo y abril de 2013, en el Teatro de la Zarzuela. Accesible en <<http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/temporada-2012-2013/temporada-lirica-2012-2013/marina>>.

GARCÍA FRANCO, Manuel. «CRÍTICA/Marina, costumbrista y romántica». *Scherzo: revista de música* (2019). <<http://www.scherzo.es/content/cr%C3%ADtica-marina-costumbrista-y-rom%C3%A1ntica>> (Consulta: 14-01-2019).

LE DUC, Antoine. *La Zarzuela: Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sprimont (Bélgica): Mardaga, 2003.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*. Judith Ortega y Olivia G. Balboa (coords.). Madrid: 1881 (Edición facsímil: Madrid: ICCMU, 2003).

RAMOS CARRIÓN, Miguel. *Marina [texto impreso]: ópera española en tres actos: refundición de la zarzuela del mismo título original de Francisco Camprodón/por M. Ramos Carrión; música de Emilio Arrieta*. Madrid: José Rodríguez (Imp.), 1871. BNE: T/24446.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón. «Marina, zarzuela y ópera». *Scherzo: revista de música*. Año IX, nº 84 (mayo 1994), pp. 118-120.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la restauración». En: *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*. Álvaro Torrente y Emilio Casares (eds.), Madrid: ICCMU, 1999, pp. 199-213.

## TEORÍAS EN ARMONÍA: PRINCIPIOS Y CONCEPTOS

Juan Pablo Moreno  
Investigador independiente

### Resumen:

Pese a que el dominio de la dualidad mayor-menor ha perdido importancia en la realidad compositiva contemporánea, predominando sólo en la composición en el ámbito de las músicas populares y los medios audiovisuales, la armonía tonal sigue siendo fundamental en el ámbito de la teoría musical. Existen en la tradición musical distintos modelos teóricos armónicos que conviven, los cuales se han desarrollado en distintas épocas y se han establecido con mayor o menor preponderancia en distintas zonas geográficas. El presente trabajo pretende ampliar los puntos de vista que han desarrollado otros autores sobre las teorías armónicas y modelos analíticos, con el fin de aportar al desarrollo de su estudio. Para ello se presenta una revisión de modelos teóricos relevantes como son el bajo cifrado, bajo fundamental, la teoría de grados y la teoría funcional, además de agregarse la nominación absoluta de acordes como objeto de estudio sumado a los modelos antes mencionados.

**Palabras clave:** Armonía, bajo cifrado, bajo fundamental, teoría de los grados, teoría funcional, nominación absoluta.

**Recepción:** 10-02-2020

**Aceptación:** 23-02-2020

### INTRODUCCIÓN

Pese a que el dominio de la dualidad mayor-menor ha perdido importancia en la realidad compositiva contemporánea, predominando sólo en la composición en el ámbito de las músicas populares y los medios audiovisuales, la armonía tonal sigue siendo fundamental en el ámbito de la teoría musical. El estudio de la armonía es un dominio disciplinar que entrega herramientas metodológicas para el análisis musical del corpus de obras compuestas bajo los principios del sistema tonal. Por lo tanto, y considerando que el canon de obras interpretadas en el marco de la institucionalidad musical tradicional se

conforma principalmente de obras del siglo XVIII y XIX<sup>1</sup>, la importancia del estudio de dicha disciplina es un pilar en el proceso formativo de todo músico.

Los modelos analíticos pretenden dar marcos o puntos de referencia para dotar de sentido armónico a los sonidos simultáneos y sus sucesiones buscando, por una parte, establecer sistemas de nomenclaturas que den cuenta de su estructura interválica, y, por otra, establecer relaciones de jerarquías entre sonidos que se suceden.

Existen en la tradición musical distintos modelos teóricos que conviven, los cuales se han desarrollado en distintas épocas y se han establecido con mayor o menor preponderancia en distintas zonas geográficas. Como señala García Gallardo<sup>2</sup>, existe una carencia de tradición investigadora en esta área en lengua española, lo que conlleva una falta de consenso tanto en la terminología, como en la clasificación de dichos modelos. Un caso distinto ocurre, por ejemplo, en lengua alemana, donde existen numerosas publicaciones y recursos disponibles para el estudio en esta materia y donde muchos autores han dedicado parte de su trabajo a ella, como Büsing<sup>3</sup>, Hussong<sup>4</sup>, Kaiser<sup>5</sup>, por mencionar sólo algunos.

El presente trabajo pretende ampliar los puntos de vista que han desarrollado otros autores sobre las teorías armónicas<sup>6</sup> y modelos analíticos, con el fin de aportar al desarrollo de su estudio. Para ello se presenta una revisión de modelos teóricos relevantes como son el bajo cifrado, la teoría de grados y la teoría funcional, además de agregarse la nominación absoluta de acordes como objeto de estudio sumado a los modelos antes mencionados.

---

<sup>1</sup> Otfried Büsing, *Harmonik als Netzwerk*, Hikdeddsheim, Olms, 2012.

<sup>2</sup> Cristobal García Gallardo, «De Rameau a Schenker: principales teorías armónicas», *Hoquet*, nº 5, 2017, pp. 35-52.

<sup>3</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*

<sup>4</sup> Hanno Hussong, *Untersuchung zu praktischen Harmonielehren seit 1945*, Berlin, Dissertation.de, 2005.

<sup>5</sup> Ulrich Kaiser, *Analysemethoden – Ein Überblick*, 26-03-2017, <<http://musikanalyse.net/tutorials/analysemethoden/>> (Consultado el 06-02-2020).

<sup>6</sup> Por ejemplo, Cristobal García Gallardo (2017), «De Rameau a Schenker...»; Enrique Igoa, «Armonía funcional. Revisión y actualización del sistema», *Música*, Nº 24, 2017, pp. 1-32.

Continuar revisando los conceptos, métodos y principios teóricos existentes puede colaborar a ampliar la forma de entender la armonía para abordarla así, como propone Büsing<sup>7</sup>, como una red pluricategorial.

## ARMONÍA Y MODELOS TEÓRICOS

Según la clasificación de Rummenhüller en la enciclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>8</sup>, existen tres categorías para describir los sistemas teóricos armónicos, los basados en el bajo, los basados en la nota fundamental y la escala y los basados en la cadencia. Para ampliar el estudio de los modelos teóricos utilizados en la actualidad, se propone en este trabajo además la categoría de sistema basado en el acorde, específicamente en la nominación de este.

### Teoría basada en el bajo: el bajo cifrado

Según Rummenhüller<sup>9</sup>, esta categoría implica que la nota más baja de un acorde es la base de la armonía. Como señala Kaiser<sup>10</sup>, el uso del bajo continuo se desarrolla cerca del 1600 con el objetivo de representar el transcurso armónico de una composición sólo a través una voz grave ad hoc. Como describe Büsing<sup>11</sup>, esta forma de notación, conformada por un bajo y un cifrado, entrega una serie de relaciones interválicas y contrapuntísticas en forma abstracta, las que deben ser interpretadas por un músico con conocimiento de las reglas compositivas y llevadas a cabo a través de la improvisación. Se trata entonces, agrega el autor, del registro abstracto de un momento, como una fotografía, dentro del discurso musical. Este registro no se trata solamente de una abreviatura de acordes claramente definidos, sino más bien de la desambiguación de las posibilidades armónicas. Es así como se hace necesaria la delimitación de las

---

<sup>7</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 2.

<sup>8</sup> Peter Rummenhüller, «Harmonielehre», en *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Fischer (editor), Stuttgart, Bärenreiter, 1996, col. 132-153.

<sup>9</sup> P. Rummenhüller, «Harmonielehre»... col. 135-136.

<sup>10</sup> U. Kaiser, *Analysemethoden...*

<sup>11</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*

posibilidades de interpretación de los acordes posibles sobre una bajo, según señala Kaiser<sup>12</sup>, a través del cifrado.

El bajo cifrado, según Rummenhüller<sup>13</sup>, representa de manera simplemente cuantitativa la estructura de un acorde en relación con, y sobre, un bajo. El cifrado no explica ni representa ningún significado armónico de ninguna de las notas que componen el acorde ni del bajo. Según Büsing, el bajo cifrado no tiene ninguna vinculación con la tónica y no es, por lo tanto, interpretable sino en el marco de una «constelación de intervalos»<sup>14</sup> en sentido vertical.

La necesidad de delimitar las posibilidades armónicas llevó al desarrollo de la llamada *regola dell'ottava* (*Oktaveregel* en alemán), es decir la regla de la octava, durante los siglos XVII y XVIII como un método de práctica de la armonización de bajos no cifrados y como método de enseñanza de la composición. Como describe Kaiser<sup>15</sup>, este método establecía claramente cómo armonizar las diferentes notas dentro de una relación de tonalidad. Por ejemplo, una nota Mi en el bajo en Do mayor debía ser obligatoriamente armonizada como un acorde de sexta, es decir un acorde de Do en primera inversión, y no como un acorde Mi menor o de cuarta y sexta de La menor. Este método deja entrever el desarrollo de una lógica secuencial de acordes en modo mayor y menor<sup>16</sup>, algo que, según Büsing<sup>17</sup>, desarrolla más concretamente el compositor vienés Emmauel Aloys Förster (1748-1823), al proponer un cifrado con números arábigos que indicara la posición del bajo en relación con la tónica sumado al cifrado tradicional del bajo, lo que proponía una perspectiva vertical (el acorde) y al mismo tiempo horizontal (línea melódica del bajo).

---

<sup>12</sup> U. Kaiser, *Musikanalyse...*

<sup>13</sup> P. Rummenhüller, «Harmonielehre»... col. 135-136.

<sup>14</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 25.

<sup>15</sup> U. Kaiser, *Analysemethoden...*

<sup>16</sup> «Harmonielehre», en *Riemann Musik Lexikon*, Hans Heinrich Eggebrecht (editor), Mainz, Schott, 1967, pp. 363-366.

<sup>17</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 35.

La concepción del acorde desde los dos ejes mencionados alcanzará su mayor desarrollo con Richter, quien combina la nomenclatura del bajo cifrado con la notación de grados de Weber, como se verá más adelante. Esto ha permitido que muchos de los principios del bajo cifrado hayan llegado a nuestros días, aunque la práctica misma esté en desuso. Schoenberg, por ejemplo, fue un gran crítico de la enseñanza del bajo cifrado por no permitir la comprensión armónica de los procedimientos de los grandes compositores y por ser una práctica fuera de uso. De hecho, afirma: «[...] ya no se acostumbra a tocar a partir de un bajo cifrado. Supongo que mi generación fue la última que conoció esta práctica. Hoy en día, incluso los buenos organistas prefieren las armonías completamente escritas a la obsoleta notación “taquigráfica”»<sup>18</sup>.

### **Teoría basada en la nota fundamental y en la escala: bajo fundamental y teoría de los grados**

De los conceptos propuestos por Rameau en su *Traité de l'harmonie*<sup>19</sup>, el más importante es el de bajo fundamental (*Basse fondamentale*). La diferenciación entre el bajo y la nota fundamental del acorde entrega las bases teóricas para el desarrollo de los principios de encadenamientos sucesivos de acordes. Como dice García Gallardo<sup>20</sup>, Rameau no sólo justifica el acorde de triada en el fenómeno acústico, sino también las normas que rigen las progresiones de acordes. Es por ello, que su modelo teórico recibe el nombre de teoría de las progresiones fundamentales, aunque, como señala el autor, difícilmente se encuentran en la literatura especializada menciones que la describan como tal. Lo cierto es que la noción de bajo fundamental se convirtió en el paradigma pedagógico dominante en toda Europa<sup>21</sup>, aun cuando no haya logrado sistematizar completamente la teoría de la armonía. A pesar de esto último, el gran mérito de Rameau

---

<sup>18</sup> Arnold Schoenberg, *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Idea Book, 1999, p. 18.

<sup>19</sup> Jean Phillippe Rameau, *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels. Divisé en quatre livres*. Paris, Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

<sup>20</sup> C. García Gallardo, «De Rameau a Schenker...», p. 40.

<sup>21</sup> Enrique Igoa, «Los escritos teóricos de Jean Phillippe Rameau», Revista *Scherzo* 301, 2014, pp. 84-87.

fue reunir de manera sistemática los conceptos ya existentes desarrollados por otros teóricos. Igoa afirma:

Lester nos recuerda que teóricos como O. S. Harnish (c. 1568-1623) y J. Lippius (1585-1612) ya precedieron a Rameau en el reconocimiento de una conexión entre la posición «fundamental» y las inversiones de un acorde, pero ningún teórico antes del músico francés dio el paso de afirmar la equivalencia funcional entre tales acordes<sup>22</sup>.

Como describe Dahlhaus<sup>23</sup>, el punto central de la teoría de Rameau es que todos los eventos armónicos pueden ser reducidos a acordes de triada o de séptima. Dichos acordes poseen un centro armónico en una nota fundamental independiente del bajo, lo que determina las progresiones armónicas. La noción de centro armónico será fundamental para el desarrollo de otras corrientes teóricas posteriores.

Un hecho fundamental en la teoría musical alemana fue la introducción del concepto de *Fundamentalbaß* por Simon Sechter<sup>24</sup>, tomado de los principios de Rameau<sup>25</sup>. Pero mayor trascendencia tendría el desarrollo de la denominada teoría de los grados (*Stufentheorie*). Según Kaiser<sup>26</sup>, existen antecedentes del uso de representación de los grados de la escala en Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) y Georg Joseph Vogler (1749–1814), pero sería con J. Gottfried Weber (1779–1839) con quien se sistematizaría este uso integrando la idea de acorde con un bajo fundamental de Rameau, con la idea de escala como estructura secuencial<sup>27</sup>.

El modelo de Weber consiste en la construcción de acordes por superposición de terceras sobre los siete grados de una escala, asignándole a cada grado un número romano de I a VII. La numeración parte de la rigurosa hipótesis de que los acordes utilizados en una secuencia armónica están basados en una nota fundamental (un grado de la escala),

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>23</sup> Carl Dahlhaus, *Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, Bärenreiter, p. 22.

<sup>24</sup> P. Rummenhüller, «Harmonielehre...», col. 138, menciona este hecho refiriéndose a la publicación de *Die Richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und Dessen Umkehrungen und Stellvertretern* en 1853.

<sup>25</sup> Véase C. García Gallardo, «De Rameau a Schenker...», pp. 40-41.

<sup>26</sup> U. Kaiser, *Analysemethoden...*

<sup>27</sup> P. Rummenhüller, «Harmonielehre»..., cols. 138-142.

independiente de si esta nota es utilizada composicionalmente como base<sup>28</sup>. Este modelo es por lo tanto dependiente de la tonalidad y de la tónica en su relación jerárquica con el resto de los grados.

La numeración de grados de Weber utilizaba los números romanos en mayúscula para indicar acordes mayores y minúscula para acordes menores, además de un círculo en superíndice para indicar acordes disminuidos, como se puede apreciar en la figura 1 presentada por Rummenhüller<sup>29</sup>. La diferenciación entre mayúscula y minúscula ha caído en desuso, aunque aún se puede encontrar en textos de armonía actuales.

C	d	e	F	G	a	h
I	ii	iii	IV	V	vi	°VII

*Figura 1. Grados y acordes de la escala mayor en el sistema de grados de Weber*

La teoría de Weber, que significa un gran desarrollo teórico, carecía sin embargo de una representación gráfica que diera cuenta de la formulación vertical real del acorde en relación con su bajo, algo que fue solucionado por E. F. Richter al combinar los números romanos con el bajo cifrado. Según Rummenhüller<sup>30</sup>, esto sería un retroceso en la clara diferenciación entre el bajo y la nota fundamental, ya que, por ejemplo, un acorde de séptima de dominante con la séptima en el bajo se representa como un acorde de segunda, lo que, podría darse a entender, si se siguiera estrictamente el bajo cifrado, como un acorde de segunda sobre el quinto grado, como se puede ver en el ejemplo (a) de la figura 2, sin embargo, el cifrado de segunda se entiende por separado, es decir no tomando como bajo el grado indicado por la numeración romana, la cual da cuenta del acorde construido sobre el quinto grado como estructura abstraída de su formulación real (b) y no sobre el quinto grado como bajo.

<sup>28</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 20.

<sup>29</sup> P. Rummenhüller, «Harmonielehre»..., col. 139. El autor presenta además los grados sobre una escala menor armónica, en la cual se presentan dos acordes disminuidos sobre el segundo y séptimo grado.

<sup>30</sup> P. Rummenhüller, «Harmonielehre»..., cols. 140-141.

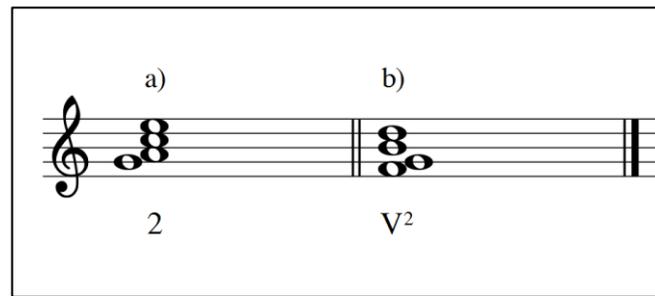


Figura 2. Acorde de segunda sobre el quinto grado y acorde de segunda de dominante séptima

Pese a la contradicción teórica planteada por Rummehöller, el uso de cifrado de grados weberiano combinado con el bajo cifrado ha tenido amplio uso hasta nuestros días y se puede encontrar en numerosos tratados. En algunos textos, los dos tipos de cifrado se usan de manera diferenciada y por separado, como es el caso de A. Steinfort<sup>31</sup> y J. Zamacois<sup>32</sup>, y en otros se combinan ambos, por ejemplo, en el caso de W. Piston<sup>33</sup> y P. Hindemith<sup>34</sup>.

### Teoría basada en la cadencia: Teoría funcional

La denominada teoría funcional (*Funktionstheorie*)<sup>35</sup> fue desarrollada por Hugo Riemann y posteriormente extendida por Wilhem Mahler<sup>36</sup> y Diether de la Motte<sup>37</sup>. En ella los acordes son diferenciados según su función, constituyéndose en dos categorías<sup>38</sup>:

a) Acorde como polo tonal: Tónica (T - t, según sea en modo mayor o menor) y,

<sup>31</sup> Andrés Steinfort, *Armonía*, Santiago de Chile, Casa Amarilla, 1925.

<sup>32</sup> Joaquín Zamacois, *Tratado de armonía: Libro I*, Cooper City, SpanPress Universitaria, 1997.

<sup>33</sup> Walter Piston, *Armonía*, Cooper City, SpanPress Universitaria, 1998.

<sup>34</sup> Paul Hindemith, *Curso condensado de armonía tradicional con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 19--.

<sup>35</sup> Aunque podría traducirse como teoría de las funciones, se suele denominar teoría funcional o armonía funcional.

<sup>36</sup> Wilhem Maler, *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre*, Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1975 (primera edición 1931).

<sup>37</sup> Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 2014 (primera edición 1976).

<sup>38</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 9.

b) Acordes con carácter dinámico: Dominante (D) y Subdominante (S-s, dependiendo si es mayor o menor).

En palabras de Igoa

El sistema armónico-funcional se basa en una concepción de la armonía y de los acordes de una tonalidad derivada de la noción de jerarquía diferencial, de las relaciones de quinta y de la afinidad funcional, cuya consecuencia es el reconocimiento de tres funciones básicas –la tónica, la dominante y la subdominante– y de otras tres funciones secundarias o derivadas, cada una de ellas con dos variantes, que completan el resto de acordes útiles como tónicas secundarias dentro de en una tonalidad dada<sup>39</sup>.

De esta manera, Tónica, Subdominante y Dominante no son entendidos como acordes, sino como principios que generan una tridimensionalidad musical. Esta concepción, a diferencia de la teoría de grados, no se basa en la construcción de acordes sobre los grados de una escala, sino en la relación de tres acordes distanciados por un intervalo de quinta, de los cuales uno ejerce la función de centro tonal. Todo acorde distinto a estos tres cumple una función de sustituto de uno de ellos<sup>40</sup>.

Como explica Hermann Grabner<sup>41</sup> desde la perspectiva de Riemann, la quinta superior e inferior se encuentran en el polo opuesto del centro tonal, estableciendo las tres notas una relación de parentesco. En Do mayor, por ejemplo, Sol y Do tienen un parentesco directo de quinta. Lo mismo ocurre con Fa y Do. En cambio, Fa y Sol tienen un parentesco indirecto de quinta a través de Do. El parentesco entre los acordes contruidos sobre estas tres notas se justifica además por las notas comunes.

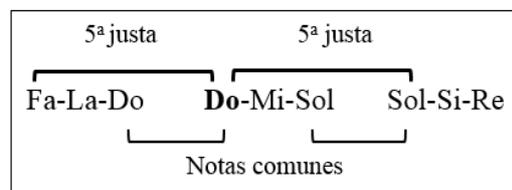


Figura 3. Relación entre funciones

<sup>39</sup> E. Igoa, «Armonía funcional. Revisión...», p. 2, el autor realiza una detallada revisión del sistema funcional y sus componentes más relevantes, proponiendo una actualización que permita utilizarlo en los límites del sistema tonal.

<sup>40</sup> P. Rummenhüller, «*Harmonielehre*»..., col. 142-143.

<sup>41</sup> Hermann Grabner, *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Kassel, Gusta Bosse Verlag (13ª edición), p.27.

Este modelo principalmente analítico, requiere la existencia de un polo tonal para dotar de significado armónico a los acordes.

Esta concepción de la armonía es absolutamente predominante en Alemania desde la segunda mitad del siglo XX. Según una encuesta realizada en 2003<sup>42</sup>, donde participaron docentes de armonía de veintiseis conservatorios superiores de toda Alemania, el tratado más utilizado en la asignatura de armonía en dichas instituciones es el de Diether de la Motte. Este autor es un gran crítico de la armonía estudiada de forma sistemática sin perspectiva histórica ni estilística<sup>43</sup> y, por lo tanto, rechaza la enseñanza estricta o severa como forma académica en sí y para sí misma, distanciada de la realidad musical dinámica. Según la perspectiva analítica de De la Motte, el estudio de la armonía es necesariamente un estudio de la historia de la música.

### **Teoría basada en el acorde: Nominación absoluta**

Una forma de entender la armonía muy común es a través de la identificación del acorde como unidad con identidad propia independiente de la tonalidad o de cualquier tipo de jerarquización. Dicha identificación se produce en el acto de nominación del acorde. Dada las características recién expuestas, Büsing<sup>44</sup> denomina esta práctica *absolute Akkordbezeichnung*, que se puede traducir como nominación absoluta del acorde.

El acorde se construye a partir de una nota nominal que otorga un nombre específico sumado a algo así como un apellido que indica la estructura interna del acorde y las posibles notas agregadas. En principio funciona de modo similar al bajo cifrado, pero en este caso la nominación se corresponde con una nota específica.

Actualmente, la forma más común de nominación absoluta corresponde a lo que se suele denominar cifrado americano o anglosajón, de uso generalizado en el jazz y también en el rock y el pop. Sin embargo, como señala Büsing<sup>45</sup>, esta práctica se remite

---

<sup>42</sup> H. Hussong, *Untersuchung...*, pp. 359-362.

<sup>43</sup> D. de la Motte, *Harmonielehre...*, p. 7.

<sup>44</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 39.

<sup>45</sup> O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, pp. 39-40.

las formas simplificadas de representar acordes para guitarra ya presentes en un tratado de Amat de 1627 y que se pueden encontrar en textos alemanes desde 1838. El mismo Grabner<sup>46</sup>, en su libro dedicado a la armonía funcional, introduce el concepto de armonía estableciendo una relación entre melodía y acordes, los que son designados con letras según la nomenclatura alemana.

Dada las diferencias idiomáticas, existen multiplicidad de nomenclaturas para denominar un mismo acorde según el léxico musical de cada lengua. Por ejemplo, un acorde conformado por las notas Si-Re#-Fa# puede recibir las nominaciones SiM, B ó H, en español inglés o alemán respectivamente. Aun dentro de una misma lengua no existe consenso, por lo que existen diferencias significativas en la nomenclatura, por lo que cada autor de una publicación opta por una forma específica o por varias de ellas<sup>47</sup>.

Según Sikora<sup>48</sup>, el uso de esta escritura simbólica de acordes fue el paso que le permitió al jazz unir la composición y la improvisación. Así, con un mínimo de escritura se puede comunicar un máximo de información. De hecho, gran parte de los libros de armonía moderna o específicamente del jazz dedican gran parte de su contenido al descifrado de este tipo de escritura y a su realización instrumental. Sin embargo, para realizar análisis armónico de composiciones se suele unir la nominación de acordes con la teoría de grados. Esto permite a los músicos de jazz analizar y memorizar composiciones basándose en su estructura rítmico-armónica.

El uso de la nominación absoluta de acordes ha tenido gran alcance como método de acompañamiento de canciones en el ámbito de las músicas populares, lo que permite a muchas personas sin formación musical teórica o académica aprender la realización mecánica de los acordes, es decir, la forma de tocarlos a través de posiciones específicas en la guitarra o el teclado gracias al uso de sistemas de tablaturas.

---

<sup>46</sup> H. Grabner, *Handbuch...*, pp. 17-19.

<sup>47</sup> U. Kaiser y C. Gerlitz presentan una tabla con cuarenta y tres acordes construidos sobre la misma nota, para los cuales se presentan hasta cuatro formas diferentes de representarlo de uso común en el jazz y el pop. Por ejemplo: Cm<sup>7b5</sup>; Cmi<sup>(7b5)</sup>; C<sup>ø</sup>; C<sup>-(7b5)</sup>. *Arrangieren & Instrumentieren. Barock bis Pop*, Kassel, Bärenreiter, 2005.

<sup>48</sup> Frank Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, Mainz, Schott, 2012.

## **REFLEXIONES FINALES**

La complejidad de la armonía como disciplina de estudio que entrega herramientas para la creación y el análisis no permite pretensiones de establecer una teoría universal y unívoca. Las diferentes teorías y métodos que conviven en esta disciplina tienen elementos comunes y elementos diferenciadores que aportan desde distintas perspectivas a su estudio. La revisión realizada en el presente trabajo ha pretendido entregar distintos enfoques, para así aportar al estudio de la armonía que ya han realizado otros autores, con la finalidad de poner sobre la mesa distintos puntos de vista que permitan desarrollar y fomentar el estudio de la armonía en nuestra lengua y así generar aún mayor interés académico.

Existen diversos enfoques que tienen amplio uso en la realidad musical actual, donde incluso se combinan distintos modelos teóricos enriqueciendo la práctica musical. En el caso de la nominación absoluta de acordes, la carencia de reflexiones teóricas en nuestra lengua hace muy difícil de establecer los diversos usos y nomenclaturas que circulan en la amplia diversidad de publicaciones no académicas (como cancioneros, glosarios de acordes para guitarra, etc.).

En el caso de los otros enfoques aquí abordados, existen bastantes análisis provenientes principalmente de estudios en lengua inglesa y alemana. La ausencia de vocablos específicos en español y de consensos es algo que ya se ha comenzado a abordar por diferentes autores y es algo que se debe continuar haciendo. En este trabajo se han dejado fuera importantes aportes como los de Schenker y Schoenberg por razones prácticas, para enfocarse sólo en algunos modelos. Sin embargo, su omisión no significa en ningún caso falta de valoración.

Queda pendiente una discusión más profunda y estricta desde el punto de vista científico que permita establecer si frente a los distintos enfoques de estudio de la armonía se puede hablar efectivamente de teorías, modelos teóricos, métodos, etc. Por lo tanto, el uso de uno u otro de dichos conceptos en el presente trabajo puede ser discutido.

## BIBLIOGRAFÍA

BÜSING, Otfried. *Harmonik als Netzwerk*. Hildesheim: Olms, 2012.

DAHLHAUS, Carl. *Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Bärenreiter.

GARCÍA GALLARDO, Cristobal. «De Rameau a Schenker: principales teorías armónicas». *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 5 (2017), pp.35-52.

<[https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/2\\_garcia\\_gallardo\\_cristobal.pdf?442](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/2_garcia_gallardo_cristobal.pdf?442)> (Consultado el 06-02-2020).

GRABNER, Hermann. *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*. Kassel: Gusta Bosse Verlag.

«Harmonielehre». En: *Riemann Musik Lexikon*. Hans Heinrich Eggebrecht (editor). Mainz: B. Schott's Söhne, 1967, pp. 363-366.

HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de armonía tradicional con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 19--.

HUSSONG, Hanno. *Untersuchung zu praktischen Harmonielehren seit 1945*. Berlin: Dissertation.de, 2005.

IGOA, Enrique. «Los escritos teóricos de Jean Phillippe Rameau». *Scherzo*, 301 (2014), pp. 84-87.

IGOA, Enrique. «Armonía funcional: Revisión y actualización del sistema». *Música*, 24 (2017), pp. 1-32.

KAISER, Ulrich. y GERLITZ, Carsten. *Arrangieren & Instrumentieren. Barock bis Pop*. Kassel: Bärenreiter, 2005.

KAISER, Ulrich. «Analysemethoden – Ein Überblick». *Musikanalyse.de*. 26-03-2017.  
<<http://musikanalyse.net/tutorials/analysemethoden/>> (Consultado el 06-02-2020).

MOTTE, Diether de la. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter, 2014. (1ªed. 1976).

PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1998.

MALER, Wilhem. *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre*. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1975.

RAMEAU, Jean Phillipe. *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels. Divisé en quatre livres*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

RUMMENHÖLLER, Peter. «Harmonielehre». En: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ludwing Fischer (editor). Stuttgart: Bärenreiter, 1996, cols. 132-153.

SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Book, 1999.

SIKORA, Frank. *Neue Jazz-Harmonielehre*. Mainz: Schott, 2012.

STEINFORT, Andrés. *Armonía*. Santiago de Chile: Casa Amarilla, 1925.

ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía: Libro I*. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1997.

## LA WALLY DE ALFREDO CATALANI EN LA ÓPERA VERISTA ITALIANA

Joaquín Piñeiro Blanca  
Universidad de Cádiz

### Resumen:

La escuela verista italiana supuso una superación de las convenciones operísticas post-románticas en Italia. El grupo de compositores vinculados a esta corriente se propuso aplicar el naturalismo de escritores como Henrik Ibsen, Émile Zola y Giovanni Verga al teatro lírico. Alfredo Catalani (1854-1893) fue uno de estos autores, junto a Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Francesco Cilèa o Riccardo Zandonai. Su ópera más emblemática es *La Wally* (1892), estudiada en este artículo en sus singularidades formales y de contenido que, en varios aspectos, hacen que se separe del modelo teórico verista. Por otra parte, se estudian también cuáles son los elementos que sí se corresponden con el modelo estético más habitual de la corriente, lo que determina que la obra y su compositor sean identificados con el Verismo.

**Palabras clave:** Catalani, Verismo, Giovane Scuola, ópera, La Wally, Italia.

**Recepción:** 30-10-2019

**Aceptación:** 06-03-2020

El equivalente musical al Realismo literario surgido en Europa en el último tercio del siglo XIX fue el Verismo, movimiento que nació en Italia coincidiendo con la culminación del largo proceso del *Risorgimento*. Se puede considerar que Giuseppe Verdi (1813-1901) fue el primer y más lejano impulsor de esta nueva corriente: desde *Rigoletto* (1851) y *La Traviata* (1853) el compositor de Busseto había intentado eliminar los aspectos más convencionales de la ópera: los números cerrados (arias, *cabalettas* o concertantes) que interrumpían el desarrollo dramático de las obras, los escenarios excesivamente lejanos en el tiempo y distantes de la sensibilidad del espectador, y las tramas argumentales inverosímiles. Progresivamente, el ejemplo verdiano sería seguido por los compositores italianos posteriores, especialmente Arrigo Boito (1842-1918) y Amilcare Ponchielli

(1834-1886), que con sus obras *Mefistofele* (1868) y *La Gioconda* (1876-1880) continuaron por este camino al adaptar con mayor exactitud el discurso musical a las exigencias dramáticas del libreto, que se hacía de este modo más creíble y cercano a su época. No en vano, Boito fue también excelente libretista para Verdi en *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893) y era diestro en las estrategias de adecuación de texto y música.

Los estrenos en 1890 y 1892 de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945)<sup>1</sup> y de *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857-1919)<sup>2</sup>, respectivamente, mostraron al público las dos obras que contenían finalmente todas las características definitorias del Verismo musical. La segunda de las piezas señaladas incluía en su prólogo un «manifiesto» en favor del realismo teatral por encima de cualquier otra consideración: en escena lo que podía contemplarse no era más que «un trozo de vida», tal y como canta el personaje de Tonio al inicio de esta ópera.

Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Riccardo Zandonai, Licinio Refice, Italo Montemezzi, Franco Alfano, Alberto Franchetti, Ermanno Wolf-Ferrari, Francesco Cilèa y Alfredo Catalani se sumarían, en parte, a esta corriente, también conocida como la *Giovane Scuola*<sup>3</sup>. Estos compositores asumieron sólo parcialmente las novedades introducidas por el Verismo: mayor libertad en la forma musical al ser abandonados los números cerrados, desarrollo teatral más directo y fluido (la extensión de las partituras se redujo a lo esencial), reducción del número de personajes secundarios e intención de no alejarse excesivamente de las tres unidades dramáticas (espacio, tiempo y acción) para lograr veracidad en los argumentos operísticos. A lo largo de sus carreras, los presupuestos estéticos veristas estarían presentes en alguna medida, según los casos, pero nunca con la claridad mostrada por Leoncavallo y Mascagni.

Alfredo Catalani se formó musicalmente dentro de esta escuela, pero su trayectoria artística fue adquiriendo con el tiempo características especiales debido a la influencia que ejerció la obra de Richard Wagner (1813-1883) sobre su trabajo y, en menor medida, la de los compositores franceses Charles Gounod (1818-1893) y Jules Massenet (1842-1912).

---

<sup>1</sup> Cf. Gonzalo Badenes Masó, «Pietro Mascagni: vida y obra», *Ritmo*, 551 (1985), pp. 95-96.

<sup>2</sup> Cf. Roger Alier, *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*, Barcelona, Daimon, 1985, pp. 39-42.

<sup>3</sup> Cf. Rafael-Juan Poveda Jabonero. «Puccini y la ópera verista». *Ritmo*, 803 (2007), pp. 6-10.

Aunque el maestro de Leipzig transformó de algún modo la concepción del drama musical italiano de la mayoría de los autores, lo tuviesen o no aceptado conscientemente, en el caso de Catalani este fenómeno era singular por el mayor peso de este referente<sup>4</sup>.

## **LA FORMACIÓN MUSICAL DEL JOVEN ALFREDO CATALANI**

Tres jóvenes toscanos ingresaron en el Conservatorio de Milán entre 1873 Y 1882 para perfeccionar sus estudios: Puccini, Mascagni y Catalani. Durante este período fueron discípulos de Antonio Bazzini (1818-1897) y Amilcare Ponchielli (1834-1886) y conocieron las últimas novedades operísticas en los muy activos teatros de la ciudad. Esta afortunada circunstancia permitió que Catalani formase parte del núcleo musical más destacado de Italia en aquel tiempo.

Nació en Lucca -al igual que Boccherini, Geminiani y Puccini- el 19 de junio de 1854, en una familia de músicos con escasos recursos económicos. Su padre Eugenio, con la ayuda de su abuelo Domenico y su tío Felice, le habían dado sus primeras clases de piano; y recibió las nociones fundamentales de armonía bajo el cuidado de su madre Giuseppina Picconi. Sin embargo, cuando el joven Alfredo empezó a mostrar claramente su gran talento musical trataron de disuadirlo, conscientes por propia experiencia de las dificultades de tal profesión. Los esfuerzos familiares fueron inútiles y Eugenio decide poner a su hijo en manos del profesor de contrapunto y composición del Liceo de Lucca Fortunato Magi (1839-1882).

Tras haber superado con brillantez el examen de ingreso, Catalani desarrolló sus estudios en esta institución hasta 1871. Un año después recibe un premio en contrapunto y composición que le permitió mostrar en público sus primeras obras: una Sinfonía y una Romanza para barítono. Una Misa a cuatro voces, coro mixto y orquesta, pieza de elaboración obligatoria en el centro para todos los nuevos diplomados, demostró definitivamente su talento. Su calidad propiciaría que fuese interpretada en la catedral de Lucca el 9 de junio de 1872. Este triunfo reveló lo limitada e insuficiente que era la ciudad

---

<sup>4</sup> Cf. Severino Pagani, *Alfredo Catalani. Ombre e luci nella sua vita en ella sua arte*, Milano, Ceschina, 1957, pp. 8-27.

para que el joven Catalani continuase su formación musical. Magi, profesor inteligente y ambicioso, convenció a Alfredo para que presentase una solicitud de admisión en el Conservatorio de París acompañada por las partituras de la Sinfonía y la Misa. Su petición fue aceptada.

El Conservatorio parisino era en aquel período uno de los centros de enseñanza musical con más prestigio en Europa. Además, vivir en la capital francesa significaba estar en una ciudad llena de importantes teatros, destacadas sociedades de conciertos y grandes establecimientos de edición de partituras. Cuando Catalani llega a Francia, París acababa de salir de la guerra con Prusia y de la experiencia de la Comuna. Asimismo, Camille Saint-Saëns fundaba la *Société Nationale de Musique*, destinada a conservar y divulgar el repertorio de su país. El joven compositor no permanecería allí más de seis meses, durante los cuales recibió clases de François Bazin (1816-1878) -en ellas tuvo como compañero a Claude Debussy (1862-1918)-, escuchó los últimos estrenos de Charles Gounod, Jules Massenet y Georges Bizet (1838-1875), y entraba en contacto con la literatura de uno de sus autores favoritos: Émile Zola (1840-1902), de tanta influencia para el Verismo. Los motivos de su breve estancia siguen siendo hoy desconocidos, apuntándose como posibles hipótesis la imposibilidad que tuvo de presentarse al *Prix de Rome*, sus obligaciones de cumplimiento del servicio militar o lo excesivamente cosmopolita que París resultaba para su mentalidad provinciana. Lo cierto es que en 1873 ingresaba en el Conservatorio de Milán, aunque con el bagaje de lo aprendido en París, que dejará huella en su estilo creativo junto con el influjo de Wagner<sup>5</sup>.

## **CATALANI Y LA INFLUENCIA WAGNERIANA**

Los círculos musicales milaneses se encontraban en plena controversia por la influencia de Richard Wagner (1813-1883), al que se consideraba un elemento «contaminante» de las esencias italianas que habría que interpretar en clave nacionalista, ya que Italia acababa de constituirse como Estado-nación y aún estaba vigente la necesidad

---

<sup>5</sup> Cf. Paolo Petronio, *Alfredo Catalani*. Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2009.

de consolidar que proyecto político asegurando unas señas de identidad ante propios y frente a extraños que lo legitimaran.

Boito fue acusado de wagnerianismo por su ópera *Mefistofele*, al igual que Verdi por su *Aida* (1871). El estreno en la Scala de *Lohengrin* fue un enorme fracaso, fruto de la manifiesta hostilidad existente contra el maestro de Leipzig. Los compositores más conservadores del momento -Ponchielli y Gomes- no parecían haber superado la lección verdiana: bajo una apariencia de supuesta modernidad que hace referencia a la *grand-ópera* francesa de Meyerbeer más que a Wagner, se escondían los esquemas de la tradición operística de Rossini, Bellini y Donizetti<sup>6</sup>.

Alfredo Catalani pronto tomaría partido por la línea más avanzada de Boito, al que le unían lazos de amistad. Su admiración incondicional por Wagner había sido forjada por sus nuevos profesores de composición y piano Antonio Bazzini (1818-1897) y Carlo Andreoli (1840-1908). El primero de ellos lo introdujo además en los salones de la Condesa Maffei, amiga y protectora de Verdi y Manzoni. Estos años fueron provechosos para su formación pero difíciles y cargados de acontecimientos desagradables, como la muerte por tuberculosis de su hermano Roberto, mal que también acabará con la vida de Alfredo no demasiado tiempo después.

En 1875 logró el esperado diploma. Para el examen final, siguiendo la costumbre, presentó una ópera: *La Falce*, basada en un libreto de ambiente oriental en un acto de Arrigo Boito. La pieza obtuvo un éxito considerable -fue acogida por la crítica como una revelación- y señaló el comienzo de la colaboración con la editora rival del poderoso Giulio Ricordi, Giovannina Strozza-Lucca (1814-1894). Animado por los elogios recibidos, Catalani recurrió nuevamente a su amigo Boito para que le escribiese un nuevo drama, pero éste se encontraba demasiado ocupado con la nueva versión de su *Mefistofele* y con el texto para *La Gioconda* de Ponchielli<sup>7</sup>. Esto hizo que se pusiera en contacto con Carlo D'Ormeville que le ofreció un argumento muy cercano a su sensibilidad: *Elda*.

---

<sup>6</sup> Cf. Joaquín Piñeiro Blanca, «Alfredo Catalani: entre el verismo y la influencia wagneriana», *Ateneo, Revista Científica Literaria y Artística del Ateneo de Madrid*, 2 (cuarta época) (1993), pp. 91-98.

<sup>7</sup> Vid. Jordi Ribera Bergós, *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003.

La historia de *Elda*, inspirada en un *Lied* de Heine, entraba en conexión con el mundo romántico y nórdico apreciado por los compositores alemanes. Para no ser acusado con facilidad de wagnerianismo, se «suavizaron» algunos aspectos del libreto: se trasladó la acción de las orillas del Rin al Báltico y se eliminaron los episodios más heroicos en favor de los melancólicos y más intimistas. Con gran sabiduría, la obra no se estrenó en Milán sino en el Teatro Regio de Turín, más abierto a las innovaciones. El acontecimiento tuvo lugar con una favorable acogida el 31 de enero de 1880. La obra se representó meses más tarde en Varsovia para no volver a los escenarios hasta diez años más tarde, en una nueva versión más depurada titulada *Loreley*, de la que más adelante se hablará.

La dedicación exclusiva al melodrama estaba definitivamente decidida y Catalani la asumiría con todas sus consecuencias. La búsqueda de un buen libreto de resonancias wagnerianas y de calidad literaria sería, a partir de este momento, una de sus preocupaciones cotidianas.

Tras una nueva negativa de Boito, a quien parecía considerar el único capaz de satisfacer sus aspiraciones, se entregó a la composición de una partitura para el drama ambientado en la Grecia clásica *Dejanice*, de Angelo Zanardini. Fue una equivocación considerable ya que el libreto era de muy baja calidad. En él abundaban versos métricamente insostenibles y un argumento plagado de convencionalismos e incoherencias. Sin embargo, el genio de Catalani no se vio ahogado del todo por la trama argumental y la ópera posee pasajes tan brillantes como las partes corales y el preludio del cuarto acto. A pesar de ello, el estreno en La Scala de Milán el 17 de marzo de 1883 no hizo más que confirmar las deficiencias de la obra.

Ghislanzoni, autor de los versos de *Aida* y al que Catalani anteriormente ya había solicitado colaboración sin resultados, terminó aceptando el encargo de escribir un drama para el joven músico. Sólo puso como condición una total libertad creadora, acaso guardándose de otra relación despótica como la mantenida con Verdi. *Edmea* sería el título del nuevo trabajo. Transcurría el año 1884 y la constante e intensa actividad comenzaba a minar su salud, muy débil por una tuberculosis que ya empezaba a mostrar sus síntomas con claridad (pocos años antes, además de su hermano, sus padres también habían muerto de esta enfermedad). Pero en lugar de constituirse en motivo para aminorar su ritmo de

trabajo lo fue para justo lo contrario, para acelerar aún más sus esfuerzos creativos por el miedo a que una muerte temprana le impidiese culminar su obra.

*Edmea* estaba basada en un argumento de Alejandro Dumas hijo y narraba una historia de amor semejante a la de *Lucia di Lammemoor* (1835) de Gaetano Donizetti sólo que con un final feliz. Por fin, el estreno en la Scala de Milán el 27 de febrero de 1886 ofreció a Catalani el ansiado éxito de público. No obstante, a pesar de que su partitura era excelente y alcanzó popularidad en su momento, el compositor continuaba sin estar del todo satisfecho. Con esta pieza debutaría en Turín como director de orquesta Arturo Toscanini, personaje vital en la vida del maestro de Lucca como se verá más adelante.

Una década después de su primera representación, Catalani decidió revisar *Elda* con la ayuda de Zanardini, D'Ormeville, Illica y Giacosa para el libreto. Se devolvió la ambientación al Rhin, se cambió el nombre de la protagonista y el de la ópera por el de *Loreley* y los cuatro actos fueron reducidos a tres en búsqueda de una mayor fluidez argumental. Siendo ahora evidente su madurez creadora, reescribió gran parte de la partitura, resultando esta nueva versión más refinada en instrumentación y más expresiva dramáticamente. Las influencias de Wagner y Weber se hacen sentir de un modo más evidente, en los densos pasajes orquestales y en el frecuente uso del *leitmotiv*. Fragmentos como el aria de la protagonista «Amor, celeste ebbrezza» y la marcha fúnebre por la muerte de Anna de Rehberg se encuentran entre las páginas más bellas compuestas por Catalani.

Aunque su aprecio por *Loreley* superaba al de *Edmea*, el estreno en el Teatro Regio de Turín el 16 de febrero de 1890 confirmó que los gustos del público eran diferentes a los del compositor. Sólo gracias al apoyo de su amigo, el director de orquesta Arturo Toscanini, esta ópera, junto con *La Wally*, se incluiría posteriormente en las temporadas de los teatros más importantes del mundo.

## **CATALANI COMO DOCENTE**

El éxito de *Loreley* hubiera sido determinante para mejorar la situación económica y anímica de Catalani, pero como las expectativas no fueron plenamente satisfechas tuvo que buscar una salida profesional alternativa. En 1886, a la muerte de Ponchielli, concurrió

a la cátedra de composición que éste ocupaba en el Conservatorio de Milán. Sus rivales, previendo que podría obtener la plaza fácilmente, difundieron el rumor de que estaba gravemente enfermo y que físicamente sería incapaz de ocuparse de la docencia. Su tuberculosis, desde luego, avanzaba pero no aún hasta el punto de que aquello fuese cierto. Tras una prolongada y agotadora batalla, finalmente obtuvo el cargo el 11 de abril de 1888, pero quedó demostrado el desinterés que por su persona existía en los círculos oficiales. Sus relaciones con Boito se habían deteriorado -las constantes negativas a proporcionarle un libreto habían acabado con su amistad-, Giulio Ricordi no le perdonaba que estuviese bajo la protección de su editora rival Giovannina Strozza-Lucca y Verdi no ocultaba sus reservas por la música del «*maestrino tedescofilo*», tal y como le gustaba denominarlo. Todos estos problemas aumentaron a causa de una desgraciada y corta relación amorosa con su prima Luisa Picconi. La familia de ella no dio su aprobación a este matrimonio debido al delicado estado de salud de Catalani y consiguió que la relación no prosperase<sup>8</sup>.

### **LA WALLY, LA CIMA CREATIVA DE CATALANI**

La última ópera de Catalani, *La Wally*, sería su obra maestra, la pieza por la que se aseguraría un lugar en la historia de la música. Su composición no se inició en circunstancias favorables: Giulio Ricordi (1840-1912) había absorbido la editorial de Giovannina Strozza-Lucca, convirtiéndose en el más importante editor italiano (Sonzogno no se hará verdaderamente poderoso hasta pocos años más tarde, con Cileà y Leoncavallo). Nada interesado en proteger a Catalani, estaba en cambio entusiasmado con Giacomo Puccini (1858-1924), porque su innegable intuición le hacía pensar que era más capaz y que su estilo sintonizaba mejor con el público. Debido a esto era, naturalmente, una inversión más inteligente que Catalani desde el punto de vista comercial, que no tenía aún en su currículum una obra de verdadera resonancia. *La Wally* tendría que haber convencido al editor y a todos sus detractores de su indudable valía, pero en vida del maestro sólo lo logró en parte<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Vid. Maria Menichini, *Alfredo Catalani alla luce di documenti inediti: Con il catalogo dei manoscritti dell'Istituto Musicale «Luigi Boccherini» di Lucca*, Lucca, Maria Pacini Fazi editore, 1993.

<sup>9</sup> Vid. Rinaldo Cortopasi, *Il dramma di Alfredo Catalani*, Milán, La Voce, 1954.

*La Wally* se basó en un drama en cuatro actos de Luigi Illica, autor posteriormente de los versos de *Andrea Chénier* (1896) de Umberto Giordano y de *Iris* (1898) de Pietro Mascagni y, junto con Giacosa, de los libretos de las óperas más populares de Puccini: *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) y *Madama Butterfly* (1904). El nudo argumental se centra en la tempestuosa relación de amor-odio entre Wally y Giuseppe Hagenbach en un marco espacial, el Tirol, que es muy poco usual en una ópera. Las montañas y la nieve, lejos de sugerir paz y serenidad, son el escenario de una tumultuosa y emocional trama en la que se desarrollan odios, rencores, venganzas, sacrificio y muerte<sup>10</sup>. Catalani tuvo, al fin, un libreto digno de ser llamado así. Fue basado en una idea inspirada por una novela por entregas de la baronesa Wilhelmine von Hillern (1836-1916) titulada *Die Geier-Wally*, publicada entre el 25 de julio y el 21 de agosto de 1887 en el periódico milanés *La Perseveranza*, y que había sido editada originalmente en 1875<sup>11</sup>.

En *La Wally* se confirma el estilo del compositor: una combinación de melodrama tradicional italiano con influencias múltiples de compositores franceses como Gounod y Massenet, y, sobre todo, de Wagner. La orquestación es rica, compleja y de gran densidad -en muchos pasajes con un carácter casi sinfónico- y las voces discurren por una *tessitura* muy dramática. Existen algunas semejanzas con *La Gioconda* de Ponchielli, que pueden encontrarse en la concepción del personaje de la protagonista, fuerte y vulnerable a la vez, y en el tratamiento de su relación con el villano Vincenzo Gellner, parecida a la planteada en la mencionada ópera: el acuerdo de Wally con Gellner se hace bajo los mismos términos que el pacto entre Gioconda y Barnaba: la vida de un hombre se paga con el cuerpo de la mujer, en el primer caso para matarlo y en el segundo para lograr su salvación.

En marzo de 1891 la partitura estaba prácticamente acabada, salvo la «escena del beso» del final del acto segundo, el pasaje que presentó mayores dificultades para el compositor. Durante el verano del mismo año, Catalani preparó cuidadosamente la puesta

---

<sup>10</sup> Vid. Luigi Illica, *La Wally. Drama in quattro atti. Libretto*, Milán, Ricordi, 1892.

<sup>11</sup> Vid. Paolo Petronio, *Alfredo Catalani*, Varese, Zecchini Editore, 2014.

en escena con el diseñador Adolf Hohenstein (futuro colaborador en las primeras representaciones de *Falstaff* de Verdi y *Tosca* de Puccini), con visitas al Tirol incluidas<sup>12</sup>.

El título de esta ópera, si bien no presenta ningún tipo de connotación extraña para lenguas como el italiano o el castellano, puede provocar desconcierto en angloparlantes que no estén al tanto de los contenidos argumentales de la pieza, ya que en inglés «wally» es una palabra informal que puede significar «estúpido». Naturalmente, para Illica y Catalani es un diminutivo familiar del nombre de la protagonista principal, Walburga.

La obra se estrenaría con un significativo éxito en el Teatro alla Scala de Milán el 20 de enero de 1892 y, por fin, el implacable Ricordi juzgó esta ópera como «rápida, interesante, vigorosa y llena de juventud». Edoardo Mascheroni (1852-1941) había sido el director de orquesta y la protagonista fue encarnada por la soprano Hariclea Darclée (1860-1939) (la intérprete del estreno de *Tosca* de Puccini). Adeline Stehle (1860-1945) (la primera Nanetta en el *Falstaff* verdiano y la primera Nedda en *I Pagliacci*) y Virginia Guerrini (1871-1948) (la primera Quickly en *Falstaff*) cantaron respectivamente los roles de Walter y Afra. Emanuele Suagnez (1840-1910) (el tenor del estreno de *Henry Clifford* de Albéniz) fue Hagenbach y Arturo Pessina (1858-1926) (que participaría también en la *première* de *Le Maschere* de Mascagni) sería Gellner. Sin embargo, a pesar de que la partitura estuvo servida por un espléndido reparto, la crítica se dividió: unos valoraron las indudables cualidades de la escritura musical y la conmovedora y melancólica caracterización del personaje de Wally, y otros se mostraron ciegos a sus innovaciones compositivas, en las que se quiso ver una traición más de Catalani a la ópera italiana tradicional con sus veleidades wagnerianas. No obstante la popularidad de la partitura, en especial de páginas como «Ebben? Ne andrò lontana», estuvo asegurada.

La obra llegó poco después a Hamburgo, donde fue dirigida por Gustav Mahler, quien consideró que era la mejor ópera italiana que había dirigido (lo que no debe extrañar dado el germanismo de la partitura). También se planearon representaciones para el Teatro Regio de Turín (1894), que se entenderán como un nuevo estreno (ya que Catalani

---

<sup>12</sup> Cf. Alfredo Sofredini, *The First Lives of Alfredo Catalani*. Londres, Durrant Publishing, 2011, pp. 66-95.

modificó el final de la ópera), aunque el compositor no pudo conocer el resultado por su fallecimiento meses antes, en agosto de 1893.

## LOS ASPECTOS MUSICALES DE *LA WALLY*

En *La Wally* desaparecen los números cerrados siguiendo uno de los criterios formales de la escuela verista. Las arias están insertas dentro de la trama y no son separables con facilidad. Es el caso de «Ebben? Ne andrò lontana», en la que la protagonista interactúa con su padre y algunos de sus vecinos cuando rechaza contraer matrimonio con Vincenzo Gellner y es obligada a marcharse de su casa<sup>13</sup>. Asimismo, la principal página solista del tenor, «M'hai salvato» y una de las de la protagonista femenina, «Prendi o fanciullo serbala» están insertas en respectivos diálogos entre Giuseppe Hagenbach y Wally y entre ésta y Walter en el acto cuarto. Realmente son unas réplicas algo más extensas dentro de una conversación<sup>14</sup>.

Por otra parte, influido por el uso del *leit-motiv* de Richard Wagner, Catalani utiliza temas musicales que asocia a personajes o situaciones, y que cobran absoluto protagonismo en los preludios de los actos tercero y cuarto. El más recurrente es el identificable con Wally, expuesto en «Ebben? Ne andrò lontana», de carácter melancólico, que es presentando en varias ocasiones en formas diversas a partir de la primera exposición, y que es asociable al sentimiento de amor no correspondido de la protagonista.

La obra exige tres grandes voces en los roles de Wally (soprano lírico-spinto), Giuseppe Hagenbach (tenor spinto) y Vincenzo Gellner (barítono). Pero, asimismo, intérpretes solventes en los personajes de Walter (soprano lírico-ligero), Stromminger (bajo) y Afra (mezzo-soprano). Todos ellos deben realizar un buen trabajo en equipo ya que son numerosos los pasajes en los que sus voces se mezclan concertadas en los dos primeros actos<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Cf. Vid. Luigi Illica, *La Wally. Drame in quattro atti. Libretto*, Milán, Ricordi, 1892, acto 1, última escena.

<sup>14</sup> Cf. *Ibidem*, acto IV, última escena.

<sup>15</sup> Cf. *Ibidem*, actos 1 y 2.

Obviamente, el rol más largo, musicalmente hablando, es el de Wally, con una tesitura que no presenta demasiadas exigencias en el registro agudo, pero que demanda un registro grave consistente y bien proyectado para solventar la ocasionalmente densa orquestación. Es una parte que está en la línea de personajes como Maddalena di Coigny en *Andrea Chénier* de Giordano, o los de los papeles que dan título a *Manon Lescaut* y *Tosca* de Puccini. Requiere control del fraseo, del *legato* y del *fiato*, ya que su prestación contiene abundantes frases largas, sostenidas en melodías que ponen a prueba la musicalidad de la soprano. También es necesaria una capacidad notable para la expresión dramática en todos los finales de acto de la ópera, ya que en los cuatro casos se concentran sobre el personaje situaciones emocionales extremas (rechazo paterno con el consiguiente abandono de su hogar, humillación pública en un baile y consiguiente deseo de venganza, rectificación de su conspiración para acabar con la vida de Hagenbach salvándolo ella misma de la muerte y suicidio tras el fallecimiento por una avalancha de nieve de su amado). Su prestación incluye nada menos que cinco arias: «Ebben? Ne andrò lontana», «Finor non m'han baciata», «Né mai dunque avrò pace?», «Prendi o fanciullo serbala» y «Eterne a me d'intorno». La gama expresiva que ofrecen estas páginas es variada y exigen de la soprano diferentes enfoques dramáticos en los que debe cuidarse no caer en la exageración para no romper con la correcta línea de canto. Como su permanencia en escena es constante a lo largo de toda la ópera es un rol especialmente agotador<sup>16</sup>.

El tenor que asuma el personaje de Giuseppe Hagenbach debe ofrecer un canto heroico de gran fortaleza, en la línea de Loris Ipanoff en *Fedora* de Giordano o Mario Cavaradossi en *Tosca* de Puccini. Aunque siempre tenga relevancia en la acción dramática, sus intervenciones en los tres primeros actos son relativamente breves (salvo el relato de la caza del oso del primer acto «Non è l'oro no che tenta»), quedando para el cuarto acto sus páginas más extensas. Allí canta su aria «Quando a Sölden» y desarrolla con la soprano el dúo «Poi che tu sera pieno di rimorsi». En comparación con el cometido de la soprano es una *particella* más breve, como ocurre con el tercer gran personaje, el de Vincenzo Gellner, que sin embargo tiene a su cargo una cantidad algo mayor de música que el tenor. El barítono asume un rol de villano en la línea que luego tendrá Scarpia *Tosca* de Puccini

---

<sup>16</sup> Cf. Guido Salveti, «La Wally», en *Grande storia della musica. L'Italia dopo Verdi*, Edoardo Rescigno y Cesaere Orselli (editores), Milán, Gruppo editoriale Fabbri, 1982, p. 32.

y que previamente mostró Barnaba en *La Gioconda* de Ponchielli. Interviene en los tres primeros actos, concentrando su parte más exigente en los dúos que con Wally desarrolla en cada uno de ellos («Sei tu che domandata hai la mia man?», «Da che son la padrona» y «E strano intorno a me solo lamenti») y en los monólogos del primer acto («T'amo ben'io») y el tercero («La notte è oscura»). Su actuación es de gran trascendencia musical y dramática, ya que es el personaje que genera el conflicto de la protagonista y da lugar a algunas de las escenas de mayor tensión dramática. El recurso de enfrentar a soprano y barítono por los obstáculos que éste impone a las pretensiones amorosas de ella con el tenor ya se había utilizado con éxito en numerosas óperas, como *Il Trovatore* (1853) de Verdi y *La Gioconda* (1876) de Ponchielli<sup>17</sup>. Y más adelante se hará en otras como en *Andrea Chénier* de Giordano y *Tosca* de Puccini.

El rol del Walter, aunque es secundario en la trama, tiene a su cargo varias páginas de importancia y es apoyo escénico de la protagonista en prácticamente toda la obra. En estos aspectos tiene un peso similar al Óscar de *Un ballo in maschera* de Verdi. Sus intervenciones de mayor relevancia musical están en el primer acto («Un dì verso il Murzoll») y en el cuarto («E il vento iva lontano»).

El coro tiene una especial importancia en los tres primeros actos. Su cometido fundamental es el de actuar como comentarista de la acción, como era habitual en las óperas italianas anteriores a Giuseppe Verdi, y su intervención es relativamente exigente en las escenas concertantes.

En lo que se refiere a la orquestación, Catalani crea una instrumentación cromática, con un colorido atractivo que resalta armónicamente las voces. Hay ciertos parentescos con los recursos habituales en Jules Massenet<sup>18</sup>, pero especialmente con Richard Wagner. La orquesta no dobla a los cantantes, sino que comenta la acción con el uso inteligente del mencionado *leit-motiv*. Hay pasajes solistas para varios instrumentos de cuerda y viento y la instrumentación está al servicio de la creación de ambientes emocionales, paisajísticos y climáticos, como sucede en la espectacular tormenta de nieve que desata un alud en la

---

<sup>17</sup> Cf. Jordi Ribera Bergós, *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003, pp. 48-57.

<sup>18</sup> Cf. Rafael-Juan Poveda Jabonero, «La música de Jules Massenet», *Ritmo*, 848 (2012), pp. 6-10.

montaña que pone fin a la vida del protagonista masculino y que provoca el suicidio de Wally<sup>19</sup>.

La partitura, además del conjunto instrumental básico habitual, tiene previsto los siguientes instrumentos: un flautín, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, un clarinete bajo, dos fagots, dos trompas, tres trompetas, tres trombones, una tuba baja, timbales, bombo y platillos, tambor, triángulo, tam-tam, pandereta y arpa. Para fuera de escena también seis trompas, dos trompetas, tam-tam, campanas, órgano.

La obra está bien planificada. Tras un primer acto de presentación de los personajes y del conflicto, con la página más célebre de la obra en («Ebben? Ne andrò lontana»), el segundo acto contiene un desarrollo dramático de elocuente estructura, que da inicio efectivo del drama a través de la burla pública a Wally por parte de Hagenbach, que provoca el deseo de venganza de ella utilizando la ayuda de su pretendiente Gellner, al que a su vez había rechazado previamente. La situación se prepara para el climático final del acto en el que Wally pide a Gellner que mate a Hagenbach. El tercer acto desarrolla el nudo de la acción y es el más complejo desde el punto de vista dramático: Wally se arrepiente una vez que Gellner ha despeñado a Hagenbach, y decide salvarlo de una caída mortal casi segura. Esto da lugar a uno de los pasajes más emocionantes de la ópera («Dio! Vive ancor!»). En el último acto, Hagenbach, conmovido por el sacrificio de Wally, responde a sus pretensiones amorosas en lo que parece conducir a un final feliz que, sin embargo, es abruptamente malogrado por el referido alud de nieve<sup>20</sup>. En conjunto, este último acto es el más conciso y eficaz de la ópera, con las páginas orquestales más brillantes y con una cierta entidad propia que lo hacen disfrutable por separado, como ocurre con los de cierre de *La Favorita* de Donizetti, *La Gioconda* de Ponchielli, *La Traviata* de Verdi, *Manon Lescaut* de Puccini y *Adriana Lecouvreur* de Cilèa. Por otra parte, las exclamaciones finales de Wally, justo antes de precipitarse al vacío, recuerdan a las que luego se darán en la conclusión de *Tosca* de Puccini.

---

<sup>19</sup> Vid. Johannes Streicher, *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, Ismez Editore, 1999.

<sup>20</sup> Vid. Varios, *Cielo e mar. Il teste delle Opera: Gioconda, Mefistofele, Wally*, Milán, Napoleone, 1990.

## ARTURO TOSCANINI, EL GRAN VALEDOR DE LA WALLY

El último año de vida de Catalani fue duro y estuvo lleno de desilusiones. A la edad de treinta y nueve años era un hombre cansado y muy enfermo, amargado por la indiferencia de Ricordi y por el incipiente éxito de su paisano y compañero de estudios Puccini -éste todavía no había estrenado *Manon Lescaut*, su primera creación importante-. Su carácter ahora cáustico y desencantado quedó reflejado en todos sus escritos de este año: en ellos repartía críticas demoledoras a Mascagni y a Leoncavallo<sup>21</sup>. Algo más de dos meses antes de morir, en carta a su amigo Depanis, escribía:

¿Has visto en el *Corriere* de ayer el telegrama de Berlín donde se consigna que Wagner ha sido totalmente abandonado en los teatros alemanes y reemplazado por Mascagni, Leoncavallo, Puccini y Franchetti? Yo me siento feliz de no estar anunciado entre esos a quienes está reservada tanta responsabilidad artística. ¡Benditos ellos si tienen hombros bastante firmes como para aceptar la herencia de Wagner! ¡Ah, decadencia, decadencia!<sup>22</sup>.

En el verano de 1893, Catalani emprendió viaje a Endagina por motivos de salud, pero una grave hemoptisis en la frontera con Suiza lo obligó a regresar a Milán. Illica, Toscanini y unos primos del músico lo acompañaron y atendieron en sus últimos días. El carácter siempre difícil del músico -vivió constantemente angustiado por su tisis y mostraba una especial tendencia al aislamiento- se acentuó aún más. La oportuna y resuelta intervención de Toscanini impidió un suicidio. De todos modos, la muerte vendría inevitablemente pronto, la noche del 6 de agosto de 1893<sup>23</sup>.

Poco conoceríamos de la obra de Alfredo Catalani de no ser ampliamente defendida y divulgada por Arturo Toscanini. El compositor y el director de orquesta se conocieron en octubre de 1886 a través de Giovannina Strozza-Lucca que, sorprendida por el amplio conocimiento del repertorio wagneriano de Toscanini, le confió el estreno de *Edmea*, la nueva ópera que su protegido iba a presentar pronto en Turín. De esta forma se inició una estrecha y sólida amistad que se prolongaría hasta la muerte del maestro. La mutua admiración que se tenían ayudó a consolidar su relación: Catalani descubrió en Toscanini

---

<sup>21</sup> Vid. Giuseppe Depanis, *Alfredo Catalani. Apunti, ricordi (1893)*. Londres, Kessinger Publishing, 2010.

<sup>22</sup> Vid. Domenico Luigi Pardini, *Alfredo Catalani: Composer of Lucca*. Londres, Durrant Publishing, 2010.

<sup>23</sup> Vid. Severino Pagani, *Alfredo Catalani. Ombre e luce della sua vita e nella sua arte*, Milán, Ceschina, 1957.

un genial director cuando su consagración todavía estaba lejos, y éste impidió que la obra de su buen amigo fuese olvidada tal y como parecía ser su destino debido a la incompreensión de sus contemporáneos. Ambos músicos se visitaron asiduamente hasta llegar a establecerse un vínculo prácticamente familiar: se convirtió en un hábito el que consultasen y criticaran los resultados de sus respectivos trabajos.

Con motivo de la puesta en escena de *Loreley*, Catalani permitió que Toscanini disfrutase de total libertad para introducir en la partitura los cortes que él creyese convenientes, un gesto de absoluta confianza. Entonces declararí: «Haz lo que te parezca mejor. Sé que estoy en buenas manos y por eso me siento plenamente confiado [...]. Creo que ningún otro puede comprenderme e interpretarme como tú»<sup>24</sup>. Un gesto parecido fue el encomendarle la dirección de *La Wally* en Lucca, su ciudad natal. Un estreno comprometido si tenemos en cuenta que era la primera vez que en aquella localidad toscana se escenificaba una de sus óperas y que, además, temía las conspiraciones de los partidarios de otro compositor de Lucca: Giacomo Puccini. Era, por tanto, un encargo delicado, que fue resuelto eficazmente con la devoción acostumbrada.

A Toscanini le gustaban sinceramente las óperas del maestro toscano -su primogénito se llamó Walter, como el protagonista de *Loreley*, y una de sus hijas fue bautizada con el nombre de Wally-, pero como en aquel entonces se encontraba en los comienzos de su brillante carrera, no tenía el poder suficiente para imponer su criterio y promover la difusión de las mismas<sup>25</sup>. Esto vendría más tarde, tras la muerte de Catalani. El compromiso fue decidido y firme y si su labor no dio mejores resultados no fue tanto a causa de Toscanini sino por otras consideraciones, muchas de ellas extramusicales.

Tanto *Loreley* como *La Wally* son dos óperas de complicada escenificación, especialmente la segunda. A ello hay que sumar los difíciles cometidos que los intérpretes, sobre todo las sopranos, tienen en estas obras. Por ejemplo, la cantante que se haga cargo del papel de Wally, en las algo más de dos horas que debe permanecer en escena, tiene que enfrentarse con gran cantidad de comprometidas páginas -nada menos que cinco arias entre

---

<sup>24</sup> Vid. Alfredo Catalani, *The Politics of Opera in Turn-Of-The-Century Italy: As Seen Through the Letters of Alfredo Catalani*. Londres, Edwin Mellen Pr, 1992.

<sup>25</sup> Cf. Arturo Reverter, «Toscanini, una concepción musical invariable», *Ritmo*, 505 (1980), pp. 35-37.

otras-, y además debe bailar, deslizarse por una ladera para rescatar al tenor, sortear un alud de nieve y arrojarse por un barranco. Una prestación, desde luego, agotadora. Esto explicaría en parte que, a pesar de la belleza de la música, pocas sopranos se decidieran a incluirla en su repertorio, aunque en sus recitales tuviesen un espacio frecuente algunas de sus arias principales. *La Falce*, *Dejanice* y *Edmea* han sido olvidadas con el tiempo, quizás porque Toscanini puso menor empeño en ellas debido a que sus valores musicales, sin ser escasos, eran inferiores a los de *Loreley* y *La Wally*. No obstante, en 1989 el sello discográfico *Bongiovanni* grabó *Edmea* con los efectivos del Teatro Lírico de Lucca, dirigidos por Massimo di Bernart. Con Maria Sokolinska Noto, Maurizio Frusoni, Marco Chingari y Graziano del Vivo en los personajes centrales.

*Loreley* ha tenido menor fortuna que *La Wally* en las programaciones de los teatros más importantes, ya que ha disfrutado de muy pocas representaciones desde su estreno, especialmente fuera de Italia. Una de las más recordadas tuvo lugar el 22 de febrero de 1968 en la Scala de Milán bajo la batuta de Gianandrea Gavazzeni. Cantó el papel titular Elena Suliotis, junto a Piero Cappuccilli. En 1990 esta obra fue grabada en el Teatro Comunale Giglio de Lucca por la casa italiana *Bongiovanni*, con las voces Colalillo, Visconti, Casiss, Garbato y Monici y la dirección de Napoleone Annovazzi.

Gracias a Toscanini, *La Wally* subió en 1905 nuevamente al escenario de su estreno: el Teatro alla Scala de Milán. El maestro de Parma impuso la pieza en importantes teatros de Europa y América, ayudando considerablemente al conocimiento de la partitura. Así pudo ser representada en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1909, donde fue nuevamente interpretada en 1927, con Claudia Munzio en el rol titular. Al teatro milanés no volvería hasta 1953, con motivo de los actos de celebración del primer centenario del nacimiento de Catalani. Para esa efeméride Arturo Toscanini y Victor de Sabata decidieron inaugurar la temporada de 1953-1954 con la obra maestra del compositor de Lucca. Para ello eligieron a Renata Tebaldi para encarnar a Wally. La soprano de Pesaro, descubierta por el propio Toscanini en 1946 cuando fue invitada a participar en el concierto de reinauguración de la Scala reconstruida tras la Segunda Guerra Mundial, contaba con los medios vocales ideales

para el personaje<sup>26</sup>. La noche del 7 de diciembre de 1953 fue acompañada por un cuidado reparto formado por Mario del Monaco como Hagenbach, Renata Scotto -que debutaba en teatro en aquella velada- en el papel de Walter, Gian Giacomo Guelfi dando vida a Gellner y Giorgio Tozzi como Stromminger. La orquesta fue dirigida en aquella ocasión por Carlo Maria Giulini. El gran éxito de esta representación se repitió los días siguientes: 11, 13, 17, 20 y 23 de diciembre<sup>27</sup> y la celebridad de los intérpretes ayudó eficazmente a la difusión de la ópera.

Renata Tebaldi cantaría en dos momentos más de su carrera la ópera de Catalani: el 29 de octubre de 1960, en versión de concierto en los estudios de la RAI en Roma, bajo la batuta de Arturo Basile y junto a los cantantes Giacinto Prandelli, Dino Dondi, Pinuccia Perotti y Silvio Maionica<sup>28</sup>; y el 6 y 13 de marzo de 1968, en el Carnegie Hall de New York, también en versión de concierto -recordemos lo que apuntábamos en líneas precedentes acerca de las dificultades de escenificación de esta obra-. En las dos veladas neoyorquinas, Tebaldi interpretó esta pieza con Carlo Bergonzi, Peter Glossop e Isabel Penagos en los papeles de Hagenbach, Gellner y Walter, respectivamente, y Fausto Cleva al frente de la orquesta<sup>29</sup>.

Tebaldi, recogiendo el testigo de su mentor Toscanini en la divulgación de esta partitura, consiguió que su sello discográfico, la casa inglesa *DECCA*, realizase la primera grabación en estudio de *La Wally*. Esta se efectuó en junio de 1968 en Montecarlo, con el coro y orquesta de su Teatro Nacional dirigidos por Fausto Cleva y con Mario del Monaco, Piero Cappuccilli, Justino Díaz y Lydia Marimpietri como compañeros de la soprano italiana.

El Teatro Donizetti de Bérgamo vuelve a representarla el 9 de octubre de 1972, esta vez con Magda Olivero como protagonista. El director fue Ferruccio Scaglia y el resto del elenco lo formaban Silvano Carroli, Nicola Zaccaria, Giovanni Foiani y Laura Zanini.

---

<sup>26</sup> Cf. Vincenzo Ramon Bisogni, *Renata Tebaldi. Dolce maestà. Figlia, donna, icona*, Varese, Zecchini Editore, 2019, pp. 87-90.

<sup>27</sup> Cf. Paolo Isotta (ed.), *Omaggio a Renata Tebaldi*, Milán, Teatro alla Scala, 2002, pp. 158-161.

<sup>28</sup> Cf. Vincenzo Ramon Bisogni, *Renata Tebaldi...*, pp. 151-152.

<sup>29</sup> Cf. Carla Maria Casanova, *Renata Tebaldi, la Voce d'Angelo*. Parma, Azzali, 2000, pp. 134-141.

En 1981, gracias a la película francesa *Diva* (Jean Jacques Beineix, 1981), en la que una trama policial giraba alrededor del personaje de una soprano interpretada por Wilhelmenia Wiggins Fernández, el aria «Ebben? Ne andrò lontana» era cantada en el film y gracias a ello gozó de un incremento de su popularidad. Con ello, también el aumento de la curiosidad por la ópera completa y el que posteriormente fuera utilizada como banda sonora en otras películas como *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) o *A Single Man* (Tom Ford, 2009).

Finalmente, en 1990, el sello *Eurodisc* realiza la segunda y, hasta ahora, última grabación en estudio de la ópera de Catalani. La soprano húngara Eva Marton encabeza un reparto completado por Francisco Araiza y Alan Titus, acompañados por Pinchas Steinberg y la Münchner Rundfunk Orchester.

Desde las representaciones de Festival de Bregenz en 1991, ya entrando en el siglo XXI, *La Wally* ha comenzado a ser representada con mayor frecuencia también fuera de Italia, en especial en lugares próximos a los recogidos en la acción dramática de libreto, como la serie de funciones ofrecidas en enero y febrero de 2013 en Innsbruck, con Susanna Von Der Burg encabezando el reparto; o las protagonizadas por Ainhoa Arteta en Ginebra en 2014.

En febrero de 2017, gracias a una coproducción de los teatros de Piacenza, Módena, Reggio Emilia y Lucca, *La Wally* regresó a la escena italiana después de treinta años de ausencia. Entre febrero y abril, los teatros que promocionan la producción ofrecieron una serie de representaciones que fueron, en parte, retransmitidas por radio.

## CONCLUSIÓN

El transcurso del tiempo ha ido aumentando el conocimiento de la obra de Alfredo Catalani y con ello se ha puesto de manifiesto su indudable atractivo e interés. La admiración del compositor por Richard Wagner, unida a la influencia ejercida por autores franceses como Gounod y Massenet, junto su innato dominio de la melodía, confluyeron en la creación de una música muy personal, especialmente valiosa por su contenido expresivo, que se muestra especialmente en su obra más importante, *La Wally*. La breve carrera operística de Catalani, interrumpida por su temprana muerte, había abierto un camino alternativo para la lírica italiana, que combinaba verismo y wagnerianismo sin despreciar la tradición belcantista, y que prometía frutos interesantes como resultado de esta feliz combinación. Sin embargo, el prematuro fallecimiento del músico impidió, como ha ocurrido en otros casos aún más relevantes como los de Mozart o Bellini, que su capacidad creativa se desarrollara plenamente, dejando en el territorio de la especulación lo que habría podido ofrecer y hasta dónde hubiera llegado la rivalidad naciente surgida con Giacomo Puccini en el marco de la casa Ricordi.

## **DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE LA WALLY POR ORDEN CRONOLÓGICO<sup>30</sup>**

- 1953. CD. Milán: G.O.P., 734-CD2. Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Renata Scotto, Giangiacomo Guelfi, Giorgio Tozzi, Jolanda Gardino. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. Carlo Maria Giulini. Grabación radiofónica.
- 1960. CD. Roma: Fonit Cetra, CDC 7. Renata Tebaldi, Giacinto Prandelli, Pinuccia Perotti, Dino Dondi, Silvio Maionica, Jolanda Gardino. Orcehstra Sinfonica e Coro di Roma della Radiotelevisione Italiana. Arturo Basile. Grabación de audio en estudio para retransmisión radiofónica.
- 1968. CD. Nueva York: Opera Magic's, OM24167. Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Isabel Penagos, Peter Glossop, Andrezehj Saciuk, Deborah Kieffer. The American Opera Society. Fausto Cleva. Grabación radiofónica.
- 1968. CD. Montecarlo: Decca, 460 744-2. Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Lydia Marimpietri, Piero Cappuccilli, Justino Díaz, Stefania Malagù. Coro Lírico di Torino. Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo. Fausto Cleva. Grabación de audio en estudio.
- 1990. CD. Munich: Sony-Eurodisc. Eva Marton, Francisco Araiza, Alan Titus. Münchner Rundfunk Orchester. Pinchas Steinberg. Grabación de audio en estudio.
- 2013. DVD. Innsbruck: Capriccio, C9005. Susanna Von Der Burg, Paulo Ferrerira, Susanne Langbein, Bernd Valentin, Marc Kugel, Kristina Cosumano. Tiroler Symphonie Orchester Innsbruck. Alexander Rumpf. Grabación televisiva.
- 2014. DVD. Ginebra. Ainhoa Arteta, Yonghoon Lee, Ivanna Lessyk-Sadivska, Vitaliy Bilyy, Bálint Szabó, Ahlima Mhamdi. Choeur du Grand Théâtre de Genève. Orchestre de la Suisse Romande. Evelino Pidò. Grabación televisiva.

---

<sup>30</sup> El título de todas las grabaciones es el de la ópera de Catalani. La colocación de la fecha al inicio de cada referencia responde al interés por clarificar la sucesión cronológica de las mismas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, Roger. *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*. Barcelona: Daimon, 1985.
- BADENES MASÓ, Gonzalo. «Pietro Mascagni: vida y obra». *Ritmo*, 551 (1985), pp. 95-96.
- BISOGLI, Vincenzo Ramon. *Renata Tebaldi. Viaggio intorno ad una voce*. Parma: Azzali, 1999.
- BISOGLI, Vincenzo Ramon. *Renata Tebaldi. Dolce maestà. Figlia, donna, icona*. Varese: Zecchini Editore, 2019.
- CATALANI, Alfredo. *The Politics of Opera in Turn-Of-The-Century Italy: As Seen Through the Letters of Alfredo Catalani*. Londres: Edwin Mellen Pr, 1992.
- CASANOVA, Carla Maria. *Renata Tebaldi, la Voce d'Angelo*. Parma: Azzali, 2000.
- CORTOPASI, Rinaldo. *Il dramma di Alfredo Catalani*. Milán: La Voce, 1954.
- DEPANIS, Giuseppe. *Alfredo Catalani. Apunti, ricordi (1893)*. Londres: Kessinger Publishing, 2010.
- ILLICA, Luigi. *La Wally. Dramma in quattro atti. Libretto*. Milán: Ricordi, 1892.
- ISOTTA, Paolo (ed.). *Omaggio a Renata Tebaldi*. Milán: Teatro alla Scala, 2002.
- MENICHINI, Maria. *Alfredo Catalani alla luce di documenti inediti: Con il catalogo dei manoscritti dell'Istituto Musicale «Luigi Boccherini» di Lucca*. Lucca: Maria Pacini Fazi editore, 1993.
- PAGANI, Severino, *Alfredo Catalani. Ombre e luci nella sua vita en ella sua arte*. Milano: Ceschina, 1957.
- PARDINI, Domenico, *Alfredo Catalani: Composer of Lucca*. Londres: Durrant Publishing, 2010.

PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, «Alfredo Catalani: entre el verismo y la influencia wagneriana». *Ateneo. Revista Científica Literaria y Artística del Ateneo de Madrid*, 2 (cuarta época) (1993), pp. 91-98.

POVEDA JABONERO, Rafael-Juan. «Puccini y la ópera verista». *Ritmo*, 803 (2007) pp. 6-10.

POVEDA JABONERO, Rafael-Juan. «La música de Jules Massenet». *Ritmo*, 848 (2012), pp. 6-10.

PETRONIO, Paolo. *Alfredo Catalani*. Trieste: Edizioni Italo Svevo, 2009.

PETRONIO, Paolo. *Alfredo Catalani*. Varese: Zecchini Editore, 2014.

REVERTER, Arturo. «Toscanini, una concepción musical invariable». *Ritmo*, 505 (1980), pp. 35-37.

RIBERA BERGÓS, Jordi. *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.

PAGANI, Severino. *Alfredo Catalani. Ombre e luce della sua vita e nella sua arte*. Milán: Ceschina, 1957.

SALVETI, Guido. «La Wally». En: *Grande storia della musica. L'Italia dopo Verdi*. Edoardo Rescigno y Cesaere Orselli (editores). Milán: Gruppo editoriale Fabbri, 1982.

SOFREDINI, Alfredo. *The First Lives of Alfredo Catalani*. Londres: Durrant Publishing, 2011.

STREICHER, Johannes. *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma: Ismez Editore, 1999.

VARIOS. *Cielo e mar. Il teste delle Opera: Gioconda, Mefistofele, Wally*. Milán: Napoleone, 1990.

## PROPEDÉUTICA PARA DEFINIR LO SINFÓNICO COMO PROPIEDAD MUSICAL GRADUAL

Pablo F. Rojas  
Conservatorio Superior de Música de Málaga

### Resumen:

El siguiente trabajo es una propuesta de herramientas conceptuales que determinan el entendimiento del término «sinfónico». Ante la evidente ausencia de definición para dicho adjetivo calificativo, se plantea no basarse en una definición con términos absolutos sino, en cambio, emplear el concepto para comparar música en función de características como el número de ejecutantes por parte, el número de partes de una partitura, el desarrollo compositivo, el volumen espacial requerido para la interpretación y la fluctuación de la masa sonora. Para ello se promueve servirse de herramientas como la lógica difusa o las redes neuronales con el objetivo de eliminar prejuicios en la determinación de aquello que efectivamente es sinfónico. Se razona que «ser sinfónico» es una propiedad musical gradual, por lo que la comprensión de los elementos comunes a distintos elementos sinfónicos se esclarece cuando tal concepto se usa comparativamente.

**Palabras clave:** Sinfónica/o, definición, propiedad gradual, lógica difusa, red neuronal.

**Recepción:** 28-12-2019

**Aceptación:** 06-03-2020

### INTRODUCCIÓN AL PROBLEMA: AUSENCIA DE DEFINICIÓN

Para comprender qué significa el adjetivo calificativo «sinfónico» no podemos acudir a los diccionarios (ni a los diccionarios al uso ni a los especializados). El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define dicho adjetivo como «perteneciente o relativo a la sinfonía» en su primera acepción, y «Dicho de una orquesta: Que está formada por un amplio número de músicos que tocan instrumentos

pertenecientes a las familias de cuerda, viento y percusión» en su segunda acepción<sup>1</sup>. Esto es falso. El uso del lenguaje y la realidad de la vida musical nos muestran que existe música sinfónica que ni pertenece ni se relaciona con la sinfonía en cuanto a una de las formas musicales ampliamente extendidas. Música de bandas sonoras de videojuegos como *Dark Souls III*, o de bandas sonoras de series de televisión como *Vikings* son ejemplos de música sinfónica que no pertenece a la sinfonía, ya que conforma una tradición musical distinta y no participa de las formas, géneros ni estilos asociados a la sinfonía. Puede ser música relacionada con la sinfonía o relativa a la misma en los mismos términos que cualquier otra música, es decir, por participar de procedimientos musicales como los típicamente atribuidos a la forma sonata. Pero no por ello decimos que la Sonata para piano *Hammerklavier* de Beethoven es música sinfónica.

La relación entre ambas acepciones de la RAE también lleva a error, puesto que, en el ámbito de las formaciones instrumentales, ni «sinfónico» es un término que exclusivamente se aplique a orquestas, ni son necesarios instrumentistas de cuerda, viento y percusión para interpretar obras pertenecientes o relativas a la sinfonía. En el primer caso, las bandas sinfónicas son el contraejemplo idóneo (tengan sección de cuerdas o no), más aún con la intensa y continua transformación que en su repertorio lleva sucediendo desde hace unas décadas. En el segundo caso, las sinfonías para orquesta de cuerdas son el contraejemplo más apropiado, como la Sinfonía Simple de Benjamin Britten: música para un tipo de orquesta sin vientos ni percusión perteneciente a la tradición propia de la sinfonía. Por lo tanto, desde la propuesta de la RAE no se puede construir un concepto verdaderamente útil del término «sinfónico».

La etimología no ayuda precisamente. En el *Diccionario Harvard de Música* no existe la entrada «sinfónico», pero sí existe una breve definición para «sinfonía»<sup>2</sup>. En su primera acepción, se define como un término interválico de la Grecia Antigua usado para

---

<sup>1</sup> Real Academia Española, «Sinfónico/a», en *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.), 2001. Recuperado de: <<http://dle.rae.es/?id=XyJifhc>>.

<sup>2</sup> Willi Apel, «Symphonia» en *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1950, p. 721.

referirse al unísono, como diferenciador de la antifonía (octava) y la parafonía (quinta). En su segunda acepción se refiere a nomenclaturas para ciertos instrumentos medievales. Y en su tercera acepción sí se refiere a una expresión empleada desde el s. XVII para denominar ciertos tipos de música orquestal hasta gradualmente desembocar en la sinfonía entendida en un sentido moderno. La primera acepción podría esclarecer la raíz de expresar cómo un conjunto de personas produciendo música al unísono se relaciona con una sensación sinfónica, puesto que secciones enteras de formaciones instrumentales sinfónicas consisten propiamente en una multiplicidad de instrumentistas tocando al unísono. La tercera acepción deja abierta la definición y sugiere que «sinfónico» y «orquestal» son términos probablemente muy similares -como realmente sucede. Entendiéndose mediante este presupuesto, se puede intuir que la música sinfónica es música interpretada por una formación de tipo orquestal. Ello se acerca más a la realidad.

En el *Diccionario Akal/Grove de la Música*<sup>3</sup> no existe una entrada para «sinfónico». En el *Diccionario Oxford de la Música*<sup>4</sup> tampoco, ni en el *Atlas de la Música*<sup>5</sup>. Ni aun en el *Grove Music Online*<sup>6</sup>. Empero, en cualquier diccionario, tratado histórico, estudio de repertorio, e incluso en la prensa, aparece una gran multitud de menciones a dicho término, como algo habitual en el argot musical. Cualesquiera de tales ejemplos en el uso del lenguaje pueden ayudar a vislumbrar ciertas características comunes, o ciertos parecidos de familia, que promueven un concepto de qué es o qué implica el término «sinfónico», haciendo así las veces de definición implícita.

Podemos localizar a menudo usos de «sinfónico», como cuando referimos a un «director sinfónico» (que no interpreta ópera), al «repertorio sinfónico» de un compositor, un solista, o una orquesta..., a las «agrupaciones sinfónicas» de una comunidad, etc. También podemos referirnos a lo «sinfónico» cuando hablamos de una estructura externa

---

<sup>3</sup> Stanley Sadie (editor), *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Madrid, Akal, 2000.

<sup>4</sup> Alison Latham (coordinadora), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

<sup>5</sup> Ulrich Michels, *Atlas de la Música*, Madrid, Alianza, 1985.

<sup>6</sup> Laura Macy (editora), *Grove Music Online*. <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>> (Consultado 7-3-2020).

musical, incluso de una determinada actitud de escucha. Por ejemplo, Jennifer Bloxam<sup>7</sup> se refiere a una percepción protosinfónica del repertorio cuando describe cómo Charles Burney se refiere a las distintas partes de una misa como «movimientos», más allá de ser elementos del orden secular. Podemos entender una interpretación de las partes de una misa al margen de consideraciones y actos rituales eucarísticos, es decir, cuando en la ejecución musical aparecen los aspectos exclusivamente musicales. En ese contexto, una percepción musical sinfónica hace referencia al entendimiento de la música como algo absoluto, no tanto como algo programático. Por ejemplo, cuando le preguntan al maestro Miguel Harth-Bedoya<sup>8</sup> por las distintas vivencias de la música clásica, él responde que prefiere referirse a música sinfónica u orquestal de cualquier género, dada la idiosincrásica versatilidad de la ejecución sinfónica. Es justo esta idea, la descripción de un modo de producción musical y no una acotación estilística, lo que señala este trabajo.

Parece no haber fin en la tarea de ultimar las definiciones de objetos del mundo que forman parte de la categoría «sinfónico». Esto es, siempre podemos encontrar definiciones contradictorias de músicas sinfónicas. Por ejemplo, intuitivamente se suele medir por el número de ejecutantes, pero resulta que hay piezas organísticas que podemos perfectamente considerar piezas sinfónicas y son ejecutadas por una única persona (como la Sinfonía nº 2 de Louis Vierne). En otro ejemplo dentro del catálogo de Johann Sebastian Bach, por etimología, intuitivamente se podrían considerar «sinfónicas» las obras musicales cuya denominación sea «sinfonía», pero no cabe duda de que las sinfonías catalogadas como BWV 787-801 son menos sinfónicas que los Conciertos de Brandeburgo. O también podríamos intentar argumentar que una pieza es más sinfónica por poseer una tímbrica variada y compleja; sin embargo, difícilmente nos atrevemos a categorizar como *más sinfónico* un pasodoble como *Puenteareas* de Reveriano Soutullo Otero que una de las sinfonías para orquesta de cuerda de Felix Mendelssohn. Otro problema lo podemos encontrar en cuestiones de tipo elitista, como cuando en ciertos

---

<sup>7</sup> J. M. Bloxam; S. Bull, «Obrecht and the Mass for St. Donatian: A Multi-Media Triptych», *Journal of the Alamire Foundation*, 2 (2010), p. 111.

<sup>8</sup> Yl. Álvarez, «El director no puede hacer una obra que no le guste». Entrevista a Miguel Harth-Bedoya. *Hoy es arte*. Recuperado de: <[http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/miguel-harth-bedoya-el-formato-concierto-tiene-que-ponerse-al-dia\\_144406/#sthash.RVNHPXlu.dpuf](http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/miguel-harth-bedoya-el-formato-concierto-tiene-que-ponerse-al-dia_144406/#sthash.RVNHPXlu.dpuf)> (Consultado 3-3-2020).

ámbitos a una banda no se la denomina sinfónica si no dispone de violonchelos y contrabajos en su plantilla, o si en una orquesta china no se incluyen instrumentos occidentales. Por ello, el ámbito de aplicación de la presente propuesta se extiende a cualquier obra musical y pretende evitar tabúes.

### **PROPUESTA DE SOLUCIÓN: PROPIEDAD GRADUAL PARA UN CONCEPTO COMPARATIVO QUE ABARCA CONJUNTOS DIFUSOS<sup>9</sup>**

Está claro que todas las definiciones que se contradigan o se opongan de algún modo frente a la categorización de aquello que se reconoce como «sinfónico» tienen *parecidos de familia*, es decir, que se asume generalmente que tienen algo en común. Aunque ese algo en común es su ser sinfónico, precisamente el problema de partida era el interrogante por lo que efectivamente es o significa el ser sinfónico, o por cómo se es. Para acercarnos a ello, es recomendable reflexionar sobre qué tipo de concepto es «lo sinfónico».

Si no parece existir problema para determinar qué es o qué no es sinfónico, entonces el concepto en sí mismo no presenta dificultades respecto a la extensión del concepto (esto es, los objetos reales o tipos de objetos reales que cumplen con la condición de ser sinfónico), sino respecto de su contenido. Y en este caso, es útil acudir a nociones básicas de lógica y de filosofía de la ciencia. Mediante el uso del discurso científico se puede defender sin prejuicios que obras que no forman parte del sinfonismo en cuanto género sustantivo de la historia de la música son, efectivamente, música sinfónica. Una interpretación de *Toxicity* (System of a Down) instrumentada para orquesta sinfónica es música sinfónica; y no solo eso, sino que es más sinfónica que una interpretación de la transcripción para piano que Franz Liszt hizo del segundo movimiento de la Sinfonía nº 5 de Ludwig van Beethoven.

El arte no suele acudir a categorizaciones absolutas, definibles exclusivamente mediante procedimientos numéricos o con expresiones de lógica formal convencional,

---

<sup>9</sup> En la elaboración de la parte formal de este apartado, asesoró el doctor Luis Gómez Robledo, a quien el autor muestra su más sincero agradecimiento.

sino que existe una flexibilidad inherente en el discurso artístico, y en sus clasificaciones, para así escapar de restricciones binomiales. Por ejemplo, uno no sitúa exactamente en una fecha cuándo empieza y cuándo acaba un período musical, sino que hay una horquilla espacio temporal donde se produce una transición orgánica. Por ello, se propone que la aplicación de lógica más apropiada para conceptualizar lo sinfónico sea la lógica difusa (*fuzzy logic*), entendiendo «lo sinfónico» como un concepto difuso.

Un ejemplo sencillo a propósito de una definición mediante conjuntos difusos son las propias notas musicales: hablamos de la en un determinado contexto, y el la es una noción lingüística que puede relacionarse con una variedad de gamas de frecuencias (440 Hz, 442 Hz, 415 Hz, etc.). El la en sí mismo, al menos en una partitura convencional, es flexible porque puede relacionarse con varias frecuencias absolutas y seguir definiéndose como la. A su vez, incluso podemos decir que un la es más agudo que otro la, siendo ambos la, pero quizás siendo uno más la que otro, o mejor la que otro, en caso de cómo se establezca un diapason específico.

Como se puede vislumbrar, la pretensión de este texto no es definir de manera última la música sinfónica separándola de la no sinfónica, sino disponer de propedéuticas básicas para proceder a comprender determinadas obras musicales comparativamente. La propuesta de tratamiento para aquello que es «sinfónico» es entenderlo como una propiedad gradual de un concepto comparativo<sup>10</sup> del arte musical. Dado que podemos o solemos decir que una pieza es más sinfónica que otra pieza (por ejemplo, la Sinfonía nº 2 de Gustav Mahler es más sinfónica que la Sinfonía nº 8 de Joseph Haydn), o que una agrupación musical es más sinfónica que otra (entendiendo que las condiciones de plantilla de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, son más apropiadas para interpretar gran repertorio sinfónico que las de la Orquesta Ciudad de Granada, por ejemplo), entonces la propiedad de «ser sinfónico» es una propiedad gradual. Otras propiedades del ámbito musical no son graduales habitualmente, como la de «ser fundamental de un acorde», o propiedades del mundo en general, como la propiedad de «ser gato». Pero la música sí puede ser más sinfónica o menos sinfónica.

---

<sup>10</sup> José A. Díez; Carlos U. Moulines, *Fundamentos de Filosofía de la Ciencia*, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 114-120.

Podríamos decir que, si hay alguna pieza musical (**i**) que *de ningún modo pueda considerarse sinfónica*, tendría un valor de **0** en el valor de «ser sinfónico», mientras que otra pieza musical (**ii**) que se considerase *completamente sinfónica*, tendría un valor de **1**. En ese caso,

$$S: i \rightarrow 0$$

$$S: ii \rightarrow 1$$

Sin embargo, estos valores no adquieren un uso real en teoría de la música, dado que lo que realmente establece que **i** tenga un valor de 0 es, propiamente, la tradición musical occidental, mientras que, seguramente, **ii** no sea más que *ruido* altamente complejo no reconocible como algo propiamente sinfónico. Por ello, la música (**M**) que denominaremos habitualmente como sinfónica (**S**), o que pertenece al repertorio sinfónico, estará entre ambos valores, es decir:

$$S: M \rightarrow (0,1)$$

Se proponen a continuación una serie de factores que intervienen en el proceso de cumplimiento de un objeto musical con la propiedad «ser sinfónico» porque conforman los mencionados parecidos de familia. No es el propósito de este artículo estipular un ordenamiento métrico/escalar absoluto sobre objetos musicales sinfónicos, principalmente porque lo sinfónico es un concepto artístico no lineal, sino explicitar los factores que intervienen en el uso lingüístico para mentar la música sinfónica. De esta manera, según cómo se cumpla con tales factores, cualquier caso de **M** estará más cerca de **1**, y con ello será más sinfónica, pudiendo entender así lo sinfónico como una propiedad musical gradual.

Ello podría representarse como una función sigmoide **S** definida por sus límites inferior **i** y superior **ii**, y el valor **m** o punto de inflexión (que, a modo de ejemplo, podemos equiparar aquí con la Sinfonía nº 25 de Mozart), tal que  $i < m < ii$ .

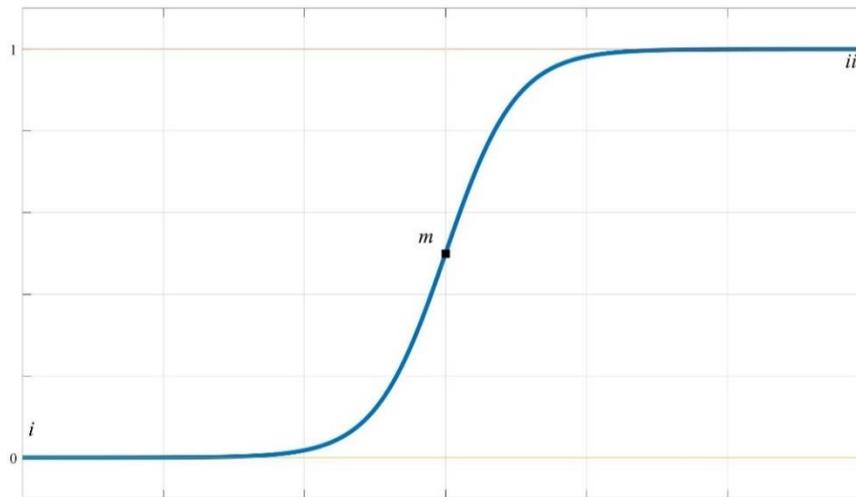


Figura 1. Ejemplo de función sigmoide

El crecimiento en **S** dependerá del cumplimiento con los factores que se explicarán en el apartado siguiente, esto es: número de ejecutantes por parte ( $\tilde{E}$ ), polifonía (**P**), desarrollo (**D**), volumen requerido ( $\tilde{V}$ ), y fluctuación de la masa sonora ( $\tilde{K}$ ). Formalmente, minimizando el error cuadrático, con base en la idea del método de optimización de tales factores, y sin especificar el grado de cumplimiento con los mismos ( $G_k$ )<sup>11</sup> (porque para cada caso se suelen seguir distintas metodologías para distintos estilos, etc.), siendo **f** el vector que representa la magnitud en cuanto al grado de cumplimiento con los factores que determinan lo sinfónico, diríamos que:

$$M = \min_f [G_k - S(\sum_k; \tilde{E}, P, D, \tilde{V}, \tilde{K})]^2$$

## FACTORES QUE DETERMINAN LA PROPIEDAD GRADUAL «SINFÓNICO»

Se entiende que «sinfónico» es una propiedad de un objeto musical, un adjetivo calificativo usado para categorizar cierta música, y que dicha propiedad está determinada gradualmente por cumplir con determinados factores.

<sup>11</sup> No se especifica para así evitar el ordenamiento estricto. Entiéndase, además, la elección de la función sigmoide por motivo de su fuerte aceleración, ya que cuando se cumple de algún modo con los factores que determinan la propiedad gradual «sinfónico», ya se percibe la sensación sinfónica intuitivamente.

Tales factores pueden ser comunes a muchas clases muy diferentes de estilos y géneros musicales, por lo que el establecer cuál es «el mínimo exigible» para calificar un caso de **M** como **S** es cuestión de convención. Esto es, cualquier música puede cumplir de alguna manera con la propiedad «ser sinfónico», pero únicamente a partir de cierto límite la tradición considera que una obra musical es propiamente sinfónica. Cabe reiterar la idea de que ninguno de los factores que se presentan a continuación son exclusivos de ningún tipo concreto de música, sino que son comunes, aplicables y extrapolables a cualquier estilo; siempre que se respeten y no se difuminen conceptos culturales de origen, la propiedad «ser sinfónico» puede usarse para cualquier obra musical que cumpla con características específicas. Se describen los factores a continuación:

**Número de ejecutantes por parte (Ñ):** Las agrupaciones musicales tienen un número de ejecutantes. Cuando una obra está escrita en su formato de partitura, dicho documento puede dividirse en distintas partes. La partitura general será el documento base del director, mientras que cada parte será lo que interprete un instrumento o una sección de instrumentos.

Mientras que, en un quinteto de viento, cada músico tiene una parte de la que es el único responsable, habiendo un total de cinco partes y un total de cinco músicos, en una sección de violines de una orquesta cada parte estará interpretada por más de un instrumentista, siendo así dicha sección un «microcoro». La duplicación de partes (el *tutti* y la base de lo que en el siglo XVII se llamó *concertato*) suele ser un criterio de valoración y distinción de una formación sinfónica, especialmente respecto de las secciones que conforman el grueso (*ripieno*) de la formación (como los clarinetes en las bandas o los violines en las orquestas). Cuando en las sonatas sin acompañamiento o en las sonatas en trío del barroco musical se duplican voces con tal de que haya una ejecución con más instrumentos (como sucede en muchos *concerti grossi*), se está procediendo a «sinfonizar» la música –aunque no desde el punto de vista estrictamente formal, sí desde la búsqueda de sonoridades.

Cuanto más intersubjetiva es una ejecución musical, más sinfónica nos parece, y solemos prejuizar como «más sinfónica» una formación cuanto más grande es. Sin embargo, formaciones musicales como Malagasy Gospel Choir o Regimental Band,

Drums and Brian Boru Pipes of the 1st Battalion The Royal Inniskilling Fusiliers tienen un elevadísimo número de ejecutantes para una sola parte, y ello no convierte su repertorio en más sinfónico, *per se*, que el de una agrupación con un menor número de componentes, aunque sí la percepción sonora primigenia.

Lo que interesa destacar en este primer elemento es que la sensación de empaste generada en una ejecución musical intersubjetiva es un elemento que el sentido común del melómano relaciona con «lo sinfónico». Un sonido empastado, unido, unidireccional, proveniente de muchas personas ejecutantes distintas contribuye a la sensación que se tiene de que algo es propiamente sinfónico. Este empaste se ha entendido tradicionalmente como actual, como algo que se ejecute en un momento y lugar común. Pero hay casos límite que evidencian que la ejecución intersubjetiva puede trascender esas fronteras, como el Eric Whitacre's Virtual Choir.

Sin embargo, más instrumentistas para menos partes no tiene por qué implicar que una obra sea más sinfónica sin más. La música de cámara de carácter orquestal, como la Serenata nº 12 K388 de Mozart, puede ser considerada música sinfónica en determinados aspectos relativos al desarrollo o a la instrumentación/registración (en comparación, por ejemplo, con la Sinfonía Simple nº 1 de Jeff Manookian), y únicamente tiene un ejecutante por parte; de otra mano, en la música sinfónica clásica y romántica, lo habitual es que las secciones de viento tengan un ejecutante por parte. Además, también hay obras sinfónicas donde se trata a las distintas secciones instrumentales de manera solista, como en el Concierto para orquesta de Béla Bartók.

Eso nos lleva a pensar en el siguiente factor, puesto que el número de partes que interactúan entre sí también determina el grado de «sinfónico».

**Polifonía (P):** El aspecto polifónico de la música refiere a la relación entre la sincronía y la diacronía en la combinación de sonidos por la que se determina una obra de arte musical. Se considera «polifónica» aquella música en la que hay superposición de diferentes elementos melódico contrapuntísticos, esto es, la música no monódica, no homofónica, ni tampoco heterofónica. No debe entenderse que el factor polifónico implique ni que las partes a solo de una obra (como el comienzo de la *Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky) contribuyan a una disminución de aquello que es

sinfónico ni que las piezas con un alto contenido polifónico (como la fuga BWV 578) sean más sinfónicas; sino que la riqueza polifónica, especialmente pensando en su distribución textural entre los recursos tímbricos, es parte de la idiosincrasia de la música sinfónica.

Asimismo, el número de partes totales que conforman una partitura complementándose en un sentido armónico y contrapuntístico se entiende como el segundo factor en el que entendemos «lo sinfónico».

**Desarrollo (D):** El tipo de desarrollo es uno de los parámetros básicos de la composición musical. Para los objetivos de la presente investigación hemos de entender que una determinada música tiene un desarrollo complejo<sup>12</sup> si tiene un uso de distintos elementos de la música que se caracterice por el crecimiento, esto es, por la variación y un *devenir germinal* entre las relaciones internas de los distintos componentes de una obra. Tómense en cuenta estos factores al margen de su significación histórica, pudiendo estipular el estatus sinfónico en objetos musicales separados por varios siglos. Asimismo, no nos referimos al desarrollo entendido únicamente como sección estructural de la forma sonata, sino al proceso de extender una idea, sea mediante *ostinati* (primitivismo), sea mediante desarrollos imitativos entre secciones orquestales diferentes, o sea mediante cualquier otro proceso compositivo. Es decir:

¿Qué hemos aprendido hasta ahora? Que toda la música depende en mayor o menor grado del desarrollo y que cuanto más se desarrolle más sinfónica será. Y que el principio fundamental del desarrollo es la repetición, pero cuanto menos exacta sea la repetición, más sinfónica será<sup>13</sup>.

Cómo devengan las partes interpretadas por x número de instrumentistas va a ser, pues, nuestro tercer factor. La idea de una música *extremamente polifónica* con una *innumerable sensación coral* por cada parte no constituye lo que entendemos como sinfonismo; empero, sí lo que se construye a través de un discurso musical empleando esos términos. Por eso el valor 1 de «lo sinfónico» se propuso más arriba entenderlo como asintótico, y se mencionó que sería ruido, puesto que sería algo estático. Y es el

---

<sup>12</sup> Leonard Bernstein, *Young People's Concerts: «What Makes Music Symphonic?»*, CBS entertainment. Carnegie Hall, (emitido por primera vez el) 13 de diciembre de 1958.

<sup>13</sup> Leonard Bernstein, *El maestro invita a un concierto*, Madrid, Siruela, 2014, p. 108.

dinamismo de la composición, cómo se desarrolla paulatinamente en su complejidad, dentro de la textura entendible por los dos primeros factores, lo que verdaderamente ha determinado la calidad del sinfonismo.

**Volumen requerido (V):** Con este concepto nos referimos al espacio considerado apropiado para la ejecución de una pieza musical determinada, así como al tiempo de reverberación. Asimismo, una plaza de toros puede ser perfectamente un espacio apropiado para un concierto de rock. Pero para la audición de calidad de la música sinfónica se requieren una serie de elementos característicos. Por ejemplo, para una interpretación clasificable como habitual en la tradición musical occidental, una orquesta sinfónica ejecutando un pasaje de carácter fuerte, medible en 100 fonios aproximadamente, deberá disponer de entre 10.000 o 20.000 metros cúbicos y de un tiempo de reverberación de entre 1,7 y 2,0 segundos –como el Auditorio Manuel de Falla (Granada) o el Concertgebouw (Amsterdam, Holanda). El resultado sonoro de la ejecución intersubjetiva de ese hipotético fuerte escrito en una partitura de gran formato como culmen de un gran desarrollo, por ejemplo, y consecuentemente su percepción sinfónica, en unas condiciones acústicas inapropiadas, desfavorecerá la grandiosidad del volumen requerido habitualmente para la ejecución de objetos sinfónicos.

Llamamos sinfónica a una partitura, a una orquesta, a una banda, a un órgano... y también a una sala. Ya sea real o virtual, la sonoridad sinfónica requiere de un volumen, igual que la sensación coral, donde ejecutar la complejidad polifónica a lo largo del desarrollo musical.

**Fluctuación de la masa sonora<sup>14</sup> (Ж):** De los parámetros que se han localizado para determinar qué es o no es sinfónico, sin duda este es el más complejo. Con esta conceptualización se pretende explicar y presentar un modelo que satisfaga la pregunta por cómo funciona un determinado aspecto de la realidad sinfónica y que sirva para prever qué hechos de una ejecución musical podrán catalogarse como sinfónicos en función de la música que previamente se ha juzgado como tal. A diferencia del nivel de polifonía o

---

<sup>14</sup> En la elaboración de esta conceptualización del factor «Fluctuación de la masa sonora» asesoraron el doctor Manuel Bullejos y el ingeniero Ignacio Vico, a quienes el autor manifiesta su más sincero agradecimiento.

de desarrollo, la fluctuación de la masa sonora no es únicamente una condición estructural, sino que depende directamente de condiciones interpretativas, fácticas: decisiones sobre balance, elección de *tempi*, cantidad y calidad real del sonido, y múltiples cambios sucedidos en la misma ejecución. Además, y valga la redundancia, esta fluctuación es de suyo una diferenciación, idea que también evita que un objeto musical sea puramente estático en un valor sinfónico cercano a 1.

La ejecución de masa sonora que cumple con ciertas condiciones de una partitura es el *modus operandi* habitual en la tradición musical clásica occidental. Este hecho está condicionado por múltiples factores potencialmente imprevisibles como las condiciones meteorológicas del recinto donde se ejecuta la música, o el comportamiento de las personas ejecutantes –lo que metafóricamente puede llevarnos a pensar en que la ejecución musical estándar es *orgánica*.

Son las diferencias entre conjuntos de sonidos lo que nos interesa para modelizar la fluctuación del sonido en la caracterización de los atributos sinfónicos de una pieza musical. Por ejemplo, en los compases 29-31 de la Toccata y Fuga en Re menor BWV 565 de Johann Sebastian Bach<sup>15</sup>, concretamente entre los dos elementos señalados a continuación, podemos detectar:



Figura 2. cc. 29-31 de BWV 565

<sup>15</sup> Johann Sebastian Bach, *Tocatta and Fugue in D minor*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1867, p. 269.

- i) cambios de tensión armónica: de un acorde dominante, con disonancias, a un acorde consonante, con función de tónica, y estable –especialmente tras la solución del retardo.
- ii) cambios de velocidad: en este caso concreto, debido a la especial acústica de una iglesia con órgano, la ejecución de este fragmento depende (entre otras cosas) del tiempo de reverberación que se considere suficiente como para apreciar las diferencias entre sonidos, y también la que se considere interpretativamente apropiada para resaltar mediante la articulación unos sonidos frente a otros, así como sutiles modificaciones en el pulso para incentivar la tensión del discurso.
- iii) cambios en la instrumentación: sea este fragmento interpretado por un órgano o por una agrupación sinfónica, hay cambios tímbricos, habiendo una diferencia de un mayor número de voces (siete) a un menor número de voces (cinco) entre los dos objetos señalados, y pasando además por un recorrido de una sola voz grave. En el caso de la orquesta, más voces conlleva (aproximadamente y en la mayoría de los casos) más instrumentos; en el caso del órgano, más voces se traduce directamente como más tubos y/o tipos de tubos entran en funcionamiento. En ambos casos hay diferencias tímbricas y polifónicas.
- iv) cambios dinámicos: aunque en principio no tiene que conllevar un cambio significativo en el nivel de decibelios apreciable, cambios en la instrumentación y en el número de voces provocan cambios dinámicos. Además, el pasaje que conduce al segundo objeto señalado podría incluir un *crescendo*.

Se propone, pues, entender que la fluctuación de la masa sonora depende de cuatro variables: la tensión, la agógica, la instrumentación y la dinámica, de manera que:

- (1) Las variaciones tensionales dependen de los modos de simultaneidad de sonidos que los teóricos de la música entienden bajo los conceptos «armonía» y «contrapunto», los cuales podemos traducir acústicamente a la clase de choques de armónicos, entendiendo que un mayor choque supone una mayor tensión<sup>16</sup> (un intervalo disonante de segunda

---

<sup>16</sup> Una exposición sistemática de este proceso, y una explicación de conceptos como «banda crítica», «fenómeno físico-armónico», etc. a través de ejemplos musicales, se puede encontrar en: Enrique Rueda, *Armonía*, Málaga, Imagraf, 1990, pp. 29-35, 163-175.

menor tiene siete choques, mientras que el intervalo de octava justa tiene cero choques), y ello, a su vez, en la *banda crítica* estándar del oído humano se traduce en que una mayor tensión es más *disonante*, siendo también que un número de choques de armónicos menor de cuatro suele considerarse *consonante*.

Aunque se puede generalizar en cuanto a lo que es o no consonante desde el estudio de la percepción del sistema auditivo humano, la consonancia y la disonancia no dejan de ser sensaciones subjetivas, también relacionadas con el *gusto* y con el *estilo*. Por ejemplo, dos notas consecutivas ejecutadas en un alto nivel de decibelios con dos oboes seguidas inmediatamente de dos notas separadas (por un intervalo de menos de cuatro choques de armónicos) en un menor nivel de decibelios e interpretadas por un piano, se suele considerar mayoritariamente como una resolución de tensión, como una disonancia seguida de una consonancia. La relación entre tales choques (intervalos), y tipos de armónicos que chocan (timbres), así como el modo en que son ejecutados (en tanto al nivel de decibelios) se puede expresar con un valor numérico.

(2) Las variaciones agógicas son variaciones en la velocidad de la ejecución producidas en los cambios internos (fraseo) o externos (secciones de la obra) de *tempi*. Objetivamente, estas variaciones se pueden tipificar metronómicamente y se puede seccionar un período musical por períodos de tiempo (fragmentos de segundo, segundos, minutos, etc.).

(3) Las variaciones en la instrumentación son modificaciones cuantificables en la textura tímbrica. La riqueza tímbrica de instrumentos, bajo las cualidades de los instrumentistas, también intervendrá en la calidad de tales variaciones. Se pueden apreciar sofisticadas variaciones de instrumentación en música heterofónica de origen oriental cuya complejidad textural y cuya combinación de temperamentos diferentes también está relacionada con la sensación sinfónica.

(4) Las variaciones dinámicas son variaciones en los parámetros relativos al nivel de decibelios de la ejecución relacionado a su vez con características de la sala en la que se produce, como la reverberación o el posicionamiento de los emisores de sonido.

¿Pero cómo se relacionan entre sí estas variables? Para tratar este factor de la realidad, con motivo de su organicidad y su estructura formal, se opta por el modelo matemático denominado «redes neuronales»<sup>17</sup>.

Una red neuronal es un sistema bioinspirado, esto es, un sistema que, ya sea por su forma o por su funcionamiento, está inspirado en sistemas ya existentes en la naturaleza. Los sistemas bioinspirados se utilizan cuando la solución analítica a un problema es imposible de alcanzar o se va a obtener una mayor ventaja computacional aplicándolos. Las redes neuronales son un tipo de sistemas bioinspirados basados en la forma y combinación de neuronas reales. La unidad básica de dicho sistema es el *perceptrón*<sup>18</sup>, un elemento formal análogo a una neurona cuya representación gráfica es:

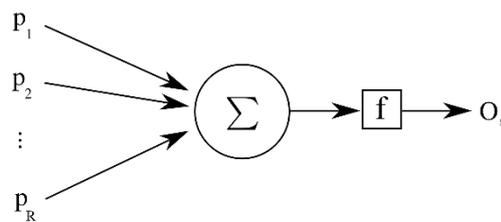


Figura 3. Ejemplo de representación gráfica de un perceptrón

El trabajo por realizar para diseñar una red neuronal apropiada que nos mida el carácter sinfónico de una obra musical consistiría en la específica calibración de los perceptrones. Combinando perceptrones según una organización por capas<sup>19</sup> se genera una red neuronal. El perceptrón está diseñado para aceptar varias entradas y ofrecer una única salida: cada perceptrón toma cada entrada y la multiplica por un parámetro denominado *peso* ( $p$ ), realiza una suma de estos productos ( $\Sigma$ ) y hace pasar el valor obtenido por una función denominada *función de activación* ( $f$ ) que se determina según el diseño que se vaya a hacer de la red neuronal. En el caso de la fluctuación de la masa

<sup>17</sup> D. E. Rumelhart; J. L. McClelland, *Parallel distributed processing: Explorations in the Microstructure of Cognition*, Volume 1: Foundations, Cambridge, MIT Press, 1986.

<sup>18</sup> F. Roseblatt, «The Perceptron. A perceiving and recognizing automaton», *Cornell Aeronautical Laboratory*, Report 85-460-1, 1957, pp. 1-29.

<sup>19</sup> El procedimiento empleado para asociar los perceptrones estableciendo una red neuronal es mediante capas, de manera que todas las salidas de una capa están conectadas a todas las entradas de la capa siguiente. Cualquiera que sea el número de capas de una red neuronal, se puede simplificar a una red de dos capas.

sonora, los pesos son cuatro, un valor numérico estadístico relativo a cada una de las cuatro variables. Los pesos asignados a cada entrada se calculan en la primera fase de uso de la red neuronal a partir de un *entrenamiento* de la red basado en parejas de patrones de entrada y patrones de salida asociados. Para ello, las funciones que se suelen utilizar son del tipo tangente-hiperbólica o lineales.

La representación gráfica de la red neuronal aplicada a nuestros cuatro parámetros es la siguiente:

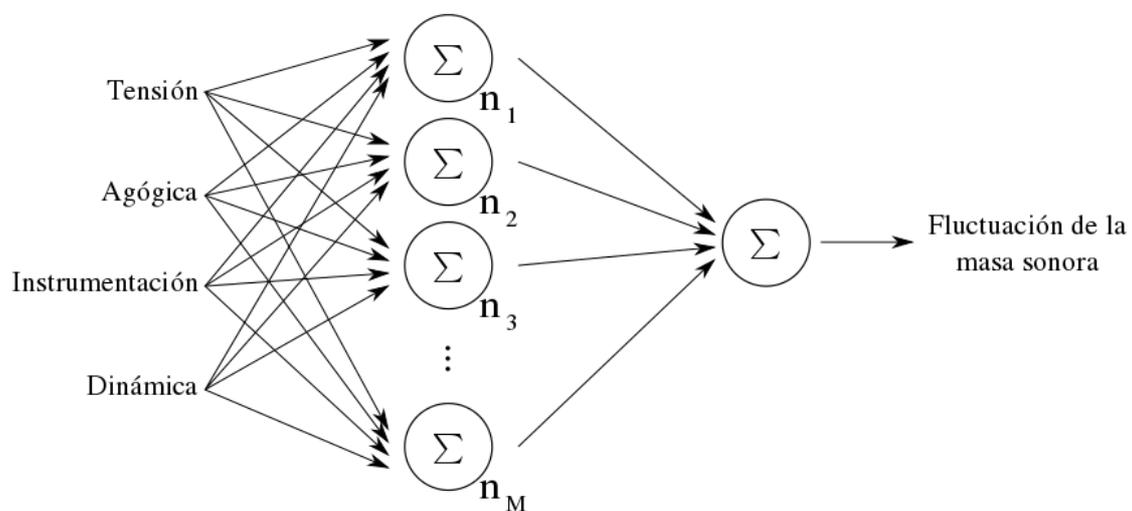


Figura 4. Ejemplo de red neuronal aplicada a los cuatro parámetros de la fluctuación de la masa sonora

El hecho de que el modelo matemático *red neuronal* requiera de un entrenamiento es uno de los aspectos llamativos por el que se ha elegido para definir la fluctuación de la masa sonora. En el caso computacional, se plantea un proceso estadístico mediante el cual se calculan los pesos (valores de agógica, dinámica, tensión e instrumentación) en función de un resultado previsto. La salida del perceptrón no es siempre la misma, sino que depende del entrenamiento: se presenta un patrón de entrada para una salida conocida (por ejemplo, sabemos que la Segunda Sinfonía de Gustav Mahler es más sinfónica que la BSO de la cabecera de Juego de Tronos; sabemos que la Segunda Sinfonía de Johan de Meij es más sinfónica que el Concierto para Clave y 5 instrumentos de Manuel de Falla; etc.), y tras repetir este proceso varios cientos de veces, la red neuronal podrá prever con un alto porcentaje de fiabilidad el valor de fluctuación de la masa sonora de una determinada música, y con ello, un índice para su catalogación sinfónica. Se tendrá que

prestar especial atención a introducir datos de manera global, pensando en todas las tradiciones musicales, y no desde una sesgada perspectiva estilística. Aun aceptando esta herramienta, es preciso reiterar la necesidad de entender las obras musicales sinfónicas como un conjunto difuso, sin un orden puramente restrictivo u ordenador.

## CONCLUSIÓN

Decimos que una música es sinfónica en función de en qué grado de magnitud cumpla con los factores de número de ejecutantes por parte, polifonía, desarrollo, volumen requerido, y fluctuación de la masa sonora. Aceptamos generalmente un límite inferior establecido convencionalmente por la tradición según el cual una música es o no sinfónica, por cuestiones de carácter estilístico, y suponemos un límite superior definido como la identificación de una música como ruido, debido a que la superposición infinita de planos dé como resultado un objeto sonoro que deje de considerarse como música sinfónica. Entre ambos límites, podemos emplear expresiones comparativas respecto de objetos sinfónicos sirviéndonos de la propedéutica propuesta, con el remarcado objetivo de poder hablar sin prejuicios de qué incide en un objeto musical sinfónico y no de establecer un orden último para una cuestión artística.

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Ylenia: «El director no puede hacer una obra que no le guste». Entrevista a Miguel Harth-Bedoya. *Hoy es arte*. Recuperado de: [http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/miguel-harth-bedoya-el-formato-concierto-tiene-que-ponerse-al-dia\\_144406/#sthash.RVNHPXlu.dpuf](http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/miguel-harth-bedoya-el-formato-concierto-tiene-que-ponerse-al-dia_144406/#sthash.RVNHPXlu.dpuf) (Consultado 3-3-2020).

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, [1944] (1950).

BACH, Johann Sebastian. *Tocatta and Fugue in D minor BWV 565*. Leipzig: Wilhelm Rust (Ed.), Breitkopf & Härtel, 1867.

BERNSTEIN, Leonard. *Young People's Concerts: «What Makes Music Symphonic?»*. CBS entertainment. Carnegie Hall, (emitido por primera vez el 13 de diciembre de 1958).

BERNSTEIN, Leonard. *El maestro invita a un concierto*. Madrid: Siruela, 2014.

BLOXAM, Jenniffer M.; BULL, Stratton. «Obrecht and the Mass for St. Donatian: A Multi-Media Triptych». *Journal of the Alamire Foundation*, 2 (2010), pp. 111-125.

DÍEZ, José A.; MOULINES, C. Ulises. *Fundamentos de Filosofía de la Ciencia*. Barcelona: Ariel, 2008.

LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. Versión del Oxford Companion of Music. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.

ROSEMBLATT, Frank. «The Perceptron--aperceiving and recognizing automaton». *Cornell Aeronautical Laboratory*, Report 85-460-1, (1957), pp. 1-29.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

RUEDA, Enrique. *Armonía*. Málaga: Imagrafs, 1990.

RUMELHART, David E.; McCLELLAND, James L.; the PDP research group (Eds.). *Parallel distributed processing: Explorations in the Microstructure of Cognition, Volume 1: Foundations*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1986.

## **LA CONJURA DE LOS SONIDOS: UN ESTUDIO TÉCNICO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LOS ACORDES COMPLEJOS EN EL SISTEMA TEMPERADO Y LA PRESENTACIÓN DE LA TEORÍA DE LA DOBLE BORDADURA**

**Bohdan Syroyid Syroyid**  
**Universidad de Castilla-La Mancha**  
**Universidad de Valladolid**

### **Resumen:**

Este artículo surge de la necesidad de plantear una disquisición sobre los acordes complejos, que a menudo presentan una ambigüedad de interpretación que nos lleva a rehusarlos. Nuestra apuesta por la visión sustractiva de la armonía, frente a la tradicional-constructiva, se encauza en la vertiente esencial de la armonía del Jazz. Esta última está enfocada a una situación práctica con el fin de la composición e improvisación a partir de secuencias armónicas. Dependiendo de la modalidad, hay una determinación de las características estilísticas que fijan lo permitido y lo prohibido, lo recomendado, y lo evitado. En nuestro caso, no podemos emplear estos términos absolutos; pretendemos explicar todos los acordes del sistema temperado, de modo que intentamos administrar una mayor o menor afinidad con la sensación armónica deseada (acorde mayor, menor, dominante...) sin censurar ninguna combinación sonora. La búsqueda de una forma de cifrado abreviado que provea rápidamente la interpretación de un acorde no escrito está fuera de los objetivos del artículo. Nos limitamos a teorizar las interrelaciones, entre notas, de tres a doce sonidos, proponiendo una teoría para su organización: la teoría de la doble bordadura. Este proceso supone replantear algunos conceptos tradicionales de la armonía como la construcción de los acordes, el concepto de consonancia-disonancia, las inversiones o la tensión que define la sensación de dominante.

**Palabras clave:** sistemas armónicos, acordes, teoría de la doble bordadura

**Recepción:** 24-01-2020

**Aceptación:** 20-02-2020

## BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

En el siglo XVIII había dos formas diferentes de interpretar un mismo fenómeno. La primera de ellas era la visión contrapuntística que venía de la Edad Media, aunque se desarrolló en mayor medida en el Renacimiento. En esta visión, teorizada por Zarlino<sup>1</sup>, la polifonía es un desarrollo interválico en torno a una voz, tenor. En el Barroco, con el desarrollo del bajo cifrado, la importancia pasó a la voz del bajo. A partir de la primera mitad del siglo XVIII con Rameau<sup>2</sup>, se establece una nueva forma de armonía, que con menos reglas obtiene un resultado polifónico parecido<sup>3</sup>.

La visión armónica simplifica las reglas interválicas de Zarlino a dos acordes posibles: mayor y menor. Posteriormente, estos se amplían a cuatro, sumando el disminuido y el aumentado. El acorde disminuido puede encontrarse en primera inversión en las cadencias renacentistas con las cláusulas de tenor y soprano. No obstante, el acorde aumentado es más reciente. Según Diether de la Motte<sup>4</sup> empieza a utilizarse de forma esporádica en la tradición barroca tardía de Bach, Haendel, Vivaldi y Telemann, aunque se establece de manera más patente en el Romanticismo tardío, con compositores tales como Wagner y Liszt.

La visión armónica acompañada de la tonalidad bimodal se somete a una evolución exponencial hasta que las reglas iniciales empiezan a verse forzadas en muchos aspectos debido a la densidad y complejidad musical. La evolución se produce en dos sentidos: la sofisticación del edificio armónico en el plano horizontal, con lo cual se expanden los acordes hasta llegar a los 12 sonidos; y la concatenación cada vez más rápida de acordes estructuralmente distantes, gracias a lo cual las modulaciones se

---

<sup>1</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni Harmoniche*, Venecia, 1561 (1558).

<sup>2</sup> Jean Philipp Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, París, Ballard, 1722.

<sup>3</sup> Una importante innovación teorizada por Rameau fue el concepto de la inversión de los acordes. Con ello, cifrados tales como 5/3, 6/3 y 6/4 hacen referencia al estado fundamental y las dos inversiones de una tríada. En el bajo cifrado del Barroco, no se contemplaba una diferencia entre la nota fundamental y la nota del bajo. Por razones prácticas, resultaría retrógrado pensar en que la nota escrita en la partitura, sobre la que se está improvisando, no es la fundamental del acorde.

<sup>4</sup> Diether de la Motte, *Armonía*, Barcelona, Idea Books, 1998.

estrechan hasta llegar a perder la referencia de la tónica de manera auditiva<sup>5</sup>. Profundizando en la visión horizontal, que es de la que se va a ocupar el presente artículo, veremos que se produce nuevamente una independización del bajo de las demás voces, en gran parte debido a las sustituciones que posibilitan al bajo estar en dos sitios a la vez, al igual que la teoría actual del modelo atómico está basada en órbitas estacionarias, orbitales.

### **CUESTIÓN PREVIA: CONSONANCIA FRENTE A DISONANCIA**

La clasificación de los intervalos en consonantes y disonantes siempre ha sido motivo de debate. La clasificación tradicional que denomina a la octava, quinta y cuarta como consonancias perfectas, en el contrapunto riguroso o estricto por especies no se respeta plenamente. La cuarta teóricamente debería ser equivalente a la quinta, puesto que se trata de su inversión. No obstante, se ve tratada como disonancia, e incluso en la armonía tradicional se intenta evitar reservándola para casos concretos como una cadencia final o la parte débil de un compás. Las consonancias imperfectas, donde se sitúan las terceras y sextas, mayores y menores, ha sido quizá la categoría más estable. Empero las disonancias, donde están las segundas y séptimas mayores y menores, el tritono y los intervalos alterados, empieza a ser dudosa con el sistema enarmónico donde una quinta aumentada, disonancia, es igual a una sexta menor, consonancia imperfecta.

Todo esto, que ya en la teoría comienza a tener sus contrariedades, en la práctica presenta más problemas principalmente por el contexto en el que se sitúa el intervalo consonante o disonante. Un intervalo consonante, por ejemplo, una quinta justa en un

---

<sup>5</sup> Existe una diferencia entre evitar caer en la tónica por medio de dominantes que no resuelven donde deben, o mediante reposos en puntos que teóricamente no son reposo, y eliminar cualquier tipo de relaciones tonales, por complejas que sean, y construir la obra en base a células o motivos, dentro de una atonalidad libre, o incluso ir más allá, estructurando y componiendo todas las notas de la obra en base a una serie dodecafónica. En el primero de los casos seguimos estando en la tonalidad. En el segundo, se intenta esquivar, aunque tras un análisis de la partitura es posible conseguir encontrar algún centro, ora múltiple, ora basado en algún motivo. No obstante, y si la lucha del compositor está en romper la tonalidad, la elección mejor que puede hacer es optar por la música dodecafónica, aunque no necesariamente con el tratamiento de aporta Arnold Schoenberg, sino optando por tratamientos más libres en los cuales la serie puede formar parte de motivos, acordes, o cualquier tipo de estructuras que el compositor tenga en mente.

contexto de disonancias, segundas y séptimas mayores y menores, va a ser un impacto que se saldrá del mapa de expectativas del oyente<sup>6</sup>, con lo cual la quinta será percibida como disonancia. A pesar de todo, esta diferenciación entre acordes consonantes y disonantes se verá más dificultada al incluir en nuestro estudio, acordes más complejos.

## ASPECTOS GENÉRICOS

Definiremos al acorde como una sucesión de más de dos sonidos que suenan simultáneamente. El sistema de organización es la ordenación por terceras que en los niveles elementales se limita a terceras mayores y menores en tríadas<sup>7</sup>.

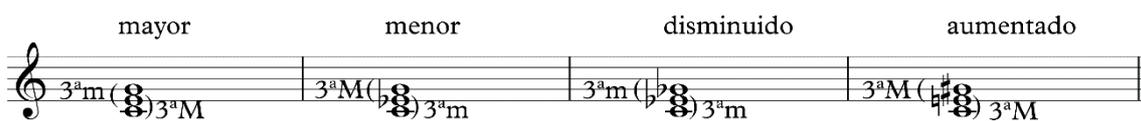


Figura 1. Tipos de acordes básicos<sup>8</sup>.

Para simplificar la nomenclatura de los intervalos se optará por cifrarlos de la siguiente manera basándonos en el cifrado interválico empleado frecuentemente en los libros que examinan la armonía del Jazz<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Tomamos prestado el concepto de *mapa de expectativas* aplicado a la consonancia y disonancia de la Actividad Académica Dirigida de Ignacio Sánchez Pecino, *Khaos: hacia un equilibrio inexpressivo*, Málaga, Conservatorio Superior de Música de Málaga, 2009.

<sup>7</sup> A la hora de referirnos a acordes más complejos nos limitaremos a decir que es un acorde de nivel tres, omitiendo los niveles uno y dos, correspondientes respectivamente a una nota, lo cual implicaría un estudio de la armonía interna del sonido o timbre, y a dos sonidos, donde se produce un primer estudio de la disonancia y consonancia del intervalo.

<sup>8</sup> Para facilitar la comprensión del procedimiento se ha optado por construir todos los acordes desde la nota Do en todos los ejemplos.

<sup>9</sup> Algunos de estos libros incluyen a Eric Turkel, *Arranging Techniques for Synthesists*, New York, Amsco Publication, 1988; Hal Crook, *How to improvise. An approach to practicing improvisation*, Rottenburg, Advance Music, 1993; Enric Herrera, *Teoría Musical y Armonía Moderna. Volúmenes I y II*, Barcelona, Music Distribución, 1995; Mark Levine, *The Jazz Theory*, Petaluma, Music, 1995; Ron Miller, *Modal Jazz Composition & Harmony, Volume 1*, Rottenburg, Advance Music, 1996.

notas del acorde

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The notes are: F (root), Bb (3rd), D (4th), Eb (5th), G (6th), Ab (7th), and C (8th). Above the staff, intervals are labeled: 'F' above the root, '3b' above Bb, '3' above D, '5b' above Eb, '5' above G, and '5#' above Ab. Below the staff, tensions are labeled: '9b' below Bb, '9' below D, '9#' below Eb, '4' below G, '4#' below Ab, '6b' below C, '6' below F, '7b' below Bb, '6#' below D, '7b' below Eb, and '7' below G.

Figura 2. Cifrado de intervalos en relación a fundamental<sup>10</sup>.

La mentalidad que se pretende desarrollar aquí es la visión sustractiva de la armonía, en gran medida basada en la perspectiva armónica del Jazz<sup>11</sup>. Partimos de todas las notas posibles que pueden sonar en un instante para definir una función determinada y seleccionamos las notas que deseamos en base a su color armónico y grado de tensión. Esta propuesta está encaminada a buscar caminos alternativos para la teorización de los acordes, después de haber pasado por una etapa en la que ya se componían acordes de doce sonidos.

Por tanto, siempre que se muestre una serie de sonidos desplegada o compacta sólo son imprescindibles los sonidos escritos con cabezas en negras; los demás, sonidos de color, tensiones o *superestructura*<sup>12</sup>, amplían la dimensión del acorde y son opcionales. En otras palabras, el punto de partida armónico es un conjunto formado por notas del acorde (estructura) y tensiones (superestructura), de las cuales se selecciona las notas en base a su color armónico. El enfoque complementario es la visión tradicional aditiva o constructiva de la armonía, en la cual se van añadiendo sonidos sobre una nota fundamental o bajo armónico hasta alcanzar la sonoridad deseada mediante superposición de terceras<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Las alteraciones empleadas se mantienen para todas las tonalidades independientemente de la alteración real que haya. Por ello, también cabe la posibilidad de sustituir las alteraciones de sostenido por “+” y la de bemol por “-”. Este tipo de cifrado puede encontrarse en el tratado de improvisación de Hal Crook, *How to improvise. An approach to practicing improvisation*, Rottenburg, Advance Music, 1993, p. 55.

<sup>11</sup> Un referente icónico de este tipo de expansiones armónicas es el pianista estadounidense Bill Evans. Un comprensivo estudio de su lenguaje armónico puede encontrarse en el libro de Jack Reilly, *The Harmony of Bill Evans*, Brooklyn, Unichrom, 1993.

<sup>12</sup> El término superestructura puede encontrarse en los libros de Enric Herrera, *Teoría Musical y Armonía Moderna, Volúmenes I y II*. Barcelona, Music Distribución, 1995.

<sup>13</sup> Algunos tratados de armonía basados en este enfoque más tradicional, más comúnmente estudiado en los conservatorios incluyen a Heinrich Schenker, *Harmony*, Chicago, Chicago University, 1954; Arnold

## ACORDES DIATÓNICOS

Trataremos aquí todos los acordes que se forman sobre la escala diatónica mayor (jónica) y menor natural (eólica), es decir, los acordes mayores, menores y semidisminuidos.

### Acorde mayor

Un mismo acorde se encuentra en seis tonalidades diferentes, tres mayores y tres menores. Por tanto, puede cumplir diferentes funciones y poseer diferentes alteraciones en función de la armadura de su tonalidad. Estas funciones son las siguientes: I o iii, IV o vi, V o vii<sup>14</sup>.

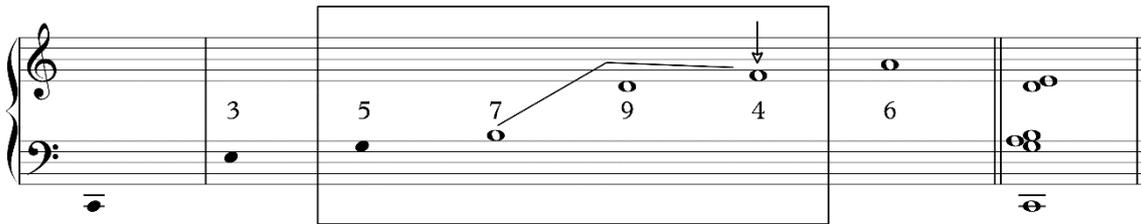


Figura 3. Acorde mayor I<sup>15</sup>.

La función de tónica en tonalidad mayor se ve dificultada por la cuarta que confiere una sonoridad de dominante sobre tónica. La omisión de esta nota o la séptima supondría una posible solución, aunque también podamos optar por la sustitución de la tercera por la cuarta con lo que nos vendría a la mano un acorde suspendido.

Schoenberg, *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1974; Nicolai Rimsky-Korsakov, *Tratado práctico de armonía*, Buenos Aires, Ricordi, 1997; Joaquín Zamacois, *Tratado de Armonía. 3 volúmenes*, Barcelona, Idea Books, 2006.

<sup>14</sup> Números romanos en mayúscula representan grados de tonalidad mayor (jónica) y números romanos en minúscula representan grados de tonalidad menor diatónica natural (eólica). Preferimos nombrar los acordes mayores directamente por el grado que representan en una tonalidad mayor, y los menores en la tonalidad menor.

<sup>15</sup> En la escritura de los acordes hemos optado por separar el bajo del acorde, haciendo una separación de octava. Tras mostrar la forma desplegada se indica una opción posible de interpretar el acorde en forma compacta al piano que no tiene por qué ser obligatoriamente esa, sino que puede ser cualquier otra. La razón por la que se separa el bajo del acorde reside substancialmente en que luego sea más sencillo comprender la posibilidad de varios bajos para una misma *estructura* y *superestructura*. Se evita la duplicación de la nota del bajo en el acorde para evitar quitarle el protagonismo aunque en la práctica se puede duplicar libremente, reforzando la estructura sonora.

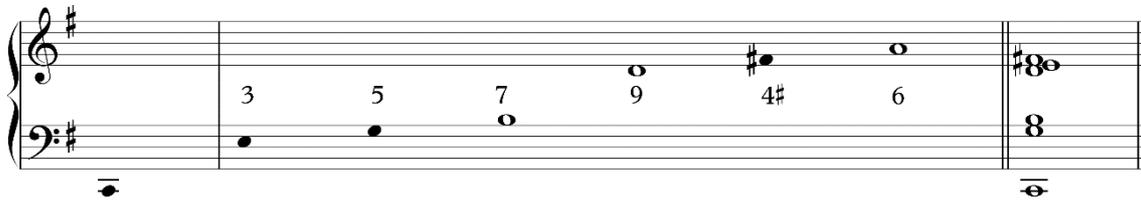


Figura 4. Acorde mayor IV.

La función de subdominante en tonalidad mayor está caracterizada por la cuarta alterada para que se produzca una diferenciación del acorde anterior. El único tritono concurre con la fundamental, pero no hay una nota por debajo de ésta que sustente la posibilidad de crear un acorde de dominante. Es la opción más amplia y permite el empleo de todas las tensiones libremente sin perder la sensación de fundamental en la nota del bajo. La escala que se forma es la lidia, que en concepto moderno sería una tonalidad mayor con la cuarta alterada ascendentemente<sup>16</sup>.

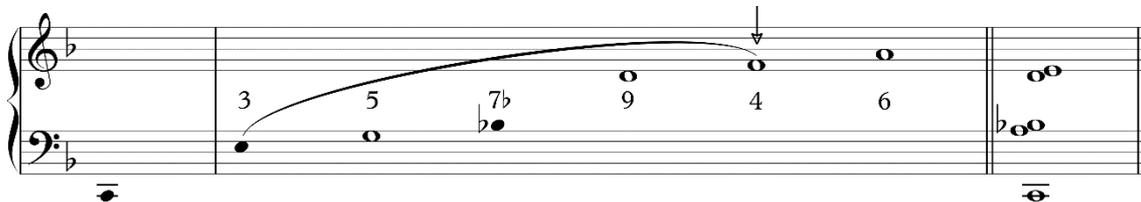


Figura 5. Acorde mayor de V.

La función de dominante en tonalidad mayor está definida por el tritono que se produce entre la tercera y la séptima. También hay una tracción negativa hacia al fa, siendo esa nota la tónica sobre la cuál puede resolver la dominante. Se puede optar por la misma solución adoptada en al acorde de tónica, omitir la cuarta, si bien no se excluye la opción de combinar tónica y sensible<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> En base a esto, conviene citar el tratado de George Russell que fundamenta toda su teoría en base a la escala lidia, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*.

<sup>17</sup> Combinar la tónica con la sensible no es un fenómeno completamente extraño a la práctica musical. Ya en el Barroco, Corelli en sus cadencias frecuentaba una anticipación de la tónica en una voz superior teniendo la sensible en otra voz. Aquí se produce una disonancia fuerte de segunda menor, pero con la justificación de un procedimiento melódico: la anticipación.

## Acorde menor

Un mismo acorde menor también se presenta en 6 tonalidades, tres mayores y tres menores. Sus funciones son VI o i, II o iv, III o v.

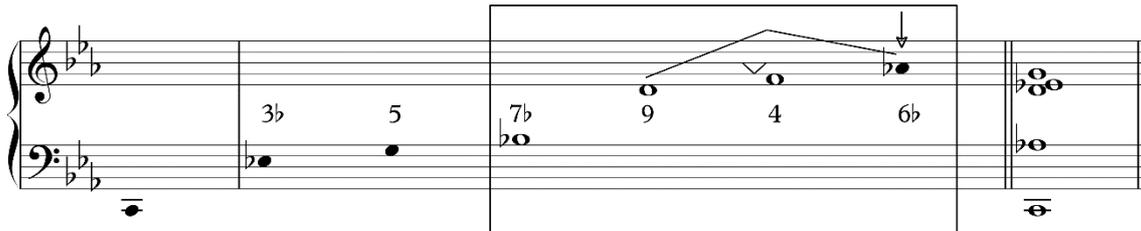


Figura 6. Acorde menor i.

La función de tónica en tonalidad menor está caracterizada por la sexta menor. No obstante, esta sexta genera un tritono con la novena y un acorde de dominante con la fundamental en la séptima. Si se desea obtener la sensación de tónica es preferible seleccionar una de las dos tensiones, séptima menor o sexta menor.

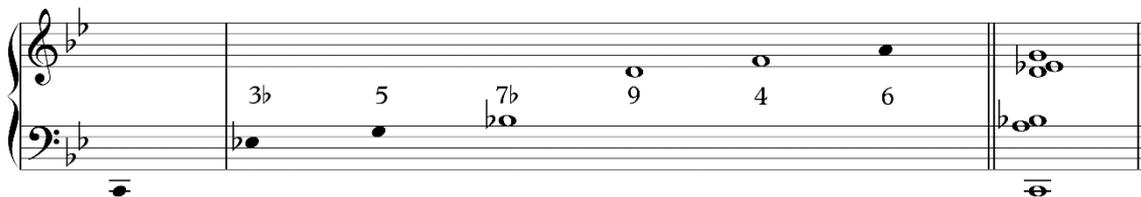
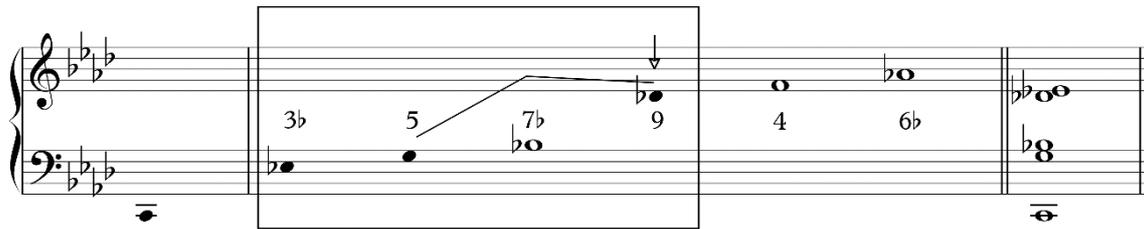


Figura 7. Acorde menor iv.

La función de subdominante en tonalidad menor está determinada por la sexta mayor. Esta sexta crea un tritono con la tercera, que se ve sustentado por la cuarta. Sin embargo, esta sensación de dominante es muy sumisa y apacible puesto que la quinta está en el bajo. Para expandir un acorde menor, es la opción más amplia puesto que permite la aplicación de todas las tensiones conservando la sensación de tónica. La escala que se obtiene es la dórica.

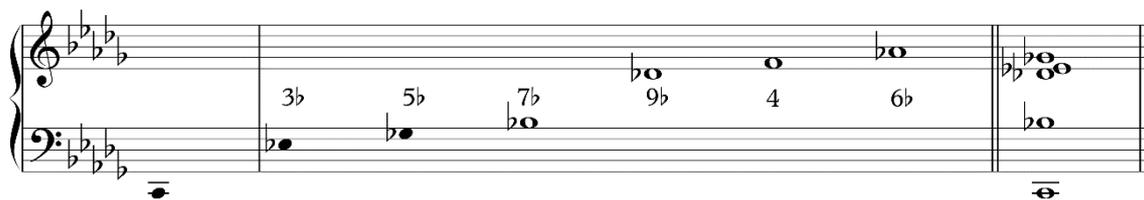


*Figura 8. Acorde menor v.*

La función de quinto grado en tonalidad menor está caracterizada por la novena menor. Hay un tritono entre la quinta y la novena menor que sostiene un acorde de dominante sobre la tercera del acorde.

### **Acorde semidisminuido**

Presenta la quinta disminuida y en oposición la séptima menor, por lo cual no llega a ser un acorde disminuido simétrico. Aparece sobre los grados VII o ii.



*Figura 9. Acorde semidisminuido.*

Generalmente, el acorde semidisminuido cumple la función de segundo grado de tonalidad menor, es decir, subdominante. En caso de que se desee emplear como acorde de dominante deberán tenerse las mismas consideraciones que en el acorde mayor de dominante en referencia a la tónica, que en este caso estaría en la novena menor, sobre la cual resuelve la sensible, situada en el bajo.

## ACORDES CROMÁTICOS

Dentro de esta categoría se van a tratar los acordes no invertibles o de transposición limitada, aumentados y disminuidos, y los acordes alterados cromáticamente, tanto los de dominante como los menores. Según Walter Piston «la primera razón para el uso de una alteración [en acordes cromáticos] proviene de la deficiencia de nuestro sistema de armaduras, puesto que no permite la intercambiabilidad o mixtura de los modos»<sup>18</sup>.

### Acorde aumentado

Es un acorde alterado no invertible de tres sonidos, simétrico por estar constituido por terceras mayores, que presenta solo cuatro transposiciones. Es por ello por lo que las tensiones son susceptibles de ser agrupadas en bloques de tres notas, que presentan unas características similares para un bajo múltiple y una estructura de acorde aumentado.

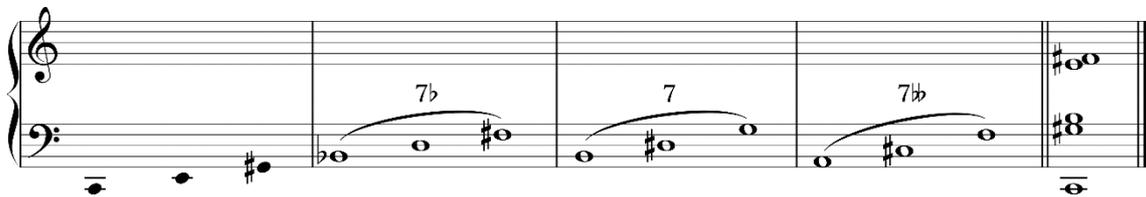


Figura 10. Acorde aumentado<sup>19</sup>.

La séptima menor es la tensión más suave puesto que empasta dentro de una escala hexátona o primer modo de transposición limitada de Messiaen<sup>20</sup>. En este orden, la séptima mayor presenta una mayor tensión, estando la tensión máxima en la séptima menor por la organización de tritonos. Haciendo uso de cualquiera de las tensiones del bloque de la séptima menor, se obtiene un acorde de dominante.

<sup>18</sup> Walter Piston, *Armonía*, Cooper City, Spanpress Universitaria, 1998, p. 381.

<sup>19</sup> Hemos representado en negras a las notas del acorde así como sus tres posibles bajos. Como el acorde no varía al invertirse, el bajo y las notas del acorde son las mismas. Los tres bloques de tensiones contiguos están cifradas de manera que para las tres notas del bajo haya sendas tensiones de séptima menor, mayor y disminuida.

<sup>20</sup> Olivier Messiaen, *Técnica de mi lenguaje musical*, París, Editions Musicales, 1993.

## Acorde disminuido

Es un acorde alterado simétrico no invertible de cuatro sonidos que está constituido por terceras menores y que admite sólo tres transposiciones. Presenta dos bloques de tensiones: la novena mayor y la novena menor.

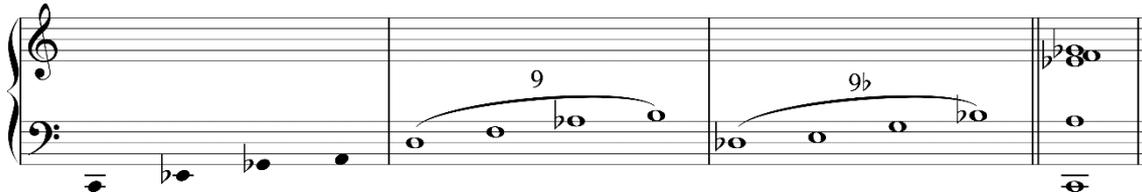


Figura 11. Acorde disminuido.

Se puede hacer una sustitución de la séptima disminuida por una séptima menor, lo que produce un acorde semidisminuido. Del mismo modo, también es posible la sustitución por la séptima mayor, con una sonoridad más impactante, aunque en este caso se perdería la simetría. La tensión de novena mayor es más suave puesto que encaja en la escala octáfona o segundo modo de transposición limitada de Messiaen<sup>21</sup>. La novena menor es igualmente válida, aunque si interpretamos al acorde disminuido como una dominante múltiple estas novenas serán las sensibles sobre las que resuelven los dos tritonos del acorde disminuido.

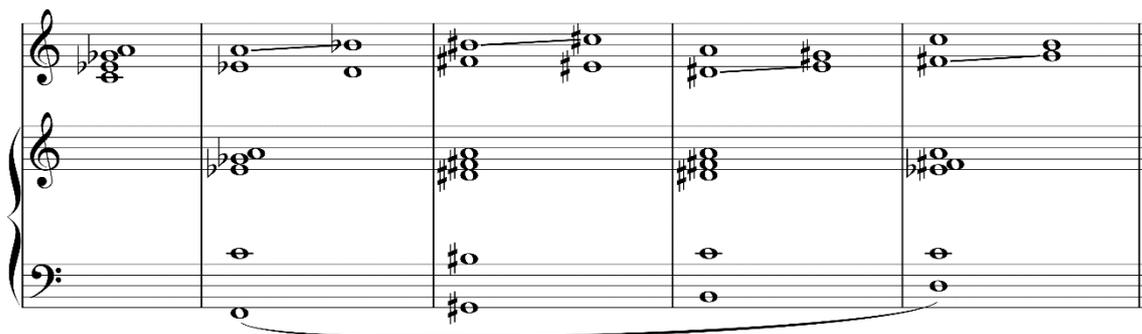


Figura 12. Acorde disminuido como dominante múltiple.

<sup>21</sup> O. Messiaen, *Técnica de mi lenguaje musical...*, p. 87

### Acorde mayor de dominante

El acorde de dominante posee un tritono común a dos bajos diferentes. Estos dos bajos están igualmente situados a distancia de tritono. Esta premisa conlleva la consideración de unir ambas dominantes, que presentan tensiones diferentes, y obtener una nueva dominante llamada dominante alterada, sobre un bajo múltiple.

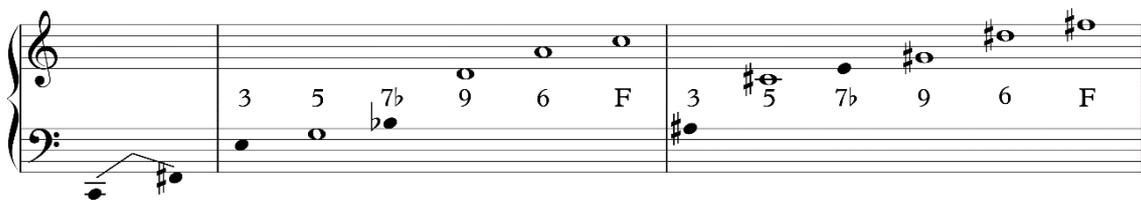


Figura 13. Dominante alterada.

Se crean dos centros de tensión: uno en torno a la quinta y otro en torno a la novena. Dentro de cada entorno es preferible tener en consideración que el empleo de todas las tensiones supone una ofuscación de la armonía al igual que en la pintura la mezcla de todos los colores da como resultado el negro.

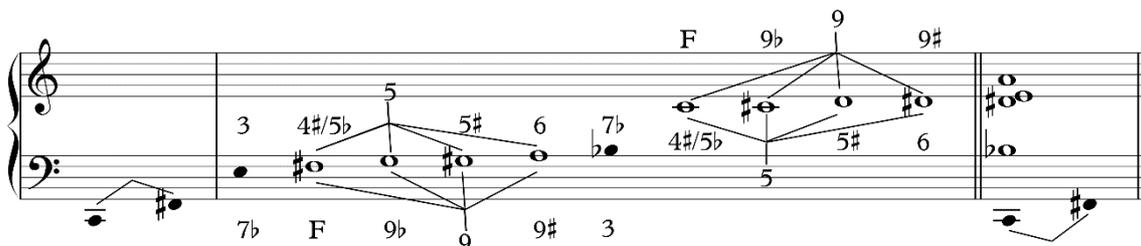


Figura 14. Dominante alterada.

Aquí, el cifrado empieza a verse forzado puesto que cada tensión presenta dos interpretaciones diferentes en referencia al bajo. Es particularmente destacable el empleo del acorde que produce un choque modal de tercera mayor contra tercera menor, o alternancia de cuartas. Ello implica la posibilidad de que con un cambio de bajo el acorde puede convertirse en menor o disminuido con séptima mayor.

dominante

menor / disminuido con 7ª mayor

Figura 15. Acorde de alternancia de cuartas<sup>22</sup>.

A continuación, se da una explicación de dos acordes emblemáticos que hacen uso de una construcción similar cuartas. Según la teoría del tritono, podrían ser interpretados como acordes de dominante.

Wagner-acorde Tristán

Scriabin-Acorde místico

sd D D

Figura 16. Acorde Tristán y acorde místico<sup>23</sup>.

### Acorde menor

El acorde menor alterado deriva de la unión de los tres acordes menores en forma armónica y melódica<sup>24</sup>. El acorde menor iv no puede ser alterado a forma melódica, puesto que pasaría a ser mayor. Del mismo modo, el acorde menor v, tampoco puede ser alterado a forma armónica puesto que dejaría de ser acorde menor. Así pues, la mezcla se produce entre menor i y menor iv.

<sup>22</sup> Concepto tomado de O. Messiaen, *Técnica de mi lenguaje musical...*, p. 71

<sup>23</sup> sdim = semidisminuido, D = dominante.

<sup>24</sup> Séptimo grado alterado ascendentemente en la armónica, y sexto y séptimo alterado ascendentemente en la melódica.

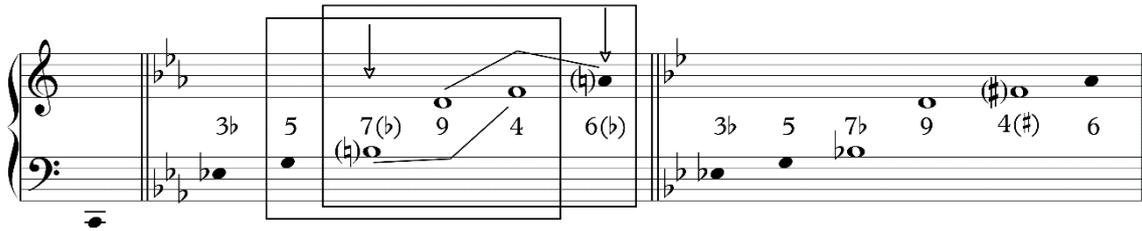


Figura 17. Acorde menor alterado.

La ampliación del acorde menor no implica deshacerse de las dominantes que engendra el uso de tensiones, con es el caso de los acordes menores sin alterar i y iv. Las tensiones contiguas son excluyentes si se pretende un resultado nítido y diáfano. Se pueden formar acordes aumentados que aportan una sonoridad característica al acorde empleando la séptima menor y la cuarta alterada, así como la séptima mayor.

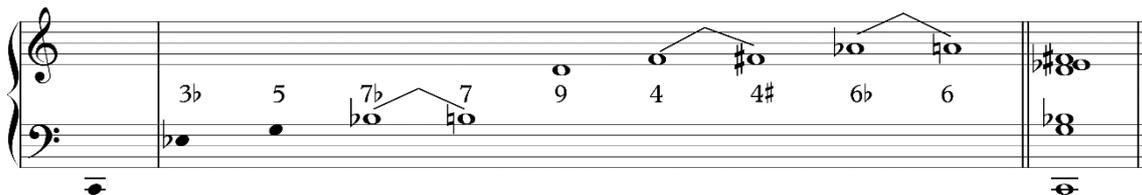


Figura 18. Acorde menor alterado.

## LAS INVERSIONES

La fundamental del acorde, nota sobre la cual se crea por terceras el acorde, no ha de coincidir con la nota más grave, es decir, la nota del bajo. Cuando esto se produce se altera la estructura y se dice que un acorde está invertido.

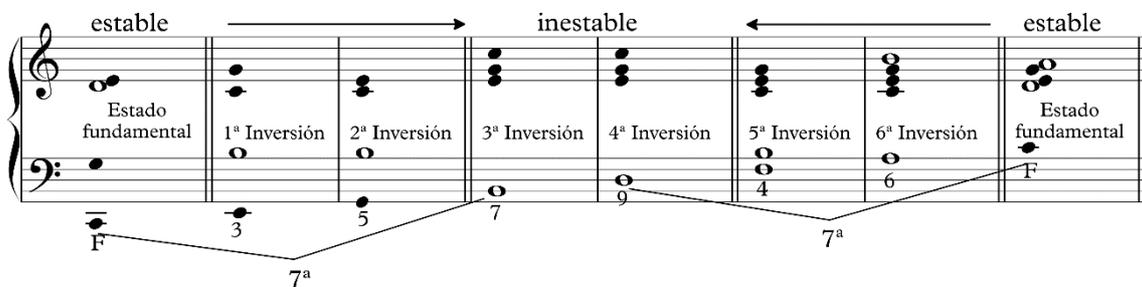


Figura 19. Inversiones<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Se ha propuesto directamente una posible realización armónica.

Concluimos que las inversiones más inestables son las que se sitúan más alejadas de la fundamental tanto por encima como por debajo en la sucesión de terceras. En las últimas inversiones el acorde queda desfigurado y puede interpretarse como si la nota fundamental estuviera en el bajo. No obstante, también la primera inversión de un acorde mayor I es equivalente a la de un acorde menor i. Por tanto, la aceptación de todas las inversiones significa lo mismo que la negación de su existencia, puesto que todas las inversiones tienen una explicación partiendo del bajo como fundamental. En la mayoría de los casos, las inversiones se pueden justificar a través de la sustitución de los intervalos estructurales del acorde (tercera y quinta) por otros que no lo son como novenas, cuartas y sextas.

M      m      M-S      S      S      M-S      m      M

Figura 20. Reinterpretación de las inversiones<sup>26</sup>.

## OTRO TIPO DE CONSTRUCCIONES ARMÓNICAS

En este apartado incidiremos en otros tipos de construcción de acordes, como los acordes por cuartas y quintas, sin mediate, y los surgidos de la combinación de tríadas con dominante.

### Acordes por cuartas y quintas

organización por 5ªas (acorde mayor)      (3t)      organización por 4ªas (acorde menor)

F    5    9    6    3    7    4#    9b    6b    3b    7b    4    F

Figura 21. Sucesión de cuartas y quintas.

<sup>26</sup> M = mayor, m = menor, S = acorde suspendido, sustitución de intervalo.

La sucesión por quintas propicia una sonoridad de acorde mayor, y por el contrario la sucesión de cuartas apoya una sonoridad de acorde menor, con la quinta sustituida por la sexta menor. Este planteamiento supone una ordenación diferente de la importancia de las tensiones empleadas, puesto que la sucesión de quintas pasa por todas las notas, aunque en su esencia llegue a ser comparable a la ordenación por terceras. Si se tienen en cuenta los cambios de octava, el ámbito del acorde por quintas es más extenso.

Figura 22. Ejemplos de acordes por cuartas y quintas.

### Sustitución de tensiones

El ejemplo más habitual en esta categoría es la sustitución de la tercera por la cuarta, pudiendo estar esta última alterada. También es posible admitir más tipos de sustituciones como, por ejemplo, la quinta por la sexta, lo cual es frecuente cuando la importancia de la quinta es absolutamente secundaria y su omisión no altera la sensación sonora deseada.

Figura 23. Ejemplos de sustituciones de tensiones.

### Acordes sin mediate

La carencia de mediate no implica que ignoremos el modo en el que nos situamos; es posible deducirlo de las demás tensiones o el contexto armónico que lo rodea. Aunque exista esta sensación innata de rellenar el acorde con su tercera, presente

en los armónicos de los instrumentos acústicos que empleamos, es un procedimiento muy dado a engañar al oído. Un acorde de quinta y sexta sin tercera implica una sonoridad ambigua, dado que puede desarrollarse tanto como acorde mayor, así como acorde menor.

Ejemplo 24. Acordes sin mediate.

### Combinación de tríadas con una dominante

La superposición de una tríada, mayor o menor, sobre un acorde de dominante también es una forma de obtener dominantes alteradas.

Figura 25. Dominantes alteradas que contiene tríadas mayores.

Tanto la segunda menor, como la tercera mayor y la cuarta justa, son más disonantes por incluir la resolución de las sensibles del tritono. Esto sucede en ambas mitades de la escala cromática.

Figura 26. Dominantes alteradas que contiene tríadas menores.

Tanto la segunda mayor como la tercera mayor y la cuarta justa son más disonantes por incluir la resolución de las sensibles del tritono. Esto sucede en ambas mitades de la escala cromática, al igual que en el mayor. En base a lo expuesto, podemos sugerir una ampliación del sistema de sustituciones, expandiéndolo a las terceras menores, que incluyen a la sustitución por tritonos (suma de dos terceras menores). Una explicación del ciclo de terceras menores se puede basar en los acordes de séptima disminuida, que admiten cuatro acordes de dominante. A esto hay que sumar un ciclo de segundas que en el acorde mayor admite una segunda mayor superior con respecto a tónica y contra-tónica (tritono), y en el acorde menor con el intervalo de segunda menor.

## ACORDES HASTA DOCE SONIDOS

Los acordes del nivel nueve al once son los menos estudiados en los tratados de armonía, aunque pueden justificarse definiendo una función principal y una serie de notas de color que se salen de dicha función o la perturban. Esto acoge su máxima dificultad en los acordes de once sonidos, puesto que ahí es donde está la tonalidad al borde del precipicio: al pasar a doce asumimos la presencia de la música dodecafónica.

Figura 27. Acordes del nivel nueve al once<sup>27</sup>.

Los acordes de nivel doce son clústeres que no tienen porqué estar en su forma compacta. Generalmente, se opta por una construcción simétrica para organizar la masa

<sup>27</sup> Las notas con cabeza cuadrada son notas de color respecto a la función principal. Estos acordes suelen admitir varias interpretaciones posibles.

sonora, aunque no se excluya la posibilidad de la asimetría, o una estructuración dodecafónica basada en una serie que presenta otro tipo de propiedades.

clúster cromático                      dodecafónico                      simétrico

Serie tomada de  
Concierto para violín - A. Berg                      Serie tomada de  
Sinfonia - A. Webern

Figura 28. Acordes de doce sonidos.

## NOTA SOBRE ENARMONÍAS Y EQUIVALENCIAS

La expansión del sistema armónico implica el solapamiento y la generación de puntos de intersección entre diversas funciones armónicas. Una explicación detallada del fenómeno de la enarmonía, acompañada de ejemplos y ejercicios de composición, puede encontrarse en el libro de armonía tradicional de Hindemith<sup>28</sup>. En la figura 29 las flechas discontinuas indican las enarmonías entre los diferentes niveles (que revelan la influencia del contexto armónico y la consecuente falta de univocidad a la hora de nombrar las notas del acorde). Por otro lado, las ligaduras indican la compatibilidad y posibilidad de convivencia de ambas tensiones de forma simultánea (5b + 5# y 9b + 9#).

Dado que la 11<sup>a</sup> no es una tensión válida para la tríada mayor (mientras que sí lo es para la tríada menor), se considera la 11# como la tensión diatónica del acorde mayor. Esto da lugar a la escala lidia en la que fundamenta Russell su tratado armónico<sup>29</sup>. En este punto, resulta importante destacar que el concepto melódico (escala) y armónico (acorde) son libremente permutables dado que la expansión de los acordes hasta la 13<sup>a</sup> hace que estemos utilizando las 7 notas de la escala, aunque bien con una ordenación distinta, una

<sup>28</sup> Paul Hindemith, *Armonía tradicional, Primera Parte, Ejercicios de Armonía para cursos superiores*, Buenos Aires, Ricordi, 2009, pp. 88-98.

<sup>29</sup> George Russell, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Volume one: The Art and Science of Tonal Gravity*, Massachusetts, Brookline, 2001.

ordenación por terceras. De esta forma, cualquier acorde compuesto se concibe como una escala y viceversa.

Figura 29. Equivalencia entre las tensiones.

## POSIBLE CONCLUSIÓN: LA TEORÍA DE LA DOBLE BORDADURA

Para concluir este artículo, se propone una forma peculiar de organizar las tensiones del sistema temperado. Con ello, se desea realzar que cualquier acorde de hasta doce sonidos puede ser explicado con una teoría armónica. No obstante, el analista debe tomar una decisión personal, que a menudo puede ser subjetiva: el tipo de *acorde base* sobre el que se ha de construir el acorde compuesto. En esta teoría, únicamente existen 4 acordes base, a saber: 3 tríadas (mayor, menor y aumentada) y una cuatríada (disminuida).

El diagrama muestra cuatro triadas musicales y sus cuatriadas correspondientes, con bordaduras de semitono superior e inferior y notas restantes. Las triadas se muestran en un recuadro central:

- Triada Mayor (M):** Notas 4# y 9#.
- Triada Menor (m):** Notas 9 y 7.
- Triada Aumentada (A):** Notas 9# y 7.
- Triada Disminuida (d):** Notas 6b y 4.

Las cuatriadas se muestran en un recuadro inferior:

- Cuatriada Mayor (M):** Notas 4#, 9#, 7.
- Cuatriada Menor (m):** Notas 11#, 9, 7.
- Cuatriada Aumentada (A):** Notas 5, 9#, 7.
- Cuatriada Disminuida (d):** Notas 6b, 4, 9, 7.

Las bordaduras de semitono superior e inferior se muestran en un recuadro superior:

- Bordadura de semitono superior:** Notas 6b, 11, 9b.
- Bordadura de semitono inferior:** Notas 4#, 9#, 7.

Las notas restantes se muestran en un recuadro inferior:

- Notas restantes (M):** 6, 9b, 7b.
- Notas restantes (m):** 6, 3, 4, 7b.
- Notas restantes (A):** 6, 7b, 9, 4#.
- Notas restantes (d):** 7b, 5, 3, 9b.

Figura 30. Teoría de la doble bordadura.

Como muestra la ilustración precedente, cada uno de los acordes puede ser sometido a una bordadura de semitono superior (disonancias fuertes) e inferior (disonancias medias). En el caso de las triadas, nos quedarán 3 notas restantes que se convierte en las disonancias más suaves al no estar a distancia de semitono con la triada fundamental. De esta forma cualquier acorde puede explicarse como la composición de un *acorde base* ornamentado por un bloque de tensiones que viene definido por la doble bordadura del mismo<sup>30</sup>. Con ello, la teoría de la doble bordadura propone un sistema para evaluar la tensión existente en un acorde musical.

<sup>30</sup> Este tipo de clasificación de la disonancia encuentra un parecido con algunas teorías expuestas por Vincent Persichetti (1915-1987) en su tratado de *Armonía del siglo XX* al estudiar los acordes según sus intervalos, estableciendo cuatro categorías: consonancias (3<sup>as</sup>M/m, 6<sup>as</sup>M/m, 4<sup>as</sup>/5<sup>as</sup> J), disonancias suaves (2<sup>a</sup>M-7<sup>a</sup>m), disonancias medias (4<sup>a</sup>A/5<sup>a</sup>d) y disonancias fuertes (2<sup>a</sup>m-7<sup>a</sup>M).

## **AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría expresar mi sincero agradecimiento a los profesores Diana Pérez Custodio y a Cristóbal García Gallardo por su participación en el proceso de revisión del presente artículo. El texto original fue completado en marzo de 2013, y se expuso en una ponencia de hora y media de duración titulada «La conjura de los sonidos» celebrada el 23 de abril de 2013 en el marco del XIII Ciclo de Música Contemporánea en la Sala Seminarios del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Dicho texto fue revisado con modificaciones menores de cara a la presente publicación.

## BIBLIOGRAFÍA

CROOK, Hal. *How to improvise. An approach to practicing improvisation*. Rottenburg: Advance Music, 1993.

DE LA MOTTE, Diether. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998.

REILLY, Jack. *The Harmony of Bill Evans*. Brooklyn: Unichrom, 1993.

HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna. Volúmenes I y II*. Barcelona: Music Distribución, 1995.

HINDEMITH, Paul. *Armonía tradicional. Primera Parte. Ejercicios de Armonía para cursos superiores*. Buenos Aires: Ricordi, 2009.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory*. Petaluma: Music, 1995.

MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Editions Musicales, 1993.

MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition & Harmony, Volume 1*. Rottenburg: Advance Music, 1996.

SÁNCHEZ PECINO, Ignacio. *Khaos: hacia un equilibrio inexpressivo* (Actividad Académica Dirigida). Málaga: Conservatorio Superior de Música de Málaga, 2009.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City: Spanpress Universitaria, 1998.

RAMEAU, Jean Philip. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Ballard, 1722.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires: Ricordi, 1997.

- RUSSELL, George. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Volume one: The Art and Science of Tonal Gravity*. Massachusetts: Brookline, 2001.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Chicago: Chicago University, 1954.
- SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1974.
- TURKEL, Eric. *Arranging Techniques for Synthesists*. New York, Amsco Publication, 1988.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de Armonía*. 3 volúmenes. Barcelona: Idea Books, 2006.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni Harmoniche*. Venecia: 1561 (1558).

## RECURSOS Y PROCEDIMIENTOS ELECTROACÚSTICOS EN LOS FORMATOS AUDIOVISUALES. CASOS DE ESTUDIO

Eneko Vadillo Pérez  
Conservatorio Superior de Música de Málaga

### Resumen:

La creación y percepción de las músicas para los formatos audiovisuales no se ha modificado conforme ha ido recorriéndose el pasado siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI. En la actualidad, utilizar medios electroacústicos, recursos heredados de las vanguardias tradicionales o la utilización de procedimientos más actuales como la multitexturalidad, la síntesis instrumental espectral o granular, sigue siendo tan insólito como lo era en épocas anteriores. Cabe preguntarse a qué se debe esta disociación e incongruencia temporal entre los lenguajes, ya clásicos del siglo XX, y los recursos y procedimientos que han venido utilizando mayoritariamente los compositores de los formatos audiovisuales (largometraje, documental, video danza, etc.) Este artículo tiene una vocación pedagógica. La asignatura de composición para medios audiovisuales forma parte de la materia de tecnología musical y se enmarca dentro del currículo de la especialidad composición. Ofrece al estudiante una aproximación al lenguaje audiovisual tanto teórica como práctica. Los objetivos fundamentales que se plantean en la asignatura responden, por un lado, al hecho de mostrar al estudiante los códigos específicos que son necesarios para descifrar el lenguaje musivisual con un sentido crítico y analítico. Este artículo intenta dar claves para comprender la evolución del medio audiovisual dentro del arte contemporáneo mediante sus diferentes variantes con ejemplos concretos extraídos de bandas sonoras que de uno u otro modo se inspiran o utilizan procedimientos propios de la música electroacústica como *El planeta de los simios* (1968), *Chernóbil* (2018) o *La caja de Medea* (2011).

**Palabras clave:** lenguaje musivisual, audiovisual, bandas sonoras, música electroacústica, música electrónica, Samuel Alarcón.

**Recepción:** 15-12-2019

**Aceptación:** 06-03-2020

## UNA BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA: CONCEPTOS Y CONVENCIONES

El 5 de octubre de 1948 la Radiotelevisión pública francesa emitió en París el primer *Concert de Bruits*, conformado por los *Cinq études de bruits* (1948) de Pierre Schaeffer. Schaeffer denominó a esta música *musique concrète*. El término es desde entonces aplicado a otros ámbitos, sobre todo en músicas de carácter no lineal, no tonal y donde el parámetro altura no es tan decisivo en la identificación de la forma musical como pueden ser otros como timbre, ritmo, diseño, perfil o contorno.

En la actualidad, utilizar medios electroacústicos, recursos heredados de las vanguardias tradicionales o procedimientos más actuales como la multitexturalidad, la síntesis instrumental espectral o la micropolifonía, en géneros audiovisuales, sigue siendo tan insólito como lo era en épocas anteriores. Tras un siglo de cine y de música de cine, ésta no ha renunciado al lenguaje tonal como sello distintivo. La creación y percepción de las músicas para los formatos audiovisuales no se ha modificado conforme se ha ido recorriendo el pasado siglo XX y en lo que llevamos recorrido del siglo XXI. Cabe preguntarse a qué se debe esta disociación e incongruencia temporal entre los lenguajes, ya clásicos del siglo XX, y los recursos y procedimientos que han venido utilizando mayoritariamente los compositores de los formatos audiovisuales (largometraje, documental, video danza, etc.). La respuesta es compleja y variada.

La música electroacústica es aquella en la que se utiliza la tecnología electrónica (en la actualidad fundamentalmente informatizada) para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros. Martin Supper clasifica la música electroacústica en 4 tipos<sup>1</sup>: Música para cinta magnética, Electrónica en vivo, Música electrónica y Música por ordenador. Otro criterio de clasificación<sup>2</sup> es aportado por Simmon Emmerson y Denis Smalley, dividiéndola en dos géneros:

---

<sup>1</sup> Martin Supper, *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, Madrid, Alianza Música, 2004, pp. 35-78.

<sup>2</sup> Simmon Emmerson y Denis Smalley, «Electroacoustic music», *Grove Music Online*, Laura Macy (editora). En internet: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08695>.

Acusmática: compuesta para su reproducción mediante altavoces y que sólo se encuentra disponible en un formato grabado (cinta, disco compacto, dispositivo de almacenamiento informático). Han emergido dos tendencias estéticas:

- a) Música de cinta. Más «abstracta», relacionada con el desarrollo de discursos musicales basados en distintos tipos de sonidos y timbres.
- b) Música electrónica, *Elektronische Musik*, desarrollada en los laboratorios de Colonia por Eimert y Stockhausen.

Electrónica en vivo (*live electronic*): en la cual la tecnología se utiliza para generar, transformar o disparar sonidos (o una combinación de todo ello) durante el propio acto de la interpretación, y generados de múltiples formas (síntesis FM, sampleo, síntesis granular, etc.).

## **BASES DE LA COMUNICACIÓN, FUNCIONES Y USOS DE LA MÚSICA EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES**

### **La tradición tonal**

La popularidad internacional de John Williams, Barry y Zimmer, indica claramente una preferencia general por las partituras musicales basadas en la tonalidad para el tema y la melodía. La base para esto probablemente se encuentra en este hecho: la mayoría de las partituras tradicionales de acción épica fueron creadas por Steiner y Korngold con «preferencia por enormes sonidos orquestales, armonías exuberantes y líneas expresivas basadas en las óperas de Strauss, Wagner, Puccini y sinfonías de Mahler»<sup>3</sup>. Hollywood adoptó un lenguaje musical tradicional y romántico, fiado del siglo XIX y consecuentemente anacrónico, plasmado en el sinfonismo clásico, que sirvió de modelo para la música cinematográfica. El lenguaje en general era conservador y se había abusado de sus fórmulas en extremo.

---

<sup>3</sup> Gerard Bruce, *Bernard Herrmann: Film Music and Film Narrative*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 77: «preference in huge orchestral sounds, lush harmonies and expressive lines based in the operas of Strauss, Wagner, Puccini and Mahler's symphonies».

La adopción de este lenguaje por parte de Hollywood no tiene otro misterio que la raigambre musical de sus propios compositores. Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold, Dimitri Tiomkin, Alfred Newman o Bronislau Kaper Franz Waxman, así como el húngaro Miklós Rózsa.

### **Bases y fundamentos del lenguaje musical audiovisual**

Una de las principales razones del porqué del uso de música tonal, formalmente sencilla, puede haber sido el constituir ésta el vehículo de un mensaje con unos códigos muy concretos. Es lo que Leonard B. Meyer<sup>4</sup> denomina «connotación-conjunto de condiciones preparatorias»<sup>5</sup> y Kathryn Kalinak «convención»<sup>6</sup>. Ambos términos y teorías son fundamentales para elaborar una teoría de la comunicación musical en el audiovisual siguiendo los patrones teóricos de la comunicación. Estas bases o códigos han sido estudiadas por diversos autores como Chion, Chathany, etc. Pero es Alejandro Román quien define y cataloga de manera exhaustiva las distintas funciones que adopta la música en un formato audiovisual y establece los principios semióticos que rigen la misma: «Los códigos empleados por el lenguaje de la música cinematográfica basan en gran parte su significado en el uso de determinadas figuras retóricas de modo similar al que utilizan en el lenguaje hablado y escrito»<sup>7</sup>.

Estos códigos tienen su raíz en procedimientos y asociaciones que se remontan a la técnica del *figuralismo*<sup>8</sup> en el Renacimiento o en simbologías del Barroco, y es la retórica. Retórica, en la que la comparación sonora enfrentada a la imagen produce una

---

<sup>4</sup> Leonard Meyer, *La emoción y el significado en la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, trad: José Luis Turina, pp.73-82.

<sup>5</sup> Las connotaciones son el resultado de las asociaciones que se producen entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical. Una música como el primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven puede parecer rica y variada en occidente, pero para un hindú, acostumbrado a una enorme riqueza rítmica musical, será monótona.

<sup>6</sup> Un elemento musical que, asociado con un elemento extra-musical, da como resultado un significado concreto que, de alguna manera, es predecible según la experiencia y el imaginario colectivo.

<sup>7</sup> Alejandro Román, *Análisis musivisual*, Madrid, Visión Libros, 2017, p. 44.

<sup>8</sup> Pérez Gutiérrez Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*, Vol. 2, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 67: «imitar figurativamente el texto o sonido de la naturaleza. Grupos de notas destinadas a describir o evocar lo significado en palabras de un escrito (literario, religioso)».

intensificación de esta última<sup>9</sup>. Por consiguiente, su uso puede facilitar una respuesta acorde a las intenciones del realizador; sin olvidar, al mismo tiempo, el matiz de manipulación:

Procedimientos musicales concretos como figuras melódicas, sucesiones armónicas o relaciones rítmicas concretas, se vuelven fórmulas que indican un estado de ánimo o un sentimiento codificado culturalmente. Para aquellos a quienes les son familiares, dichos signos son poderosos factores en el condicionamiento de las respuestas<sup>10</sup>.

Para Alejandro Román, como la música implica un proceso de comunicación entre un emisor y un receptor que comparten un conocimiento común, la existencia de un lenguaje es incuestionable. Entonces, la música electroacústica, con sus sonoridades no-orgánicas, ajenas a la calidez humana, ¿de qué manera puede expresar algo en un oyente habituado a realizar asociaciones de tipo emocional retórico durante el visionado de una película? En ese caso, ¿cómo, cuándo y qué comunicaría la música no basada en sistemas, formas y sonidos tradicionales asociados a lo tonal, y, por ende, que no comparte los códigos básicos necesarios para que llegue un mensaje asociado a una determinada imagen? La respuesta fue dada por criterios y asociaciones que tienen que ver con la propia naturaleza de la música no basada en una jerarquía tonal y, por ende, en frases regulares que puedan ser predecibles para el oyente.

## **USO DE LA MUSICA ATONAL, NO TONAL Y DE VANGUARDIA EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES. LA TRA(D)ICIÓN HEREDADA**

Con los años, los compositores han tomado decisiones musicales muy específicas al acercarse a las películas de ciencia ficción. Leonard Rosenman decidió marcar el mundo desconocido de *Fantastic Voyage* (1966) con música atonal y vanguardista inquietante.

Ciertos aspectos creativos (lenguaje armónico y estilo de instrumentación principalmente) funcionan bien dentro de los parámetros emocionales y dramáticos de ciertos tipos de películas. Asumiendo esta teoría, ciertos aspectos de la composición (armonía y orquestación) deberían aparecer regularmente en películas de cierto género o de tipo e

---

<sup>9</sup> Un recurso «patentado» por Download es representar la caída de lágrimas con escalas descendentes.

<sup>10</sup> Leonard Meyer, *La emoción y el significado...*, p. 271.

imágenes similares. Tanto las orquestaciones vanguardistas atonales y/o las post-románticas tardías como los lenguajes armónicos se han asociado tradicionalmente con el género de ciencia ficción, fantasía y terror<sup>11</sup>.

Observamos así cómo la música atonal, aunque ha encontrado cada vez más cabida en el cine, no obstante, permanece todavía como algo extraño. El llamado Sinfonismo Clásico Cinematográfico se convertiría en un poderoso gigante, muy económico, de difícil destitución. El leitmotiv wagneriano, reproducido en su aspecto más superficial, así como la clasificación –consciente o no– de motivos estándar para provocar determinados efectos emocionales, llegó a ser algo habitual:

Por otra parte, si se consiguieran explorar las posibilidades de la música atonal en el cine, el ejemplo de Hitchcock es paradigmático del modo en que se ha utilizado la atonalidad: asesinato, neurosis, terror, ciencia ficción. A causa de acomodar al oyente a este tipo de espectáculos atonales y siempre téticos, el oyente medio se lleva una impresión equivocada de las posibilidades expresivas y agradables del atonalismo<sup>12</sup>.

El uso reiterado de la música atonal electroacústica y demás manifestaciones de la modernidad o de realidad congruente temporal con los siglos XX y XXI, ha provocado una tradición heredada en su uso en medios audiovisuales. O quizás podría hablarse de traición heredada, ya que no se ha explorado ni se ha intentado hacer uso del lenguaje y características de ciertos aspectos de la atonalidad para poder aportar otro grado de empatía audiovisual.

Hay tres factores o razones principales que activaron, ampliamente, el uso de música atonal y vanguardista<sup>13</sup>:

---

<sup>11</sup> Eneko, Vadillo, *Elliot Goldenthal's Final Fantasy: A Discussion on Mixed Harmonic and Orchestration Techniques applied to Film Music*, Master Thesis, Mmus Composition for Screen and Media, Royal College of Music, London, 2001, p. 24: «Certain creative aspects (harmonic language and instrumentation style mainly) work well within the emotional and dramatic parameters of certain types of films. Assuming this theory, certain aspects of composition (harmony and orchestration) should regularly appear across films of a certain genre or of similar type and imagery. Both atonal avant-garde and/or late post-romantic orchestrations and harmonic languages have been associated traditionally with the sci-fi-fantasy-horror genre».

<sup>12</sup> Daniel Martín Sáez, El experimentalismo en la música cinematográfica (reseña), *Sinfonía Virtual*, nº16, 2010, p.6. En internet: [http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004\\_experimentalismo\\_musica\\_cinematografica.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004_experimentalismo_musica_cinematografica.pdf) (Consultado 19-12-2019).

<sup>13</sup> Para profundizar en un análisis detallado del uso atonal de música en el cine, así como de los procedimientos compositivos aplicados, consultar Eneko Vadillo, *Elliot Goldenthal's Final Fantasy, a discussion on mixed harmonic and orchestration techniques* Saarbrücken, LAP Lambert Academic publishing, 2012.

- 1 - Lo que suena ajeno a lo tonal es propio de lo extraño y desconocido.
- 2 - Encasillamiento. Lo que funcionó antes puede funcionar nuevamente.
- 3 - Propiedades de la música atonal y electroacústica. En términos generales, un aumento de la disonancia dentro de un entorno tonal/diatónico equivale a un aumento armónico de la tensión.

Cada uno de ellos por separado, o los tres combinados, han seguido ejerciendo una influencia que se puede denominar criterio y normas de uso de la música de corte mayormente no experimental, sino evidentemente tradicional y tonal. Solo en contados casos se puede observar un uso distinto al asociado o, incluso, un uso extenso, compacto, estable a lo largo de un largometraje, más allá de la mera anécdota sonora.

## CASOS DE ESTUDIO

### *Forbidden planet (1968)*

Es imprescindible destacar la labor pionera de Louis y Bebe Barron. En 1956 musicalizaron la película de ciencia ficción *Planeta prohibido (Forbidden planet)*, dirigida por Fred McLeod Wilcox. Es el primer ejemplo conocido de uso exclusivo de electrónica para la elaboración de la música de una película. El matrimonio Barron denominó los procedimientos de *Planeta prohibido* «tonalidades electrónicas»:

Louis y Bebe Barron experimentaban con el desarrollo de sonidos producidos por circuitos electrónicos. Llamaban a estos sonidos tonalidades electrónicas [...]. Diseñaban y construían circuitos electrónicos que, una vez bien controlados, reaccionaban a estímulos determinados. La actividad sonora era entonces grabada en cinta magnética<sup>14</sup>.

Tenemos en cuenta que en 1948 apreció la obra de Schaeffer *Etude de bruits*, que en 1955 Stockhausen compone *Studie 2* y *Kontakte*: es simplemente un hecho que deja atónito que la vanguardia musical fuera usada tan pronto, de manera contemporánea, en un campo (el audiovisual) que se había caracterizado por el rechazo a esos mismos

---

<sup>14</sup> Royal Brown, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley/Los Angeles/ London, University of California Press, 1994, pp.182-183: «Louis and baby Barron experimented with the development of sounds produced by electronic circuits. They called these sounds electronic tones [...] They designed and built electronic circuits that, once well controlled, reacted to certain stimuli. The sound activity was then recorded on magnetic tape».

procedimientos. El experimento contrastaba fuertemente con el resto de la producción hollywoodiense de la época. El procedimiento tímbrico emulaba o representaba la extrañeza del entorno alienígena del planeta, caracterizada por la presencia silenciosa pero amenazante de un ente del planeta. El uso de la electrónica fue rudimentario, pero magistral por efectivo: modulación de amplitud, multiplicación de señal creando modulación de anillos y variación de envolventes.

### ***Carros de fuego - 100 meters (1982)***

*Chariots of Fire* (*Carros de fuego* en España) es una película británica de 1981, dirigida por Hugh Hudson. Basada en la historia real de los atletas británicos que se preparan para competir en los Juegos Olímpicos de París 1924. Una de las escenas más emblemáticas ocurre cuando uno de los personajes del largometraje realiza el ritual de preparación en la pista de atletismo antes de realizar la carrera. Fotografiada y proyectada en cámara lenta, subjetiviza toda la escena representando las tensiones, los pensamientos, las dudas del corredor ante el éxito y el fracaso. Un momento así es musicalizado por Vangelis, autor de la banda sonora, con un montaje electroacústico de carácter y espíritu acusmático experimental. Desde síntesis sonora hasta variantes de amplitud, envolvente y modulación básica por filtros, la escena está cargada de una sensación irreal, profunda, interiorizada. Una música, incluso tonal o atonal, impregnará de una emoción ya conocida o esperada por el espectador. El montaje abstracto le otorga otra dimensión tanto sonora como emocional.

### ***El planeta de los simios (1968)***

La música escrita por Jerry Goldsmith para el largometraje, dirigido por Franklin J. Schaffner, *Planet of the Apes*, revolucionó los esquemas conocidos hasta entonces en el género de la ciencia-ficción, con una música innovadora y atonal. La música hace que el espectador no pueda reconocer como propia la Tierra. Este lugar ajeno al humano es representado tímbricamente por el uso de todo tipo de instrumentos exóticos. Al ser una partitura irreferenciable, impide que el espectador la identifique con algo concreto y multiplica así su efecto devastador.

La importancia de esta BSO, además de por sus cualidades intrínsecas, se debe a que es la primera vez que se usaban procedimientos electroacústicos<sup>15</sup>, esto es, consistentes en aplicar sobre una música procesos asociados a las técnicas de manipulación de sonido que, por esa época, no estaban muy extendidas ni desarrolladas. El material temático armónico y textural está enteramente extrapolado de una serie dodecafónica, usada de manera rigurosa:

Ejemplo 1. *El planeta de los simios*: serie dodecafónica principal y derivaciones de acordes

En el tema *The searchers*, se observa cómo la electroacústica toma carta de naturaleza. Los acordes *pizzicato* o *legno batutto*, son transformados, en vivo, creando un eco en lo que se denomina *tape delay*.

Ejemplo 2. Goldsmith, *Planet of Apes*, *The searchers* reducción por Eneko Vadillo

<sup>15</sup> Arpa electrónica, *echoflex* y cámara de reverberación.

Perc. Gong scrape hard with wire brush

Pno. *f* (Tape delay echo) pizz.

Str. *mf* *f* pizz.

Ejemplo 3. <https://www.michaelwbell.co.uk/score-of-the-month/2017/8/11/score-of-the-month-7-planet-of-the-apes-1968-by-jerry-goldsmith>

### ***La ciudad de los signos* (2009)**

*La ciudad de los signos* es un largometraje documental realizado, escrito y dirigido por Samuel Alarcón, producido por Filmo films. *La ciudad los signos* es un viaje a través de la filmografía del cineasta italiano Roberto Rossellini. Realiza un viaje revelador y fantasmagórico a través de la filmografía y los lugares de filmación de Roberto Rossellini. Más allá de los signos, que se abren como puertas a la intangible realidad del cinematógrafo, sobrevive una ciudad universal que mantiene intactos todos los sueños que el celuloide ha marcado indeleble en nuestra memoria. Los lugares, espacios que se revisitan en este documental; los personajes, que aparecen de manera fantasmagórica, y el tiempo, como una dimensión no lineal, precisaban de un enfoque radical en su sonorización.

La música del prólogo del largometraje es una composición electroacústica compuesta para el filme: *Antibes per flauto e elettronica*. La música es el resultado de dos fuentes: la parte instrumental interpretada por la flauta (timbre liviano y neutro,

vaporoso) y una cinta electrónica realizada con selección de muestras, procesados en *Pro Tools*, *Max* y *Logic* para cinta electrónica. La música fue editada para adaptarla al formato audiovisual realizando una sincronización dramática –incremento de actividad textural, densidades, etc. Asimismo, la idea de repetición, de tiempo no lineal, de lugares que se revisitan, se simbolizan con una técnica eminentemente inventada por la electroacústica y no existente en la música tradicional: los bucles (*loops*).

**ANTIBES**  
per flauto solo

ENEKO VADILLO

Molto calmo  $\text{♩} = 45-50$

senza vibrato

Solo aria → 1/2 aria → 1/2 suono → Regolare → con molto di aria

Flute

poco p

ppp

4

With warm vibrato

senza vibrato

poco a poco vibrato

p

pp

pocomp

pp

mp

7

Normal vibrato ( a piacere e ad libitum )

p

pocomo

p



Ejemplo 4. Vadillo, *La ciudad de los signos*, *Antibes*, Eneko Vadillo

### *La caja de Medea* (2012)

*La caja de Medea* es un cortometraje realizado, escrito y dirigido por Samuel Alarcón y José Cabrera Betancort. Producido por Filmo y Dunes films, fue realizado en su integridad en la isla de Lanzarote. La película se mueve en diversos planos temporales y la idea del recuerdo vivido e imaginado, de la superposición de lo real e imaginario es constante.

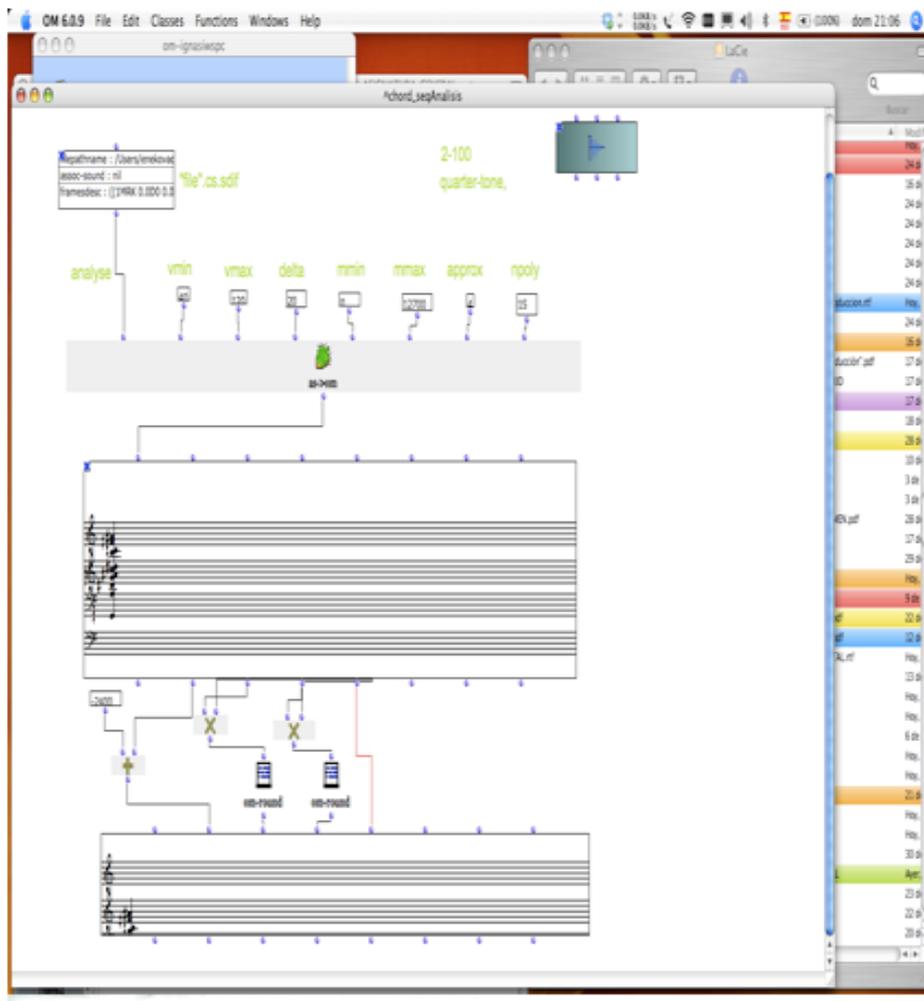
Al ser un argumento que se desarrolla en una isla (rodeada de agua), dado que la trama explora la evolución psicológica de los personajes (su transformación interior a lo largo del tiempo), y que el propio elemento inmaterial del tiempo es fundamental para

entender el cortometraje, la idea para la composición de la música se desarrolló en torno al fenómeno físico armónico.

La noción básica para construir una comprensión cabal del fenómeno físico-armónico es la idea de que un armónico es un tipo de sonido que se caracteriza por tener el timbre más pobre posible (muy parecido al sonido del diapasón) que se corresponde con una forma de variación sinusoidal de la onda sonora. El otro elemento clave que necesitamos nos lo proporciona el Teorema de Fourier, que afirma que cualquier forma de variación periódica puede descomponerse en una suma de parciales.

La exploración de interior del sonido y la aplicación musical tuvo lugar por la llamada escuela espectral. La obra *Partiels* se ha establecido como el inicio de la música espectral: *Partiels* (1975) es una pieza definitoria de música espectral de Gérard Grisey. El inicio extenso de la pieza se deriva del análisis espectral del Mi grave del trombón. El programa usado en 1975 era el denominado patchwork y evolucionó a Openmusic. Ambos programas fueron desarrollados por el IRCAM parisino (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*).

En *La caja de Medea* se crea una simbología entre este procedimiento y la evolución del contenido interior del personaje de Nadia: sus componentes psíquicos internos evolucionan a lo largo del tiempo, transformándose en algo cada vez más extraño, poco definido e incluso trastornado. De similar modo, la música de *La caja de Medea* utiliza procedimientos de la vanguardia o más reciente modernidad para reflejar emociones muy asociadas a la música tonal, permitiendo la percepción de detalles y matices más sofisticados.



*Ejemplo 5. Vadillo, La caja de Medea. Análisis espectral  
bowl tibetano. Patch de Openmusic*



Ejemplo 6. Vadillo, *La caja de Medea*. Resultados análisis espectral bowl tibetano.

### **Chernóbil (2018)**

El 26 de abril de 1986 se produjo el mayor accidente nuclear de la historia: en la central nuclear Vladímir Ilich Lenin, ubicada en el norte de Ucrania, a 3 kilómetros de la ciudad de Prípiat, explosionó el reactor 4. La cantidad de dióxido de uranio, carburo de boro, óxido de europio, erbio, aleaciones de circonio y grafito expulsados que se estimó –materiales radiactivos y/o tóxicos– fue unas 500 veces mayor que el liberado por la bomba atómica arrojada en Hiroshima en 1945. Las consecuencias siguen siendo palpables en los innumerables casos de cáncer, en la flora y fauna no recuperada y en las distintas enfermedades que creó la radiactividad. Ese enemigo invisible, solo detectado por medidores de radiación (sonido crepitoso granulado) es una de las bases sobre las cuales la compositora danesa Hildur Guðnadóttir –ganadora de un premio Oscar por su trabajo en *Joker* (2019)– crea una música que se sitúa entre el diseño sonoro, la música acusmática, la música electroacústica y la música de ambiente.

¿Cómo se transforma algo silencioso e invisible y, sin embargo, inhumanamente salvaje, en sonido? La compositora, Hildur Guðnadóttir, se enfrentó a este desafío cuando se le encargó la creación de la banda sonora de la miniserie más nueva de HBO, *Chernóbil*. Lo que terminó haciendo es un acompañamiento incómodo, inquietante y

notablemente hermoso para una de las tragedias humanas más grandes en la memoria reciente: «Estaba claro desde el primer momento que no sería apropiado hacer una partitura normal para esta serie de televisión»<sup>16</sup>.

En cambio, Hildur Guðnadóttir se acercó al proyecto científicamente, preguntándose a sí misma cómo suena la radioactividad: «Por supuesto, la explosión fue grande, pero el impacto de la misma y los efectos reales [...] son tan silenciosos e invisibles»<sup>17</sup>. El concepto es radical: crear texturas sonoras y ambientes musicales que representen las sensaciones de los personajes frente a la amenaza, así como representar el propio concepto de radiación. Para ello el planteamiento tuvo que ser radical. No existe ni un solo instrumento acústico, excepto la propia voz de la compositora. El sistema para crear los paisajes sonoros en esta banda sonora fue el siguiente:

- Grabar directamente de una central nuclear el sonido del rumor del reactor, del giro de puertas, el sonido del contador *geiger*<sup>18</sup> captando radiación, el sonido de un trozo de grafito contaminado de radiación, frecuencias agudas que emanan de la chimenea, etc.
- Edición de las muestras, limpieza y transposición a rango audible.
- Montaje electroacústico de tipo acusmático, procesando el sonido mediante *plugings* tradicionales (*reverb*, *eco*, *delays*, *filtrajes*, *pitch shifter*, etc.)
- Creación de instrumentos virtuales mediante la técnica del *sampling*. Para ello es posible usar *Kontakt*, *EXS 24*, *halion 5*, etc. La técnica de *sampleo* permite obtener armonías, líneas de melodías a partir de un sonido cualquiera.
- Síntesis modular y síntesis granular. Procesamientos clásicos de la electroacústica para creación de texturas complejas asociadas a momentos más tensos o movidos.

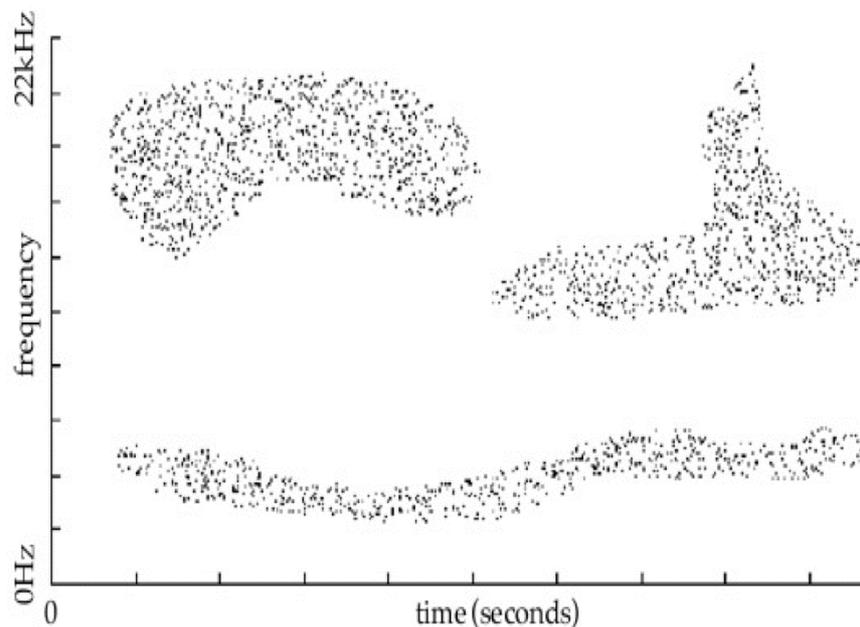
---

<sup>16</sup> Hannah Jane Cohen, Sickening Silence: Hildur Guðnadóttir's 'Chernobyl' Soundscape Brings Radioactivity To Life. En internet :<https://grapevine.is/icelandic-culture/movies-theatre/2019/06/07/sickening-silence-hildur-gudnadottirs-chernobyl-soundscape-brings-radioactivity-to-life/> (Consultado 19-12-2019): «It was clear from the get-go that it wouldn't be appropriate to do a normal thriller TV score».

<sup>17</sup> Ibid: «Of course, the explosion was big, but the impact of it, and the actual after effects [...] they are so silent and invisible».

<sup>18</sup> Un contador *Geiger* es un instrumento que permite medir la radiactividad de un objeto o lugar. Es un detector de partículas, así como de radiaciones ionizantes.

La síntesis de sonido basada en granos o síntesis granular es una técnica de producción de sonidos que se basa en una concepción del sonido en términos de partículas o cuantos, pequeñas explosiones de energía encapsuladas en una envoltura y agrupadas en conjuntos mayores. Su longitud oscila entre 5 y 100 milisegundos. Cada punto es un grano formando una nube sonora no sincronizada. Las primeras implementaciones digitales de la técnica granular se deben a Curtis Roads, en 1974, en la Universidad de California en San Diego. En *Chernóbil* se usan ambos procedimientos, el sincrónico y asincrónico, creando texturas con distintas rugosidades que sirven para pasar de situaciones calmas a movidas sin hacer uso de acompañamientos tradicionales. Con ello se consiguen distintas nubes de sonido de cualidades diferenciadas.



*Ejemplo 7. Partitura realizada con síntesis granular modo asincrónico. Nubes.*



Ejemplo 8. Samplers EXS24 y Kontakt



Ejemplo 9. Sampler Halion 5. Detalle de procesamientos granulares sobre muestra de sonido

## CONCLUSIONES

El material sonoro musical se convirtió, desde los principios del arte cinematográfico, en un aliado inseparable de la representación fílmica. Por ello, ha sido objeto de variados estudios desde perspectivas multidisciplinares, que han investigado su papel y función. Desde que Halim El-Dabh realiza en 1944 la obra *Expressions of Zaar*, la tecnología asociada a la manipulación electrónica del sonido ha experimentado una evolución sin parangón. La aparición de los modernos ordenadores de sobremesa, los modernos secuenciadores, la tecnología VSL o programas como Max/Msp u *openmusic*, hicieron que las posibilidades de creación sonora se ampliaran de manera exponencial,

obteniendo timbres únicos nunca antes escuchados. La síntesis substractiva, aditiva o granular mezclada con la técnica del *sampling* permite crear paletas de posibilidades infinitas. Representa la música electroacústica, desde algún punto de vista, una continuación de la exploración que se remonta al mismo inicio de la música occidental: la búsqueda de nuevas combinaciones tímbricas y nuevas posibilidades de orquestación como vehículo de la expresión y la creatividad artística. Se han aportado posibles razones para entender y explicar la falta de exploración tímbrica, audacia formal y/o búsqueda de nuevas texturas en los medios audiovisuales.

No hay excusa para que desde las aulas de las universidades y de los conservatorios no se deba potenciar la posibilidad de usar lenguajes y medios propios del siglo XX en músicas para audiovisuales, sin temor a no crear una sensación o emoción predeterminada de antemano. Con ello, quizás, se podría volver a encontrar un camino no andado y nuevos retos creativos, uno de los ideales de todo creador, artista o investigador en un mundo –cada vez más– repetitivo, falto de originalidad, mecánico, comercial y redundante en ideas. Aun quedando un largo camino por recorrer, sigue vigente la proposición de Noël Buch: «Siempre es permisible esperar que los buscadores calificados acaben encontrando los medios para llevar a cabo experiencias que nos parecen capitales, si el cine quiere realizar plenamente sus potencialidades»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Noël Buch, *Praxis del cine* (Praxis du Cinéma, Ed. Gallimard, Paris, 1970), Madrid, Fundamentos, 1985, p.107.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor y EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981.

BARBER, Llorenç. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Colección Exploraciones, Fundación Autor, 2009.

BRUCE, Gerard. *Bernard Herrmann: Film Music and Film Narrative*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

BROWN, Royal. *Overtones and Undertones Reading Film Music*. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1994.

BUCH, Noël. *Praxis del cine* (Praxis du Cinéma, Ed. Gallimard, París, 1970). Madrid: Fundamentos, 1985.

CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1998.

COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

EMMERSON, Simmon y SMALLEY, Denis. «Electroacoustic music». *Grove Music Online*. En internet: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08695>

JANE COHEN, Hannah. «Sickening Silence: Hildur Guðnadóttir's 'Chernobyl' Soundscape Brings Radioactivity To Life». *Gravepine*. < <https://grapevine.is/icelandic-culture/movies-theatre/2019/06/07/sickening-silence-hildur-gudnadottirs-chernobyl-soundscape-brings-radioactivity-to-life/>> (Consultado 19-12-2019).

KARLIN, Fred & WRIGHT, Rayburn. *On the track, a guide to contemporary film scoring*. New York: Routledge, 2004.

LONDON, Kurt. *Film music*. London: Faber & Faber, 1944.

MEYER, Leonard. *La emoción y el significado en la música*. Traducción de José Luis Turina. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. «El experimentalismo en la música cinematográfica». *SinfoníaVirtual*. n°16, 2010, p.6, <[http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004\\_experimentalismo\\_o\\_musica\\_cinematografica.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004_experimentalismo_o_musica_cinematografica.pdf)> (Consultado 19-12-2019).

NIETO, José. *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Ediciones AKAL, 1985.

ROADS, Curtis. *Microsound*. Cambridge: MIT Univ. Press, 2001.

ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.

ROMÁN, Alejandro. *Análisis musivisual*. Madrid: Visión Libros, 2017.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana. «La música contemporánea en el cine». En: *Historia y Comunicación Social*. Málaga: Universidad de Málaga, Textos Mínimos, 2005  
<https://core.ac.uk/download/pdf/38816244.pdf>.

SKELTON, Michael. «Paths of Fantastic Film Music: Examining Film Scoring and Death, Film-score». *Film Score Monthly*.

< <http://www.filmscoremonthly.com/features/skelton.asp>. > (Consultado 19/12/2019).

SUPPER, Martin. *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*. Madrid: Alianza Música, 2004.

VADILLO PÉREZ, Eneko. *Elliot Goldenthal's Final Fantasy: A Discussion on Mixed Harmonic and Orchestration Techniques applied to Film Music*, Master Thesis, Mmus Composition for Screen and Media, Royal College of Music, London, 2002-2003.

VADILLO PÉREZ, Eneko. *La ciudad de los signos: la electroacústica en los medios audiovisuales*. Vídeo clase magistral. UNIR- Universidad Internacional de la Rioja. Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas Tecnologías. Herramientas para la Composición Audiovisual, Electroacústica y la Sonología, 2018.

VADILLO PÉREZ, Eneko. *La banda sonora como paradigma de lo imposible: La música de MOSMA 2019*, conferencia, MOSMA (Movie Score Málaga), 1 de julio de 2019, Cine Albéniz, Sala 3. [http://mosma.es/eventos/mosma\\_master\\_eneko\\_vadillo](http://mosma.es/eventos/mosma_master_eneko_vadillo)

VADILLO PÉREZ, Eneko. «Los mundos lisérgicos: aplicación de procedimientos y técnicas electroacústicas en los nuevos formatos y medios audiovisuales». *SULPONTICELLO (Revista on-line de música y arte sonoro)*, enero de 2014. <http://3epoca.sulponticello.com/los-mundos-lisergicos1/#.XfZSQ6NDndQ> (Consultado 19/12/2019)

ZUAZU BERMEJO, María Edurne. «Reseña de “El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica” de Alejandro Román». *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural* 16, 2012. (Consultado 19-12-19)

## **PARTITURAS**

GOLDSMITH, Jerry. *Planet of the Apes*, manuscrito original del autor usado para las sesiones de grabación en Londres. Royal College of Music library, London, 1968.

VADILLO PÉREZ, Eneko. *Antibes*. Madrid : EMEC, 2010

VADILLO PÉREZ, Eneko. *Medeatations*. Madrid : EMEC, 2011

## **VIDEOGRAFÍA**

*La caja de Medea*, <https://vimeo.com/44747701>

*La ciudad de los signos*, <https://vimeo.com/30692440>

## **DISCOGRAFÍA**

*Forbidden Planet*. CD. Small Planet Records PR-D-001, 1994

*Planet of the Apes*. CD. [Ost] Varese Sarabande, La-La Land Records and Varese Sarabande, LLLCD1500, 1978.

*Chernobyl (Music from the Original TV Series)*. Deutsche Grammophon (DG) HBO, B07S9BCDHF, 2019.

Eneko Vadillo Pérez. *Anima*. CD. IBS Classics. 2020. Zahir ensemble. Director: Juan García.

Vangelis. *Chariots Of Fire*. CD. Polydor, 800 020-2, 1982.

## REFLEXIONES ACERCA DEL ANÁLISIS MUSICAL EN ESPAÑA: UNA ASIGNATURA PENDIENTE

M<sup>a</sup> Luz Chamorro Trujillano  
Conservatorio Superior de Música de Málaga

*Reflexiones acerca del análisis musical en España: una asignatura pendiente.*  
**Congreso El Análisis Musical Actual: Marco teórico e Interdisciplinariedad  
Celebrado en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla,  
días 20-22 de noviembre de 2019.**

El pasado mes de noviembre tuvimos la suerte de poder asistir al primer congreso enfocado específicamente en el análisis musical en España, organizado y celebrado en el CSM Manuel Castillo de Sevilla y cuya iniciativa partió del propio centro.

El congreso se estructuró en torno a cinco líneas de investigación que pretendían abarcar la multiplicidad de enfoques que esta materia engloba: la teoría musical, el análisis de la música contemporánea, las perspectivas etnomusicológicas, las relaciones del análisis con la interpretación, y las conexiones del análisis musical con otros campos de investigación.

Las jornadas se distribuyeron en sesiones de mañana y tarde durante tres días consecutivos, iniciándose cada una de ellas con la comparecencia de un ponente de talla y reconocimiento internacional, y continuándose con diversas comunicaciones a cargo de profesores y doctores de universidades, conservatorios e instituciones nacionales e internacionales de prestigio, finalizándose cada sesión con un debate sobre las comunicaciones presentadas entre los participantes en la sesión correspondiente.

Muy acertadamente, la organización contó con la presencia de tres figuras principales: los Dres. Hermann Danuser e Yvan Nommick así como el maestro Juan Luis Pérez, figuras de reconocida trayectoria internacional.

Dando comienzo a la sesión inicial, el Dr. Hermann Danuser (uno de los musicólogos contemporáneos de habla alemana más importantes en la actualidad), con la ponencia *El análisis musical desde la tradición crítica*, nos instruyó acerca de las ventajas del análisis parcial frente al análisis total en diversas obras y secciones de obras poniendo de manifiesto los nuevos caminos hacia una contextualización intratextual; sin embargo no dejó de lado la presunción de la necesidad de una idea previa del conjunto de una obra y una minuciosa contextualización de esta, hablando incluso de conceptos como «metamúsica» y «metaanálisis» y partiendo siempre desde su experiencia personal como analista.

Para continuar con una línea similar, el profesor italiano Antonio Grande (Conservatorio G. Verdi de Como, Italia), con la ponencia *Layers of sense and the problem of coherence in music*, comparó dos puntos de vista analíticos (por un lado el que parte de la gran estructura y la descompone en detalles, y por otro el que parte de los detalles para llegar a la gran estructura) poniendo de manifiesto que la música compleja se puede descomponer en algo mucho más simple para llegar a un análisis más certero. Se valoró la posibilidad de elegir el llegar al todo desde el análisis de los detalles más simples, frente

a la habitual manera de descomposición del todo en partes más pequeñas. Se apoyó en el análisis schenkeriano haciendo referencias constantes al concepto de *dimensional counterpoint*<sup>1</sup>.

Desde la perspectiva de la etnomusicología, Jorge Gil Zulueta (Universidad Complutense, Madrid), en *Una aproximación musicológica a un género en “tierra de nadie”: el Ragtime clásico, la evolución compositiva de Scott Joplin, breve análisis de su obra y correspondencias sociales con una época*, realizó un recorrido por la trayectoria del compositor estadounidense Scott Joplin, cuyas obras muestran un gran conocimiento de la música seria de su época y anteriores, encontrándose una clara evolución en sus partituras desde el Rag Time hasta la composición clásica, así como influencias de Chopin, Brahms, Strauss, Satie o Stravinsky, poniendo de manifiesto el gran interés del contenido armónico, melódico y estructural de sus obras.

La sesión de tarde discurrió acerca de diversos enfoques metodológicos y analíticos dedicados a reflexionar sobre la pedagogía del análisis actual y a considerar la utilidad de las teorías musicales tradicionales aún empleadas en las aulas de los conservatorios españoles y el planteamiento de la apremiante necesidad de revisión de estas teorías.

Así, en *De la descripción a la explicación. Fundamentos epistemológicos para la enseñanza del análisis en el grado superior*, Josep Margarit Dalmau (ESMUC, Barcelona) realizó una propuesta metodológica para la asignatura de análisis de grado superior basada en la revisión de los conocimientos previos y en la diferenciación de los niveles descriptivo y explicativo del análisis. El ponente marcó una serie de etapas claras y sencillas para aplicar en el aula, comenzando por una revisión de los conocimientos armónicos previos, continuando por el reconocimiento de las funciones tonales y las cadencias tomando como punto de apoyo el cifrado armónico, y elaborando una teoría descriptiva y diseccionadora de la obra para por último tomar conciencia de lo que supone cifrar. Puso por lo tanto de manifiesto la importancia del conocimiento del análisis armónico y también del análisis schenkeriano, dando modelos significativos y haciendo referencia con ejemplificaciones al tratado *El contrapunto en la composición* de Salzer y Schachter<sup>2-3</sup>.

---

<sup>1</sup> Peter Smith llama «dimensional counterpoint» (contrapunto dimensional) a la interacción entre diferentes modalidades identificando tres superficies: diseño temático, esquema tonal, y estructura tonal (pudiendo añadirse cualquier otra si es necesario). Peter H. Smith, *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music: Structure and Meaning in His Werther Quartet*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

<sup>2</sup> Felix Salzer y Carl Schachter, *El contrapunto en la composición. El estudio de la conducción de las voces*, Barcelona, Idea Books, 1999. Este tratado pedagógico pretende mostrar las relaciones entre los procedimientos simples del contrapunto de especies de Fux y las complejidades de la composición polifónica en sus diferentes niveles durante el periodo de la práctica común. Dicho modelo para tratar el contrapunto se deriva del estudio de la obra de Heinrich Schenker.

<sup>3</sup> El análisis schenkeriano es un método de análisis musical basado en las teorías de Heinrich Schenker (1868-1935). Las ideas de Schenker parten de la observación fundamental de obras musicales del llamado período de la práctica común (aproximadamente desde 1600 hasta 1900). Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Londres, Dent, 1992, describe el análisis schenkeriano como «un tipo de metáfora según la cual una obra musical es vista como una ornamentación a gran escala de una progresión armónica subyacente simple» (p. 36).

La acertada reflexión a la que nos invita el Dr. Cristóbal García Gallardo (CSM de Málaga), con la comunicación *El análisis y la teoría musical en España: problemas y perspectivas*, giró en torno a las carencias de la disciplina del análisis y la teoría musical en nuestro país. Hizo especial hincapié en la necesidad de espacios de encuentro así como de apoyo a la investigación en cuestiones de análisis. Resaltó la carencia de publicaciones de interés y de actualidad en castellano y la inexistencia de una titulación específica que forme especialistas en este campo tan complejo y extenso, que normalmente corre a cargo de los titulados en composición. Hace especial referencia al tratado de la forma musical de Clemens Kühn<sup>4</sup> y considera que resulta alarmante la supervivencia en el uso en nuestro país de ciertos términos y conceptos obsoletos y de utilidad dudosa que nuestro profesorado sigue utilizando a falta de otros más adecuados y realmente fundamentados en el análisis musical real.

Como último comunicador de la tarde contamos con el coordinador general y pieza clave del congreso, el compositor Francisco Martín Quintero (CSM Manuel Castillo de Sevilla y URJC de Madrid). En su especialmente abundante en contenidos y sólida comunicación, *Lo textural como perspectiva. Aportaciones del enfoque textural al análisis de la música contemporánea para grandes formaciones instrumentales*, generosamente nos muestra bocetos de su obra *Orografía sonora* desde su gestación, pasando por su evolución y el resultado final apoyándose en la evolución de la textura en el proceso compositivo y presentándonos las diversas fases de la definición textural de dicha obra. Nos recuerda el parámetro de la textura musical como un factor decisivo en la música contemporánea por encima de otros y nos invita a considerar la aplicación pedagógica de estas apreciaciones.

Tras estas ponencias resultó especialmente relevante el debate sobre las comunicaciones que finalizó este primer día, en el cual los doctores Pedro Purroy Chicot (que ya nos había expuesto su original y asombrosa teoría en la sesión de la mañana con *El origen de los conceptos fundamentales de las teorías tonales*) y Josep Margarit Dalmau (ESMUC, Barcelona) intervinieron presentando la Associació de Teoria i Anàlisi Musicals creada en Cataluña<sup>5</sup>, cuyo conocimiento resultó especialmente motivador y alentador para la creación de una Asociación de Análisis y Teoría Musical española, cuya iniciativa fue apoyada por todos los asistentes al congreso<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Clemens Kühn, *Tratado de la forma musical*, Cornellá de Llobregat, Idea Books, 2003.

<sup>5</sup> En la página web <https://www.atam.cat/> (consultada el 11-2-2020), se puede observar que ATAM es una asociación creada a mediados de 2016 dedicada al estudio, investigación, generación y promoción de la teoría y el análisis musical a partir de una iniciativa vinculada al profesorado del Departamento de Teoría y Composición de la ESMUC.

<sup>6</sup> Actualmente es un hecho la puesta en marcha del proyecto para la creación de la Sociedad de Análisis y Teoría Musical por parte de un nutrido grupo de profesores, muchos de ellos asistentes y/o ponentes en este congreso. El enlace al formulario en el que se están recogiendo los datos de las personas interesadas es el siguiente: <https://forms.gle/vEY3RrDUGjNtyDGGGA>.

Tras la motivadora primera jornada, se dio inicio a la segunda, sin lugar a dudas el punto culminante de este congreso, en la que pudimos disfrutar de la presencia de nuevo en España del doctor, compositor y musicólogo Yvan Nommick<sup>7</sup> con la ponencia *En el laboratorio del compositor: reflexiones metodológicas y epistemológicas sobre poíesis, análisis genético e intertextualidad* en la que, con la admiración y el rigor que lo caracterizan al hablar de música, nos hace partícipes de cómo se investiga el proceso de gestación de una obra musical, desde su encargo hasta su estreno, en concreto *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, dejando constancia del respeto que debería mostrarse hacia el gran esfuerzo que existe tras cualquier gran obra de arte. Respecto a la intertextualidad nos recuerda que el concepto hace referencia a la gran cantidad de influencias de otras músicas anteriores en una obra en concreto a pesar de no ser citadas explícitamente. La *poiética* incluye la genética y todos los documentos que han alimentado la imaginación del compositor, y no concibe una edición crítica de una obra sin haberla analizado a fondo. Cita a Stravinsky cuando afirma que «hay que inclinarse ante las grandes obras maestras sin olvidarse del trabajo inmenso que se esconde detrás de ellas». Fantástica la referencia al coral «Ein feste Burg ist unser Got» y cómo ha aparecido citado por diferentes compositores a lo largo de la historia de la música para conseguir diferentes objetivos expresivos, desde Mendelssohn y Wagner hasta Debussy y Stravinsky.

Tras las intervenciones de Pedro Luengo Gutiérrez, Gonzalo Parrilla Gallego, David Wadie López y M<sup>a</sup> Carmen López Castro, que nos hablan sobre diferentes posibilidades de análisis musical recorriendo algunos aspectos interesantes desde ámbitos tan dispares como ludosonología y el flamenco, nos sorprendió Julia Esther García Manzano (CSM Manuel Castillo de Sevilla) en su ponencia *Hacia una interpretación cognitiva de la formulación teórica de los sistemas musicales: ¿Por qué no existe Do Mayor?* con la sugerencia de considerar cómo se han generado los sistemas y cómo se han establecido a lo largo de la historia de la música, y así dudar sobre las decisiones tomadas por nuestro cerebro que crea una trama de coherencia para hacer racional cualquier decisión que tomemos, considerando necesario ampliar el enfoque cognitivo al estudio de los mecanismos a través de los cuales se han generado y reproducido los

---

<sup>7</sup> Yvan Nommick (París, 1956) se inició en la investigación musicológica sobre música española a través de su tesis doctoral. Dirigió durante una década el Archivo de Falla de Granada y fue director de estudios de la sección artística de la Casa de Velázquez, así como miembro de la escuela de Estudios Hispánicos avanzados en calidad de musicólogo de esta misma institución. Referente absoluto del universo de Manuel de Falla, ha realizado nuevas ediciones de las obras de este como *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *el Concierto para clave* y *el Retablo de Maese Pedro*. También ha impartido multitud de cursos y clases magistrales en diversos conservatorios y universidades españolas.

sistemas teóricos asociados a la música clásica occidental y partiendo como punto de referencia del falsacionismo de Karl Popper<sup>8</sup> y la teoría coherentista de la verdad<sup>9</sup>.

La sesión de la tarde tuvo como protagonistas a la *Topic Theory* (representada por Carlos Villar Taboada e Íñigo Pérez de Leoz, de la Universidad de Valladolid) y llegando ya al ecuador de la sesión de tarde, se nos presenta una curiosa investigación con posibles aplicaciones pedagógicas acerca de las proporciones a cargo de D. Israel Sánchez López, director del CSM Manuel Castillo, sede de este congreso. En *El número en las Canciones y Villanescas Espirituales de Francisco Guerrero. Conocimiento y consecuencias interpretativas y de edición*, nos transmitió desde una perspectiva muy personal cómo la cuestión de las proporciones numéricas puede afectar a la interpretación y al análisis estructural de una obra.

A continuación Carlos Blanco Ruíz, Universidad de La Rioja, En la ponencia *El análisis como base para la reconstrucción de una obra musical. La edición crítica de la Suite Oria (1957) de Eliseo Pinedo*, nos explica el camino seguido para la recuperación de dicha obra, citándonos dos textos fundamentales como referencia: *Música e intertextualidad* de López Cano<sup>10</sup> y *El contrapunto del siglo XX* de Searle<sup>11</sup>. Finalizó el día la ponencia de Irene de Juan Bernabeu con su visión particular de la interpretación de los preludios de Debussy.

Como inicio de la tercera y última jornada, *¿Es posible amar lo que se desconoce?*, se nos acerca a la experiencia del Maestro Juan Luis Pérez, tercera figura central del congreso. Desde su perspectiva como intérprete nos habla de la utilidad y necesidad del análisis desde el punto de vista del artista en todos los ámbitos.

Especialmente enfocada en la problemática del análisis de la música contemporánea, en estas sesiones contamos con Alicia Díaz de la Fuente (RCSM, Madrid) que en su comunicación *Análisis e indeterminación lingüística: el caso de John Cage* nos habló del problema que se encuentra la teoría del análisis en obras que presentan probabilidades múltiples de lectura, como es el caso de la hiperindeterminación de la obra

---

<sup>8</sup> El filósofo austriaco Karl Raimund Popper (1902-1994) creó la corriente epistemológica conocida como *falsacionismo*, también llamada refutacionismo o principio de falsabilidad. En ella se manifiesta que ninguna teoría puede considerarse categóricamente *verdadera* si no ha sido comprobada su falsabilidad previamente. El criterio, pues, para considerar la veracidad de una teoría, consiste precisamente en que sea falsable. Este método nos llevaría de lo que *no* es a lo que *es* progresivamente a través del contraste que se derivaría de la refutación mediante un contraejemplo. Si no fuese posible refutarla, esta teoría podría ser admitida provisionalmente, pero nunca verificada.

<sup>9</sup> «Una teoría coherentista de la verdad sostiene que la verdad de cualquier proposición (verdadera) consiste en su coherencia con alguna serie especificada de *proposiciones*» (James O. Young, «La teoría de la verdad como coherencia», *Discusiones filosóficas*, 4, 2003, p. 111).

<sup>10</sup> Rubén López Cano, *Música e intertextualidad. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 2007, 104, pp. 30-36.

<sup>11</sup> Humphrey Searle, *El contrapunto del siglo XX*, Ciudad de la Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.

abierta<sup>12</sup>, citando a Stockhausen, Boulez, Cage o Busoni. Es de agradecer a la compositora que, además de su particularmente clara y agradable manera de comunicar, nos obsequiase con una fabulosa síntesis de las ponencias realizadas hasta el momento por sus compañeros, citando casi textualmente alguna idea esencial de las más destacadas de estas en las sesiones anteriores y poniendo de manifiesto para los asistentes el indudable nexo de unión entre ellas quizás imperceptible aún para algunos.

Continuando con las perspectivas del análisis de música contemporánea, la comunicación *Evolución de la música de José Manuel López López: hacia una interacción de lo granular y lo espectral*, otra compositora, María del Carmen Asenjo Marrodán (CSM Manuel Castillo, Sevilla), se detiene en un enfoque analítico basado en la influencia granular en todos los niveles estructurales de una obra, desde la organización temporal de la macroestructura y la microestructura hasta los *tempi*, mostrándonos un minucioso y detallista trabajo analítico en torno a la obra del compositor, compartiendo con los asistentes diversas consideraciones analíticas con respecto a varias obras del compositor José Manuel López López (1956-) como *Trío III* o *El perfume de la Luna*.

Iyan Fernández Ploquin, de la Universidad de Oviedo, nos habla de análisis textural, y en *La reiteración estructural a análisis. Particularidades creativas de la chacona en la segunda mitad del siglo XX*, la profesora Sara Ramos Contioso (CSM Manuel Castillo, Sevilla) realiza un recorrido a través de la evolución del género y la aplicación de los principales rasgos de ésta en obras de compositores desde el Barroco hasta el siglo XX, centrándose en la técnica compositiva de la reiteración.

Para finalizar la tercera y última jornada contamos con varias ponencias destacables. Se abre la tarde con Anna Malek (*Procesos compositivos y relaciones extramusicales en la obra «Second Space»*) y se continúa con la intervención de la profesora y compositora italiana Simonetta Sargenti, especializada en música electrónica y que nos instruyó acerca de diversas perspectivas analíticas.

Una de las comunicaciones más destacadas por sus posibilidades de aplicación y apoyo al análisis musical fue *Análisis estadísticos de misas ibéricas renacentistas a través del software jSymbolic*, de Elena Cuenca Rodríguez (Universidad de Salamanca). Elena nos hizo una presentación detallada y minuciosa de las características de dicho software y su utilidad para el análisis estadístico de música antigua, lo cual puede ser de gran apoyo y complemento para la investigación pues permite estudiar una gran cantidad de piezas basándose en la comparación de las características de estas que al investigador le resulten relevantes. Se podrían realizar rápidamente estudios empíricos que involucrasen una gran cantidad de música analizando de manera simultánea miles de características y sus interrelaciones así como situar geográficamente las partituras.

Por último hay que señalar las amenas ponencias del final de la sesión de la tarde, centradas en músicas populares y urbanas; en primer lugar mencionar al Dr. Sergio Lasuén Hernández, autor del libro *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa* y nominado a los premios ASECAN 2019. En la actualidad es una de las

---

<sup>12</sup> La obra abierta es un tipo de tendencia recuperada y llevada a su máximo exponente en la segunda mitad del siglo XX (pues un atisbo de ella podríamos encontrarlo en épocas tempranas, en las pequeñas libertades que se otorgaba a los intérpretes de organum y fabordón y en algunas obras instrumentales del Barroco) correspondiente a la indeterminación en la cual el compositor no asume la totalidad de la realización de la creación musical sino que busca compartir esta experiencia con el intérprete incluso con el público.

principales referencias españolas en el estudio de la armonía en músicas populares urbanas y en proyectos interdisciplinares, además de profesor del CPM de Lucena, Córdoba. Su comunicación *Analizando músicas populares urbanas: hacia una revalorización del objeto*, nos invita a cuestionarnos el porqué de la separación del análisis de la música clásica y las músicas urbanas y nos incita a reflexionar sobre la posible introducción de este contenido en los conservatorios, basándose en las ventajas del enfoque sincrónico. Según sus reflexiones el sistema tonal debería ser el primer objeto de estudio para luego crear una especialización enfocada a diversos estilos y épocas en las que este se utiliza con diferentes sintaxis, desde Bach o Mozart hasta la música pop. Se nos vuelve a plantear la problemática de la adecuación de los términos del lenguaje musical tradicionales y la posibilidad de crear un lenguaje específico para analizar las músicas populares urbanas o quizás seguirnos apoyando en el ya existente para la música clásica.

A continuación, y para poner un original punto y final a las comunicaciones de la tarde que concluirían este congreso, contamos con Miguel Palou Espinosa (Universidad de Sevilla) y el guitarrista Ricardo Jiménez Gómez (CEIP Pino Flores, Sevilla) que, en *Camino a la oscuridad: el metal extremo como propuesta del análisis musicológico*, defendieron las posibilidades analíticas desde el punto de vista musical que ofrece el metal extremo, manifestándose claramente el hecho de que la visión analítica como intérprete se complementa perfectamente con la visión académica más tradicional, pudiendo ambas formar parte de la musicología.

En el debate tras la última sesión, los doctores Diego García Peinazo y Julio Ogas Jofre presentaron el dossier temático *Análisis musical y prácticas hiper/intertextuales en la música iberoamericana (Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 32, 2019, ICCMU/UCM)*.

Como conclusión podemos afirmar que el Congreso celebrado ha sido el primer encuentro de estas características que se recuerda en España y que el gran número de asistentes (que rondó alrededor de sesenta personas tanto en calidad de comunicantes como de oyentes) ha superado con creces lo esperado por la organización. Se hace patente la necesidad de contar con este tipo de eventos así como de puntos de encuentro que faciliten el acercamiento a los profesionales interesados en la reflexión y la investigación en materia de teoría y análisis musical en nuestro país. Agradecemos a la organización, a los asistentes y al CSM de Sevilla su iniciativa y profesionalidad y esperamos que a partir de ahora no cese la motivación para conseguir que la Sociedad de Análisis y Teoría Musical sea pronto un hecho en nuestro país.