



# HOQUET

Revista del  
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Nº 10 - Mayo de 2012

**HOQUET - Nº 10 - Mayo de 2012.**

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

**Consejo de redacción:**

Director: Francisco Martínez González

Secretaria: María Ruiz Hillo

Vocal: Cristóbal L. García Gallardo

**Colaboran en este número:**

Carmen Gaitán Salinas

Bohdan Syroyid

Naser Rodríguez García

Juan Carlos Almen dros Baca

Sergio Martínez González

Alejandro Martínez González

María de los Ángeles Martínez González

María Dolores Romero Ortiz

Reyes Oteo Fernández

Francisco José Martín Jaime

Luis Alfonso Torres Mancilla

Octav Calleya

*Diseño de la cubierta:* Antonio Javier Olveira Nieto

I.S.S.N.: 1577-8290

DEPÓSITO LEGAL: MA-468-2001

IMPRIME: Gráficas Anarol - Málaga

## ÍNDICE

EL ARTE SONORO COMO ARTE ASEXUADO. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX CAR MEN GAITÁN SALINAS .....	5
ASPECTOS HISTÓRICOS ACERCA DEL PENSAMIENTO SINESTÉSICO MUSICAL: EL CLAVECÍN OCULAR Y LA OBRA LUMÍNICO-SONORA DE SKRIABIN BOHDAN SYROYID .....	33
EL MADRIGAL ITALIANO DESDE SU INICIO HASTA SU PLENITUD NASER RODRÍGUEZ GARCÍA .....	45
JOAQUÍN RODRIGO, EL ÉXITO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN JUAN CARLOS ALMENDROS BACA .....	65
XAVIER MONTSALVATGE: ANÁLISIS FORMAL-INTERPRETATIVO DEL PRIMER MOVIMIENTO (VIGOROSO) DE LA ORIGINARIA SONATA CONCERTANTE PARA VIOLONCELLO Y PIANO. BREVE ANÁLISIS TÉCNICO-PEDAGÓGICO DE LOS RESTANTES MOVIMIENTOS TRANSCRITOS EN LA OBRA PARÁFRASIS CONCERTANTE PARA VIOLÍN Y PIANO. SERGIO MARTÍNEZ GONZÁLEZ / ALEJANDRO MARTÍNEZ GONZÁLEZ / MARÍA DE LOS ÁNGELES MARTÍNEZ GONZÁLEZ .....	75
EL ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA DE ACERCAMIENTO A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA MARÍA DOLORES ROMERO ORTIZ .....	87
PROCESOS PRE-COMPOSICIONALES, CAOS ORGANIZADO E IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN A TIEMPO REAL REYES OTEO FERNÁNDEZ .....	99

LA CONCIENCIA DEL TIEMPO EN LA FENOMENOLOGÍA	
FRANCISCO JOSÉ MARTÍN JAIME .....	107
CAMINO TECNO-LÓGICO	
LUIS ALFONSO TORRES MANCILLA .....	115
EL FUTURO DE LOS JÓVENES DIRECTORES DE ORQUESTA	
OCTAV CALLEYA .....	123



---

## EL ARTE SONORO COMO ARTE ASEXUADO. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX<sup>1</sup>

---

Carmen GAITÁN SALINAS

### INTRODUCCIÓN

#### **La mujer como naturaleza. Una ideología imperante hasta la mitad del siglo XX.**

A través de las múltiples teorías y pensamientos surgidos a lo largo de la historia, la concepción de la mujer hasta mediados del siglo XX bien podría definirse bajo el calificativo de “lo otro”, pues no será más que un mero complemento en la sociedad patriarcal y universal establecida hasta el momento.

Dos van a ser principalmente los estereotipos de mujeres propuestos, a saber, la *femme fatale* y la mujer ideal.<sup>2</sup> Estos arquetipos se desarrollaron ampliamente en la pintura donde la mujer fatal fue normalmente representada por Lilith o Eva, y la mujer ideal estuvo encarnada por la Virgen María. Dicho pensamiento se debió en gran parte al cristianismo quien concibió a Lilith/Eva como el pecado y, por tanto, asociada a la carne, al sexo y al placer, aspectos que debían ser reprimidos y de los que el hombre debía alejarse. Por su parte, María constituyó la aceptación de su “no-ser”, de

---

1 Conferencia pronunciada por Carmen Gaitán Salinas en el Conservatorio Superior de Música de Málaga el 12 de mayo de 2011, en el marco de las prácticas del “Máster en desarrollos sociales de la cultura artística” (Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga) que realizó en nuestro Centro gracias a la colaboración entre ambas instituciones. [Nota de los editores]

2 Ambos prototipos quedan además ejemplificados en las dos mujeres protagonistas de *Carmen* de Bizet, a saber, Carmen como *femme fatale* y Micaela como la mujer dulce y recatada. Ver Susan McClary, “Sexual Politics in Classical Music”, En: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 53-80.

alguien que se subordina al hombre dando lugar al concepto de “sujeto-otro”.<sup>3</sup>

La Ilustración, como bien argumenta Celia Amorós<sup>4</sup>, hereda este pensamiento para establecerlo, dentro de los valores ilustrados (“*Liberté, Egalité, Fraternité*”), como universal y totalizador. En consecuencia, la mujer, en esa concepción de otredad y definición a través del hombre, se enuncia como alguien que no debe experimentar placer sino ofrecerlo y que debe rechazar su cuerpo puesto que es imperfecto, es decir, la mujer está condenada a su cuerpo en tanto en cuanto éste se rige por cuestiones puramente biológicas y obedece a un orden de lo natural. De ahí que el pensamiento decimonónico la inserte en contextos correspondientes a lo doméstico o a lo maternal, ámbitos que le son propios. Sin embargo, no hay que olvidar, según Celia Amorós, que el concepto de mujer-naturaleza es un concepto también construido desde las definiciones de cultura donde la mujer, entendida en términos rousseauianos como “naturaleza” propiamente dicha, debe ser controlada y domesticada. De este modo, el conjunto femenino asume su inferioridad por medio de la dominación patriarcal como algo puramente “natural”.<sup>5</sup>

La idea fue ampliamente desarrollada y tratada por los intelectuales de la época, incluso con un tono peyorativo que degradaba a la mujer, a la cual no consideraban únicamente parte de esta “naturaleza” sino que la vinculaban, además, con lo animal: La mujer es “dependiente, animalizada, que, al igual que los animales, desde tiempos inmemoriales no ha hecho otra cosa que repetirse a sí misma” (MOEBIUS, *La inferioridad mental de la mujer*, 1890).

Inmediatamente se establece un binomio central en el pensamiento de la Ilustración, un binomio que queda representado por los sustantivos “cultura/naturaleza” y que, siguiendo esa relación de opuestos, se extiende a otros tan identificativos como: “público/privado”, “dominante/dominado”, “superior/inferior” o “madurez/niñez”.

3 Ana Martínez-Collado, *Tendencias feministas en el arte actual*, Murcia, CENDEAC, 2008, pp. 36-38.

4 Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

5 C. Amorós, *Hacia una crítica...*, obra citada, pp. 31-39.

Aspectos respaldados por filósofos como Rousseau que perpetuaron la ideología patriarcal. Éste, en su *Émile* (1762), estableció que “el orden de la naturaleza quiere que la mujer obedezca al hombre”. Él enunciaba las tareas principales de la mujer:

La educación de las mujeres deberá estar siempre en función de la de los hombres. Agradarnos, sermos útiles, hacer que las amemos y las estimemos, educarnos cuando somos pequeños y cuidarnos cuando crecemos... Estas han sido siempre las tareas de la mujer, y eso es lo que se les debe enseñar en su infancia.<sup>6</sup>

La educación será precisamente uno de los condicionantes para las mujeres, ya que ésta girará en torno al aprendizaje de los buenos modales y de actividades y comportamientos propios de una mujer, útiles en su futura vida de casada y madre. Por ello, a las mujeres se les enseñaba, además de las labores del hogar, a agradar a las visitas y al marido mediante el deleite de la música. La mayoría de ellas aprendían a tocar, sobre todo el piano, y a cantar, siendo éste uno de los instrumentos pensados como más femenino. Pero era solo la interpretación lo permitido a las mujeres y lo adecuado para ellas. Partiendo del principio de inferioridad de éstas, enunciado por Kant, las mujeres no tienen capacidad para componer, algo que, junto a los valores morales y de clases reinantes en la sociedad burguesa del XIX, tampoco estaba bien visto, pues la composición era, además de una actividad intelectual y creativa, una profesión remunerada. De este modo, compositoras como Clara Wieck-Schumann llegaron a creer que ellas no eran dignas de la composición,

Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe desear componer –no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Creerlo sería arrogante. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello.<sup>7</sup>

y a otras como Fanny Mendelshonn, se les privó a favor de hacer cosas “más propias de su sexo”.<sup>8</sup>

6 C. Amorós, *Hacia una crítica...*, obra citada, p. 35.

7 Citado en Pilar Ramos López, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, n.º 213 (enero-junio 2010), p. 12.

8 Citado en Marisa Manchado Torres (coord.), *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas, 1998, p. 213.

Mientras tanto, Kant, en sus textos de la *Filosofía de la Historia*, sienta las bases de las relaciones de dominio en función de un “derecho personal de la naturaleza real” que “consiste en poseer un objeto externo como una cosa y usarlo como una persona”, lo que motivará a Kant a afirmar la “superioridad natural de las facultades del hombre sobre las de la mujer”.<sup>9</sup>

### Teorías feministas posmodernas

A partir de los años 60 se producen las primeras reivindicaciones feministas en cuanto a la inserción y presencia de la mujer en el arte motivadas por la magna obra de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), en la que se explica la situación y rol de la mujer como causa del pensamiento educativo, económico y legislativo patriarcal del que depende y en el que se inscribe y no debido a la concepción biológica compartida hasta entonces: “La mujer –escribe Beauvoir– se determina y diferencia con relación al hombre, y no éste en relación a ella; ésta es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es el Absoluto: ella es el Otro”.<sup>10</sup>

De este modo, la presencia de mujeres artistas, y por extensión de compositoras, va a ser muy escasa en este periodo a excepción de algunas, como Georgia O’Keeffe, puesto que para *estar* en el mundo artístico las artistas deben rechazar todo aquello que tenga que ver con el ámbito femenino o, en otras palabras, ocultar su feminidad.<sup>11</sup> Y es que la mujer artista no tiene lugar en tanto en cuanto no existe el sujeto-mujer sino simplemente la mujer-objeto. Es decir, hasta comienzos del siglo XX, se había utilizado el cuerpo femenino como motivo de representación y como objeto de la mirada masculina, véanse las interpretaciones feministas de *Les Demoiselles d’Avignon*<sup>12</sup> o el texto crítico de Carol Duncan<sup>13</sup>, tratándolo como un objeto destinado a ser consumido/consumado al tiempo que se le negaba toda individualidad.

9 Citado en A. Martínez-Collado, *Tendencias feministas...*, obra citada, pp. 42-44.

10 Citado en A. Martínez-Collado, *Tendencias feministas...*, obra citada, p. 113.

11 Mait e Méndez Baiges, “Ocultar el cuerpo femenino”, En: *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2007, pp. 85-98.

12 Anna C. Chave, “New Encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism”, *Art Bulletin*, vol. 76, nº 4 (diciembre 1994), pp. 597-611.

13 Carol Duncan, “The MoMA’s Hot Mamas”, *Art Journal*, vol. 48, nº 2 (verano 1989), pp. 171-178.

Con la llegada del Movimiento para la Liberación de la Mujer a comienzos de los setenta y las primeras reivindicaciones políticas y culturales, las mujeres se insertan, no sólo en el ámbito social-político, sino también en el mundo artístico mediante nuevas formas de expresión, propiamente femeninas, que critican y contestan al sistema impuesto. Artistas como Judy Chicago y Miriam Schapiro realizaron una pintura que desembocó en una estética que podría definirse como femenina pues abogaban por una aceptación del cuerpo femenino como desencadenante de experiencias propias femeninas. Así, las artistas utilizaron su cuerpo como medio de creación y en relación a temas exclusivos femeninos como son la menstruación, la maternidad o lo autobiográfico. “Lo personal es político” se lleva hacia su máxima expresión ya que, como dijera Alba Sanfeliu, la situación de las mujeres no es algo particular y aislado sino que va más allá y que, por tanto, habla de la violencia ya sea directa, estructural o cultural, la guerra y la paz, la cual puede ser múltiple: “Ellas nos ofrecen su presencia en el terreno musical, haciéndose visibles, reconociéndose como creadoras y también como activas precursoras e innovadoras en los procesos de creación y construcción de la paz”.<sup>14</sup>

Estos primeros movimientos feministas reivindicaron ante todo el concepto de igualdad lo que llevó a las historiadoras a una recopilación y recuperación de las mujeres artistas y compositoras para provocar su inclusión en la historia pasada, presente y futura. Pero el igualitarismo promulgado por Beauvoir también ha tenido sus críticas. Como bien apunta Martínez-Collado dos son las faltas principales, a saber, que la autora no explica el por qué el discurso de lo “otro” mantiene una relación tan estrecha con el discurso del opresor y que, debido a esa igualdad deseada, perpetúa la neutralidad femenina para ser igual al hombre.<sup>15</sup>

La crítica literaria feminista, en concreto Gayle Greene y Coppélia Kahn, empujada por los trabajos de Hélène Cixous quien defendía una *écriture féminine*, va a ocuparse de la configuración social de la mujer en el ámbito de la escritura reclamando dos aspectos: la reinterpretación de conceptos tenidos como “universales” y la recuperación de una perspectiva

---

14 Alba Sanfeliu Bar dia, *Las mujeres, la música y la paz*, Barcelona, Icaria, 2010, pp. 11-15.

15 A. Martínez-Collado, *Tendencias feministas...*, obra citada, pp. 116-117.



femenina.<sup>16</sup> Para la crítica literaria feminista el lenguaje y la forma de escribir es la manera de integrarse en el mundo, algo que podría extenderse a la escritura musical, por ello, si las mujeres pasan a ser parte de la historia de la literatura también lo serán de la historia en general y, con ellas, tomarán parte las etnias y las diferentes tendencias sexuales.

La principal figura dentro de la crítica literaria viene representada por Elaine Showalter quien aboga por una "ginocrítica", esto es, un estudio de la literatura desde las propias bases feministas y no en relación a los presupuestos establecidos de origen patriarcal. No obstante, Showalter es consciente de que existen dos esferas de la cultura femenina entre las que se desarrolla la actividad de la mujer escritora: lo que se considera adecuado para ellas y lo que a ellas les gusta, pero "la cultura femenina reinterpreta «la actividad y los objetos de las mujeres desde una perspectiva centrada en la mujer ... El término supone una afirmación de igualdad y una consciencia de la hermandad, de la comunidad femenina»".<sup>17</sup>

En consecuencia, la crítica literaria feminista se dirige hacia un terreno que está marcado por la diferencia y no por lo universal, pretende así distinguir una producción propiamente femenina y hacer emerger los patrones universales hasta el momento establecidos.

Pero no será hasta la llegada de la posmodernidad cuando el concepto de identidad se cuestione ampliamente, y es que si algo caracterizó a este periodo fue precisamente su estado de crisis. Para los teóricos posmodernos, reunidos su mayoría en torno a la revista *October* dirigida por Rosalind Krauss,

El objetivo de una afirmación de la posmodernidad se traducía en la afirmación de la necesidad de que los propios planteamientos del vanguardismo moderno se sometieran a autocritica para localizar en qué sentido el programa moderno de construcción de una sociedad emancipada dejaba fuera a una multiplicidad de sujetos no suficientemente contemplados en una teoría de la historia pensada en los términos de un sujeto unívoco y su modelo universalizado.<sup>18</sup>

---

16 Gayle Greene y Coppélia Kahn, "Los estudios feministas y la configuración social de la mujer", En: *100%*, Mar Villaespesa (comisaria), Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1993.

17 Citado en Elaine Showalter, "La crítica feminista en el desierto", En: *100%*, obra citada, p. 108.

18 Citado en A. Martínez-Collado, *Tendencias feministas...*, obra citada, p. 135.

Ya no existe un sujeto único, no hay una sola cultura, no se dispone de una forma universal de representación. La posmodernidad será el momento histórico y teórico de la diversidad y de la multiplicidad. La mujer quiere escindirse del sistema impuesto creando su propia forma de ver y leer el mundo, pero, al mismo tiempo, como expone Braidotti esta emancipación no debe ser una aceptación de los valores tradicionales porque entonces no se estaría hablando de una verdadera emancipación.

De este modo, puesto que la posmodernidad se va a centrar en cuestionar el lenguaje y cómo los significados de éste están determinados y condicionados por los valores “universales” de la cultura, surge la crítica de la representación la cual viene a desbancar las pretendidas imágenes reales del mundo, estas son los estereotipos, construidas por la propia cultura, como Brian Wallis dice en “What’s Wrong With this Picture?” (1984):

Las representaciones son aquellas construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo –escribe Brian Wallis–: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales, como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como “hechos naturales” y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad.<sup>19</sup>

El lenguaje, por tanto, se considera como el elemento primordial a tratar por la postmodernidad y, hay que señalar, que por lenguaje se entiende todo aquello que produce significado, por ello, tiene lugar la crítica de la representación debido a que las imágenes también son creadoras de significado. Sin embargo, respecto a la música habría que tener en cuenta el amplio debate sobre si ésta tiene o no significado. De cualquier manera, ésta también es un lenguaje y, en consecuencia, susceptible de generar concepciones identitarias. Tal y como recoge Pilar Ramos, para Nicholas Cook “la música está preñada de significado, no sólo refleja un mensaje verbal”<sup>20</sup> y apunta la propia autora “a no ser, naturalmente, que afirmemos que todos los significados no verbales son sociales”.<sup>21</sup>

19 Citado en A. Martínez-Collado, *Tendencias feministas...*, obra citada, p. 137.

20 Citado en Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003, p. 142.

21 Citado en P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, 142.

La postmodernidad plantea una nueva forma de pensar contra lo que hasta el momento se había entendido como verdad unívoca y propone una nueva construcción del sujeto o, en otras palabras, la necesidad de deconstruir el sujeto. Ahora habrá que reinventarlo y representarlo de manera distinta para sacar a flote lo real, las múltiples verdades.

La sexualidad es uno de los puntos centrales del pensamiento occidental y también lo es para el psicoanálisis, de ahí que Freud y Lacan desarrollaran sus teorías en torno a dicho concepto y a la oposición hombre/mujer. Para Freud la mujer será, por su carencia de pene, inferior y para Lacan el falo se establecerá en el sentido de autoridad y de poder absoluto, el falo es la figura del Padre por el cual se construyen las identidades y quedan supeditadas al mismo.

Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad* (1976) defiende que el sujeto, en su complejidad y multiplicidad, tiene una predisposición natural a pensar, esto es, a conocer el deseo tanto libidinal, puesto que el sujeto es un ser sexuado, como del propio ser; es lo que lo convierte en un individuo racional.<sup>22</sup> Mientras que Jacques Derrida, impulsor del término deconstrucción, lo concibe como una forma de pensar la filosofía. Él, tal y como escribe en su obra *Posiciones* (1972), entiende el pensamiento occidental basado en las estructuras binarias como un sistema de jerarquías en el que el primer término es fundamental y el segundo existe en definición al primero. Así, el logos se enfrenta a la escritura siendo el primero superior y el segundo inferior, por ser la caída del propio logos. Se produce así una distancia entre ambos términos, una *différance*. La deconstrucción, en resumidas cuentas, pretende desmontar el "logos" y el sistema de opuestos; intenta acabar con la visión falocéntrica imperante. En consecuencia, se interesa por el concepto de identidad fuera del binomio masculino/femenino abriendo el abanico a un mayor número de posibilidades.

Se trata de encontrar las características que hacen diferentes a las mujeres y de establecer la diferencia sexual como un nuevo modo de pensar el sistema occidental.

---

<sup>22</sup> Citado en Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 41.



Y es que la mujer es capaz de entender ambos sexos, pero debe escribir desde sus propios planteamientos, sin condicionantes ni patrones, pues como recogió Virginia Woolf:

Sería una lástima terrible –escribe– que las mujeres escribieran como los hombres o vivieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y variedad del mundo; ¿cómo nos las arreglaríamos, pues, con uno sólo? ¿No debería la educación buscar y fortalecer más bien las diferencias que no los puntos de semejanza?<sup>23</sup>

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX

*No se nace mujer, se llega a serlo*

SIMONE DE BEAUVOIR

Para poder hablar de la construcción de la identidad femenina en el ámbito musical habrá que preguntarse en primer término por qué no ha habido grandes mujeres compositoras, pues son ellas quienes deben poder construirse a sí mismas a través de su propia música, en palabras de Susanne Cusik: “la obra de las mujeres puede ser diferente de la de los hombres en su codificación del género [...] puesto que el género es un sistema de relaciones de poder pensado para dar diferentes experiencias de la vida a los hombres y a las mujeres”.<sup>24</sup>

Esta cuestión tiene unos antecedentes concretos. El artículo de Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971), ponía ya en entredicho la ausencia de las mujeres en la Historia del arte y el tratamiento dado a éstas. Años más tarde, Estrella de Diego en su texto “Figuras de la diferencia”<sup>25</sup> analiza de forma pormenorizada el artículo de Nochlin haciendo hincapié en que es necesario valorar la Historia del arte desde otros parámetros para poder dar lugar a otra forma de pensamiento.

23 Citado en R. Braidotti, *Feminismo, diferencia...*, obra citada, p. 203.

24 Cit. en P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 63.

25 Estrella de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol.2), Valeriano Bozal (ed.), Madrid, La balsa de la Medusa, 2002, pp. 434-451.

Y es que esta disciplina se ha articulado siempre en torno a dos conceptos claves, a saber, el de grandes maestros y el de grandes obras o, en otras palabras, el de genio y el de canon, de tal manera que si se asumen ambos se está participando de una visión otorgada desde el poder, una visión patriarcal de la que las mujeres quedan excluidas.

Ahora bien, esa Historia universal del arte explicada en todas las instituciones educativas no es más que una suma de singularidades y excepciones pues, como bien apunta Estrella de Diego, "entre las artistas rescatadas figuran pocos Leonardos [...] los Leonardos abundan poco también dentro de la producción masculina"<sup>26</sup> considerándose así como normalizado todo lo realizado por estos pocos grandes artistas mientras que todo lo que no se corresponde con ello queda excluido.

Para De Diego el concepto de genio es algo construido cuyo origen reside en la antigüedad clásica donde se relaciona esta cualidad con la capacidad procreadora masculina.<sup>27</sup> Para Nochlin "el genio, por su parte, se concibe como un poder misterioso y atemporal que de alguna forma impregna la persona del Gran Artista"<sup>28</sup> aunque, basándose en los estudios de Piaget y otros, afirma que

En el desarrollo de la razón y la imaginación en los niños pequeños, la inteligencia –o, indirectamente, lo que hemos dado en llamar "genio"– es una actividad dinámica y no una esencia estática, y es una actividad de un sujeto en una situación. Como nos revelan otras investigaciones en el campo del desarrollo infantil, estas capacidades, o esta inteligencia, se cultivan de forma gradual, paso a paso, desde la infancia. Y los patrones de adaptación-acomodación pueden llegar a establecerse en el sujeto integrado en el entorno en un fase tan temprana que podrían parecer innatos a un observador entrenado.<sup>29</sup>

---

26 E. de Diego, "Figuras de la diferencia", En: *Historia de las ideas ...*, obra citada, pp. 436-437.

27 E. de Diego, "Figuras de la diferencia", En: *Historia de las ideas ...*, obra citada, p. 438.

28 Linda Nochlin, "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", En: *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 286.

29 L. Nochlin, "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", En: *Amazonas ...*, obra citada, pp. 288-289.

Por ello, y según la respuesta de la propia Linda Nochlin, “las mujeres no han sido grandes artistas porque son incapaces de ser grandes artistas, porque están excluidas del concepto de «genio» (falo)”<sup>30</sup>. Generalmente las mujeres no participaron de la idea de genio debido a dos cuestiones básicas, el determinismo biológico y las circunstancias sociales basadas, ante todo, en una limitación de la educación.

Del mismo modo, en música no han existido mujeres “genios” compositoras, tal y como enunció ya en 1774 Antonio de Eximeno y, posteriormente, Luise Adolpha le Beau (1878) y Pauline Oliveros (1984).<sup>31</sup> Tan sólo se han intentado recuperar el nombre de algunas de ellas como Barbara Strozzi y Clara Wieck-Schumann, si bien éstas han sido tratadas como rarezas dentro de la Historia de la música que no han llegado a tener repercusiones en las creaciones siguientes. Por eso las mujeres deben crear su propia forma de componer según su forma de pensar, deben componer elaborando sus propios patrones al igual que lo hicieron las mujeres con la escritura.

No obstante, ¿qué patrones se deben seguir si éstos son los creados y utilizados por los compositores masculinos? ¿No son estos patrones los que condicionan y clasifican la “gran obra”, los que constituyen el canon? El problema reside en que, debido a la imposibilidad de la mujer de ser genio, no existen patrones creados por mujeres para la música y, en consecuencia, no ha existido un canon femenino.

Las mujeres -en palabras de Rosi Braidotti- no tienen un pasado o edad de oro: no tenemos manera alguna de salir excepto construyéndonos, esto es, hacia adelante. El estatuto intelectual, político, social y económico de las mujeres todavía debe ser construido, todavía se halla delante de nosotras, aún está por llegar.<sup>32</sup>

Puesto que no se han valorado a las mujeres compositoras, éstas no han podido crear escuela ni realizar obras suficientemente importantes para estar integradas en el canon. Un canon que es constituido por composiciones, obras artísticas en general, de hombres blancos, occidentales y

---

30 Citado en E. de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas ...* obra citada, p. 439.

31 P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 65.

32 R. Braidotti, *Feminismo, diferencia...*, obra citada, p. 65.

heterosexuales, siendo las figuras más relevantes Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mahler, etc. Pilar Ramos recoge la reflexión sobre el canon que elabora Marcia Citron:

La canocidad ejerce un poder cultural tremendo en cuanto que codifica y perpetúa las ideologías de algún grupo o grupos dominantes. Estos valores ejemplares establecen las normas para el futuro. Las obras que no están a la altura son excluidas u omitidas y, en consecuencia, potencialmente ignoradas. Los cánones no son intelectualmente puros, sino que representan distintos intereses, el menor de los cuales no es el comercial.<sup>33</sup>

Susan McClary y Marcia Citron establecen factores por los que la mujer no ha pertenecido al canon: “la exclusión de las mujeres de la formación institucional, las dificultades para publicar, su dedicación a géneros «menores», (como la canción y las piezas para piano solo), su carencia de «status» profesional y su falta de originalidad”.<sup>34</sup>

Por su parte, Griselda Pollock<sup>35</sup> piensa que las mujeres no deben entrar en el canon impuesto hasta ahora ya que, al hacerlo, estarían corroborando el poder patriarcal y sometiéndose al mismo.

En cuanto a las “artes menores” Parker y Pollock animan a recuperarlas como un territorio femenino en el cual eran ellas quienes tomaban las riendas. Las dos teóricas se plantean “¿son menores esas artes porque las mujeres se dedican a ellas o se dedican a ellas las mujeres porque son menores?” y por paralelismo cabría preguntarse si la composición de canciones, género tradicionalmente femenino, es también un arte menor reivindicando así una crítica de arte, en su sentido más amplio, feminista.<sup>36</sup>

La mujer compositora, al igual que la artista y la escritora, debe entonces crear su propio patrón para construirse a ella misma creando, si no un canon nuevo o distinto, al menos no supeditado a los presupuestos patriar-

33 Citado en P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 67.

34 Citado en P. Ramos López, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 67.

35 Laura Tarfí-Prats, “Introducción: Griselda Pollock: Una trayectoria intelectual en el feminismo, la historia de la modernidad y el análisis cultural”, En: *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*, Griselda Pollock (ed.), Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2010, p. 26.

36 Citado en E. de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas...*, obra citada, p. 446.

cales. Nicholas Cook es uno de los estudiosos que ha reflexionado sobre este asunto. En su capítulo dedicado a “Música y género”<sup>37</sup> explica cómo se puede construir la identidad a través de la forma de componer. Beethoven, en tanto que hombre viril, de fuerte carácter y enunciado como “genio”, se expresa afirmante y con decisión en sus composiciones imponiéndose por encima de todo. Cook recoge los comentarios realizados por Susan McClary sobre la *Novena Sinfonía* de Beethoven en la que, debido a sus acordes repetidos y la insistencia en éstos, la feminista llega a interpretar casi una violación del hombre hacia la mujer, comentarios que, sin duda, causaron una gran polémica en el ámbito de la musicología.

McClary en su texto “Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music” mencionado por Cook establece diferencias de la configuración del género y de la identidad entre Beethoven, como paradigma de la figura de genio y del patriarcado, y Schubert, compositor de orientación sexual “desviada” pues, al parecer, era homosexual. Así, McClary dice del principio de la *Sinfonía Incompleta* de Schubert: “nos invita a renunciar a la seguridad de una tonalidad central, estable y, en su lugar, a experimentar –e incluso *disfrutar*– un sentido sensible del yo”, en contraposición a las composiciones de Beethoven que

se esfuerzan por definir la identidad por medio de la consolidación de las fronteras del ego... Schubert tiende a desdeñar el deseo por se orientado hacia un fin en aras de una imagen mantenida de placer y una sensación abierta y flexible del yo, dos cosas que son por completo ajenas a las construcciones de masculinidad que se adoptaban entonces como naturales, y también a la forma musical tal y como se interpretaba habitualmente en la época.<sup>38</sup>

Pero, al mismo tiempo las formas musicales condicionan también la creación del género. Es bien conocida la dicotomía existente en una forma sonata, en concreto en la exposición de un primer movimiento, por ejemplo, entre el tema A y el tema B. Normalmente el primero se establece de manera más rítmica y con mayor carácter mientras que el segundo viene a constituir la parte amable y delicada de la sección. Esta idea es un pensa-

<sup>37</sup> Nicholas Cook, *De Madórina al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. p. 132-158.

<sup>38</sup> Citado en N. Cook, *De Madórina...*, obra citada., p. 142.



miento muy extendido y recogido por los compositores, Vicent d'Indy es uno de ellos:

La segunda idea, por contraste, absolutamente delicada y con una elegancia melódica, es afectiva casi por medio de su verbosidad y su vaguedad moduladora de lo femenino eminentemente seductor: sutil y elegante, la curva de su ornamentada melodía va extendiéndose progresivamente.<sup>39</sup>

Finalmente, D'Indy dirá del tema B de la reexposición que tras la "activa batalla del desarrollo [la sección central de la forma sonata], el ser de la delicadeza y la fragilidad ha de someterse, bien por violencia o por persuasión, a la conquista del ser de la fuerza y el poder".<sup>40</sup>

Una construcción de la identidad de la mujer, por tanto, no podía seguir estando controlada por los patrones masculinos patriarcales. Tampoco querían las mujeres seguir siendo menospreciadas como "genios", ni querían dejar de poder insertarse en los recorridos artísticos actuales (salas de conciertos, discográficas, repertorios educativos, etc.). Muchas compositoras del siglo XX se han interesado por estos aspectos, si bien unas se han centrado especialmente en desbancar los esquemas compositivos mientras otras han intervenido en el supuesto canon, estableciéndose a la misma altura que sus compañeros de profesión.

Susan McClary en el texto "Getting Down Off The Beanstalk: The presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde *Genesis II*" se propone analizar cómo Janika Vandervelde es capaz de romper con los patrones impuestos hasta el momento poniendo de manifiesto que esta herencia de la construcción patriarcal es aprendida desde la infancia a través de la escucha musical.

El cuento infantil, *Jack y las habichuelas mágicas*, le sirve a la autora para comenzar su reflexión. Toma como punto de partida la música creada para el mismo con ocasión de un concierto dedicado a los niños, en la que aprecia cierto paralelismo entre el crecimiento de la habichuela hacia las nubes

<sup>39</sup> Citado en N. Cook, *De Madonna...*, obra citada, p. 141.

<sup>40</sup> Citado en N. Cook, *De Madonna...*, obra citada, p. 141.

para alcanzar al Gigante, símil de la penetración, y el ascenso de la música hacia el punto climático, situación que la autora define de edípica<sup>41</sup> y que relaciona con el impulso sexual (a lo que denomina *gesture* por su evidente fisicidad).

McClary rechaza el hecho de que la figura de la mujer haya sido interpretada según dos estereotipos, a saber, “la mujer dócil” y “la mujer devora-hombres”, tal y como se hace explícito en el análisis de la ópera *Carmen* de Bizet,<sup>42</sup> y defiende la posible existencia de otro modo de representación de la experiencia femenina. Para llevar a término esta idea, analiza minuciosamente la obra *Génesis II* (1983) de Janika Valdervelde con una intención casi filológica y dando lugar a una interpretación metafórica de sus elementos. La autora comienza describiendo la composición como un parto, aspecto que no es nuevo en la producción femenina ya que Mary Kelly había realizado su obra *Post-partum document* (1973-1979), y pone en relación esta composición con otras producidas a lo largo de la historia para demostrar cómo el discurso dominante patriarcal ha imperado también en la música, esto es, se sirve de la historiografía para justificar que algunos elementos musicales compositivos de *Génesis II* se encontraban ya en la producción creada en la Edad Media, en la música del siglo XVII y en la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Sin embargo, McClary no se olvida del contexto que rodea a la obra y la contrapone a otras realizadas por compositores coetáneos. Así, examina cuidadosamente el *gesture* procedente de la sección cadencial dentro de obras de Steve Reich o de Philip Glass, en concreto la banda sonora de la película *Koyaanisqatsi*, llegando a la conclusión de que éstas otorgan al oyente una sensación de frustración, pues no vuelven a un estado estable y permanecen, en cambio, en lo dinámico, trastornando al público. Según esta interpretación de la obra de Glass, y por extensión de Janika Vandervelde, se estaría recurriendo para su comprensión a un empleo de la Teoría de la Recepción defendida por Ernst Kris<sup>43</sup> quien pensaba

---

41 S. McClary, “Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman’s Voice in Janika Vandervelde’s *Genesis II*”, En: *Feminist readings...*, obra citada, p. 112.

42 Susan McClary, “Sexual Politics in Classical Music”, En: *Feminist Readings...*, obra citada, pp. 53-80.

43 Anne D’Alleva, “Psychology and perception in art”, En: *Methods & Theories of Art History*, United Kingdom, Laurence King Publishing, 2005.

que la experiencia estética era esencial en el hecho artístico. Así, la música adquiere sentido y causa un efecto u otro en el espectador pudiendo producirse la “sensación de frustración del oyente”.<sup>44</sup>

McClary plantea además un pensamiento teleológico en cuanto a la función y finalidad de la música. Estableciendo como punto de inflexión el Renacimiento, la música habría estado principalmente al servicio de la iglesia hasta ese momento para, después, transformar su objetivo y servir al apetito libidinal. En este segundo periodo se asientan las formas de composición y los patrones básicos de la armonía que facilitarían a la sociedad patriarcal el control del deseo sexual femenino, afirmando la jerarquía masculina mediante un elemento musical fundamental, el *gesture* de la cadencia ya que con ella se apaga el clímax y, como si de una eyaculación se tratara, el deseo sexual masculino queda satisfecho.<sup>45</sup>

En resumidas cuentas, Janika Vandervelde desobedece las convenciones sociales a través de su música creando dos patrones concretos: el patrón cíclico y rítmico del comienzo que aporta estabilidad y el patrón tonal dado por las cuerdas que, mediante la lucha y el esfuerzo contra el ritmo constante, se resisten a la estabilidad. Así se invierten los presupuestos clásicos: ahora el primer tema es el estable y el segundo el más agresivo. A la mitad de la pieza el violín y el cello se entrometen en el patrón estable del piano encaminándose hacia la cadencia, *gesture*, donde se crea un silencio y se deja al oyente expectante, ésta es la frustración, pues después no retorna hacia un final estable. *Genesis II* cuestiona, por tanto, el binomio masculino/femenino evidenciando aspectos que considera de herencia fálica.

Por otro lado, Pirkko Moisala se basa en las teorías de Rosi Braidotti para estudiar a la compositora Kaija Saariaho a través de una entrevista. Ella, por influencia de Braidotti, piensa que una mujer compositora crea su identidad y su subjetividad en torno a tres dominios, a saber, las diferencias entre los hombres y mujeres, las diferencias entre las propias mujeres y las diferencias existentes en el individuo, además de intervenir el contexto

---

44 S. McClary, “Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman’s Voice in Janika Vandervelde’s *Genesis II*”, En: *Feminist Endings...*, obra citada, p. 123.

45 S. McClary, “Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman’s Voice in Janika Vandervelde’s *Genesis II*”, En: *Feminist Endings...*, obra citada, p. 124-125.



social en el que ésta se desarrolle. Por tanto, Moisala elabora su teoría a raíz del concepto de nomadismo de Braidotti<sup>46</sup> para explicar la identidad: “The negotiation of gender, «the nomadic mode... as an art of existence» (Braidotti 1994, 159), may involve various strategies to present (or perform, if you like) gender or to cover or even mask it”.<sup>47</sup> Este último concepto, el de “mascarada”, va a ser uno de los conceptos claves en la postmodernidad como un cuestionamiento no sólo de la subjetividad e identidad femenina sino de la subjetividad propiamente dicha:

El concepto de lo femenino como «clase», como concepto inamovible y compacto se empieza a tambalear siendo sustituido por la noción de «mascarada» -las mujeres no sólo se disfrazan de hombre, sino que cuando parecen «mujeres» también van disfrazadas, dado que se disfrazan de mujer, pues el concepto «mujeres» es una invención del lenguaje.<sup>48</sup>

Del mismo modo, la “mascarada” está presente en la música ya que las composiciones pueden mostrar también la otra cara de la moneda, un aspecto que no es revelado y que, sin embargo, se hace presente. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el ciclo de canciones de Schumann, *Frauenliebe und Leben* (*Amor y vida de mujer*), donde no sólo se narra la vida estereotipada de la mujer del siglo XIX, a saber, el ámbito doméstico o el matrimonio, sino que se está poniendo de manifiesto, en palabras de Ruth A. Solie, un *Herrenleben* o *Herrenliebe* (*Vida y amor de hombre*).<sup>49</sup>

Kaija Saariaho sintió desde muy joven que debía dedicarse a la música como compositora. Sin embargo, en su país, Finlandia, no existían apenas mujeres compositoras, sólo era conocido Jean Sibelius. Aún así, sin tener modelos de mujeres compositoras anteriores, ni en la historia ni en su país, a los que remitirse, Saariaho no desistió y se produjo, en consecuencia, una

46 Este nomadismo Braidotti lo explica como una conjunción de la subjetividad, la diferencia sexual y la praxis crítica/política. La subjetividad nómada tiene que ver con el devenir del sujeto y con la construcción del mismo sin tener en cuenta el pasado. R. Braidotti, *Feminismo, diferencia...*, obra citada, p. 66

47 Pirkko Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject”, En: *Music and Gender*, Pirkko Moisala y Beverly Diamond (editoras), Illinois, University of Illinois Press, 2000, p. 167.

48 E. de Diego, “Figuras de la diferencia”, En: *Historia de las ideas...*, obra citada, p. 448.

49 Ruth A. Solie, “¿La vida de quién? El género del «Yo» en el ciclo *Frauenliebe und Leben* de Schumann”, *Quodlibet*, n.º 22 (Febrero 2002), p. 109.

contradicción entre su imagen de compositora y la imagen de ella misma como mujer quizás por esa “ansiedad de autoría” de la que habla Marcia Citron.<sup>50</sup> No obstante, Saariaho resolvió este problema a lo largo de su vida enmascarando su feminidad y situándose en un estado neutro de la subjetividad para poder entrar así en el canon y en el mundo profesional compositivo. Kaija Saariaho, quien tan solo tuvo profesores masculinos en su educación musical, expresa sus dificultades respecto a esto y las diferencias propiciadas en las creaciones musicales respecto a sus compañeros:

I never had to waste my time with Oedipal problems like many [male] colleagues did because I never had the possibility of identifying with my teacher. I have a feeling that some young male colleagues have quite unclear and uncertain musical identities. If you listen to compositions made by young composer, it sounds as if there is a little this and a little that. You hear that this person is talented, but you wonder, what is his own style in music, how will be? I do not know if this is because they identify themselves completely with some composer they admire. I never had such an opportunity. I have never been an angry young man who needed to, at some point, break his ties with history.<sup>51</sup>

En cuanto a los patrones, debido a que Clara Wieck-Schumann, Barbara Strozzi, Nadia Boulanger, etc., no trascendieron lo suficiente en el mundo teórico-musical, Kaija Saariaho recurrió a modelos procedentes del ámbito de la literatura y reparó en escritoras como Virginia Woolf o Edith Södergran. Pero pronto la compaginación de lo profesional y la vida privada empezó a complicarse hasta tal punto que para ella ambos mundos quedaron disociados puesto que, en principio, parecían irreconciliables,<sup>52</sup> algo que con la llegada de la maternidad olvidó siendo capaz de compenetrar las dos partes de su vida.

Saariaho ha defendido siempre el término *composer* para ambos sexos obviando el compuesto *woman composer*, tal y como se le denominaba a ella,

50 P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject”, En: *Music and Gender*, obra citada, p. 170 y Pilar Ramos, *Feminismo y música...*, obra citada, p. 67.

51 P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject”, En: *Music and Gender*, obra citada, pp. 176-177.

52 P. Moisala, “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject”, En: *Music and Gender*, obra citada, p. 170.

pues su intención no era hacer una música para y por mujeres sino simplemente componer música al igual que lo hacían sus colegas masculinos. No obstante, aunque ella pretendió alejarse del feminismo el simple hecho de negar su esencialismo, su feminidad, para subsistir en un mundo patriarcal la hace diferente<sup>53</sup>, la convierte en una de esas rarezas en la música del siglo XX igual que las habían sido sus predecesoras en los siglos XIX o en la Edad Media, como Hildegarda de Bingen. Con la experimentación de las nuevas tecnologías este carácter neutral se acentuó aún más y cada vez se le pudo denominar menos como *woman composer*.

La conclusión es que Saariaho ha tenido que buscar estrategias en sus composiciones, como *Verblengunden* (1982-1984) o *Stilleben* (1988), que le permitan desarrollarse como compositora, lejos de ser una *women composer*, dentro de la dominación masculina. Para Moisala "she has skillfully negotiated a new feminist subjectivity free from the restricting, conventional «womaness» without inmasculating<sup>54</sup> herself, without losing her positive individuality as a woman".<sup>55</sup>

Finalmente, las teorías feministas no procuran más que dilucidar otras formas de expresión, una forma de crear donde las mujeres sean las que construyan su propia identidad a través de su arte y su música, como dijera Adrienne Rich:

Escuchar y observar en el arte y la literatura, en las ciencias sociales, en cualquier descripción del mundo, en busca de los silencios, las ausencias, lo que no se dice o queda codificado, pues allí encontraremos el verdadero conocimiento de la mujer. Y al romper estos silencios, al dar nombre a nuestro yo, al descubrir lo oculto y al hacernos presentes, empezamos a definir una realidad que tiene sentido para nosotras, que afirma nuestro ser.<sup>56</sup>

53 P. Moisala, "Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland...", En: *Music and Gender*, obra citada, p. 174.

54 El término *inmasculating* es utilizado por Fetterley para designar la sumisión de la mujer y la identificación del hombre respecto a ésta. P. Moisala, "Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject", En: *Music and Gender*, obra citada, p. 176.

55 P. Moisala, "Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland...", En: *Music and Gender*, obra citada, p. 177.

56 A. Martínez-Collado, *Tendencias feministas...*, obra citada, pp. 165-166.

## EL ARTE SONORO COMO ARTE ASEXUADO

Avanzado el siglo XX, y gracias al cuestionamiento llevado a cabo por la vanguardias históricas en general respecto a los conceptos circundantes al arte (autonomía de la obra de arte, la obra de arte, la obra musical, el arte, el canon, la institución arte, etc.), el arte contemporáneo viene a proponer una interrelación entre todas las artes, pues ahora se diluyen las barreras y los límites entre unas y otras. Ya no es necesario, como dijera Clement Greenberg,<sup>57</sup> centrarse en la especificidad del medio artístico sino que ha llegado el momento en el que las disciplinas interactúan entre sí. Como consecuencia surgen los denominados *happenings*, *performances* y *actions* tan desarrollados a partir de la década de los 50.

De ahí también que surjan nuevas manifestaciones artísticas con distintas intenciones y diferentes elementos fundamentales. Un ejemplo de ello es el arte sonoro para quien el sonido es un factor esencial. Ahora bien, parte de este “sonido” no participa del concepto de música sino que, en ocasiones, es un sonido producido por cualquier cosa y fuera de las convenciones de la música tradicional occidental. Un sonido perteneciente al arte sonoro puede ser tanto un sonido como un ruido (fuerte/débil, agradable/desagradable, etc.) que normalmente interactúa con algún otro lenguaje artístico. Así, dentro del arte sonoro, se dan cita todas aquellas manifestaciones artísticas que se sitúan fuera del ámbito musical y que, sin embargo, hacen del sonido su elemento fundamental.

Por ello, el concepto de arte sonoro es imposible de acotar en tanto en cuanto el arte sonoro está formado por sonidos no procedentes ni insertados en la música convencional. La música experimental, la música electroacústica, los paisajes sonoros, las esculturas sonoras, la poesía sonora, por citar algunos, son susceptibles de estar incluidos bajo este título.

En palabras de Manuel Rocha Iturbide, uno de los mayores estudiosos en Sudamérica sobre arte sonoro, “las obras del arte sonoro combinan un recurso intermedia y diferentes lenguajes artísticos dotando a la experiencia plástica de una cualidad temporal”.<sup>58</sup>

57 Clement Greenberg, “La pintura moderna”, En: *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 111-120.

58 Manuel Rocha Iturbide, “¿Qué es el arte sonoro?”, *Artesonoro.net*, <<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>> (Consultado 08/05/2011.)

Sin embargo, para William Furlong

el sonido nunca se ha convertido en un área discreta y distintiva de la práctica artística al igual que otras manifestaciones y actividades que si lo fueron en los años sesenta y setenta. Nunca hubo un grupo de artistas identificable que trabajara exclusivamente con el sonido (a pesar de que fue usado consistentemente por ellos a través del siglo XX), de manera que no podemos aceptar un campo de práctica artística etiquetada como 'arte sonoro' así como uno podría estar de acuerdo con categorías como las de Arte POP, Arte Minimal, Arte Paisaje, Arte del cuerpo, Video Arte, etc. Otro factor es la diversidad de funciones y roles que el sonido ha ocupado dentro del trabajo de varios artistas. Este fracaso del sonido por intentar construir una categoría distintiva en sí misma, se ha convertido de hecho en una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y que el trabajo circunscrito se marginaliza. Entonces, a pesar de la frecuencia con que el sonido se ha utilizado dentro de los trabajos de varios artistas, sigue estando remarcablemente libre de asociaciones a priori, y no depende de precedentes históricos o del peso de la tradición. El sonido ha proveído incluso un ingrediente y una estrategia adicionales para el artista, el potencial de dirigirse e informar a los sentidos que no son visuales.<sup>59</sup>

Lo más interesante, sin duda, es el hecho de que el arte sonoro supone una nueva dimensión del arte, el tiempo, dando lugar a una amalgama de artistas muy heterogénea puesto que a él se van a dedicar tanto los artistas plásticos como los músicos, surgiendo un nuevo creador "bicéfalo" mitad artista mitad músico.<sup>60</sup>

El arte sonoro, cuyo origen más remoto puede probablemente encontrarse en el futurismo italiano y los *intonarumori* de Luigi Russolo y, posteriormente, en el movimiento Fluxus, huye de las formas musicales convencionales y del *status* del compositor. Aparece para establecerse como un arte asexuado pues ya no van a existir connotaciones de género en la forma propiamente dicha de la composición ni muchas de las barreras establecidas anteriormente a las mujeres, aunque sí seguirá siendo un campo extenso para desarrollar obras de alto contenido feminista.

---

59 M Rocha Iturbide, "¿Qué es el arte sonoro?", *Arte sonoro.net*, obra citada.

60 Manuel Rocha Iturbide, "El arte sonoro. Hacia una nueva disciplina", *Resonancias*, Febrero 2004, <<http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>> (Consulta do 08/05/2011)



Un ejemplo de ello es la artista performativa Laurie Anderson<sup>61</sup> quien estudió en Chicago historia del arte y escultura. Su dedicación a la música no viene dada únicamente por la música electrónica sino que desarrolló un tipo de canciones de técnica *multi-track* en las que aúna la música pop y un acompañamiento musical sugerido por las imágenes proporcionadas por el texto de la canción escrito por ella misma. Dicha experimentación no es original de Anderson sino que ya John Cage había empezado a investigarla mediante su obra *Indeterminacy* (1959). Las canciones, a menudo, eran acompañadas por fotografías relacionadas con el texto siendo una de las más características la denominada *It's Not the Bullet That kills You-It's the Hole* (1976) la cual venía a ser una crítica en general al artista masculino contemporáneo representado como macho. En concreto, hacía referencia indirectamente al artista Chris Burden quien se disparó un tiro en su propio brazo.

La mayoría de las artistas y compositoras de tendencias feministas y de género se sintieron atraídas por esta nueva disciplina experimentando, a través de las posibilidades que ofrecía, métodos y técnicas que nada tienen que ver con el sistema musical del patriarcado, con el canon musical o con el concepto de autonomía de la obra musical defendido por Theodor Adorno o Carl Dalhaus.<sup>62</sup>

Así Pauline Oliveros crea un nuevo concepto de música denominado "*sonic meditations*". Esta acordeonista que se dedicó a la *performance*, a la música electrónica y a la experimental, comienza a explorar modos diferentes de componer. A partir de 1971 combinó la composición tradicional oral con distintas técnicas electrónicas. *Bye bye Butterfly* (1965) constituye una de las primeras muestras de estos experimentos. Consistió en una cinta grabada con una composición que había realizado en el San Francisco Tape Music Center utilizando dos osciladores Hewlett Packart, dos amplificadores en cascada, un tocadiscos con una grabación y dos cintas grabadas en *delay* sobre la que Oliveros improvisó a tiempo real. Además se incorporaron voces, principalmente femeninas, que aludían a los modos de interpretar

---

61 Notas del CD *Women in electronic music 1977: New music for electronic & recorded media*, New York, New World Records, 2006, pp. 22-24.

62 P. Ramos López, *Feminismo y música...* obra citada, pp. 115-124.

y componer del siglo XIX. De esta manera se defendían los derechos de la mujer en contra de las situaciones vividas tiempo atrás, instaurándose la intervención como un adiós no sólo al siglo XIX sino también a su moralidad burguesa y a su represión ejercida contra el sexo femenino.

Este gusto por la inclusión de aspectos mecánicos de Pauline Oliveros en el mundo sonoro va a ser heredado por una de sus seguidoras. Hildegard Westerkamp aboga por la figura del *cyborg* en la música, utilizado ya por artistas plásticos como el fotógrafo Yasumasa Morimura. El *cyborg* es un individuo mitad hombre, o mujer, y mitad máquina o robot que personifica al individuo de la sociedad del siglo XX.

Westerkamp ha querido reflejar el *cyborg* en sus creaciones y para ello ha compuesto *Breathing Room* (1990) donde la respiración de una persona, la suya propia, es el elemento principal junto a los cantos de pájaros y los sonidos de máquinas, tratados todos ellos tecnológicamente en el estudio. Es precisamente este lugar un espacio especial para la artista pues ella lo comprende en una doble vertiente, a saber, como el lugar donde sus voces pueden producirse pero también un sitio claustrofóbico que le impide, en ocasiones, respirar. Esta producción es una de las más representativas de la compositora pues en ella se encuentra encapsulado su estilo. Hildegard Westerkamp se define a sí misma como una compositora *soundscape*, es decir, como una productora de sonidos en contexto. El término fue inventado por R. Murray Schafer quien, según el texto de Andra Mc Cartney, lo definió como "the sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field for study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment",<sup>63</sup> mientras que *sonic environment* significa "the ever-present array of noises, pleasant and unpleasant, loud and soft, heard or ignored, that we all live with".<sup>64</sup>

La explicación de por qué es para Westerkamp tan importante la respiración como para incluso convertirla en el factor principal de su com-

63 Andra Mc Cartney, "Cyborg Experiences: Contradictions and Tensions of Technology, Nature, and the Body in Hildegard Westerkamp's «Breathing Room»". En: *Music and Gender*, obra citada, pp. 319-320.

64 A. Mc Cartney, "Cyborg Experiences...". En: *Music and Gender*, obra citada, p. 320.

posición es debido al valor que para ella tiene el cuerpo. Éste es algo de lo que no se puede desvincular y, en consecuencia, está presente a lo largo de todas sus obras como un elemento inherente a ella, intrínseco a su persona. He aquí el pensamiento feminista de la aceptación de la sexualidad femenina y del cuerpo femenino como un aspecto que no debe ser rechazado por las mujeres y que, por el contrario, debe ser considerado y no reprimido. Por ello, la autora crea un ambiente centrado en la respiración sobre un pulso constante proporcionado por los latidos del corazón, influencia de Pauline Oliveros de la que poco a poco empezó a adoptar las *sonic meditations*. Durante su enseñanza en la Simon Fraser University en la década de los 80 Hildegard Westerkamp pudo ver cómo sus alumnos fueron aprendiendo a interactuar con sus propios cuerpos y a ecualizar y filtrar las frecuencias con ellos mismos.

No obstante, la respiración es algo más profundo para la compositora. La respiración no es únicamente un modo de crear y componer sino que es la muestra de un hondo respeto hacia el medio ambiente como factor acústico activo. Así Robert Fried llegó a decir “breathing brings us into intimate communion with our environment. We can think of the lungs as external organs, always exposed to the atmosphere”.<sup>65</sup>

Las composiciones de Hildegard Westerkamp constituyen, por tanto, una combinación de lo natural/corporal, la respiración, con lo mecánico, el sonido exterior de las máquinas, que pretenden una concienciación del medio ambiental en el que el ser humano se desenvuelve a través de la respiración como canal de unión entre ambas partes.

Por su parte, España no se ha quedado atrás en la incorporación de las nuevas disciplinas artísticas. Compositoras de la talla de Diana Pérez Custodio, actual ocupante de la cátedra de Composición para Medios Audiovisuales del Conservatorio Superior de Música de Málaga, han experimentado con la música, sus diferentes vertientes y su relación con otras artes. Diana Pérez, quien se define como artista sonora y está sensibilizada con las teorías y los problemas de mujeres, dota a su obra de un contenido feminista y de género, pues como ella misma dice “lo sexuado no es la mú-

---

65 A. Mc Cartney, “Cyborg Experiences...”. En: *Music and Gender*, obra citada, p. 322.



sica sino la fuente de origen. La experiencia condiciona a la hora de componer pero no hace diferente al resultado musical". Para Pérez Custodio "la discriminación no está en el mundo de la música, está simplemente en el mundo por el mero hecho de ser mujer".<sup>66</sup>

De ahí que en su obra haya una preocupación por la identidad femenina y por el sujeto femenino en general. Quizás es *Renacimiento* (2006), la tercera ópera de su *Trilogía 1* compuesta por *Taxi* (2003) y *Fonía* (2004), la que mejor transmite este interés. Construida mediante un lenguaje totalmente cotidiano y con voces de familiares, *Renacimiento*, además de ser una obra autobiográfica, pone de manifiesto las vidas de las mujeres y el amor femenino. La autora explicaba así su tercera ópera mixta:

*Renacimiento* está concebida como el elemento final de un tríptico. La primera de las óperas que lo integran, *Taxi* (2003), nos sumergía en un viaje interior a través del cual la protagonista, físicamente desdoblada en una cantante y una bailarina y guiada por un actor-taxista, experimentaba como mujer los límites de su propia realidad. La segunda, *Fonía* (2004), enfrentaba a sus dos protagonistas masculinos, un cantante lírico y un cantaor flamenco, con la resbaladiza cuestión de definir el amor. Ahora, *Renacimiento* cierra el círculo volviendo a una protagonista femenina, entera, sola y cotidiana, que vive una situación, de nueva, de viaje: sólo que ahora se trata de un viaje exterior. Sufre, divaga, y un sueño le enseña las claves para iniciar su particular proceso de "renacimiento". El amor como estado concreto, no necesariamente aplicado a nada ni a nadie sino como vehículo de lucidez y crecimiento personal, es su herramienta. Algunos textos musicales del *Renacimiento* español se abren paso entre un tejido sonoro aparentemente muy sencillo.<sup>67</sup>

La obra, estrenada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo para la exposición *Contos dixiatís* (2007), estaba inspirada en la música del renacimiento y constaba tan sólo de una soprano que efectuaba algún tipo de percusión sobre una grabación en cinta, además de un vídeo que permaneció expuesto durante una semana y que fue interrumpido en dos ocasiones para representar la ópera. Ahora bien el problema era, según Claudio Zulián, director artístico,

<sup>66</sup> Entrevista a la compositora, Málaga (Conservatorio Superior de Música) 06/05/2011.

<sup>67</sup> Diana Pérez Custodio, "Renacimiento: videoinstalación y espectáculo cantado", *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº4 (2009), Junta de Andalucía, pp. 176-177.

[...] articular una videoinstalación con un momento escénico, en el que la imagen tenía que vaciarse en parte de significación para acoger la actuación de la cantante-actriz. Finalmente pensé que podría utilizar de manera irónica el esquema de la "escena primordial" psicoanalítica y su relación con el sujeto. La videoinstalación se configura entonces como la "escena primordial" del espectáculo, en el que vuelve como fragmento, como fantasma, como imaginación y punto ciego. Una escena primordial que no alude esta vez al coito de los padres, sino, irónicamente y en consonancia con el título, al nacimiento. Y, adundando en la ironía, no al nacimiento de las personas, sino al de los objetos de consumo [...].<sup>68</sup>

La "soprano-chamana" narra así una historia, como si de un cuento se tratara, perteneciente a la vida cotidiana. Se presenta en una estructura binaria con una bisagra central constituida por un sueño que la lleva de la realidad desesperante de su vida, donde ella actúa casi como una autómatas, a otra más alentadora protagonizada por el amor.

La ópera llega a alcanzar tales niveles de emotividad y credibilidad que, anecdóticamente, uno de los presentes en el estreno, acostumbrado a centrar su vida en él mismo y descuidar, de algún modo, a su mujer, decidió aquella noche, en lugar de irse a celebrar la inauguración y pasar la noche fuera, volver a su casa con su esposa y su hijo pequeño.<sup>69</sup>

Otra de sus obras, también de temática feminista, es *12 Piedras, ritual* (2009), que versa sobre el dolor de la mujer en todos sus grados. Ésta, concebida como un *rito in música* por su alto componente escénico y no como ópera, consta de una actuación en directo de tres mujeres que desempeñan distintas funciones y que interactúan con doce piedras.

La estructura de la obra está basada en un compás de seguiriya de doce partes, de ahí que haya doce piedras y doce secciones, siendo las más intensas las coincidentes con las acentuaciones del compás. Estas doce secciones se agrupan en cinco fases relacionadas a su vez con los cuatro elementos. La primera fase, a modo de introducción, es donde el compás de seguiriya se hace presente y donde se produce la desestructuración de cada una de las protagonistas mientras que la fase 2, *Tierra*, es la que trata del

<sup>68</sup> D. Pérez Custodio, "Renacimiento...", *Papeles del Festival...*, obra citada, pp. 178-179.

<sup>69</sup> Entrevista a la compositora, Málaga (Conservatorio Superior de Música) 06/05/2011.

dolor físico, la tercera, *Agua*, atiende a cuestiones referentes a la pérdida provocada por el paso del tiempo, seguida de la fase 4, *Aire*, donde se reflexiona sobre la erosión de las relaciones, para concluir en la última fase, *Fuego*, en la que se produce la catarsis que da pie a la calma. Y el ritual podría volver a empezar.

Pero sin duda alguna, gran parte del espectáculo sonoro se debe a las piedras. Las dos primeras son “piedras preparadas” o “piedras castañuelas” que incorporan un micrófono para amplificar el sonido. Las otras están constituidas por sensores que hacen que las piedras reaccionen de diferentes maneras ante la interacción de las mujeres intérpretes.<sup>70</sup>

*12 Piedras, ritual*, supone una reflexión del sufrimiento y del dolor que la mujer tiene que soportar a lo largo de su vida ya sea físico o emocional y que, al parecer, le es indisociable, tal y como expresa el *leitmotiv* de la obra “Y si me quedo sin mi dolor, ¿con qué me quedo?”.<sup>71</sup>

Finalmente, los artistas plásticos también han experimentado con el sonido. La conocida artista Louise Bourgeois creó entre los años 2001-2005 una obra expuesta en *La Exposición Invisible*<sup>72</sup> que constaba de una instalación con un espejo central en cuyos ángulos diagonales se establecían dos sillas para ser ocupadas por el espectador y, al fondo, se emplazaban dos pequeños altavoces por los que se oía una banda sonora compuesta por sonido de agua, murmullos y cuentos infantiles cantados por Bourgeois.

La obra, denominada *C'est le murmure de l'eau qui chante*, muestra algunos de los aspectos más relevantes en la producción de Louise Bourgeois. La aceptación del cuerpo; la preocupación por la identidad; la relación familiar, especialmente con su madre, están presentes en la obra que a través del espejo plantea las cuestiones de identidad y del cuerpo mientras que los cuentos remiten a su infancia vivida. De esta manera, la obra permite “comprender a la artista y descubrir a la mujer, las cuales no son independientes. En el caso de Bourgeois constituye una necesidad llegar a conci-

---

70 Ver Diana Pérez Custodio, “12 Piedras, ritual”, *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº5 (2010), Junta de Andalucía, pp. 11-21.

71 D. Pérez Custodio, “12 Piedras, ritual”, *Papeles del Festival...*, obra citada, p. 17.

72 VV.AA., *La Exposición Invisible*, MARCO y Centro José Guerrero, 2007.

liarlos, de modo que su obra refleja esta lucha incesante por aceptarse a sí misma".<sup>73</sup> Jiménez Arenas continúa diciendo "Bourgeois no separa sus vivencias como mujer de su expresión plástica. Manifiesta así una postura que las feministas han reivindicado como un modo de aceptar su feminidad y su sexo".<sup>74</sup>

Por tanto, Louise Bourgeois al igual que pudieran hacer otras artistas plásticas, no han dejado de plasmar su condición femenina en su producción, bien de modo reivindicativo bien como experiencia de género, dentro de la nueva tendencia conformada por lo denominado como arte sonoro. Y es que, el arte sonoro se puede definir como asexuado solamente en su forma pues el contenido sigue siendo, en ocasiones, algo *personal* que, a menudo, se convierte en *político*.

---

73 Isabel MF Jiménez Arenas, *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006, p. 184.

74 I. MF Jiménez Arenas, *La expresión ...*, obra citada, p. 185.

---

## ASPECTOS HISTÓRICOS ACERCA DEL PENSAMIENTO SINESTÉSICO MUSICAL: EL CLAVECÍN OCULAR Y LA OBRA LUMÍNICO-SONORA DE SKRIABIN

---

SYROYID Bohdan

“Por favor, caballeros, ¡un poco más azul! ¡Este tono lo precisa!  
Este es un violeta profundo, por favor, ¡no lo olviden! ¡No tan rosado!”

FRANZ LISZT, DURANTE UN ENSAYO EN WEIMAR (1842)<sup>1</sup>

Recordemos pues, nuestro conocimiento acerca del sonido. Es grande, pero qué no aporta el diccionario científico.

El sonido está formado por vibraciones mecánicas del aire y otras sustancias, a frecuencias susceptibles de ser percibidas por el oído humano [...].<sup>2</sup>

Seguidamente se hace una somera descripción de la onda sonora. Condensado pues, el sonido es la percepción de “ondas” por medio del aparato auditivo humano. Ahora veamos lo que nos proporciona la misma enciclopedia acerca del color.

El color existe únicamente en nuestro cerebro, y es la forma en que percibimos diferentes radiaciones electromagnéticas que alcanzan la retina del ojo [...] El Sol y otras fuentes luminosas emiten radiaciones electromagnéticas de diferentes longitudes de onda, que al interferir con la materia pueden ser total o parcialmente absorbidas. Las radiaciones no absorbidas se reflejan y es lo que proporciona la sensación de color.<sup>3</sup>

---

1 Amelia Alfonso Ruiz, *Los colores del sonido*, Madrid, Visión libros, 2011, p. 63

2 Carlos Gispert (Dirección), *Gran diccionario enciclopédico Visual, Berlioz*, Barcelona, Grupo Oceano, 2001, Tomo X, p. 3249

3 C. Gispert, *Gran diccionario...*, obra citada, Tomo III, pág. 830

Sintetizando, el color es la interpretación de los estímulos, que ondas electromagnéticas causan sobre la retina. Así pues observamos que el paralelismo existente entre sonido y luz está en el origen: en las ondas, aunque sean desiguales debido a sus cualidades físicas. Por medio de nuestros receptores sensoriales (oído y vista) divisamos las ondas de forma diferente. En cambio nuestra memoria lo capta como una unidad completa, un todo. La memorización se produce de forma simultánea por todos los sentidos, pese a que los receptores la dividan para comprenderla mejor. Podemos sonsacar de aquí, el ana tema filosófico de que un todo puede separarse en otro todo, sin alterar su jerarquía.

Puede que se alcance el día en que los científicos concluirán con que la vista, tacto, oído, gusto y olfato son inseparables, pero ahora ellos no comparten esta opinión. Es más, la ciencia se hiperespecializa y los sentidos se disgregan cada día más, así pues el gusto se divide en 5 sectores (dulce, salado, amargo, ácido y umami) que se estudian de forma independiente. Ahora bien, cómo explican fenómenos tan interesantes como cuando oímos sonido sobre un cuadro, encontramos color en palabras y letras, sentimos un sabor y olor por la forma de un objeto, o escuchando música vemos colores y formas. Simplemente nos llaman sinestésicos o personas que poseen sinestesia. Existen numerosas definiciones de este término. A continuación transcribiremos la acertada descripción dada en el "III Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte" de Almería (2005).

Sinestesia es el término utilizado para describir un conjunto de estados cognitivos relacionados con la unión de los sentidos.<sup>4</sup>

Han pasado ya más de una década desde el momento en que en Andalucía fue abierto el proyecto general de la propuesta de investigación interdisciplinar sobre sinestesia, planteado por M<sup>re</sup> José de Córdoba Serrano (Doctora en Bellas Artes en la Universidad de Granada) y alrededor de seis años desde el "I Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte" en 2005. En febrero de 2012 se planea el cuarto congreso, que según la institución...

---

4 María José Córdoba Serrano, Actas del "III Congreso Internacional del Sinestesia, Ciencia y Arte 2009", <[www.artecitta.es/textos/indice.pdf](http://www.artecitta.es/textos/indice.pdf)> (Último acceso 1-11-11)



... está especialmente dirigido a neurólogos, psicólogos, artistas lingüistas, historiadores del arte, músicos, educadores e investigadores en discapacidades sensoriales, estudiantes y sinestésicos en cualquiera de sus categorías.<sup>5</sup>

Qué amplio abanico de especialidades podemos hallar. Artistas, pedagogos y científicos entienden de forma diferente “la unión de los sentidos”. Existen dos sugestivas hipótesis que intentan explicar el fenómeno de la sinestesia. Según la primera, las personas sintéticas tienen más conexiones físicas que unen las diversas partes del cerebro, encargadas de un órgano sensorial. En la segunda hipótesis, el número de conexiones en el cerebro es el mismo, pero el nivel de inhibición bioquímica es mayor, por lo que se pueden dar lugar las conexiones cruzadas entre los múltiples sectores del cerebro. También existen catálogos de clasificación de la sinestesia dependiendo de tipo y grado de mezcla de los sentidos. La asociación más frecuente es la de números y palabras con colores. En desiguales niveles todos los individuos en el nivel de la consciencia relacionan la realidad visual y auditiva en diferente forma y grado. Habitualmente empleamos en nuestras conversaciones locuciones sinestésicas: persona blanda, voz fuerte, colores suaves, música ligera, colores chillones, gusto podrido, ruido blanco, sonido cristalino, timbre brillante... Esto quiere decir que en gran medida, todos somos sinestésicos. Conviene señalar que la capacidad sinestésica se utiliza desde antaño para influir en la psíquica humana. En los ancestrales piadosos rituales, en diferentes culturas, así como en los actuales ritos religiosos entra en juego la acción de diversos receptores sensoriales por medio de la voz, instrumentos musicales, movimiento, aromas, luz, color... Todo ello con la única finalidad impoluta: la apoteosis del alma. Con ello podemos afirmar que los líderes religiosos desde tiempos inmemoriales entendían que la sinestesia está en todas las personas omnipresente y la usaban con un objetivo determinado.

Qué transcendental debe de resultar para los músicos conocer que el sonido con el que trabajan está muy estrechamente ligado a algo extramusical o extrasensorial. Sin embargo la concienciación de esta realidad ha sido siempre individualista, sin crearse una escuela en la que todas las artes se unifican. Para el artista, tiene gran importancia el conocer los vínculos

---

5 Difusión del IV Congreso, <<http://www.arteciitta.es/IVCongreso.htm>> (Último acceso 1-11-11)

asociativos para madurar interdisciplinariamente en el pensamiento. Intentaremos observar y analizar las manifestaciones y el desarrollo del pensamiento sinestésico en la música.

Realmente la epopeya sinestésica entre color y sonido comenzó por un pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Ya como pintor tenía un estilo individual en el que pintaba rostros en estilo manierista a partir frutas, flores, plantas, animales u otros objetos, colocando los elementos de tal forma que salía un rostro humano. Pero aquí lo citamos para explicar su teoría sinestésica. Sólo conservamos testimonio de estas ideas gracias a Gregorio Comanini. A esto sumar las dificultades de interpretación de sus esbozos, que entorpece la legitimidad del invento asociado al autor. Según estas teorías podemos sacar en claro dos aspectos: cada octava musical es un paso progresivo de un color, desde el más claro a lo más oscuro. Los colores individuales son los análogos a los cinco timbres básicos (que no especifica): Amarillo, Verde, Azul, Rojo y Marrón.<sup>6</sup>

En el siglo XVIII el jesuita francés Louis Bertrand Castel (1688-1757) fue el primer en anunciar la idea de la "visión" de la música. El propuso la idea de hacer *Clavecin pour les yeux* (clavecín ocular).<sup>7</sup>

La mente de Castel no pensaba en los costes económicos que iba a suponer tal idea, pues pasaría más de 30 años dedicándose a la construcción de su instrumento sin conseguir realmente el resultado deseado. Pese a que la idea no era nueva (Pitágoras, Aristóteles, Arcimboldo, Kircher... ya querían unir sonido y color), el planteamiento sí que lo era.

Una música de colores, que hiciera que incluso un público de sordos pudiera disfrutar de la música. [...] La gente disfrutaría de este modo mucho más que únicamente a través de la música, sólo necesitaban habituarse a la nueva "música de color"<sup>8</sup>

6 Martin Kemp, *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Akal, 2010, p. 294.

7 Bulat Majmudovich Galeev, "Sobre el buen jesuita que inventó el clavecín ocular", en *Vida musical*, Nº 5-6 (1995), pp. 57-58. (Traducción propia)

8 Ana María del Valle Collado, *Castel, el clavecín ocular o cómo ver música*, *Jugar con fuego, Allegro con moto*, Nº5 Junio-Julio (2011), *Rara Avis III* <[http://www.jugarconfuego.es/castel\\_sinestesia.html](http://www.jugarconfuego.es/castel_sinestesia.html)> (Último acceso 1-11-11)



El sistema de asociación de Castel consistía en asignar un color a cada nota y dependiendo del registro asigna un tono para el color. Los colores ordenados partiendo de la nota do son: azul, azul verdoso, verde, amarillo-verde, amarillo, amarillo dorado, naranja, rojo, carmesí, violeta, azul violeta, índigo.<sup>9</sup> Así pues la octava grave estará compuesta por colores oscuros y el registro agudo tendrá tonos claros. Curiosamente la extensión del instrumento debía ser 12 octavas (144 teclas) extensión que nunca consiguió y que llega y sobrepasa el límite audible. Destacar que el sistema para conseguir el color consistía en velas, vidrios, cortinas y espejos, que debían mecanizarse para proyectar el color, siempre a un público limitado. Georg Philipp Telemann llegó a interesarse por el invento e incluso compuso algunas piezas para el mismo.

En 1755 aparece una nueva versión del instrumento [...] y Castel planea dar dos últimos conciertos públicos ante unas 200 personas en un intento de dignificar el instrumento. De este último prototipo se dice que poseía vidrios de colores y cerca de quinientas velas y espejos para iluminarlos. Morirá dos años más tarde sin haber llegado a completar su instrumento.

Este impresionante invento fue olvidado al igual que la precedente teoría, pero Bainbridge Bishop (1837-1905) la retomó, inconscientemente, y patentó en Nueva York en 1878<sup>10</sup>. Desgraciadamente los tres instrumentos que construyó se quemaron en un incendio, pero conservamos la patente en la cual se explica el mecanismo y el sistema de afinidad entre los colores y las notas. En la patente se expone minuciosamente el mecanismo por medio del cual la tecla del instrumento musical de cuerda percutida con una palanca levanta una tabla que nos muestra el color que le hallamos asignado a nuestro sonido. Bishop asigna claramente los siguientes colores partiendo de un Do, aunque deja abierta la opción de cambiarlos: rojo, rojo anaranjado, naranja, amarillo anaranjado, dorado, amarillo verdoso, verde, azul-verdoso, azul, azul-violáceo, rosa, violeta.<sup>11</sup>

Pasado siglo y medio después del innovador clavecín ocular de Castel y más de dos décadas después de la patente de Bishop, el gran compositor

9 A. Alfonso Ruiz, *Los colores del sonido*, obra citada, p. 79.

10 Bainbridge Bishop, *Patente de Instrument for displaying color (Instrumento para visualizar el color)*, <<http://www.google.com/patents?id=u5piAAAAEBAJ>> (Último acceso: 1-11-11) (Traducción propia)

11 A. Alfonso Ruiz, *Los colores del sonido*, obra citada, p. 73.

ruso Aleksandr Skriabin (1872-1915) desarrolló la idea sinestésica de unir sonido y color sistemáticamente. En 1910 hizo su primera obra lumínico-sonora *Prometheus: El Poema del Fuego*, op.60 dónde la música ininterrumpidamente está relacionada con el color. En la partitura de esta gran composición sinfónica hay inusuales expresiones como “luce”, indicadas para la interpretación en un órgano ocular “tastiera per luce”. He aquí pues las palabras del mismo Skriabin acerca de su obra sinestésica:

Para mí al principio no todos los colores eran claramente visibles. Sólo algunas tonalidades daban una clara imagen [...] Estas eran Fis<sup>12</sup> (Fa#), azul intenso un poco pomposo y majestuoso, es el color de la sabiduría. Después era claro para mí D (Re), con un dorado soleado, y F (Fa), con rojo sangre diabólica e infernal. [...]. Yo [...] construí el silogismo: los colores corresponden a armonías, tonalidades. En las relaciones tonales por círculo de quintas, las más cercanas –son las situadas en intervalo de quinta. Y en los colores, los más cercanos– los vecinos por el espectro [...] Tres claros colores para mí me proporcionar tres puntos de sostén, las demás analogías las saqué yo [...] *Prometheus* la escribí íntegramente desde un punto de vista teórico [...]<sup>13</sup>

También Skriabin nos cuenta sobre la forma y la génesis de la escritura de esta música.

Para mí en *Prometheus* también hay un plan de modulación, desde tonalidades espirituales, las cuales corresponde al ser primerizo, individual e unitario [...] hacia las tonalidades materiales [...] Desde Fis (Fa#) que es un color azul, color de la sabiduría lleno de espiritualidad, hasta el color material – rojo [...], y después de nuevo comienza la evolución [...] y todo acaba en Fis (Fa#).<sup>14</sup>

Conviene resaltar que Skriabin mostró gran interés por la teosofía, a lo cual señalaba el compositor inglés Cheryl Scott, el cuál en su trabajo filosófico *Teoría del modernismo* (1917) denominó “luce” como el “aura” de *Prometheus*. Así pues concluye con que no sólo el ser humano posee “aura” sino que también su arte.<sup>15</sup>

12 Es interesante mencionar que Skriabin en la mayoría de sus trabajos teóricos muestra una cierta indiferencia en cuanto al modo (ya sea tonal o modal) que trabaja interesándose exclusivamente por los centros, por lo cual al hacer referencia a una nota, el interés se centra en la nota en sí de forma absoluta más que en su relación con otras, de forma relativa.

13 Leonid Leonidovich Sabaniev, *Memorias sobre Skriabin*, Moscú: Klasika XXI, 2000, p. 237. (Traducción propia)

14 L. L. Sabaniev, *Memorias sobre Skriabin*, obra citada, p. 123.

15 Irina Leonidovna Van edhkina y Bulat Majmudovi ch Galeev, *Desde la analogía y sinestesia hacia la síntesis: evolución e ideas. Visión de la música*, en “Música y tiempo”, Nº 4 (2005), pp. 62-66. (Traducción propia)

En su música, Skriabin por medio del proyecto de su vida, el inconcluso *Misteria*, buscará la aproximación a la idea de salto global, transfiguración de toda la humanidad, a través de la música vinculada a otros tipos de arte, así como por la percepción luminosa teniendo por fondo la transmutación arquitectural. Planea la actividad sobre todos los órganos sensoriales a los receptores de la obra, hasta el punto de alcanzar percepciones gustativas, por medio de una inmersión en una especie de "éxtasis". Toda la percepción sincrónica y poli-sensorial tenía que acelerar el tiempo, culminar el ciclo de existencia del mundo actual, y pasar a un nuevo mundo, completamente diferente. La duración de *Misteria* estaba estipulada en 168 horas, es decir, 7 días. Acerca de este genuino proyecto Skriabin decía:

El tiempo mismo se acelerará y en estos días viviremos millones de años [...] El tiempo comenzará a acelerarse progresivamente, pues era ralentizado por el proceso de materialización. Es como si se hubiera agravado, se materializó [...] Y cuando comience el camino hacia la desmaterialización, lo primero en desmaterializarse será el tiempo mismo.<sup>16</sup>

Su inacabada obra, acción antepuesta, era una aproximación a la idea, en ella contemplaba ya de nueva forma la relación entre el sonido y la luz.

Quiero que las formas sean dinámicas, que el incienso las forme, que luces las iluminen. Y ya no tendremos la correlación directa entre luz y sonido como en *Prometheus*. Aquí, no tendremos paralelismos sino que contrapunto [...] Seccionalmente la música será de un estado de ánimo cuando el movimiento e incluso la luz serán de otro [...] En este contraste habrá una sensación especial.<sup>17</sup>

Su inspiración Skriabin la cogía de Wagner y de ella él hablaba concienzudamente.

Recuerdan como en Wagner en el *Ocaso de los Dioses*. Para mí esta es la primera vez en la historia de tal tipo de contrapunto. Cuanto Sigfrido sale a la orilla hacia Gunther y en la orquesta suena el motivo de la maldición. Mientras que en el texto sucede lo contrario.<sup>18</sup>

A pesar de poseer un pensamiento próspero, afinado y desarrollado Skriabin, por la imperfección tecnológica en su época no pudo realizar el espectáculo músico-luminoso unido con otros tipos de síntesis, debido a

16 L. L. Sabaniev, *Memorias sobre Skriabin*, obra citada, p. 250.

17 L. L. Sabaniev, *Memorias sobre Skriabin*, obra citada, p. 329.

18 L. L. Sabaniev, *Memorias sobre Skriabin*, obra citada, p. 330.

carencia de medios técnicos y a su temprana muerte. Indudablemente hubiera tenido más suerte naciendo en el siglo XXI dónde su proyecto podría haber tenido más posibilidades de realizarse. Su mejor amigo Leonid Leonidovich Sabaniev (1881-1968) escribió:

Skriabin murió, sí, es allí donde lo llevaron sus infinitos sueños, toda esta fantasmagoría, la humanidad en lo Divino y el ser humano como Dios. Él quería ser Dios y dar la chispa del mundo, pero cayó de un insignificante estrepitococo [...] Qué extraña e inoculada burla da el destino.<sup>19</sup>

Otro gran compositor y director ruso Nikolai Andreivink Rimsky-Korsakov (1844-1908) usa también sus habilidades sinestésicas en la música. Esto se manifiesta en el positivismo y colorido de su música con el que siempre se encontraban las personas que anotaban los pensamientos del compositor. Y así es como Rimsky-Korsakov busca todas las tonalidades y acordes en la naturaleza en color de las nubes, los rayos del Sol, pero sus ideas sinestésicas no cogieron forma en música. El sistema de Korsakov puede adquirir mayor coherencia en cuanto la ordenación de las tonalidades se hace por otro sistema cromático o por terceras.

Alumno de Korsakov era Boris Vladimir Asaf'ev (1884-1949), compositor ruso, crítico musical y académico, que escribía sobre su percepción del sonido. A pesar de carecer de composiciones músico-luminosas, fue un importante sinestésico que escribió mucho acerca de su visión personal sobre la sinestesia.

El posterior desarrollo de la creatividad de los músicos sinestésicos presupone la formación de nuevos planteamientos psicológicos y estéticos sobre el resultado esperado, en beneficio del ser humano y su desarrollo integral. Así existen numerosos ejemplos de genios, aquí nos hemos exployado en Skriabin y los rusos, que según una hipótesis razonable eran sinestésicos importantes: Liszt, Wagner, Debussy, Messiaen, Ligeti... Pero por contraposición podemos sacar que la sinestesia no es algo que se pueda describir objetivamente hoy en día, sino que nos situamos ante un fenómeno individualizado que contribuye muy robustamente a la creación artística ya que se basa en la unificación de todas las percepciones sensoriales: una idea que sublima al arte.

---

19 L. L. Sabaniev, *Memorias sobre Skriabin*, obra citada, p. 357

**Tabla sinestésica 1: Nota musical – Color**

Nota musical	Arcimboldo (1527-1593) <sup>20</sup>					Castel (1688-1757) 1725-1742-1755 <sup>21</sup>	Bishop (1837-1905) 22-04-1878 <sup>22</sup>
	1	2	3	4	5		
Do	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Dark Blue	Red
Do#	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Teal	Orange
Re	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Green	Orange
Re#	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Yellow-Green	Yellow-Orange
Mi	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Yellow	Yellow
Fa	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Light Brown	Yellow-Green
Fa#	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Orange	Green
Sol	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Red	Light Blue
Lab	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Dark Red	Dark Blue
La	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Purple	Purple
Sib	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Purple	Purple
Si	Yellow	Light Green	Light Blue	Pink	Light Tan	Dark Purple	Pink

<sup>20</sup> M Kemp, *La ciencia del arte...*, obra citada, p. 294.

<sup>21</sup> A. M. del Valle Collado, *Castel, el clavecín ocular...*, *Jugar con fuego*, obra citada.

<sup>22</sup> B. Bishop, *Patente de Instrument for displaying color*, obra citada.



Tabla sinestésica 2: Centro tonal - Color

Centro tonal	Skriabin <sup>23</sup>	Rimsky-Korsakov <sup>24</sup>	Asaf'ev <sup>25</sup>
Do	Red		
Sol	Orange	Brown	Green
Re	Yellow	Yellow	Yellow
La	Green	Pink	X
Mi	Blue	Blue	Black
Si	Blue	Dark Blue	X
Fa#	Dark Blue	Green	Orange
Reb	Purple	Dark Red	Red
Lab	Purple	Light Purple	Dark Red
Mib	Light Grey	Dark Purple	Light Blue
Sib	Light Grey	Dark Blue	Yellow
Fa	Red	Green	X

Tabla ilustrativa de las asociones cromático-tonales de los compositores rusos: Skriabin, Rimsky-Korsakov y Asaf'ev. Por primera vez en forma textual fue publicada en la monografía *Poema de fuego* página 166 Bolat Majjudamich Galeiv (1940-2009). Se muestra una cierta indiferencia en cuanto al modo empleado, restringiéndose incluso en ocasiones de forma exclusiva al modo mayor.

23 Leonid Leonidovich Sabaniev *Prometheus de Skriabin*, en "Música", Nº 9 (1911), p. 199. (Traducción propia).

24 Irina Leonidovna Vanechkina y Bulat Majmudovich Galeev *Escuchando el color en la obra creativa de N.A. Rimsky-Korsakov*, en "Música rusa y Tradición", Kazán, Conservatory Publication, 2003, pp.182-195. (Traducción propia).

25 Anastasia Konstantinova Chvetaeva, *Máster sobre un camparino mágico*, Moscú, Música, 1986, p. 109. (Traducción propia).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO RUIZ, Amelia *Los colores del sonido*. Madrid: Visión libros, 2011.
- BISHOP Bainbridge. Patente de *Instrument for displaying color (Instrumento para visualizar el color)*. <<http://www.google.com/patents?id=u5piAAAAEBAJ>> Último acceso: 1-11-11 (Traducción propia).
- CHVE TAEVA, Anastasiia Konstantinova. *Máster sobre un campanario mágico*. Moscú: Música, 1986.
- CÓRDOBA SERRANO, María José. Actas del "III Congreso Internacional del Sinestesia Ciencia y Arte 2009". <[www.artecitta.es/textos/indice.pdf](http://www.artecitta.es/textos/indice.pdf)> Último acceso 1-11-11.
- GALEEV, Bulat Majmudovich. "Sobre el buen jesuita que inventó el clavecín ocular". En *Vida musical*. Nº 5-6 (1995). (Traducción propia).
- GISPERD, Carlos (Dirección). *Gran Diccionario Enciclopédico Visual*. Barcelona: Grupo Océano, 2001.
- KEMP, Martin. *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2010.
- SABANIEV, Leonidid Leonidovich. *Memorias sobre Skriabin*. Moscú: Klasika XXI, 2000. (Traducción propia).
- SABANIEV, Leonidid Leonidovich. *Prometheus de Skriabin*. En "Música", Nº 9 (1911) (Traducción propia).
- VANECHKINA, Irina Leonidovna y GALEEV, Bulat Majmudovich. *Desde la analogía y sinestesia hacia la síntesis: evolución e ideas. Visión de la música*. En "Música y tiempo". Nº 4 (2005). (Traducción propia).
- VANECHKINA, Irina Leonidovna y GALEEV, Bulat Majmudovich. *Escuchando el color en la obra creativa de N.A. Rimsky-Korsakov*. En "Música rusa y Tradición". Kazan: Conservatory Publication, 2003.
- Web oficial del IV Congreso de Sinestesia, Ciencia y Arte. 2012 <<http://www.artecitta.es/IVCongreso.htm>>.



---

## EL MADRIGAL ITALIANO DESDE SU INICIO HASTA SU PLENITUD

---

Naser RODRÍGUEZ GARCÍA

La intención de este artículo es realizar un acercamiento al madrigal dentro de su ámbito italiano original, concentrándose en los elementos musicales, humanísticos y sociológicos que lo configuraron, para luego hacer un recorrido por los principales autores hasta finales del s. XVI. Gesualdo, Monteverdi, el madrigal inglés y otras formas asociadas deberán ser estudiados en sucesivas entregas.

### **Cronología y geografía del madrigal**

El madrigal italiano del s. XVI tiene tres primeras generaciones de compositores, la mayoría francoflamencos afincados en Italia: Philippe Verdelot y Contanzo Festa en primer lugar, seguidos de Jacques Arcadelt y Adrian Willaert, y por último Philippe de Monte y Cipriano de Rore, quienes ya se sitúan en una etapa plena, abriendo este último en concreto la puerta al cromatismo de la siguiente etapa del madrigal. Si bien el madrigal fue el primer género musical italiano que cobró importancia internacional, es paradójico que, salvo Constanzo Festa, sus primeros compositores fueran francoflamencos. Giaches (Jacques) de Wert, Luzzasco Luzzaschi y Luca Marenzio serían los principales representantes del madrigal en su etapa plena, llegando a la perfección con este último. Por último, dentro de Italia, se asiste a un florecimiento final del madrigal, deformando los límites del Renacimiento y adentrándose en lo que podríamos llamar manierismo (ya visible en Marenzio y Wert), con Carlo Gesualdo y Claudio Monteverdi. Éste último, además, transformará por completo el madrigal manierista tras dominarlo a la perfección y conformará el lenguaje del barroco temprano, englobando dentro de él géneros barrocos totalmente nuevos.

Las características del madrigal no permanecieron sólo en Italia sino que traspasaron los Alpes, hasta el punto de que la *chanson* o el *lied* terminen por dejar su estructura estrófica y terminen siendo madrigales en otro idioma. Las técnicas madrigalísticas no sólo traspasaron los Alpes sino que saltaron al ámbito insular: los ingleses, entrado el s. XVII, optaron por hacer conscientemente su propia versión nativa del madrigal, con gran calidad, en el feliz florecimiento isabelino.

Tampoco la influencia de las técnicas del madrigal se redujo al ámbito profano, sino que alcanzó al religioso, no sólo con la proliferación del uso de la retórica sino con la existencia de una contrapartida sacra del madrigal: los *madrigali spirituali*, en los que se sustituye la relación entre amantes por la relación entre el poeta y Cristo, el poeta y la Virgen, o Cristo y su rebaño de fieles. Destaca especialmente *Lagrima di San Pietro*, escrita por Orlando di Lasso al final de su vida. Como los madrigales profanos, se escribían en italiano y no tenían una forma predefinida. Otros compositores que cultivaron el madrigal espiritual, en paralelo a la Contrarreforma que parecía darle la razón, fueron Palestrina, Marenzio, De Monte, Giovanni Gabrieli y Monteverdi, todos ellos entre 1560 y 1580.

### Precedentes musicales: *frottola*, *chanson*, *motete*<sup>1</sup>

La utilización de *poesie per musica* en la mayoría de la *frottola* abre el camino al tratamiento que el madrigal hace de la poesía. Las *poesie per musica* eran obras literarias de poca calidad intrínseca, creadas expresamente para ponerles música. El madrigal hará un uso intensivo de estas piezas literarias, buscando los posibles efectos sonoros derivados del uso de la retórica musical aplicada a dichas *poesie per musica*.

1 Aunque había un género musical llamado madrigal en el *Trecento* italiano, nada tiene que ver con el madrigal del *Cinquecento*, puesto que se trata de una forma con dos o más estrofas en forma de tercetos, que comparten la música repetida literalmente, y un colofón llamado impropriamente *ritornello*, que no es un estribillo porque no se repite. El nombre de *ritornello* parece derivar de *torrada*, que era como se llamaba a los versos finales de los poemas trovadorescos. A su vez, el término de madrigal procede de *matricale*, y a su vez del latín *matrix* (matriz), haciendo referencia a que el poema estaba en la lengua materna, es decir, en lengua vernácula. Los madrigalistas más famosos del *Trecento* fueron el Maestro Piero, Giovanni de Cascia y Jacopo da Bologna (de origen francés). A pesar de la homonimia, el madrigal trecentista tiene menos que ver con el renacentista que la *frottola*, que se interpone entre ambos.



La principal diferencia de la *frottola* con respecto al madrigal es que aquélla suele tener una forma musical regular y bastante simple, y si no, suele tener estribillo (*ripresa*). Había *frottole* de mayor seriedad y con mayor influencia compositiva francoflamenca, que hacia 1510, en italiano, se fueron convirtiendo en madrigal, mientras las *frottole* más sencillas y ligeras evolucionaron en villanesca<sup>2</sup>. Poéticamente, la forma más libre de *frottola* era la *canzone*, que tenía como única regla el uso de versos de 7 y 11 sílabas, con rimas libres, como el madrigal. Frente a ésta, las formas más regulares musical y poéticamente eran la oda, el *strambotto*, el *capitolo* y sobre todo el soneto, en las cuales, la música tendía a repetir como mucho dos o tres temas durante toda la pieza. En una época temprana había incluso un tipo de *frottola* llamada *villota*<sup>3</sup>, que insertaba en su estructura una canción callejera, de manera parecida a los interesantísimos *catches* ingleses, muy posteriores<sup>4</sup>. Esta capacidad descriptiva y sensorial la compartía la *giustiniana* forma poética creada por Leonardo Giustiniani cuya voz superior abunda en melismas y efectos para imitar balbuceos, como una primitiva forma de descripción.

Puesto que los primeros madrigalistas en sentido moderno en Italia serán francoflamencos y practicarán la *chanson* en paralelo, será necesario analizar brevemente este género vocal. La mayor diferencia con el madrigal es que mientras éste organiza la música según el contenido del texto, la *chanson* organiza la música según los versos. De Rore y Willaert escribieron *chansons* puras, en orden a los versos, y madrigales en francés, a los que sólo les falta la denominación para ser madrigales. El mayor rasgo de la *chanson* quizás sea la sencillez. Se abandonaron las complejidades contrapuntísticas y métricas de Ockeghem, entonces consideradas anticuadas, y se adoptó un ritmo homofónico muy vivaz, una relación silábica con el texto y una armonía clara y transparente. También la costumbre de las *chansons* de re-

---

2 Gustave Reese, *La música en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1999, volumen I, p. 209. Reese tenía una visión muy formalista de la música, con sobreabundancia de documentos dirigidos en el fondo no tanto a recrear un contexto histórico sino un esquema evolutivo dentro y entre los géneros.

3 La *villota* tenía una rítmica muy viva surgida del contraste entre ritmo binario y ternario, a veces con una parte final más rápida (llamada *nio*) y numerosas partes con sílabas sin sentido, todo lo cual recuerda a la danza.

4 Para saber más sobre los *catches*, ver G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen II, pp. 959-962.

petir sílabas con la misma nota, a manera de recitado, y con un ritmo fácil de seguir, tendrá influencia en el madrigal, según Gustave Reese<sup>5</sup>. Se trata de unos pies rítmicos muy comunes, que también aparecen en las *frottole*. Las *chansons*, salvo excepciones, están exentas de descripción musical, pero en ese sentido destacan las grandes *chansons* de Clément Janequin, en las cuales la duración es inversamente proporcional al sentido del texto, es decir, que cuanto mayor es la duración, más importancia tiene la descripción musical, amparada en la fonética. Los casos de *La Guerre (La Bataille de Marignan)*, *La chasse*, *L'alouette*, *Le chant des oiseaux* y *Le caquet des femmes* son ejemplares en el uso de la fonética para describir hechos extramusicales<sup>6</sup>.

Por su parte, el motete del *Cinquecento* establece una relación cercana e individual entre cada verso y su propia frase musical. Esta vocación, si no descriptiva sí al menos expresiva, se corresponde con un deseo humanista de servir a la palabra como vehículo excepcional de comunicación, todavía más si se une a la música, que en esta época va cambiando de ser un soporte matemático a ser un soporte emotivo. Frases, texturas y sonoridades verticales y horizontales se van revistiendo de una retórica humanista paralela a la revitalización de las obras de la literatura latina, y esta motivación profunda es el auténtico motor que impulsa el carácter definitivo del madrigal más que su parecido filológico con géneros anteriores (el cual es en definitiva un puro accidente, a pesar de su importancia adquirida por convertirse en una base documental<sup>7</sup>).

### Música y texto: una obra de arte total

El madrigal debe mucho al movimiento petrarquista incitado por el cardenal Pietro Bembo (1470-1547), autor de *Le prose della volgare lingua*, en la que quería devolver al italiano el prestigio y calidad que había conseguido

5 G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 355.

6 Para ampliar sobre las *chansons* de Clément Janequin, mirar REESE, G.: *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 357 y siguientes. También TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 710-711.

7 Es decir, que el madrigal se podría haber formado a partir de otros géneros, pero fueron éstos los que había con más familiaridad en el momento en que el Humanismo comenzaba a expresar en música su faceta más seria y descriptiva dentro del ámbito no sagrado en lengua vernácula (porque también existieron géneros profanos en latín), que es, de manera laxa, lo que llamamos madrigal.

la literatura en latín y que logró el italiano con Dante, Petrarca y Boccaccio, es decir, con el dialecto toscano. La pieza lírica más parecida al madrigal es, como hemos visto, la *canzone*. Como ésta, su única regla es la utilización de versos de 7 y 11 sílabas, como la silva española (que desciende de la literatura italiana), pudiendo definirse como *canzone* de una sola estrofa, puesto que los madrigales suelen tener de 6 a 16 versos. La mayoría de madrigales puestos en música por los compositores renacentistas son *poesie per musica*, con una calidad literaria superficial y casi ingenua, elegidos por su potencialidad musical. Sin embargo, también hay ejemplos de fragmentos de Sannazaro (*Arcadia*); Ariosto, (*Orlando furioso*) sobre todo para el posterior *stile concitato*; el propio Bembo (*Gli Asolani*); Guidiccioni (*Il bianco e dolce cigno*), Cassola, Gian Battista Guarini, Torquato Tasso e incluso Miguel Ángel.

Se desarrolló una manera de entender la relación entre texto y música como una igualdad de elementos, si no una subordinación de la música al texto. El resultado final sería la monodia acompañada de la Camerata Bardi y la defensa de los hermanos Monteverdi de la *seconda prattica*, en la cual la música desechaba sus propias reglas abstractas por una regla suprema, que era la de servir a la expresión de un texto. Los Monteverdi pusieron el inicio de la *seconda prattica* precisamente en la música de un madrigalista: Cipriano de Rore. Allan Atlas<sup>8</sup> distingue tres tipos de acercamiento al ideal de música al servicio del texto, antes del nacimiento de la monodia barroca: el **arqueologismo** silábico siguiendo las pautas de acentuación griegas y latinas; los efectos retóricos del amplio concepto de *musica reservata*, aplicados a cualquier género vocal (al menos en uno de sus muchos sentidos), sobre todo por Lasso, y, por último, el **madrigal**, que fue posiblemente el vínculo más exhaustivo y buscado entre música y texto, antes de la llegada en la década de 1580 de los primeros experimentos de **recitativo**, que no madurarán definitivamente hasta *Orfeo* de Monteverdi (1607), ya que de *Euridice* de Peri (1600), al apenas conservarse pruebas, no podemos afirmar su madurez lingüística.

En las primeras etapas del madrigal, la descripción musical del texto estaba más pensada para los cantantes, con recursos visuales y elitistas como solmisiones y *note nere*, que sólo apreciaban los intérpretes, pero

---

8 Allan Atlas, *La música del renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600*, Madrid Akal, 2002, p. 695.

con el devenir del género, la música-ojo (como la denomina Gustave Reese) se fue convirtiendo en *word-painting*<sup>9</sup>, concepto que implica una descripción puramente auditiva y por tanto más universal, puesto que todos los oyentes, instruidos aunque fuese mínimamente en la lengua y en la música, podían captar los recursos retóricos. Esta descripción sonora participa de las figuras retóricas derivadas del estudio humanista de la retórica clásica, con figuras como Cicerón o Quintiliano a modo de maestros rescatados de la Antigüedad, sobre todo desde que en 1416 Poggio Bracciolini encontró en el monasterio de Sankt-Gallen la *Institutio Oratoriæ* de Quintiliano y promovió su copia. La mayoría de los recursos de la retórica musical nacieron, sin embargo, de manera experimental y espontánea, y luego fueron clasificados por los teóricos como manera de justificar desviaciones de las leyes contrapuntísticas, que, por su parte, también nacieron de observar la práctica.

Como hemos visto, el madrigal deriva musicalmente de la *frottola*, y, dentro de ella, de la *canzone*. Se diferencia de la *chanson*, de los diferentes tipos de *frottola* y de cualquier tipo de métrica popular en que no es estrófico y por tanto la música no sigue una forma abstracta sino que se adapta al contenido del texto, surgiendo de él orgánicamente y creando una original *Gesamtkunstwerk*<sup>10</sup>. Adoptó del motete la independencia contrapuntística y la desjerarquización de todas las voces, aunque sin su erudición, con la melodiosidad de la *frottola* (muy necesaria para expresar las diferentes ideas del texto) y la estructura silábica de acordes, en diversos fragmentos, de la *chanson*, según lo requiera el texto. A pesar de toda esta pretendida genealogía, en sus inicios no había demasiada diferencia entre la *frottola* y el madrigal, ya que la complejidad contrapuntística del madrigal se empezó a desarrollar más tarde, y nunca alcanzó a la del motete, puesto que a aquél es más variado texturalmente.

Si bien en la *chanson* o en la *frottola* la pura belleza musical, derivada de las proporciones, tiene sentido estético con independencia del texto, el madrigal no puede existir sin texto, puesto que su finalidad es traducir sus imágenes literarias mediante la retórica musical, obviando la pura belleza

9 Es muy importante no confundir los conceptos de música-ojo y *word painting*.

10 No hay que despreciar el uso que de una retórica más moderna hace el *lied* romántico, con la misma intención que el madrigal renacentista, del que se puede considerar un digno aunque indirecto sucesor.



formal. De hecho, Vincenzo Galilei criticará al madrigal diciendo que es laceramiento de la poesía, por el énfasis en romper la forma en pos del contenido. Está totalmente fuera del espíritu del madrigal repetir la música en versos distintos, cosa que constantemente hacen la *frottola*, la *chanson*, la *villanesca* y el madrigal del s. XIV. La fidelidad al contenido literario terminará rompiendo el equilibrio de la música renacentista, dando paso a un cierto manierismo musical, como epígono del renacimiento y a su vez germen del barroco. Un gran instrumento de ese desequilibrio del sistema clásico renacentista será el cromatismo, ampliamente trabajado por Carlo Gesualdo y que tiene su origen en las teorías de revivalismo griego de Nicola Vicentino.

### **Cromatismo en el madrigal**

El madrigal se convirtió, finalmente, en el género más experimental y refinado del renacimiento, con una escritura mucho más sofisticada que demás piezas profanas como *balletti*, *villanelle* o *chansons*. El uso expresivo del cromatismo en el madrigal lo diferencia del uso historicista que de él hace Vicentino, que con su ingenioso *arcigravicembalo* intentó resucitar hacia 1560 los modos griegos, partiendo incluso los semitonos en unidades más pequeñas para lograr imitar los géneros cromático (con semitonos menores) y enarmónico (con cuartos de tono). Vicentino, alumno de Willaert, llegó diseñar nada menos que cincuenta y tres tipos de octava, pudiendo fragmentar cada octava hasta en treinta y un intervalos. Toda esta hipertrofia surge de la insuficiencia del temperamento mesotónico para lo que hoy conoceríamos como modulación. Vicentino lo que en realidad quería era ampliar la riqueza del *gamut*<sup>11</sup> con la aplicación de los modos griegos, pero lo que hizo fue dinamitar el sistema modal, que en el siglo siguiente se iría convirtiendo en sistema tonal, definitivamente instituido con la aportación teórica de Rameau en el segundo cuarto del s. XVIII, posibilitando cualquier modulación a costa de igualar todos los semitonos. En la música vocal del s. XVI parece estar latente una idea de sistema tonal, con círculos de quintas cada vez más abundantes y enarmonías más o menos intuitas, como las de

---

11 Se denominaba así la gama o escala puramente diatónica en la que se movía el sistema hexacordal de Guido d'Arezzo, llamada así porque a la nota más grave se la llamaba con la letra *gamma*.



Willaert en *Quid non ebrietas*<sup>12</sup>, donde el uso de dobles bemoles es necesario aunque no esté escrito, gracias al conocimiento de la *musica ficta* que había en la época, hasta el punto de que esta pieza ocasionó discusiones entre los teóricos durante dos siglos<sup>13</sup>. Cuanto más se avanza hacia finales del s. XVI más se desarrolla la idea latente de un sistema más tonal que modal, con la aparición generalizada de la sensible en lugar de la subtónica.

Aunque Vicentino intentó demostrar con su *arcigravicembalo* que los géneros griegos se podían aplicar a la música instrumental, el único campo en el que más se pudo experimentar con el cromatismo fue en la voz, que es el instrumento más versátil. Sin embargo, por el uso que los madrigalistas hicieron en general de las alteraciones, todo hace pensar que ellos tenían un concepto de modulación más cercano a la afinación temperada, contando con el moderno concepto de enarmonía. Sólo así se podría realizar un círculo completo de quintas e interpretar obras que hacían uso de él, como el referido *Quid non ebrietas*. El propio Vicentino aconsejó el uso del cromatismo, abandonando la monotonía del sistema modal, con fines expresivos, sin límites, para dar vida a los textos, y por eso el madrigal italiano<sup>14</sup> fue su mayor campo de experimentación, sobre todo en seguidores como Carlo Gesualdo, que conoció el *arcigravicembalo* de Vicentino en Ferrara. El propio Vicentino compuso una serie de madrigales con abundante uso del cromatismo, aunque ha pasado mejor a la historia como teórico, con su libro *L'antica musica ridotta alla musica moderna*, de 1555, confeccionado tras ser derrotado defendiendo los modos griegos en un debate.

### Sociología del madrigal

Los grupos para los que se compusieron los madrigales fueron reducidos. Los clientes eran, evidentemente, no órdenes religiosas sino aristócratas y altos burgueses, haciendo ediciones, a manera de música de mesa<sup>15</sup>

12 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 455 y siguientes.

13 Este hermetismo que necesitaba para la interpretación de una gran erudición era una de las acepciones de *musica reservata*.

14 La versión inglesa del madrigal, aún siendo posterior a su modelo italiano, desechó el cromatismo por razones seguramente culturales.

15 Música que se interpretaba por puro goce personal, en la intimidad, sin público externo, generalmente alrededor de una mesa, y de ahí el nombre.

(*musique de table, Tafelmusik*) para consumo doméstico, en forma de antologías (individuales o colectivas), con gran refinamiento. Las creaciones de los compositores francoflamencos tuvieron mucha aceptación entre las familias sobre todo de Venecia y Ferrara. En ocasiones, estos músicos emigrados componían para celebraciones cortesanas o incluso hacían serenatas para nobles que querían encandilar a alguna dama, casos en los que las voces superiores se cantaban en falsete, ya que el madrigal siempre se escribía para coro mixto<sup>16</sup>. Hay que decir, en este sentido, que el madrigal por supuesto participa del estilo del s. XVI, evitando el cruzamiento de voces que se daba en el s. XV gracias a que el ámbito de las voces se ha ido desplegando a lo largo del siglo anterior. Tampoco hay que olvidar que gran parte de la producción de madrigales era demandada y admirada por las academias: ese fenómeno tan típico del s. XVI italiano, en las que en definitiva imperaba el mismo ambiente que en las cortes más refinadas intelectualmente, compartiendo protagonistas unas y otras.

La temática del madrigal no podría ser un reflejo más fiel de las refinadas cortes donde se interpretaba: era casi invariablemente un motivo amoroso o erótico, pero casi siempre con un tinte melancólico y pesante, de súplica, plagándose de antítesis por el amor no correspondido, la pérdida o la espera. Con el paso del tiempo el madrigal mostrará un especial interés por las formas más violentas de amor, pero nunca llega a ser soez ni jocoso. Esto lo entronca con la temática de la *frottola* más seria y lo aleja del humor soez pero encantador de las *chansons* francesas y algunos *lieder* alemanes.

Es muy importante la presencia de la mujer en la sociología del madrigal. No sólo eran intérpretes incondicionales y necesarias de las piezas, sino que eran sus consumidoras a la par que los hombres. La temática, por otra parte, como hemos visto, no hace más que fijarse en la mujer, casi siempre desde una imagen tópica que ensalza su belleza pero lamenta su desinterés y frialdad con respecto al amante masculino.

Las *tre nobilissime dame* de Ferrara, llamadas oficialmente *Concerto delle donne*, eran cantantes admiradas y reconocidas en toda Italia, y lo compo-

---

16 Situación que, en boca de un ficticio mercenario de habla germana, parodia Orlando di Lasso en *Motena mia cara*, haciendo uso de un rico lenguaje que mezcla jerga en varios idiomas a veces con múltiples sentidos eróticos, de la misma manera que el propio compositor se expresaba en sus cartas.

nían Laura Peverara, Livia d'Arco y Anna Guarini<sup>17</sup>. La primera y la segunda eran respectivamente hijas de un rico comerciante y un noble de Mantua, pero la tercera era hija nada menos que de G. B. Guarini, el principal poeta de la corte de Ferrara junto con Tasso. Para colmo, Tarquinia Moza, excelente poetisa, colaboró también con ellas. Las damas de Ferrara no eran meras aristócratas que en sus ratos libres se dedicaban a la música como *El cortesano* de Castiglione propugnaba, sino que se convirtieron en auténticas profesionales de la música, antecedente directo de la diva, que alcanzará su madurez en el s. XVIII. Wert y Luzzaschi trabajaron frecuentemente para ellas, y Gesualdo colaboró puntualmente en su etapa ferraresca.

Por si fuera poco en la evolución del papel jugado por las mujeres en la música gracias al madrigal, también las hubo compositoras. En ese sentido, la más destacada es Maddalena Casulana, muy admirada por Lasso y cuyos madrigales fueron las primeras composiciones hechas por una mujer en ser impresas y editadas. El propio Lasso interpretó en la boda de Guillermo IV y Renata de Lorena una obra suya y otra de Catalina Willaert, seguramente parienta de Adrian Willaert y también compositora. La lista de compositoras de madrigales la engrosan Paola Massarenghi, Cesarina Ricci de' Tingoli y Vittoria Aleotti<sup>18</sup>, cuya existencia a finales del s. XVI nos lleva directamente a la inminente labor compositiva de Francesca Caccini y Barbara Strozzi<sup>19</sup>.

### **Evolución del madrigal a través de sus autores**

Como ya sabemos, entre 1520 y 1530, *frottola* y madrigal coexistieron, la primera en su ocaso y el segundo en su nacimiento. Las primeras etapas del madrigal tuvieron lugar en la Italia septentrional, entre Ferrara, Mantua y Venecia, donde se desarrolló y llegó a su plenitud, aunque en el

17 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 726.

18 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 726.

19 Hay algo que se repite en la mayoría de compositoras de esta época y de las siguientes, y es la cercanía a algún músico sobresaliente, como después ocurrirá con Alma Mahler, Fanny Mendelssohn o Clara Schumann, en parte por la dificultad de abrirse camino sin el apoyo de un ambiente musical fuerte que las defendiese (y no siempre, puesto que las tres últimas sufrieron la negativa de sus maridos o familiares) y en parte por que han ido apareciendo para la musicología moderna a remolque de la investigación sobre sus familiares masculinos músicos, más conocidos por tradición.

último cuarto del siglo s. XVI el foco principal estuvo entre Roma, Mantua y sobre todo Ferrara.

**Philippe Verdelot** (m. c. 1540) es uno de los primeros representantes del madrigal. Trabajó principalmente en Venecia. Su obra se caracteriza por la predominante homofonía, y la timidez, superficialidad e ingenuidad de sus recursos retóricos, si los comparamos con los del madrigal tardío. Si es cierto que la textura se diferencia de la *frottola* en que mientras en dicho género la voz superior se destaca por encima de las demás, que son sustituibles por instrumentos, a modo de canción para solista, en los madrigales de Verdelot todas las voces están equilibradas. Verdelot aún repite música para distintos versos, cosa que luego se dejará de lado. Es predominantemente silábico y diatónico, y en sus poemas se destacan tópicos de amor cortés que luego serán muy comunes, con palabras que reciben especial apoyo (*ardo, moro, morte, alù*) y antítesis emocionales. Según la exigencia que encuentra en el texto, aplica mayor o menor grado de imitación contrapuntística. Un recurso de música-ojo de Verdelot es hacer coincidir las sílabas del texto con las de solmisación, como cuando en *Vostr' acuti dardi* hace coincidir el fragmento *mi fan* con el semitono mi-fa. Un recurso más del tipo *word-painting* consiste en dividir en dos las voces del conjunto para representar el diálogo entre dos amantes, como en *Quant' alti lasso*. Dos de sus madrigales han encontrado especial fama: *Madonna, per voi ardo* y *Ultimi mei sospiri*. Su obra fue muy admirada contemporáneamente, siendo de los pocos compositores cuya reedición fue considerada necesaria por Claudio Merulo tras su muerte.

**Constanzo Festa** (m. 1545) fue prácticamente el primer italiano nativo que compuso madrigales modernos, hasta el punto de que se lo considera su creador junto con Verdelot. El centro de su trabajo fue Roma. Posiblemente el rasgo más distintivo de Festa con respecto a Verdelot sea la mayor viveza rítmica de sus madrigales, por influjo de la *villanesca*. La semimínima se hizo cada vez más abundante, sustituyendo a la mínima como unidad de tiempo, con lo que el madrigal se volvió mucho más vivo que el motete. Gráficamente, esto se tradujo en el predominio de las notas negras (semimínimas y más cortas), lo que se aprovechó como recurso retórico



gráfico por parte de los compositores (que Reese incluye en la música-ojo). A estos madrigales se los llamó *a note nere*, *a misura di breve* o *cromatici*<sup>20</sup>.

**Jacques Arcadelt** (c.1504-c.1567) es de una generación ligeramente posterior y trabajó en el foco florentino. Si bien la década de 1520-30 está dominada por Verdelot y Festa, la de 1530-40 está dominada por Arcadelt, que publicó sus libros entre 1537 y 1544. Su estilo madrigalesco es también predominantemente diatónico y sencillo, de una ortodoxia que inspiró a Palestrina para su reducida y poco novedosa serie de madrigales, aunque el flamenco no es tan ortodoxo como el maestro de la *Misa del Papa Marcelo*. Su primer libro fue reimpresso treinta y tres veces antes de 1654<sup>21</sup>, probablemente por el éxito con que hizo suyo el lirismo de la *frottola* en conjunción con algunos rasgos de la *chanson*, como la recitación y el ritmo silábico. Puso música a numerosos poemas de Petrarca y Miguel Ángel, así como a textos de circunstancia como los dedicados a la boda de Margarita de Austria y la muerte de Alessandro de Medici<sup>22</sup>.

De todos los madrigales de Arcadelt, el más famoso es sin duda *Il bianco e dolce cigno*, que formaba parte del primer libro. Lleva más lejos que Verdelot el énfasis en el contenido por encima de la forma, mereciendo en su tiempo el calificativo de *inordinato*. Por ejemplo, siguiendo la forma no de los versos sino de las frases, refleja en música el encabalgamiento de los dos primeros, en lugar de partir el encabalgamiento en dos frases musicales. Lo más importante, en cuanto al contenido, es la antítesis entre la triste muerte del cisne y la alegre y deseada muerte del poeta, que encierra un doble sentido puesto que en la época se llamaba *piccola morte* al orgasmo, y de ahí que revista tanta relevancia la repetición de las palabras *mille morte* al final de la pieza, introducidas una y otra vez en imitación por las cuatro voces. El cromatismo, como habitualmente en Arcadelt, es muy escaso: solamente hay un séptimo grado rebajado sobre la palabra *piangendo*, para destacar dicha acción. Un recurso aún más discreto en el poema pero de enorme relevancia para la época es el breve reposo sobre el primer grado en la palabra *beato*. Además, durante toda la pieza, Arcadelt resalta las palabras más

20 G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 384.

21 G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 387.

22 *Ibidem*.



dolorosas y fúnebres (*more, sconcolato, morire*) con intervalos melódicos de semitono, ya sea como floreo o como apoyatura.

*Il bianco e dolce cigno  
cantando more, et io  
piangendo giung'al fin del viver mio.  
Stran'e diversa sorte  
ch'ei more sconcolato,  
et io moro beato.  
Morte, che nel morire  
m'empie di gioia tutt'e di desire.  
Se nel morir'altro dolor non sento  
di mille mort' il di sarei contento*<sup>23</sup>.

**Adrian Willaert** (c.1490-1562) tomó el testigo de Verdelot en la labor madrigalesca veneciana. En su carrera, siempre experimental y avanzada, contó con De Rore, Zarlino y Vicentino como discípulos directos. Se advierte una enorme evolución entre los madrigales de las décadas de 1530 y de 1550 y se puede decir que finalmente llevó al madrigal la seriedad de la poesía petrarquista y finalmente a la plenitud. Los de finales de la primera década tienen muy presente el espíritu sencillez de la *frottola*, con preponderancia de la voz superior, si bien las demás voces no son tan dependientes, y la textura es acórdica, como en la *chanson*. La novedad musical de Willaert es el uso de determinados recursos como los acordes en primera inversión en forma de *fauxbordon*, los saltos del bajo y un rudimentario cromatismo. En los madrigales más tardíos, sin embargo, se aprecia una mayor influencia del motete francoflamenco. Todavía más que en el caso de Arcadelt, el poeta favorito de los madrigales de Willaert es Petrarca, como se observa en la antología *Musica Nova*, publicada por Francesco Viola en 1559, en la cual todos los madrigales son suyos. Características musicales del estilo madrigalesco tardío de Willaert son la complejidad polifónica sobre todo de la voz superior, el carácter casi declamatorio obtenido por la recitación derivada de la *chanson* y las progresiones de fundamentales en terceras descendentes en el bajo.

<sup>23</sup> *El blanco y dulce cisne cantando muerte, y yo llorando hasta el fin del vivir mío. Extraña y diversa suerte que él muera desconsolado pero yo muera feliz. Muerte, que en el morir me llena de gozo y de deseo. Si en el morir otro dolor no siento, con mil muertes al día estaría contento.* Letra y traducción consultadas en A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 487.

Aunque *Mentre che'l cor* tenga ciertos rasgos programáticos con los abundantes melismas para la palabra *cantando*, el uso de la retórica está más elaborado en *Aspro core*. Se trata de un soneto de Petrarca, de altísima calidad y muy largo y complicado de musicalizar. Willaert lo hace en este caso con un contrapunto casi de motete. Dice Allan Atlas<sup>24</sup> de él que si en los madrigales de Verdelot y Arcadelt parecía que varias personas leían el poema a la vez, aquí parece que seis<sup>25</sup> discuten sobre el significado del poema, reflexionando en voz alta. Willaert recurre a una división en partes del poema, en este caso en dos, lo que llegó a ser muy común. En este madrigal destaca la expresión de dos antítesis. La primera está entre los dos primeros versos, entre el “áspero corazón”, que se representa con duras tríadas mayores (dentro de la armonía surgida de la imitación), inestables al estar en primera inversión, y con falsas relaciones de tritonos, mientras que la “dulce y angelical figura” se representa con armonías surgidas de tríadas mayores pero en posición fundamental y una textura mucho más homorrítmica que la del primer verso. La otra antítesis es visible en el soprano del sexto verso, que baja del día a la noche mediante una octava descendente y finalmente una tercera, además de utilizar como apoyatura el séptimo grado rebajado. Por último, hay un último recurso que no es sensitivo sino que deriva del sistema hexacordal de Guido d’Arezzo, ya que en los versos doce y trece Willaert coloca un si natural en la palabra *duro*: el hexacordo duro, mientras que en *amando* rebaja el séptimo grado, es decir, que coloca un si bemol: el hexacordo blando.

**Philippe de Monte** (1521-1604) fue alumno de Lasso, y, como su maestro, siguió componiendo madrigales una vez mudado a Alemania en 1554. De hecho, su rasgo más destacable es la nunca superada fecundidad de su carrera como madrigalista, con más de 1100 piezas. Se mantiene siempre en equilibrio entre lo conservador y lo experimental y entre lo heterodoxo y lo ortodoxo, buscando la claridad, y huye de los recursos más trillados. A pesar de lo prolongado de su vida, que se solapó con las innovaciones manieristas, el estilo de su madrigal está más próximo al de Lasso (también

---

24 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 491.

25 Sin embargo en la época eran cuatro las voces generalmente, si bien en la segunda mitad del siglo se decantaron por la textura a cinco.

compositor de madrigales), Arcadelt y Palestrina<sup>26</sup>.

**Cipriano de Rore** (1516-1565) fue discípulo de Willaert: en 1563 fue llamado a sustituir su vacante en San Marcos de Venecia, que ocupó brevemente. Como su maestro, es una figura fundamental en la evolución del madrigal, experimentando de una manera crucial con el cromatismo (también a causa de su maestro Willaert y de su condiscípulo Vicentino), lo que lleva a adentrarse en el manierismo del madrigal tardío. Textualmente, participa de la etapa tardía de Willaert por su uso leve pero eficiente del cromatismo y el trabajo contrapuntístico cercano al motete. Su preocupación por la plasmación de las sucesivas atmósferas del texto es superior a la de sus predecesores y tendrá gran repercusión en los posteriores madrigalistas. De esta manera otorga un sentido más dramático a sus madrigales, siendo el primero en sacrificar las normas clásicas de contrapunto y proporción por ajustarse a las exigencias del texto, no en cuanto la métrica sino el contenido, por lo que incluso sacrifica el reflejo musical de la métrica de los versos, que era una costumbre humanista. Rítmicamente, participó de la tendencia de las *note nere* que hemos visto en Festa, publicando en 1542 un libro titulado en su segunda edición *di madrigali cromatici*. A pesar de la impresionante línea ascendente cromática ininterrumpida de *Calami sonum ferentes* (que en realidad no es un madrigal sino una oda en latín), muy popular en su época y con gran influencia, la pieza más conocida actualmente es *Da le belle contrade d' oriente*.

*Da le belle contrade d' oriente  
chiara e lieta s'egrea Cipriana, et io  
fruiua in braccio al divin idol mio  
quel piacer che non cape humana mente  
quando sentii dopo u sospir ardente:  
Speranza del mio cor, dolce desio  
t'en va, aime, sola mi lasci, adio.  
Che sarà qui di me scura e dolente?*

<sup>26</sup> Para ampliar sobre Philippe de Monte, ver G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 481 y siguientes. Se debe tener en cuenta que el autor escribe en la década de 1950, y defiende la figura de De Monte con la pasión de quien está investigando un terreno casi virgen. Hoy la figura de De Monte se halla muy relativizada en comparación con otros compositores muy populares dentro del repertorio renacentista, que sí que se han convertido en figuras emergentes, como Carlo Gesualdo. Posiblemente en un futuro la tendencia podría cambiar, pero por ahora parecemos valorar más la originalidad y extravagancia de este último antes que la extrema corrección del primero.

*Ahi crudo Amor, ben son dubboso e corte  
 le tue dolcezze, poi ch'ancor ti godi  
 che l'estremo piacer finisce a in pianto".  
 Nè potendo dir più, cinseme forte  
 iterando gl'amplessi in tanti nodi,  
 che giamai ne fer più l'edra o l'acanto*<sup>27</sup>.

Destaca en especial por su descripción musical del contenido del texto sin escatimar recursos pero también sin romper el equilibrio musical, algo que ya después no volvería a conseguirse. Lo más importante de la estructura de este madrigal es el principio de diálogo que contiene, incitado por la apertura de unas comillas en el soneto anónimo al que pone música. De esta manera se distribuye en tres partes, en las cuales la interior es el reproche y la queja de una mujer, y las dos exteriores la narración que del hecho hace su amante. Tal distribución queda plasmada en que la voz superior permanece en silencio durante mucho tiempo hasta que comienza la queja de la mujer, con un efecto muy dramático, puesto que entra casi con el carácter teatral de un solista que se dirige en segunda persona hacia el público. La armonía de este tramo central es increíble: en él dice Allan Atlas<sup>28</sup> que se concentra todo el viraje armónico de *Tristán e Isolda*, sólo que cuatrocientos años antes. Esta afirmación es debida a que en trece compases pasa de las regiones de mi mayor a re bemol mayor, cruzando las de la mayor y do menor mediante un cromatismo sobre la sobrecogedora frase de *Ahi crudo amor*, que de esta manera es realzada. Este carácter dramático y narrativo del madrigal terminará desembocando en experimentos de Monteverdi como el *Lamento della Ninfa* o el *Combatimento di Tancredi e Clorinda*.

**Giaches de Wert** (1535-96) toma la evolución del madrigal donde la deja De Rore. Trabajó en Mantua, aunque también visitó mucho Ferrara, con sus *tre nobilissime dame*, donde profundizó en el madrigal entre voces

<sup>27</sup> De las bellas regiones del Oriente clara y de gre se ergúa el lucero del alba, y yo en brazos de mi divino ídolo gozaba locamente aquel placer que no cabe en mente humana, cuando senti después un suspiro ardiente: "¡Esperanza de mi corazón, dulce deseo, te vas, ay, sola me dejas, adios! ¿Qué será de mí aquí, triste y dolida? Ay, cruel Amor, cuán inciertas y cortas son tus dulzuras, pues hasta a ti te gusta que el extremo placer acabe en llanto". Sin poder decir más, me asió fuertemente, repitiendo unos abrazos tan entrelazados que jamás havian podido hacer la piedra ni el aganto. Letra y traducción sacadas de A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, pp. 710-711.

<sup>28</sup> A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 711.

concertantes, debido a que este trío femenino provocaba la existencia de tres voces agudas que se oponían a las dos más graves. Wert publicó once libros de madrigales a cinco voces y uno a cuatro, y destaca sobre todo el uso que hace de intervalos extraños a la práctica clásica para adecuarse al contenido del texto, como los disminuidos y aumentados, e incluso superiores a la octava, lo que nos introduce ya de lleno en el manierismo musical, como en *Solo e pensoso*. Un efecto descriptivo de este madrigal es que se deja la declamación de la palabra *solo* a una sola voz, mientras las demás la imitan en sucesivas entradas, sin perder una individualidad prodigiosa que parece sugerir la introversión de cada voz, como si cinco voces solitarias y pensativas coexistieran en el tiempo. Como figura retórica curiosa, destaca la pronunciada catábasis<sup>29</sup> del bajo en *Udite lacrimosi spirti d' Averno* para representar el mundo infernal. También un ejemplo de retórica, aunque menos sensitivo, es la colocación de una fermata o calderón sobre la palabra *fermar* en *E s' altri non m'inganna*.

*Giunto a la tomba* es un madrigal de Wert sobre un corto texto de la *Gerusalemme liberata* de Tasso (el mismo poema del que Monteverdi extraerá el *Combattimento di Tancredi e Clorinda*). Se caracteriza especialmente por la poderosa representación musical del “derrame de un lacrimoso río”, otorgando a este último verso la misma duración, a fuerza de repetir con rápidas figuraciones descendentes, que a los otros cuatro versos del poema juntos, que por su parte tienen una declamación dentro de lo común, es decir, que el último verso rompe el equilibrio de la pieza. Con ello se subvierte una de las metas de todo período clásico (el equilibrio plástico) en aras de la expresión emocional (subversión que se ha producido repetidamente a lo largo de la historia desde el arte helenístico).

**Luzzasco Luzzaschi** (m. 1607) es interesante sobre todo por trabajar una forma de madrigal un tanto atípica como es la escrita para voz solista (una, dos o tres) y teclado, que ya hace pensar en la melodía acompañada del barroco, la cual tendrá su aparición con la Camerata Bardi y su culminación con Monteverdi, dentro del propio madrigal y en la ópera. El mayor valor posiblemente sea documental, puesto que no fue el primero en com-

---

<sup>29</sup> Descripción musical de una caída o algún concepto asimilable de modo que la música pase rápidamente de lo más agudo a lo más grave.



poner este tipo de piezas, muy apreciadas en las veladas musicales<sup>30</sup>, pero sí son de los pocos ejemplos que se conservan. Difiere del acompañamiento barroco en que no se trata de un bajo melódico sobre el que improvisar una serie de acordes enlazados sino de voces conducidas según las normas del contrapunto renacentista, con la salvedad de que la voz cantada tiene gran abundancia de florituras pero no así las voces tocadas por instrumentos. También son muy interesantes las versiones impresas de Luzzaschi porque permiten ver cómo era la ornamentación derivada de la costumbre improvisatoria vocal.

**Luca Marenzio** (1553-1599) destaca sobre todo por su versatilidad. Con él comienza por fin la serie de grandes madrigalistas nativos de Italia, que proseguirá con Carlo Gesualdo y Claudio Monteverdi hasta que la enorme tensión acumulada en sus piezas desemboque en el “género representativo” de Monteverdi.

*Scaldawail sol* es un ejemplo de la habilidad de Marenzio para el *word-painting*, puesto que está plagado de recursos: un arco melódico para describir el arco del sol; figuración rápida para el movimiento de las hojas; estatismo de notas largas para el reposo de un pastor; la reducción de los intervalos entre las voces para representar la cercanía; ritmo de danza para el campesino; silencios graduales para la soledad y el acto de callarse; solmisación en sol para la soledad en diversas entradas imitativas (en este caso con un mayor carácter de música-ojo), y trémolos sobre una nota para la representación de una cigarra.

Marenzio, como Wert, puso letra a *Solo e pensoso*. Este madrigal, que es el más famoso de su autor, contiene la primera escala cromática completa de toda la historia de la música, empleada para representar los pasos que el poeta pensativo da en soledad. Dicha escala cromática ocupa a la voz superior durante toda la primera parte del madrigal, con un ritmo de semibreves totalmente estático, mientras las voces inferiores realizan imita-

30 Para los humanistas la canción solista venía a ser lo más parecido a la tradición improvisatoria que hundía sus raíces en los rapsodas de los poemas homéricos. En el *Quattrocento* fue muy conocido el rapsoda contemporáneo llamado Pietrobono, que trabajó en Mantua, Ferrara y Milán con la corte de Borso d'Este y llegó a ser elogiado incluso por Tinctoris. Lamentablemente, debido a su carácter oral, no quedan documentos musicales.

ciones entre sí, en valores más cortos, obviando a la introvertida y alienada voz más aguda. El efecto atonal<sup>31</sup> de la escala de la soprano se realiza con el motivo de la imitación de las voces inferiores, que no tiene un centro tonal claro sino que desciende por tres terceras diatónicas encadenadas. La escala cromática sube primero ininterrumpidamente una novena, y luego desciende una quinta hasta finalizar la sección. Esta escala barrena totalmente el sistema modal imperante hasta entonces, y lo hace en un medio vocal sin acompañamiento, quitándose de en medio el problema de la afinación, y no por capricho sino por descripción sonora de las ideas de un texto. De hecho, el recurso de Marenzio para reflejar las acciones de *Solo e pensoso* no tiene por qué ser mejor que el usado por Wert para ilustrar el mismo texto, pero desde luego sí es más rompedor y original. Hay que decir, también, que *Solo e pensoso* es distinto a todos los demás madrigales de Marenzio y que esta primera sección cromática del madrigal es distinta al resto de la pieza, por la versatilidad de su lenguaje, que se adapta a cualquier texto sin poner condiciones.

*Solo e pensoso i più deserti campi  
vo misurando a passi tardi e lenti,  
e gl'occhi porto per fuggir intenti  
dove vestigio human l'arena stampi.  
Altro schermo non trovo che mi scampi  
dal manifesto accorger de le genti,  
perché ne gl'atti d'allegrezza spenti  
di fuor si legge con'io dentr'œcampi.  
Sì ch'io mi cred' homai che monti e piagge  
e fiumi e selve sappian di che tempre  
sia la mia vita, ch'è celata altrui,  
ma pur sì aspre vie né si selvagge  
cerca non so ch'Amor non venga sempre  
ragionando con meco, et io con lui.*

## Conclusión

Convertido en el género profano vocal más experimental, refinado y (dentro de su elitismo) difundido del Renacimiento, al madrigal se halla en el último cuarto del s. XVI en un apogeo extraordinario, habiendo recoge-

31 Hemos de resaltar que por entonces el sistema modal iba adoptando cada vez más funciones tonales, por lo que hablar de "atonalidad" no es un mero capricho anacrónico.

do características de géneros anteriores y contemporáneos y transportando una nueva visión humanista en su interior por toda Italia y el extranjero. La última palabra sobre el madrigal la van a tener dos compositores que a caballo entre los dos siglos experimentarán con su capacidad expresiva, cada uno con elementos distintos: **Carlo Gesualdo** explotando especialmente el cromatismo, la introversión y la fragmentación (con los medios tradicionales) y **Claudio Monteverdi** haciendo uso de su vertiente más teatral (incluso con medios nuevos) para dar lugar a un estilo no sólo musical sino visual, es decir, representativo, que a la larga será reconocido como el inicio del lenguaje barroco.

## BIBLIOGRAFÍA

- ATLAS, Allan. *La música del Renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600*. Madrid: Akal, 2002.
- GALLICO, Claudio. *La época del Humanismo y del Renacimiento*. Madrid: Turner Música, 1986.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental* (Vol. 1). Madrid: Alianza Música, 2001.
- REESE, Gustave. *La música en el Renacimiento* (Vol. 1). Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- TARUSKIN, Richard. "Commercial and Literary Music". En: *The Oxford History of Western Music* (Vol. 1). New York: Oxford University Press, 2005.

---

## JOAQUÍN RODRIGO, EL ÉXITO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

---

Juan Carlos ALMENDROS BACA

### El éxito de la guitarra de Rodrigo.

El mismo Antonio Gallego empieza el prólogo de su libro sobre Rodrigo con esta pregunta: "¿Cuáles son las claves del éxito de Rodrigo, capaz de medirse con algunas de sus obras a las más populares del repertorio musical de todos los tiempos?"<sup>1</sup> Lo que nos hace plantearnos inmediatamente otra pregunta: ¿Qué es el éxito? El Diccionario de la Real Academia de la lengua española nos contesta: "del latín *exitus*, salida", "Resultado feliz de un negocio, actuación, etc.", "Buena aceptación que tiene alguien o algo." Como parecen respuestas demasiado generales para resultar útiles a nuestro objetivo, sería necesario descender a niveles más concretos y contextualizar el término formulando otras preguntas, más cercanas a la realizada por Gallego, para tratar de hallar aquellas claves, como: ¿Se debe equiparar el éxito personal de un artista con el de su obra, o una parte de ella? Y sobre todo ¿Se puede comparar y equiparar el éxito de una música popular, cuyos objetivos originales son claramente comerciales y de entretenimiento, con el de una música de creación culta cuyos objetivos (sin despreciar a priori sus posibilidades comerciales) son puramente artísticos y trascendentes a la propia obra y el autor?

Las causas del éxito del autor y la música que tratamos, además de en la calidad intrínseca de la creación rodriguera en general y la guitarrística en particular, hay que buscarlas también fuera de ella, en otros aspectos extrínsecos a la música que se pueden asociar a las siguientes circunstancias históricas, sociales, artísticas y personales del compositor.

---

1 Antonio Gallego, *El arte de Joaquín Rodrigo*, Madrid, Iba autor Promociones Culturales, 2003, p. 11.

Primero. El padrinazgo de Falla -hecho fundamental tratándose del patriarca de la música española hasta la guerra civil-, de quien se auto-proclama discípulo. Y tras la marcha del maestro gaditano a Argentina, su buena relación personal con Joaquín Turina, lo que le permitió entrar en los despachos oficiales de la posguerra y disponer de acceso a información vedada a otros músicos de su generación:

“Tuve una buena amistad con Joaquín Turina, por encima de nuestra diferencia de edad, y le traté mucho, especialmente, a raíz de su nombramiento como Comisario de la Música: tenía su despacho en el Ministerio de Educación, donde iba a verle muchos días, casi todas las mañanas”.<sup>2</sup>

Segundo. La buena relación personal que tuvo con otros personajes importantes de la cultura y la política, como los poetas ya consagrados Gerardo Diego y Manuel Machado (colaboradores de *ABC*, 1941) y otros personajes tertulianos del café Lyon de Madrid; la antigua amistad familiar con el Subsecretario de Prensa y Propaganda Antonio Tovar, posteriormente rector de la Universidad de Salamanca y, sobre todo, con el historiador y crítico musical (*Arriba*), secretario de la Comisaría de la Música, Federico Sopeña, que lo tomó bajo su protección<sup>3</sup> y fue su primer biógrafo, como antes Adolfo Salazar fuera el mentor crítico de Ernesto Halffter.

Tercero. Los logros puramente musicales - fruto de su talento creativo y también de su encanto personal para las relaciones públicas y comerciales-, entre ellos el Premio Nacional de Música de 1942 (por el *Concierto Heroico*, para piano y orquesta), y su relación profesional con la Orquesta Nacional y los grandes directores e intérpretes del momento, como Bartolomé Pérez Casas, Ataúlfo Argenta, Victoria de los Ángeles o Gaspar Casadó en una primera etapa y por supuesto con los grandes guitarristas de mediados de siglo, como Miguel Llobet, Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Narciso Yepes y otros de generaciones posteriores.

---

2 Antonio Iglesias (ed.), *Escritos de Joaquín Rodrigo*, Madrid, Alpuerto, 1999, p. 141.

3 Javier Suárez-Pajares (ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Valladolid, UVA, 2005, pp. 32-45.



Cuarto. La relación con los medios de comunicación: recién llegado de París en septiembre del 39, es nombrado jefe de Prensa y Propaganda de la ONCE y editor de la revista de dicha institución, así como asesor musical de Radio Nacional de España, todo ello debido a su antigua amistad con Antonio Tovar, a la sazón flamante Subsecretario de Prensa y Propaganda y, por ello, director de RNE entre otras funciones. Es decir, que desde su llegada a España ocupará una serie de cargos en puestos no bien remunerados, pero privilegiados como plataformas de difusión de su obra y promoción personal.

En este último aspecto de los pilares de su éxito y popularidad hay que tener en cuenta un dato fundamental que nos apunta Tomás Marco:

“el papel importante que en este periodo de la vida musical española han jugado los nuevos medios de comunicación [...] la radio o el disco, ya existían en la etapa anterior pero han tenido una fuerte eclosión en nuestra época”.<sup>4</sup>

Al decir “nuestra época” Marco se refiere al periodo que abarca desde el final de la guerra civil hasta que escribe esas palabras a principios de los años ochenta del siglo pasado: más de cuarenta años que coinciden con el desarrollo tecnológico de los medios de comunicación de masas y la etapa de madurez creativa –dilatadísima en el tiempo– del maestro valenciano. Es esta coincidencia en el tiempo la que propicia la popularidad internacional tan enorme de su obra guitarrística, particularmente del *Concierto de Aranjuez* y la *Fantasia para un gentilhombre*. Pero habría que añadir que es un florecimiento de la guitarra en general como instrumento de concierto, ya que en los últimos tiempos de Tárrega, en los primeros años del siglo XX, era un instrumento de culto, casi sectario, y a partir de esta época ha pasado a ser, si bien no un instrumento masivo en su vertiente clásica, sí mayoritariamente aceptado en los ambientes cultos, de los aficionados a la música clásica y sinfónica, además de reforzarse como icono nacional tanto dentro como fuera de nuestras fronteras debido, entre otros factores, precisamente al desarrollo de los medios de comunicación y reproducción de fuentes sonoras y a la labor de intérpretes como Andrés Segovia y compositores como Joaquín Rodrigo.

---

4 Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza música, 1983, p. 167.

### Rodrigo y los medios de comunicación.

Joaquín Rodrigo fue un comunicador excelente a pesar de la aparente fragilidad física que sugiere su invidencia. Y no sólo por considerar su condición de autor e intérprete musical. También y muy especialmente por su relación inteligente y fructífera con los medios de comunicación de su tiempo, por su capacidad como crítico y por tanto escritor, por su desempeño como profesor y por tanto creador de actitud y transmisor de conocimiento. Quizá este aspecto es el que más lo distingue del resto de sus colegas coetáneos y lo hiciera más popular y exitoso.

Los medios de comunicación masiva de la época son prensa, radio, disco y televisión, pudiendo considerarse también el cine, no sólo como arte, sino como medio de difusión de ideas, imagen y música. En todos ellos participó Rodrigo en mayor o menor medida y, excepto la televisión, fueron bien aprovechados para su promoción profesional y artística. También las nuevas tecnologías de cada época<sup>5</sup> fueron, al menos, tenidas en cuenta durante toda su vida creativa, según se desprende de la lectura atenta de sus biografías y declaraciones, cuando no personalmente utilizadas, tanto en estudios radiofónicos como de grabación, que en origen eran lo mismo. En una entrevista realizada en la tardía fecha de 1986, afirma algo interesante a propósito de un tema siempre –aún– preocupante para los guitarristas: “Yo, al componer (para la guitarra) no he pensado nunca en la amplificación. No me opongo a ello, si se hace bien, cosa difícil de conseguir...”<sup>6</sup>. Como es evidente que cuanto más primitivo, o menos desarrollado tecnológicamente es el medio, –como suponemos de los medios electrónicos de amplificación que conocía Rodrigo en sus años de creación de conciertos solistas, los cuarenta y cincuenta del siglo XX– menos fiel es la reproducción del sonido y más se desvirtúa la técnica necesaria y la

---

5 El ordenador se empleó por primera vez en la composición en 1956 por Lejaren Hiller, de la Universidad de Illinois, y para la edición de partituras en 1973 por Music Reprographic Ltd. Tomás Marco, *Historia de la música española...* obra citada, p. 302. En ambos casos desde ambientes muy alejados al de Rodrigo por ser parte, en el primero, del experimentalismo electroacústico y, en el segundo, por no ser un aparato útil para un compositor invidente y ya anciano que, desde su juventud, empleaba una máquina Braille para escribir la música que posteriormente era transcrita a notación musical convencional por sus ayudantes.

6 Antonio Iglesias, *Escritos...* obra citada, p. 73 y Eduardo Moyano Zamora, *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1999, p. 147.

cualidad tímbrica pretendida en un instrumento solista de sonido débil y delicado como en este caso es la guitarra.

**Prensa.** Rodrigo fue hombre culto, de amplia cultura libresca, como denota una gran parte de la temática de su música, dada su afición por la literatura desde muy joven, pues siempre tuvo quien le leyera la novela y el teatro clásicos españoles, además del gusto por la poesía. La relación de Rodrigo con la prensa, -considerando como tal no sólo el periódico sino también la revista y el libro- es temprana, duradera y productiva; en ella se distinguen dos aspectos: en primer lugar su labor como crítico y escritor, y en segundo lugar su asidua presencia como objeto de numerosas entrevistas. Como articulista colaboró con varias publicaciones periódicas. Su labor más conocida en este campo fue la crítica musical en el diario *Pueblo* desde su fundación en 1940 hasta su cese en 1946, y posteriormente en *Marca* varios años más. El resultado de su colaboración en *Pueblo* es una serie de críticas de estrenos con su opinión, cada vez más autorizada y siempre interesante, tanto para los músicos de aquella época como para los investigadores actuales de la música española del siglo XX; esta tribuna le proporcionó, además de estabilidad económica, una evidente capacidad de influencia incluso en la programación de conciertos de la Orquesta Nacional, entonces dirigida por Ataúlfo Argenta.<sup>7</sup> A partir de 1946 fue abandonando paulatinamente esta tarea para dedicarse plenamente a la composición. Por otra parte, su faceta de entrevistado es abundante, pues se conservan más de cien entrevistas realizadas desde 1941 (*Dígane*) hasta 1990 (*La Vanguardia*), en publicaciones periódicas (diarios nacionales y extranjeros: *Hoja del lunes*, *Ya*, *ABC*, *La Razón*, *Pueblo*, *Informaciones*, *Diario de Barcelona*, *El Hogar de Buenos Aires*, *El Correo Catalán*, *Sol de México*); semanarios de todo tipo, tanto generalistas como especializados en temas musicales (*Pro Arte*, *Música*, *Fotos*, *Estafeta Literaria*, *Ama*, *Discofilia*, *Acorde*, *Semana*, etc.). En decenas de ellas, realizadas por prestigiosos periodistas y críticos (Fernández-Cid, García Candau, Ruiz Albéniz, López-Chavarri) habló sobre su música, su vida o los temas más diversos. Ya en 1959 *Pueblo* publica una entrevista con el título "Pequeña historia de grandes personajes" dedicada al maestro Ro-

7 José Antonio Gutiérrez Álvarez, "La labor crítica de Joaquín Rodrigo en el diario *Pueblo* (1940-1946)". En: *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Javier Suárez-Pajares (ed.) Valladolid: UVA, 2005, pp. 403-415.

drigo y a Andrés Segovia. Y, evidenciando la popularidad e internacionalidad de nuestro músico por esas fechas, publicado en 1963 y titulado "Un músico universal – Joaquín Rodrigo", consta lo siguiente: "Ahora la música tiene un papel preponderante. Se hace más música que nunca. Los discos, la radio, la han popularizado. La música ha salido de ese círculo donde antes se movía ...".<sup>8</sup>

**La radio** es el medio que, por razones económicas (carestía) y culturales (analfabetismo), más y mejor acompañó a los españoles desde finales de los años veinte hasta bien entrados los sesenta del siglo pasado, cuando fue siendo suplantado parcialmente, pero de forma paulatina e inexorable, por la televisión. Fueron aquellos, precisamente, los años de mayor actividad creativa y profesional de Rodrigo, cuya relación con este medio nació, igual que con la prensa, de la llamada de Antonio Tovar para incorporarse como asesor musical a Radio Nacional de España en 1939. Este puesto, desempeñado durante los difíciles años cuarenta, le proporcionó, igual que el de crítico musical en el diario madrileño *Pueblo*, cierta estabilidad económica y una influencia determinante en la programación musical de la radio oficial del estado, así como la posibilidad de actuar en directo con regularidad para presentar sus propias obras, personalmente o con intérpretes escogidos por él. Por aquellas fechas no eran muchos los discos disponibles grabados por músicos españoles -el vinilo no llega hasta finales de la década de los cuarenta- y la calidad sonora dejaba mucho que desear, así como la transmisión mediante micrófonos tecnológicamente poco fiables. En consecuencia las actuaciones en la radio eran más corrientes que en la actualidad, con lo que la presencia del músico también era mayor, incluso con orquestas completas empleadas en los estudios, como fuentes sonoras más dúctiles a las necesidades comunicativas de los distintos programas. Por todo ello el medio radiofónico fue ideal para un músico ciego, con buena conversación, gran capacidad para las relaciones sociales y excelente comunicador: "La radio es la imagen para quien tiene los ojos vendados".<sup>9</sup>

**El disco.** Un repaso somero a la historia del disco en España nos muestra una presencia discreta en los años de entre guerras, como sucede con

8 Antonio Iglesias, *Eseritos...*, obra citada, p. 54.

9 E. Moyano Zamora, *Concierto de...*, obra citada, p. 213.



todos los aparatos producidos por las nuevas tecnologías del momento. Aun así es interesante reseñar la influencia que estas “nuevas tecnologías” tuvieron en la faceta autodidacta de la formación del joven Rodrigo: “Musicalmente me formé solo, con la preciosa ayuda del fonógrafo y de la pianola. ¡Cuánto había gozado con el oído pegado a la trompa de lirio del fonógrafo escuchando los filados de Caruso en *Los pescadores de perlas* o el *Ave María* de *Otelo* cantado por la Melba!”.<sup>10</sup> Aunque existen grabaciones de músicos españoles desde los primeros años del siglo, la eclosión va a tener lugar después de la segunda posguerra mundial, con la llegada de los discos de vinilo, no sólo como bien de consumo masivo sino como nueva tecnología a disposición del artista. Ya en 1948 Rodrigo se ayuda del tocadiscos para ilustrar sus clases de historia de la música en la Complutense<sup>11</sup>. Es en esa época (1948) cuando Regino Sainz de la Maza graba el *Concierto de Aranjuez* y se convierte en el primero de una larga lista aún abierta. Y según Tomás Marco es el medio decisivo para la difusión y el enorme éxito posterior de esta obra: “[...] ha sido el disco su principal vehículo de éxito, hasta el punto de que ha perjudicado a las audiciones en vivo, que resultan insatisfactorias por la escasa presencia [sonora] de la guitarra, aun a pesar de la somera orquestación”.<sup>12</sup> La aportación clave de este medio al éxito de nuestro compositor está, por tanto, en las primeras grabaciones que, en los años cuarenta y cincuenta, se hicieron del *Concierto de Aranjuez* por intérpretes como el nombrado Sainz de la Maza, Narciso Yepes, Siegfried Behrend, Renata Tarragó y otros. Porque aquellas grabaciones -hoy históricas- cruzaron las fronteras y los océanos produciendo un impacto considerable en los aficionados a la música de todo el mundo y en los músicos profesionales de diferentes estilos y nacionalidades, que hasta el momento no tenían noticias de la producción artística y musical en la España autárquica, con las consecuencias conocidas de éxito de ventas y versiones posteriores, tanto originales como ligeras. Pero no sólo el *Concierto de Aranjuez*, y el resto de su música guitarrística; la obra íntegra de Rodrigo ha sido grabada en un largo proceso, que comenzando a finales de aquellos años cuarenta, culminó el año 2001, sólo dos años después de su falleci-

---

10 E. Moyano Zamora, *Concierto de ...*, obra citada, p. 37

11 E. Moyano Zamora, *Concierto de ...*, obra citada, p. 205.

12 T. Marco, *Historia de la música española ...*, obra citada, p. 171.



miento, con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento. Esto ha supuesto la movilización general de una multitud de intérpretes –entre solistas y miembros de grandes orquestas y grupos de cámara- un hito del que quizá muy pocos compositores de la historia de la música de cualquier género puedan presumir.

**La televisión** es, de un modo inexplicable a priori dadas sus posibilidades técnicas, y dejando al margen las modernas cadenas privadas especializadas en temas culturales, un medio ajeno a la difusión de música de creación. No sólo la llamada música culta o clásica, sino cualquiera que ambicione calidad artística y refinamiento cultural, sin que su programación, cuando se da, esté supeditada a algún evento no musical que justifique su presencia ocasional. La televisión pública ha estado y está mal aprovechada, tanto desde un punto de vista pedagógico, como en cuanto a sus posibilidades de transmisión cultural y artística –no sólo musical- con respecto a las expectativas que había creado desde su aparición como medio de masas. Como tal medio masivo es de implantación relativamente reciente en nuestro país –aunque hoy pueda parecer que llevara siglos en nuestros hogares-. Aunque apareció antes, fue a partir de los años 60 cuando se generaliza su uso en España. Para entonces Joaquín Rodrigo ya es un autor reconocido en el ámbito de la música culta de todo el mundo y empieza a serlo también en los ambientes de la música ligera –incluido el jazz- donde comienza a ser versionado el *Adagio del Concierto de Aranjuez*. Por eso parece evidente que este medio no influye en la carrera exitosa de nuestro autor que, por aquellas fechas, con tan aparente buena intención como falta de acierto, decía al respecto: “Sí. Creo que la televisión puede ser un buen medio para la música... La orquesta, el director, los solistas, qué duda cabe que pueden influir en los aficionados y, sobre todo, en los que aún no lo son, para que se aficionen...”<sup>13</sup> Con lo que le presupone al medio audiovisual mayoritario en la actualidad unas posibilidades pedagógicas respecto a la música que no se han cumplido poco más de una década después de su desaparición, que supone medio siglo después de realizada aquella entrevista. Al menos, en lo referente a la programación de las cadenas públicas o privadas –tanto da- cuyo objetivo principal consiste en superar los índices de audiencia de la competencia. No parece un campo muy abonado para la

---

13 A. Iglesias, *Escritos...*, obra citada, p. 27.

programación de música de creación culta. No obstante parece que algo se mueve, muy lentamente, en el mundo de la música *pop* con las cadenas especializadas en videoclips, cuyas realizaciones son de una calidad técnica y tecnológica incontestable. Pero esto sigue siendo un asunto más comercial que artístico, más económico que cultural.

**El cine.** La faceta cinematográfica de Rodrigo consiste en música para tres películas y un documental. La primera es *Sor intrépida* (1952), música incidental para la película de Rafael Gil con guión de Vicente Escrivá e intérpretes punteros como Francisco Rabal y María Dulce, contenido religioso según la moda española de los cincuenta, también contiene temas musicales de Quintero y Turina; Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo. "Colaboró con el éxito, sin duda, la música".<sup>14</sup> La segunda, *La guerra de Dios* (1953) del mismo director y guionista, también con Paco Rabal y Julia Caba Alba y partitura en solitario de Rodrigo, fue un nuevo éxito comercial del género religioso cinematográfico, premio de la OCIC, nominada para el León de Oro del Festival de Venecia y premiada en el de San Sebastián. Y por último *El hereje* (1956), con guión y dirección de Borja Moro estrenada en 1958, tercera película de tema religioso a la que pone música Rodrigo y primer fracaso, no debido a la música. *Música para un jardín* (1957) es música para un documental cinematográfico sobre los jardines del Retiro madrileño aprovechando piezas anteriores. Existe además una serie de documentales y películas con música de Rodrigo añadida a posteriori: *Don Juan Tenorio* (1952), teatro filmado donde se utilizó el *Concierto de Aranjuez*; música que también se empleó -como no podía ser de otro modo- en el documental *Viaje por Aranjuez* (1968). También aparece el segundo movimiento del famoso *Concierto, Adagio*, en *La casa dell'esorcismo* (1974), de Mario Bava y Sergio Leone, y en *Brassed Off* (1996), de Mark Herman. Con todo ello parece haberse dado un proceso de colaboración simbiótica en busca del éxito entre la música de Rodrigo y estos audiovisuales. Algo ilógico en apariencia tratándose de un músico invidente. Sin embargo él aportó buena música al cine y fue correspondido por este medio publicitaria y económicamente, desde la difícil década de los cincuenta (1952) hasta sus últimos años (1996).

---

14 A. Gallego, *El arte de...*, obra citada, p. 225.

**BIBLIOGRAFÍA**

- GALLEGO, Antonio. *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.
- GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José Antonio. "La labor crítica de Joaquín Rodrigo en el diario *Pueblo* (1940-1946)" en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: UVA, 2005, pp. 403-415.
- IGLESIAS, Antonio (ed.), *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza música, 1983.
- MOYANO ZAMORA, Eduardo. *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: UVA, 2005.

---

## XAVIER MONTSALVATGE:

ANÁLISIS FORMAL-INTERPRETATIVO DEL PRIMER MOVIMIENTO (VIGOROSO)  
DE LA ORIGINARIA SONATA CONCERTANTE PARA VIOLONCELLO Y PIANO.

BREVE ANÁLISIS TÉCNICO-PEDAGÓGICO DE LOS RESTANTES MOVIMIENTOS  
TRANSCRITOS EN LA OBRA PARÁFRASIS CONCERTANTE PARA VIOLÍN Y PIANO.

---

Sergio MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Alejandro MARTÍNEZ GONZÁLEZ

María de los Ángeles MARTÍNEZ GONZÁLEZ

### Introducción

Hablamos de uno de los compositores más reputados e insignes de la música del siglo XX de nuestro país. Girona, 1912- Barcelona, 2002, Xavier Montsalvatge Bassols nació en el seno de una familia acomodada que regentaba la banca de Olot, Girona y Figueres, y dicha situación social le facilitó el acceso a una educación musical completa en todos los aspectos.



A la edad de diez años y tras la muerte de su padre, se trasladó a Barcelona ingresando en la Escuela Municipal de Música donde estudió violín con Francesc Costa, iniciando al poco tiempo estudios de armonía y contrapunto de la mano de Enric Morera y de composición con Salvador Pahissa.

Se dejó atraer pronto por las vanguardias de los años veinte, cuyo mayor exponente por aquel entonces era Robert Gerhard, y a través de éste, sintió la influencia de cotas más altas como Igor Stravinsky o el "Grupo de Los Seis", dejando en segundo plano la tradición decimonónica catalana.

En 1933 consigue el Premio Rabell para *Tres impromptus* (su opus 00), y en 1936 el accésit al Premio Pedrell para su *Petita Suite Burlesca*. La existencia de obras anteriores a su Opus 00, podría ser considerada por el propio autor como anecdótica o muestra de una época meramente formativa.

En la década de los años 60, se consolida la tercera faceta del músico y compositor Montsalvatge: la de crítico. Colaboró en el diario barcelonés *La Vanguardia* y en la revista *Destino*, de la que llegó a ser director.

Llegados a este punto de la vida de Montsalvatge, nos centraremos en dos fechas: 1971 y 1975.

La primera corresponde al año de composición de su *Sonata Concertante para violoncello y piano*. Obra en cuatro movimientos y fruto de un encargo de la Comisaría General de la Música, fue estrenada en la Iglesia de San Román de Toledo en mayo de 1972 por Pedro Corostola y Luis Rego.

La segunda, es el año en que Xavier Turull pide a Montsalvatge una versión para violín y piano de la originaria sonata para violoncello y piano. Esta nueva versión de la obra no incluye el primer movimiento Vigoroso, pero en contraposición y con el visto bueno de Montsalvatge, Turull escribe una *cadencia* de bella factura que se incluye en el tercer movimiento, aunque también se puede tocar entre el segundo y el tercero a modo de nexo entre ambos. Nace así la *Paráfrasis Concertante para violín y piano*.

A continuación realizaremos un análisis formal-interpretativo del originario Vigoroso de la *Sonata Concertante para violoncello y piano*, y un breve (pero no por ello menos exhaustivo) análisis técnico-pedagógico de una selección de pasajes de los tres movimientos (Moderato sostenuto, Scherzo y Rondó) que componen la *Paráfrasis Concertante para violín y piano*.

Los tipos de análisis realizados en el presente artículo como los pasajes seleccionados, creemos que podrán ser interesantes y de utilidad tanto para el simple lector como para el cellista o violinista.

### **Vigoroso**

Dos secciones claramente diferenciadas se observan en este primer tiempo de la *Sonata Concertante*, movimiento de gran equilibrio estructural,



brillantez y belleza interpretativa, dos secciones claramente delimitadas por sus modos de interpretación, escritura y dificultad técnica. El esquema estructural del movimiento nos revelará la equidad en su construcción y nos facilitará el análisis interpretativo.

### **Sección A**

- Vigoroso (Introducción) 4/4, 25 compases.

### **Sección B**

- B1) Allegretto senza rigore 6/8, 15 compases + Transición 9/8, 3 compases
- B2) Moderato 3/4, 21 compases
- B1) Tempo I<sup>o</sup> (Allegretto) 6/8, 39 compases + Transición 9/8, 3 compases
- B2) Moderato 3/4, 21 compases
- B1) Tempo I<sup>o</sup> (Allegretto) 6/8, 15 compases + Transición 9/8, 3 compases
- B3) Epílogo 3/4, 9 compases

## **ANÁLISIS INTERPRETATIVO**

Orientando el análisis interpretativo de la partitura hacia la parte del violoncello, no encontramos en este movimiento golpes de arco de una explícita exigencia técnica (*spiccato*, *staccato*). La dificultad reside fundamentalmente en la mano izquierda del intérprete y en la expresividad, intensidad sonora y legato del arco. Atenderemos por secciones este análisis y mostraremos algunos ejemplos.

### **Sección A, Vigoroso**

Escrito en compás de 4/4 y con una duración de 25 compases, este Vigoroso, con un claro sentido introductorio, goza de un carácter enérgico y brillante, exigiendo una sobrada intensidad en el sonido. Su dificultad técnica principal reside en las dobles cuerdas y acordes que se extienden durante los veinticinco compases que conforman esta introducción, prevaleciendo en estas dobles cuerdas el intervalo de 4<sup>a</sup> principalmente y 6<sup>a</sup>. Más adelante podremos comprobar como éste intervalo de 6<sup>a</sup>, tanto ascendente como descendente, será motivico en toda la sección B del movimiento. En el compás 8 Montsalvatge nos pide un claro cambio de color en la intensi-

dad del sonido, propiciado por unos *glissandi* seguidos de tres reguladores *crescendo*, en terrazas, que nos vuelven a llevar al *forte* intenso del inicio.

Personalmente no considero que en la interpretación de este Vigoroso deba estar implícito un carácter heroico o viril, cargado de innecesarios acentos que no vienen en la partitura: el carácter de esta introducción debe ahondar en la brillantez, pero también en la serenidad, en la búsqueda de un paisaje más lineal; el interprete debe propiciar la cercanía de un *legato* entre las dobles cuerdas y la interpretación de los acordes, escritos siempre de forma anacrúsica; debe sentirse más cerca de una sobriedad "barroca" que de una expresión "romántica", en contraste con la parte de piano, más *staccato* y acentuada.

## SONATA CONCERTANTE

PARA VIOLONCELO Y PIANO

XAVIER MONTSALVATGE

### I

Vigoroso M. M.  $\text{♩} = 78-90$

### Sección B

Montsalvatge inicia esta parte B proponiendo la misma marca de tempo que el Vigoroso anterior, cambiando el compás al de 6/8. Esto proporciona a la interpretación más ligereza y esbeltez, sin rastro ya de la densidad de los acordes y dobles cuerdas del inicio. La propuesta dinámica nos invita a buscar un color y ambiente diferentes. El violoncello se expresa ahora de manera *cantabile*, iniciando el discurso por medio del intervalo de 6ª

ascendente al que anteriormente hicimos referencia y que tendrá relevancia hasta el final de la partitura (el ejemplo de estos intervallos pertenece a los compases 26 al 29).



Si observamos el esquema anterior comprobaremos el equilibrio estructural de la partitura: en la parte B del movimiento, tres Allegrettos enmarcan dos Moderatos, para acabar con un epílogo a modo de coda. Escritos en compás de 6/8, los Allegrettos primero y tercero son exactamente iguales en su escritura, un calco compositivo, dos tiempos simétricos, mismas notas, y por lo tanto misma duración, aunque con una propuesta diferente en su expresión provocada por el cambio de matiz (*mf* en el primero y *f* en el tercero). El segundo Allegretto es el tiempo central de este primer tiempo, el de mayor extensión, riqueza expresiva y mayor exigencia técnica por su registro.

Los dos Moderatos, escritos en compás de 3/4, tienen la misma extensión (21 compases) y son más dialogantes con el piano. Su escritura es trasladada una quinta ascendente en los primeros compases y un semitono ascendente en el compás 117, homónimo del compás 54 del primer moderato. Tratan más el registro grave y medio del violoncello. Con especial atención tendrán que ser tratados los pasajes que corresponden a los compases 60 hasta el 64 del primer Moderato, y del compás 123 al 127 del segundo, por las dobles cuerdas y el *accelerando* hasta el Tempo I<sup>o</sup>.

El epílogo nos llevará de nuevo a ese ambiente ecléctico del primer Allegretto, en un matiz pianissimo y con el intervalo de 6<sup>a</sup> ascendente motivico en todo el movimiento.

\*\*\*\*\*

**Moderato sostenuto**

En este segundo movimiento (primero de la transcripción para violín y piano) trataremos tres pasajes comprendidos entre los compases 11 al 23, del 35 al 36 y 78 hasta el final.

- **Compases 11 al 23:** se trata de la primera aparición del violín y su complejidad radica, en gran parte, en los consecutivos cambios de posición que hay que realizar en una misma cuerda o entre cuerdas diferentes.

Moderato sostenuto ( $\text{♩} = 63$  circa)

Desde el primer *la* hasta el *si* bemol del compás 14, realizaremos los llamados semidesplazamientos<sup>1</sup> o cambios por extensiones, donde el pulgar no se moverá de su sitio y simplemente adoptará la postura necesaria para que los dedos (por extensiones) lleguen a las notas que deben pisar. A partir del *si* bemol, se producirán semidesplazamientos<sup>1</sup> y desplazamientos<sup>1</sup> completos. En estos últimos, el pulgar deberá acompañar simultáneamente el movimiento de la mano, teniendo siempre contacto con el mástil de forma suave. En cambios ascendentes (compás 20), el pulgar pasará gradualmente por debajo del mango del instrumento, acompañado en un único gesto, del movimiento del codo hacia la derecha para una óptima llegada del segundo dedo al *si* agudo. En cambios descendentes, se hará el movimiento inverso tanto del pulgar como del codo.

1 Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing*, Engelwood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1962, p. 38.

En compases donde el compositor requiera un *glissando*, tanto el dedo que lo realice como el arco disminuirán levemente su presión, pero no totalmente, oyéndose de este modo de forma continua todo el espectro de notas que existen entre la nota inicial y la de llegada (compases 18, 20 y última nota del 22 a la primera del 23).

El papel del oído es de vital importancia para la óptima ejecución de todo cambio. Estar atento antes, durante, y a la llegada del nuevo sonido, completará de forma notable la sensación que el intérprete debe tener del tacto a la hora de hacer cualquier tipo de cambio de posición.

- **Compases 35 y 36 y del 78 hasta el final:** en ambos pasajes, el efecto producido por los cuartos de tono tanto ascendentes como descendentes es de inestabilidad y zozobra en el ámbito de la afinación, con repercusión directa en el oído, tanto del intérprete como del oyente. Estos cambios de afinación tan cercanos entre sí teniendo como referencia el *la* natural (a excepción de las dos primeras partes del compás 78, donde partiendo del *la* natural habrá que “mover” la afinación hacia el *la* sostenido y *la* bemol), se harán con un movimiento leve de la primera falange del dedo con el que pisemos el *la*. Esto es, bajando dicha falange (dedo en posición recta), descenderemos el punto de contacto de la yema del dedo en cuestión y, por ende, la afinación. Subiendo la falange (posición más cuadrada del dedo), adelantaremos el punto de contacto y, por consiguiente, subirá la afinación. En las dos primeras partes del compás 78, estos dos movimientos se intensificarán para realizar los cambios de afinación a distancias de semitono con respecto al *la* natural. Estos pasajes también podrán ejecutarse de forma que la oscilación de la yema del dedo parta desde la muñeca y no desde la falange.

The image contains two musical staves. The top staff shows a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking 'p'. The bottom staff is marked 'molto rit. Rubato' and 'f', featuring a glissando section with '2 2' markings and a 'segue' section, ending with a dynamic marking 'p'.



## Scherzo

De este movimiento trabajaremos dos pasajes. El primero, del compás 1 al 13. El segundo irá del compás 36 al 45.

- **Compases 1 al 13:** En este primer ejemplo trataremos el pizzicato de mano izquierda y el spiccato.

Scherzo  $\frac{5}{8}$  (♩♩) = 50 circa

The musical score consists of three lines of music. The first line contains measures 1-4, the second line contains measures 5-8, and the third line contains measures 9-13. The notation includes various articulations such as 'arco', 'pizz.', and 'gliss.', along with dynamic markings like 'f' and 'sfz'. Fingerings are indicated by numbers in parentheses above notes.

**Pizzicato de mano izquierda:** viene señalado encima de la nota con el símbolo +. Se realizará con una buena sujeción y presión de la yema del dedo con la que realicemos el pizzicato, acompañado de una posición del codo ligeramente hacia la izquierda para que el dedo parta de una posición más vertical. A la vez que hacemos esto, el dedo que esté pisando deberá hacerlo firmemente, de lo contrario, el sonido producido será defectuoso.

**Spiccato:** este golpe de arco se caracteriza sobre todo porque después de rozar la cuerda y producirse el sonido, la abandona para volver a caer en la siguiente nota. Gráficamente nos encontraríamos con algo parecido a estos símbolos:



El primero representaría un *spiccato* donde predomina el componente vertical, resultando un sonido más corto, percusivo y “brusco”. En el segundo, la horizontalidad del movimiento del arco conllevaría más duración de sonido, por lo que el resultado de éste sería generalmente más redondo, suave y vocálico.

El *spiccato* que deberíamos usar en el pasaje seleccionado correspondería al primer tipo. Por lo general, cuando se alternan *pizzicato* de mano izquierda y *spiccato*, éste se hace en el centro o la mitad superior del arco, con una caída muy vertical y produciendo un sonido de muy corta duración.

- **Compases 36 al 44:** en esta sección nos encontramos con dos golpes de arco muy característicos dentro de la técnica violinística. Hablamos del *ricochet* y del *spiccato volante*.



**Ricochet:** nos lo encontramos en todas las semicorcheas que componen el pasaje seleccionado, en grupos de 2 ó 3 notas. Para ejecutar dicho golpe de arco nos valdremos principalmente de la elasticidad de las cerdas y de la vara. Dejaremos caer el arco (hacia la mitad de éste, por el matiz *forte*) sobre la cuerda en cuestión, controlando el número de rebotes por medio de la altura inicial desde la que dejaremos caer el arco y por una ligerísima presión del dedo índice, que puede así poner un límite concreto de rebotes. La inclinación de la vara será nula.

**Spiccato volante:** explicado anteriormente el *spiccato*, esta variedad consiste en realizar el mismo golpe de arco pero en una misma dirección,

en este caso arco arriba (V). Nos lo encontramos en las corcheas que están ligadas o marcadas con el arco arriba. El movimiento vertical de los dedos y la mano son los principales factores en este golpe de arco.

### Rondó

Del último movimiento escogeremos sólo un pasaje (ya que sería interminable el número de golpes de arco y efectos realizables con la mano izquierda que nos encontramos en él, teniendo en cuenta la maravillosa cadencia escrita por Xavier Turull). Dicho pasaje abarcaría los **compases 1 al 17**, donde nos encontramos el golpe de arco denominado *detaché*, aderezado sólo al final con armónicos naturales, pasando por un brevísimo ejemplo de *staccato* en el **compás 8**.

*Allegro* (♩ = 108 circa)

ATTACCA

*f*

*p subito*

*cres - - - cen - - - - - do*

*f*

**Detaché:** un arco diferente para cada nota en arcadas uniformes, sin variación de presión. Es el primer golpe de arco que aprende el estudiante, por sus ingredientes básicos, aunque no fáciles. Se podrá ejecutar en cualquier parte del arco, pero en el ejemplo que nos ocupa tendremos como punto central la mitad del arco. No obstante, para darle cierta variedad de detachés al pasaje, personalmente utilizaría el detaché simple en semicorcheas (el descrito anteriormente) y el acentuado o articulado en las corcheas. Este último se diferencia del primero en que al atacar cada nota incrementaremos sutilmente la presión y velocidad en el arco, o lo que es igual, cada arcada comenzará con un acento.

**Staccato:** es un brevísimos ejemplo de solamente dos corcheas en el compás 8.



Golpe de arco que consiste en la sucesión de dos o más notas, en una misma dirección y con la particularidad de que al comienzo de cada una de ellas se realizará un incremento de la presión con el dedo índice de la mano derecha (el suficiente para que las cerdas se “agarren” bien a la cuerda) y antes de la siguiente nota, relajaremos dicha presión y pararemos el arco.

**Armónicos naturales:** indicados con un pequeño círculo encima de la nota (no confundir con las cuerdas al aire), se realizan colocando el dedo en cuestión encima del lugar exacto donde se ha de pisar para que suene la nota escrita en la partitura, pero sólo rozando la cuerda con la yema del dedo. Es necesario tener también especial cuidado con la velocidad, presión y punto de contacto del arco, más hacia el puente que hacia la tastiera.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BONASTRE, Francesc. "Montsalvatge Bassols, Xavier: Girona, 11-III-1912. Compositor y crítico musical". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Montserrat Bergadá, Cristina Bordas, Judith Ortega y Alfonso de Vicente. Madrid: SGAE, 2000, pp. 739-744.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. "Un estreno de Montsalvatge y la Novena sinfonía, Jornadas de Clausura de la IV decena de Toledo". *Diario ABC*, 31 (mayo 1972), pp. 81-82.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing*. Engelwood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- MONTSALVATGE, Xavier. *Sonata Concertante para violoncello y piano*. Madrid: Unión Musical Ediciones S. L., 1974.
- MONTSALVATGE, Xavier. *Paráfrasis Concertante*. Madrid: Unión Musical Española, 1976.
- SOPEÑA, Federico. *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1976.



---

## EL ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA DE ACERCAMIENTO A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

---

María Dolores ROMERO ORTIZ

Como dijera Karl María Von Weber, “la Música es el auténtico lenguaje universal”, y si la Música es un lenguaje musical, las obras musicales son el equivalente a las grandes obras de la Literatura.

Cualquier autor que se considere a sí mismo como escritor o escritora serio debe tener un bagaje cultural importante y apropiado, además de imaginación y creatividad. Es necesario que conozca las obras literarias de otras épocas, así como las actuales, y no sólo haberlas leído, sino estudiado y comprendido su significado y su forma y planteamiento técnico.

De la misma forma, un futuro compositor debe conocer las obras musicales principales de otras épocas y de la suya, y no únicamente oyéndolas y memorizando de forma teórica sus procedimientos, al igual que un escritor no puede circunscribirse a entender teóricamente qué es una metáfora, una sinalefa o la diferencia entre prosa y verso, es imprescindible que sepa identificar esos recursos en una obra y cómo se articulan y combinan para conseguir una estructura determinada. Un futuro compositor también tiene que saber cómo y en qué orden se conectan los recursos compositivos para lograr una obra coherente y con sentido.

Es en este punto donde entra el Análisis como una herramienta y recurso que permite al analista aprehender cómo está hecha una obra, y desde el punto de vista de los futuros compositores, extrapolar recursos y técnicas que ya han demostrado su funcionalidad para aplicarlas a sus propias composiciones.

El Análisis demuestra especialmente su importancia en el terreno de la Música Contemporánea por diversas razones:

1. La multiplicidad de estilos: una característica original en la Música de los siglos XX y XXI es la rapidez en la que se han sucedido diferentes estilos, e incluso surgiendo y conviviendo a la vez, tratándose muchas veces de estilos en apariencia totalmente opuestos tanto en sus consideraciones estéticas como técnicas. Esta multiplicidad hace casi imposible la formulación teórica exhaustiva, siendo ya por un lado habitual que la teoría estilística sea posterior en el tiempo que la práctica, y por otro el hecho de que no se dirijan esfuerzos a formular sobre un estilo efímero o constantemente cambiante.
2. Como hemos mencionado anteriormente, es necesario que un compositor conozca las obras y técnicas de épocas anteriores, pero es especialmente importante que esté al tanto de la contemporaneidad. Un compositor debe aspirar a realizar música personal y actual, por lo que es necesario que conozca las últimas tendencias, escuelas y opciones. Al no existir un cuerpo teórico, las únicas herramientas de las que dispone el compositor son su oído y el análisis.

Hasta ahora hemos hablado de la importancia del Análisis de la Música Contemporánea para los futuros compositores, pero también debería ser materia de estudio para intérpretes y directores de orquesta. Tanto unos como otros son traductores que "leen" las obras musicales para el gran público. ¿Y cómo se puede leer un texto en voz alta y transmitir lo que su autor ha escrito si se desconoce el lenguaje que se emplea? Así, si bien intérpretes y directores pueden estar menos interesados en las características puramente técnicas ya que su finalidad es la recreación y no la creación, sí que deben conocer las intenciones expresivas del compositor, qué líneas son las principales, qué hay que destacar, cuántos planos están sonando, si hay intención rítmica o no y cuál es ésta, qué se busca con la instrumentación, etc. Resumiendo, cuál es el resultado sonoro que hay que alcanzar y cuáles son los medios para conseguirlo.

Una vez fundamentada la necesidad del Análisis para la comprensión y conocimiento de la Música Contemporánea, queda el quid de la cues-

ción, ¿cómo abordar el análisis de una obra de la que se desconoce su planteamiento original?, ¿son válidos los parámetros de análisis tradicional en obras que aparentemente no tienen una estructura armónica o ni siquiera melodía?

La forma de abordar una obra de Música Contemporánea es exactamente igual a nivel conceptual que la de una obra Clásica o Romántica. Los parámetros también serán los mismos, la diferencia radicará por un lado en el énfasis que se dé a cada parámetro individual y a la manera de organización o concepción de dicho parámetro.

El parámetro más visible y común a cualquier obra es la Forma General. La forma en la concepción clásica se basa principalmente en la conducción armónica. En el siglo XX, esto ya no siempre es así, la forma está determinada por otros parámetros como el tratamiento del material o la instrumentación, pero aún así es completamente identificable, ya que las secciones siempre estarán señalizadas por cambios de textura y /o carácter. Son éstos los dos puntos a tener en cuenta a la hora de compartimentar una obra contemporánea, ya que aparecen en casi, si no todos, los estilos. Un cambio de sección siempre vendrá acompañado de un cambio de carácter o textural, que nos avisa de la introducción de un nuevo material o de un tratamiento diferente del mismo material anterior.<sup>1</sup>

Además de la Forma, los restantes parámetros considerados tradicionalmente esenciales son la Armonía, la Melodía y el Ritmo.

En cuanto al parámetro armónico, éste no desaparece, sólo hay que ampliar el concepto tonal tradicional al de "suceso vertical" o "coincidencia vertical".

Hay autores del siglo XX que aún mantienen el concepto tradicional de Armonía en cuanto a la utilización de acordes funcionales o no, pero alejándose de la Tonalidad. Así por ejemplo, tenemos compositores que sustituyen la Tonalidad por la Modalidad, las escalas mayores y menores por los diferentes modos tomados del Gregoriano: Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, etc. El Impresionismo es uno de los estilos que utiliza el Modalismo, al igual que Bartok, Hindemith o más contemporáneamente Arvo

---

1 Ejemplo 1: Ligeti. "Cinco Bagatelas para Quinteto de Viento".

Pärt, Penderecki o Schnittke. Este tipo de Música, por tanto, es fácilmente analizable desde el punto de vista armónico ya que sólo hay que sustituir la búsqueda de tonos por la búsqueda de modos.<sup>2</sup>

Además, la Modalidad por lo general utiliza otros tipos diferentes de formaciones armónicas a las habituales construcciones por terceras: los acordes se basan en intervalos de cuarta y quinta principalmente.

Este punto, la interválica, es extraordinariamente importante ya que la armonía está formada por una sucesión de acordes, y un acorde no es más que la disposición vertical de determinados intervalos. Así pues, aunque la acórdica no sea tradicional, sí que podemos hablar de qué interválica predomina en una sección o pieza (no sonará igual una Música basada en cuartas que en séptimas), si ésta tiene relación con la estructura (cada sección se basa en un intervalo diferente), si algún tipo de intervalo está asociado a otro parámetro (por ejemplo, si el intervalo cambia al modificar el registro o la textura, si un tipo de sonoridad está en relación con un tipo de carácter, o si un intervalo determinado va ligado a la aparición de un motivo concreto), etc.<sup>3</sup>

Resumiendo, si nos topamos a la hora de analizar Música Modal, el análisis armónico será semejante a la Música Tonal, sustituyendo tonos por modos. Si no, podemos encontrarnos con Música Polar o no. La Música Polar es la que centraliza sobre un sonido que funciona a modo de “polo” al que son atraídos los demás. El polo es identificable por su repetición asidua, su uso pedal o el reposo sobre él.<sup>4</sup>

En la Música No Polar (y también en la Polar), podemos realizar un análisis armónico, siempre que tomemos éste como un análisis interválico vertical, buscando qué intervalos predominan y si éstos tienen alguna función, guardan alguna relación estructural, o presentan algún tipo de asociación con otro parámetro.<sup>5</sup>

2 Ejemplo 2: Debussy. “La Catedral Sumergida”.

3 Ejemplo 3: Bartok. “Mikrokosmos”.

4 Ejemplo 4: Stravinsky. “Sinfonía de los Salmos”.

5 Ejemplo 5: Schoenberg. “Pierrot Lunaire”.

El siguiente parámetro a tratar es la Melodía. Como sucediera con la Armonía, hemos de partir de que cualquier obra puede contar con Melodía, entendida ésta como sucesión horizontal de eventos sonoros. Encontraremos obras cuyo tratamiento melódico sea equiparable al tratamiento clásico, como por ejemplo Hindemith, en cuyas obras podemos descubrir “temas” en el sentido más tradicional de la palabra.<sup>6</sup> Otras muchas obras, aunque no utilicen líneas melódicas, sí que cuentan con motivos, células motivico-interválicas con una función estructural; recordemos por ejemplo la célula Mi-Sol-Mib (3ª menor ascendente-3ª mayor descendente) que Schönberg utiliza muy a menudo como célula origen en obras a tonales como el “Pierrot Lunaire” o “El Libro de los Jardines Colgantes”.<sup>7</sup> Por lo tanto, en estas piezas el análisis melódico es sustituible por el de células motivicas, cómo es su construcción interválica (tipos de intervalo y dirección), qué tratamiento sufren estas células a lo largo del desarrollo de la obra (retrogradación, inversión, inversión interválica, aumentación, cambios rítmicos, de registro o de instrumentación, etc.), si están asociadas a un instrumento, o a partes equivalentes de la pieza (secciones A y A' las secciones de transición, etc.).<sup>8</sup>

Mención aparte merecen las obras dodecafónicas, en las que las líneas horizontales están marcadas por la serie, al igual que en las obras del Serialismo Integral, donde el concepto de serie se extiende a todos los fenómenos sonoros. En estas piezas lo esencial se reduce a dos términos: identificar la o las series diseccionando su lógica interna (si existe una división en tetracordos o tricordos, si se ha buscado una interválica precisa, etc.) e identificar el tratamiento de la serie a lo largo de la obra: inversión, retrogradación, retrogradación de la inversión y transposición, así como su disposición instrumental.<sup>9</sup>

Retomando el parámetro melódico, hay obras que no guardan la concepción tradicional de línea melódica y aunque no podamos hablar de Temas o Células, sí podemos identificar sucesos sonoros horizontales que

6 Ejemplo 6: Hindemith. “Matías el Pintor”.

7 Ejemplo 7: Schoenberg. “Libro de los Jardines Colgantes”.

8 Ejemplo 5.

9 Ejemplo 8: “Boulez. Structures IA”.



funcionen como hitos melódicos de la pieza y que sirvan para articular la línea melódica. Sirvan como ejemplo las líneas micropolifónicas de Ligeti en las que podemos hablar de interválica, direccionalidad, registro, ámbito y tímbrica.<sup>10</sup>

El tercer parámetro tradicionalmente analizable, aunque menos exhaustivamente, es el Ritmo. En una obra del siglo XX, el análisis de este parámetro no presenta ningún inconveniente, ya que en las obras de escritura tradicional compaseada se podrán identificar células rítmicas, ritmos ostinato, etc., y en aquellas no escritas así<sup>11</sup>, se podrá hablar de procesos de aceleración y ralentización (en la figuración, entradas instrumentales, velocidades...), del uso o ausencia de figuras rítmicas, del metraje si éste aparece, etc.

En cuanto a los restantes parámetros como la Dinámica, Registro, Ámbito, Instrumentación, Tímbrica, Textura, Procedimientos Contrapuntísticos, etc., no necesitan consideraciones especiales para ser analizados, sólo tener en cuenta que la Música del siglo XX ha aumentado a límites insospechados su importancia y especificidad de tratamiento, por lo que habrá que ser minucioso sobre todo en cuanto a la Textura (esencial en obras como las de Ligeti en las que cumple una función estructural) y a la Tímbrica, ya que el desarrollo de ésta en el siglo XX ha sido impresionante, llegando incluso algunas obras a basar su sentido de movimiento en los cambios tímbricos experimentados por los instrumentos implicados.<sup>12</sup>

Resumiendo, el Análisis es una herramienta imprescindible para la comprensión y difusión de la Música Contemporánea, contemplando los mismos parámetros que en el Análisis Clásico pero extrapolando los conceptos tradicionales de Armonía, Melodía, Ritmo, etc. a generalizaciones más amplias que nos permitan abordar las nuevas concepciones musicales desde un punto de vista crítico y abierto.

10 Ejemplo 9: Ligeti. "Concierto de Cámara".

11 Ejemplo 10: Gisey. "Partiels".

12 Ejemplo 11: Nono. "Caminante no hay Camino".



**EJEMPLO 3: BARTOK**  
**(MIKROKOSMOS. "DEL DIARIO DE UNA MOSCA" Y "TERCERAS ALTERNAS").**

Allegro,  $\text{♩} = 140$  **SONORIDAD POR 2AS**

*sopra*  
*fp*

*sotto*

Allegro molto,  $\text{♩} = 140$  **SONORIDAD POR 3AS**

129 *f* *sempre simile*

**EJEMPLO 4: STRAVINSKY.**  
**REDUCCIÓN PIANÍSTICA DE LA "SINFONÍA DE LOS SALMOS"**

Stravinsky

$\text{♩} = 112$  **CENTRALIZACIÓN SOBRE MI**

*mf* *p* *mf*

*p* *mf*

*mf* *mf*

EJEMPLO 5: SCHOENBERG. PIERROT LUNAIRE: "8. NACHT".

CÉLULA 3<sup>ra</sup>m Asc- 3<sup>ra</sup> M desc.

Bass-Klarinette in B. Gehende  $\text{♩}$  (ca 80)

Violoncell. Gehende  $\text{♩}$  (ca 80)

Rezitation. Gehende  $\text{♩}$  (ca 80) Finstere, schwarze Riesenfalter tötetender

Klavier.  $pp$  5

B.Kl. (B)  $pp$

Vel.  $pp$

Sonne Glanz. Ein geschlossenes Zauberbuch,

EJEMPLO 6: HINDEMITH. MATÍAS EL PINTOR, I MOV.

Ziemlich lebhaft Halbe ( $\text{♩}$  108-112)

Fl 1  $mf$

Fl 2  $mf$

Viol 1  $mf$

Viol 2  $mp$

Br  $mp$

Vc  $mp$

Kb  $mp$

## EJEMPLO 7: SCHOENBERG. "LIBRO DE LOS JARDINES COLGANTES".

Mäßig (♩ ca 64) <sup>\*)</sup> CÉLULA 3ª desc-3ª Asc.

pp

ppp

Un-tern Schutz von dieb-ten

r. H.

f

## EJEMPLO 8: PIERRE BOULEZ. STRUCTURES 1A.

Duración- cuadrado  
Notas- círculo  
(Ataque e Intensidad también van serializados)

Très Modéré (♩ = 120)

Océro

PIANO I  
RI4

Très Modéré (♩ = 120)

Icéro

PIANO II  
R8

legato sempre

quasi p sempre



EJEMPLO 9: LIGETI. CONCIERTO DE CÁMARA: I MOV.

senza tempo (*Prestissimo*)  
alla punta

sempre *pp*

senza tempo (*Prestissimo*)  
alla punta

sempre *pp*

senza tempo (*Prestissimo*)  
alla punta

sempre *pp*

senza tempo (*Prestissimo*)  
alla punta

sempre *pp*

vlo. sord.

poco a

EJEMPLO 10: GRISEY. PARTIELS.

EJEMPLO 11: NONO. CAMINANTE NO HAY CAMINO...

Juego sobre Sol

pppp

pp

pppp

pppp

pppp

pppp



---

## PROCESOS PRE-COMPOSICIONALES, CAOS ORGANIZADO E IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN A TIEMPO REAL

---

Reyes OTEO FERNÁNDEZ

### Procesos pre-composicionales

En la Antigüedad Clásica (tanto romana como griega, así como en todas las demás culturas antiguas), al igual que en la Edad Media, la Música estaba ligada al culto religioso, por tanto también a la palabra y a su significado. Es al llegar al Renacimiento, en el momento en que se crea una composición instrumental pura, cuando la Música alcanza lo que hoy se denomina autonomía del Arte. La Música comienza ahí su camino en solitario autoexistir (aunque aún se sigue creando música para el culto, música para la escena y música descriptiva en mayor o menor medida), creándose desde sí misma, desde sus propios elementos, que son el sonido y la estructura, y desde su consecuencia, la tensión. Desde entonces, por tanto, se ha atribuido a la música la propiedad de la autonomía, de abstracción, en la medida en que se rige por lógica intrínseca, no necesitando de premisa extramusical alguna.

No obstante, desde el periodo romántico, el camino principal de la modernidad musical, que ha acabado imponiéndose en la última Modernidad del XX, previa a la Postmodernidad, se ha basado irremisiblemente en tres conceptos básicos<sup>1</sup>:

#### 1. Camino contra la tonalidad o hacia la no-tonalidad.

Dentro del camino a la no-tonalidad (o, si se prefiere, de la lucha en contra de la tonalidad), se comienza con la ampliación de las relacio-

---

<sup>1</sup> José María García Labor da, *Forma y Estructura en la Música del Siglo XX*, Sevilla, Editorial Alpuerto, 1996, pp. 30-34.

nes tonales, más allá de las obvias y predominantes, en pos de aquellas menos evidentes, hasta la negación del sistema tonal –“vigente” desde finales de la Edad Media– a principios del XX, aun cuando ya en el XIX se hubiese transgredido.

### **2. Principio de la variación desarrollada.**

Al contrario que en los periodos barroco y clásico, aunque ya en ellos se encontrase el germen, la variación desarrollada, a modo de aplicación del *non bis in idem*, supone el abandono de la repetición literal por el *volver a oír reelaborado*. La consecuencia última de este principio es tal distancia del original a su variación que sea imposible su reconocimiento.

### **3. Uso de elementos extramusicales.**

Comenzando por la introducción de “programas” o poemas vertebradores, y continuando con el uso de dichos elementos como material constructivo.

Así, se da la paradoja de que, mientras las demás artes han recorrido un camino hacia su autonomía, la Música, que la consiguió al disociar la música instrumental del significado extramusical, ha hecho el camino inverso desde el Renacimiento.

No obstante, el uso extremo en la música concreta de elementos extramusicales como material formativo del sonido, ha llevado de nuevo a la consecución de dicha autonomía, desvinculando –una vez más– el significante de su significado, o quizás al revés en este caso, el significado de su significante.

Tomando como fecha simbólica de ruptura con la tonalidad el año 1918 –en que Arnold Schönberg enuncia su teoría dodecafónica–, los sistemas compositivos que se han establecido desde entonces han seguido una clara evolución, desde lo diáfano del dodecafonismo hasta la complejidad más inabarcable<sup>2</sup>. Impulsado este fenómeno en gran parte por el auge de las nuevas tecnologías, y también por la dedicación apasionada de los compositores por buscar una fuerte cohesión intelectual en cada obra.

---

2 No en vano, ciertos compositores, desde los 80 aproximadamente, han vuelto a crear en lo que ha dado en denominarse “Nueva Complejidad”.

Sin pretender adentrarme en la problemática público-creador en el arte actual, mencionaré, al hilo, que desde finales del pasado siglo ha existido una arraigada creencia, tanto en la audiencia como también en los compositores, de que una música, a falta de persuasión sensual, es legítima en tanto en que responda fielmente al sistema y plan compositivo que el autor ha pretendido. Y dicha creencia ha implicado la inmediata sospecha de banalidad sobre cualquier obra, técnicamente simple o compleja, que admitiera una recepción sensorial sin mediación del análisis de la partitura.

Pues bien, este estado claramente anómalo de las condiciones de percepción de la obra musical que se ha dado como transición tras las vanguardias es esperable, por cuanto reacción consecuente a la acción, que conduzca a una hipercomplejidad simple. En ella, los engranajes intelectuales serán los sabios ardidés del creador para provocar una experiencia relevante en el receptor mediante la vibración de la masa sonora.

Un concepto clave en el que apoyarse en la improvisación o composición es el de *emergencia*. Dicho concepto resume o describe un comportamiento donde un modelo generador tiene un desarrollo complejo, mas legible de manera relativamente sencilla en su macroestructura (es decir, es perceptible e inteligible)<sup>3</sup>.

La *emergencia* es atributo propio de numerosos fenómenos y procesos naturales. Todos ellos presentan en superficie una aparente simplicidad y son comprensibles sensiblemente, encerrando una complejidad inherente no comprensible en su recepción sensible. En un tercer nivel reside un núcleo generador de naturaleza simple<sup>4</sup>.

3 «No buscar lo eterno, aunque se trate de la eternidad del tiempo, sino la formación de lo nuevo, la emergencia, lo que Foucault llamaba "la actualidad". Lo actual o lo nuevo es acaso la energía, algo próximo a Aristóteles pero aún más a Nietzsche (aunque Nietzsche lo haya llamado "lo inactual")». Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 140-141.

4 «Une intelligence qui pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée, et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome: rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé, serait présent à ses yeux.» Laplace, Marquis de. *Essai Philosophique sur les Probabilités*. Paris: Bachelier, Successeur de Mme. Ve. Courcier, 1825, p. 4. Quinta edición. Consultado en [http://books.google.es/books?id=3RwPAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg\\_summary\\_1&cad=0#v=onepage&q&cf=false](http://books.google.es/books?id=3RwPAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_1&cad=0#v=onepage&q&cf=false) (Consultado 13/02/2012). Traducción de la autora.



“Cuanto mayor es la cantidad de información necesaria para describirlos, mayor consideramos su complejidad. En cierta manera, pues, la complejidad se convierte en una narrativa: la descripción de una estructura, la historia de una evolución, como en biología. La narrativa hace danzar el tiempo del reloj a un ritmo cambiante y diverso, entre lo trepidante y lo moroso, entre la acción y la contemplación”.<sup>5</sup>

## Caos Organizado

¿Era en principio el caos? ¿O acaso el caos es el resultado? La composición, la creación artística, ¿no parte acaso de un *no-existir* para determinar un caos, o lo que para el no creador es aún un caos, a un un caos ordenado?

“El trabajo del arte es «convocar el caos para luchar contra la opinión», no reclama el caos como objeto o finalidad del trabajo del arte, sino para obtener de él las máximas energías para la aparición de lo nuevo; en esta génesis, la consensuada Historia del Arte sólo sirve, y no es poco, de telón de fondo. La obra de arte en sí misma, tan poco necesitada de caos como de opinión, ha necesitado siempre producir lo diferente y para ello ha tratado de encontrar fuerzas indómitas donde ha sabido y desde donde ha podido. Estas fuerzas han surgido del caos y se han enfrentado al consenso establecido, al futuro predecible y determinable, para que emergiera aquello que no estaba previsto.”<sup>6</sup>

La cita de *¿Qué es la Filosofía?* de Gilles Deleuze que hace Joaquín Ivars expone, al tiempo, las dos condiciones de la obra de arte: en cuanto al caos, supone el orden, orden que existe en ella y por ella, y que únicamente es válido para ella. Y, por otra parte, para el orden, para lo “esperable”, lo “opinado”, supone el caos, al menos hasta el punto de ser lo no esperado, lo no-posible-de-ser-opinado, puesto que

“[...] esa frontera entre el azar y el orden, entre el caos y la opinión, es la emergencia de una globalidad que funciona a partir de elementos que ya habían dejado de ser interesantes por sí mismos. La comprensión de los fenómenos complejos, en sus diversas dimensiones, puede ayudarnos a ser conscientes de hasta qué punto el caos es el gran aliado de la producción de la diferencia que es una obra de arte”.<sup>7</sup>

5 David Jou, “Ciencia y Poesía: Entre la Complejidad de lo Frondoso y de lo Transparente”, *Zehaz#66: Sobre la Complejidad*, Guipuzkoako Foru Aldundia-Arteleku, 2009, p. 56.

6 Joaquín Ivars, “De Rerum Natura, Aún Y+Y+Y: Arte y Ciencias de la Complejidad”, *Zehaz#66: Sobre la Complejidad*, Guipuzkoako Foru Aldundia-Arteleku, 2009, p. 17.

7 Joaquín Ivars, “De Rerum Natura...”, obra citada, p. 17.

La complejidad extrema en el entramado de la obra de arte, la falta de explicación (y la ausencia de necesidad de dicha explicación) de sus motivos y de sus procesos, hacen aparecer al arte, y especialmente al arte de la modernidad del XX, de las vanguardias, estructuralismo y postestructuralismo, como un caos en su resultado, y como resultado de un caos. Innumerables veces los artistas creadores han empeñado su esfuerzo en hacer creer al mundo en su dificultad, en el *doloroso proceso de la creación*, en la complejidad de su obra, mientras el mundo continuaba, impasible, en su alienación, en su “no lo entiendo” cuando debería decir “no hago por entenderlo” o “me es más sencillo no intentar entender”.

Pero, como todo, ese caos, esa complejidad, es también aprovechable para el arte. Tan simplemente, en algunos casos, como dándole la vuelta al proceso: si la extrema complejidad resulta caótica, también el caos es el resultado de la complejidad llevada a sus últimas consecuencias. Es decir, no se trata de un caos *aleatorio* (en el sentido de al azar), sino de un caos fruto del orden. Tan fácil y tan complejo como el propio concepto de infinito.

Por otra parte, deberíamos atender al propio proceso de la creación. Si bien nadie explica, en las distintas religiones, cómo los dioses correspondientes pudieron crear el Universo, sino que, como mucho, se limitan a enumerar los pasos, a grandes rasgos, en que lo –supuestamente– hicieron, tampoco nadie se ocupa en desgranar el proceso en sí de la creación artística; como mucho, en los casos en los que los propios creadores han hablado del proceso de su obra, lo hicieron desde consideraciones éticas o morales, desde técnicas más o menos comunes o desde la descripción de los pasos de su proceso creativo.

Sin poder profundizar más a este respecto, sí que he de hacer hincapié en un aspecto fundamental del caos precedente a la creación, que sucede tanto al crear “en despacho” como a tiempo real. Previo a cualesquiera de las dos situaciones, antes de que la obra *sea*, hay un punto en que, a pesar de, de alguna forma, existir ya en germen, aún es un caos previo a su ser. La obra, todavía no perfilada, se crea en la mente del artista de modo repentino, a partir de este caos. Pero en el mismo, ya existen las distintas partes de la misma aunque, al igual que el jeroglífico, no permita verla en su verdadera ordenación. Existen ya, asimismo, los resultados, pero tam-

poco estos logran encontrar una coherencia. Y, de pronto, con la misma inevitabilidad que un rayo solar, donde un instante antes no había sino ese aparecer y desaparecer caótico de elementos, aparece la obra con certeza, con claridad determinada. La obra entonces es-en-sí-misma, y a partir de ahí el creador ha de descubrir la manera de llevarla a ser físicamente, bien sea esculpiendo, escribiendo o pintando pero, en cualquier caso, siguiendo ya un camino físico. No es esto inspiración, sino voluntad creadora, lo que incorrectamente algunos llaman *genio*, puesto que el genio implica una suerte de magia que no existe, o al menos no existe en el hecho creador. La creación artística surge de la voluntad de su creador, por medio de *querer hacer ser* donde antes únicamente existía el caos de su propio germen. Por tanto, cuando un creador, por medio de la extrema complejidad a la que me refería al comienzo de este mismo apartado, lleva la física de su obra al extremo ininteligible, la obra –en realidad– no está tan lejos de su propio origen, de su propio germen. Por eso, también, ese caos resultante para el mundo no es sino supremo orden para su creador. Por eso, además, tantos creadores sienten fascinación por los sistemas ordenados que les permiten reflejar de manera idéntica las microformas (resultantes, por ejemplo, de la aplicación de fórmulas matemáticas y fractales) en las formas y en las macroformas, en las microestructuras y en las macroestructuras.

### **La improvisación y la composición a tiempo real**

Improvisación y composición a tiempo real –al igual que caos y orden– son dos contrarios que se funden. La improvisación es el dejar surgir de forma casual el discurrir musical, sin planteamiento previo ni *intencionalidad* preconcebida. Partiendo del uso de un material limitado, el caos es generador de construcciones sonoras o encontradas y de nueva energía, de resultados sonoros al mismo tiempo que de estructuras.

La composición a tiempo real, por el contrario, parte de un planteamiento sutil y somero realizado previamente, una mera estructura sobre la que crear. Pero dicho planteamiento no precede al *hecho creador* sino en fracciones de segundo. A diferencia de la improvisación, la composición a tiempo real se basa en la intencionalidad del compositor, y no en la casual coincidencia de procesos. El discurrir sonoro es desarrollado intencionalmente, mientras que la improvisación es fruto de la espontaneidad extrema.

Contra esto, se desarrollan también otras herramientas compositivas que, lejos de permitir la casualidad, basan su utilización en el uso de fórmulas que, incluso, dada su complejidad, pueden generar *pseudoaleatoriedades*.





---

## LA CONCIENCIA DEL TIEMPO EN LA FENOMENOLOGÍA

---

Francisco José MARTÍN JAIME

### LA FENOMENOLOGÍA COMO NUEVO PENSAMIENTO

La fundación de la Fenomenología por Edmund Husserl supone uno de los mayores avances en la Filosofía y, por ende, en el pensamiento humano, acaecido en los últimos siglos.

Desde el pensamiento de Descartes, por una parte, y el advenimiento, por otra, de lo que podría darse en llamar la “Era Positivista”, en detrimento del Humanismo y de la subjetividad, el enfoque a la vez filosófico y, en parte, científico<sup>1</sup> de Husserl, lejos por otra parte de cualquier intento de

- 
- 1 Hay que tener en cuenta varios factores: En primer lugar, Husserl supone una alternativa al cientificismo; es decir, mientras que las ciencias naturales no son capaces de abarcar el *existir* en su totalidad, Husserl propone un método que no tiene como objetivo la demostración de hechos, sino llegar a *conocimientos esenciales*. En segundo lugar, en relación con otras filosofías precedentes, la Fenomenología supone la aplicación de procedimientos deductivos racionales y cabales en el razonamiento filosófico.

Eine unerhört eigenartige Wissenschaft tritt in unseren Gesichtskreis, eine Wissenschaft von der konkreten transzendentalen Subjektivität als in wirklicher und möglicher transzendentaler Erfahrung gegeben, die den äußersten Gegensatz bildet zu den Wissenschaften im bisherigen Sinne, den objektiven Wissenschaften. [...] jetzt aber handelt es sich um eine sozusagen absolut subjektive Wissenschaft, eine Wissenschaft, deren Gegenstand in seinem Sein von der Entscheidung über Nichts ein oder der Sein der Welt unabhängig ist. (Así se ofrece ante nuestros ojos una ciencia cuya originalidad es inaudita, una ciencia de la subjetividad transcendental concreta en cuanto dada en una experiencia transcendental real y posible, la cual conforma el más extremo contraste respecto de las ciencias en el sentido hasta ahora vigente, o sea, las ciencias objetivas [...] se trata de una ciencia, por así decirlo absolutamente subjetiva).

(Husserl, Edmund. *Cortes cartesianas. Husserliana I*. En español, *Meditaciones Cartesianas*. Madrid: Tecnos, 2009, p. 43).

Husserl únicamente usa procedimientos científicos, no hace una *ciencia natural de la filosofía*, puesto que, mientras las *ciencias naturales* desvinculan el objeto de su experiencia, la Fenomenología parte de la *experiencia-de-vida*. La fenomenología no trata, pues, de la realidad objetiva, sino de la representación de dicha realidad, desde el momento en que la propia fenomenología exige prescindir de la realidad, de la naturaleza, del mundo objetivo.

contentar a ambas partes, supone un giro en el enfoque de la concepción del mundo, reivindicando la figura del ser sobre la coseidad, del individuo sobre la materia, de la subjetividad bien entendida sobre el positivismo atroz y canibalizante, aunque sin caer tampoco en la utopía que acaba significando el Idealismo filosófico.

La Filosofía, a principios del XX, sufre una profunda crisis determinada, de una parte, por la crítica vertida por filósofos como Nietzsche o Marx, y todos aquellos quienes han mostrado en sus obras los errores, excesos e insuficiencias del idealismo, el cual, como la Metafísica, ha servido en multitud de ocasiones para ofrecer explicaciones poco fundamentadas e incluso incoherentes, sin base lógico-racional, y de otra, por la preponderancia adquirida por las ciencias naturales en la segunda mitad del siglo XIX. El triunfo positivista que estas promulgan ofrecen la convicción, a gran parte de las personas versadas, de que es el conocimiento científico el que establece el conocimiento racional, por lo que todo subjetivismo es no ya insuficiente sino absurdo para ofrecer una explicación racional, y mucho más para constituirse en saber, condenando a la Filosofía y, por ende, a cualquier actividad subjetiva humana a una inutilidad y extinción seguras. Las corrientes filosóficas de esa época, lógicamente, se concentrarán en la superación del idealismo, al que consideran una tara que les impide "competir" contra el positivismo.

La creación de la Fenomenología por Husserl no puede pasar desapercibida tampoco al mundo de la Historia del Arte ni a la crítica de Arte, y mucho menos a la de la Música. El enfoque fenomenológico no es sino la racionalización de las realidades existentes, desde el punto de vista inevi-

---

Para Husserl, el mundo es el conjunto total de los objetos de la experiencia y del conocimiento empírico posible de los objetos; por tanto, no existe mundo del cual yo no pueda tener una experiencia.

*Ist nun alle eidetische Wissenschaft prinzipiell von aller Tatsachenwissenschaft unabhängig, so gilt andererseits das Umgekehrte hinsichtlich der Tatsachenwissenschaft. Es gibt keine, die als Wissenschaft voll entwickelt sein könnte von eidetischen Erkenntnissen und somit unabhängig sein könnte von den, sei es formalen oder materialen eidetischen Wissenschaften. (Toda ciencia eidética es independiente, en principio, de toda ciencia de hechos [=ciencias naturales]; es lo contrario de lo que pasa con la ciencia de hechos. No hay ninguna que, plenamente desarrollada como ciencia, pudiera ser pura de conocimientos eidéticos y, por ende, pueda ser independiente de las ciencias eidéticas, ya formales, ya materiales.)*

(Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle, Max Niemeyer, 1909, p. 32. En español, *Ideas Relativas a una Filosofía Pura y una Filosofía Fenomenológica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 25.)

table de uno mismo, del *yo* subjetivo e individual. Afortunadamente, no siendo "definitivo", puesto que el pensamiento, como el propio ser humano, evoluciona y continúa imparable dicha evolución, el enfoque fenomenológico supone una visión racional y consciente del *mundo de la vida*, de todas aquellas experiencias que existen en el mundo físico, y cómo dicho conocimiento llega a nosotros y es comprendido, y de cómo volvemos a ver y comprender dicha experiencia y dicho *existir-en-sí-mismo* una vez que lo hemos llevado a la *intencionalidad*.

Esta es la gran importancia que adquiere la Fenomenología: nos hace ver no ya una realidad científica consensuada, una fisicidad tangible, supuestamente igual y general para todo el mundo, lo que sería el moto de una fuente secundaria del conocimiento como son las distintas ciencias, sino que, despojada de cualquier *trascendencia* de origen psíquico o psicológico, nos revela la *realidad* de la *mera cosa* y de nosotros mismos como *sujeto* de dicho *conocimiento*.

### La conciencia del tiempo

Dentro de la *epojé*<sup>2</sup> que implica cada objeto de estudio de la Fenomenología, el tiempo y su conciencia ocupan un lugar preeminente. Es evidente que las magnitudes físicas influyen en el individuo, y también se hace evidente, mediante la *epojé*, cómo se realiza dicha influencia. El estudio y análisis de la Obra de Arte es claro y conciso en su esfera física: se mide, pesa, compara, analiza, se ve su estructura, se determinan sus peculiaridades. Pero esto no es únicamente la Obra de Arte, sino como *mera cosa*. En una siguiente esfera, más allá de la física (*meta-física*), encontramos conceptos, ideas, modos psicológicos de actuación en la Obra de Arte, un plano no físico pero no por ello menos real. Y, más allá, en la propia esencia de la Obra, se encuentra su duración. La duración temporal es esencial y pertenece a la obra; pero este durar no corresponde (o no tiene por qué corresponder) al tiempo objetivo. La percepción del tiempo, pues, varía durante el *hecho artístico*, tanto en su creación como en su experiencia, siendo famosos los ejemplos en los que artistas han creado una obra en un tiempo

---

2 *Epojé* (suspensión –de juicio–) es un concepto que fue ya utilizado por los filósofos escépticos griegos, para los que significaba «suspensión del juicio». Husserl la utiliza como «puesta entre paréntesis».

imposible, o evidentes las experiencias que cualquier persona siente al contemplar, en sus diversas formas, la Obra de Arte.

Por otra parte, la impronta dejada por la Obra de Arte en el individuo actúa de una determinada manera, «hundándose» en el recuerdo. Y, por último, existen otras dos formas temporales de interactuación con la Obra de Arte: su rememoración, en cuanto a volver a traer una experiencia de Obra de Arte ya pretérita, y una última, no suficientemente tratada por Husserl, que es la percepción del tiempo durante la creación artística.

## EL PROCESO FENOMENOLÓGICO Y SU RELACIÓN CON EL ARTE

### Orígenes de la Fenomenología

Husserl llega a la filosofía procedente de las Matemáticas, en un momento en que ésta vive sumida en una grave crisis, tanto en lo referente al idealismo como en lo que respecta a los fundamentos de las ciencias físico-matemáticas y, en general, a la separación existente entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu.

Por otra parte, tampoco es intención de Husserl caer en el *psicologismo* ni en el *historicismo*, que acaban por negar la posibilidad de la existencia de una verdad racional, emanada del sujeto, sino que acaban siendo manifestaciones encubiertas de, respectivamente, *relativismo* y *escepticismo*. E igualmente respecto al idealismo, relacionado con el concepto tradicional y confuso de *metafísica*.

Por ello, a partir de las ideas de Brentano<sup>3</sup>, de quien fue alumno, Husserl se propone desarrollar un método filosófico que, considerando cada asunto desde un punto de vista y procedimiento científico, permita estudiar y dilucidar cada uno de los aspectos del *mundo de la vida*, incluyendo aquellos que únicamente eran asignados al *conocimiento empírico*.

3 Franz Brentano (1838-1917), sacerdote católico, filósofo y psicólogo alemán, principal representante del *Realismo*, impulsor de la idea de intencionalidad de la conciencia y de la experiencia en general. Enseñó en la Universidad de Viena, donde tuvo como alumnos a Sigmund Freud, Carl Stumpf o Edmund Husserl. Estuvo también vinculado a la Universidad de Würzburg. Paulatinamente se distanció de la Iglesia Católica, a partir de sus estudios sobre el dogma de la "infalibilidad papal". Merecen destacarse sus obras *Psicología desde el punto de vista empírico*, *El origen del conocimiento moral* o *Las cuatro fases de la filosofía*.

Es por ello que Husserl acaba afirmando que la Fenomenología “no es un sistema filosófico, sino una forma de vivir”.

En efecto, el planteamiento científico de los problemas no físicos conlleva, desde el punto de vista del fenomenólogo, la certeza de no divagar en su proceso analítico, sino tener un planteamiento lógicamente ordenado, capaz de abordar cualquier cuestión de manera científica. Incluso aquellos problemas de origen empírico, son planteados con rigor.

De hecho, podría afirmarse que la Fenomenología consiste en cuestionar no sólo qué sabemos (el conocimiento de algo), sino cómo llegamos a saberlo, es decir, no versa únicamente sobre el conocimiento de las cosas, sino sobre el conocimiento en sí. La forma en que ocurren las cosas, en que se constituyen los objetos de conocimiento, pueden ser medidas, pesadas, recreadas y sometidas a todo tipo de pruebas físicas; de ello se ocupan las distintas ciencias. Los factores que llevan a los sujetos de conocimiento (los seres humanos) a interpretar los objetos de conocimiento, los factores determinados y determinantes para que los individuos, en singularidad o en su conjunto, tengan mayor o menor predisposición a asimilar o filtrar determinados conocimientos empíricos, emanados de sus propias experiencias, es decir, el estudio del individuo desde su propio interior, es el motivo de existir de la psicología. Pero la forma en que se constituye el conocimiento, cómo la certeza de la percepción y la experiencia se han de tamizar en conocimiento, y no únicamente en colección de datos inequívocos, es el cometido de la Fenomenología, y en su conjunto de la Gnoseología<sup>4</sup>.

Gracias a dicho planteamiento podemos explicar de forma categorizada, y no exclusivamente como fruto de la experiencia o de la intuición, as-

---

4 Se utiliza el término *epistemología*, por oposición al término *gnoseología*, que refiere a la llamada «teoría del conocimiento verdadero» (sea científico, precientífico, o «mundano» praeter científico). Su campo se organiza en torno a la distinción sujeto (cognoscente)/objeto (conocido o de conocimiento); el campo de la gnoseología se organiza en torno a la distinción forma/materia, aplicada a las ciencias. [Bueno, Gustavo Bueno, *Teoría del Cierre Categorical*, Oviedo, ed. Pentalfa, 1992-1993 Volumen V, p. 1412; citado en el *Diccionario Filosófico* (<http://www.filosofia.org/gfilomat/df173.htm>). Consultado 1-9-2011].

Se podría decir, simplificando, que la *epistemología* es una reflexión de segundo orden sobre el conocimiento científico, mientras que la *Gnoseología* es la Ciencia del Conocimiento. No obstante, hay también qui en utiliza ambos términos indistintamente.



pectos tales como la conciencia del tiempo<sup>5</sup>. Husserl dice, en el primer tomo de *Ideen* (Ideas<sup>6</sup>), que en el momento en que la conciencia pierde la aprehensión aperceptiva<sup>7</sup> como estado anímico –o como estrato en el cuerpo–, poniéndose ella en *epojé*, su inserción empírica en el espacio objetivo deja de tener vigencia. No es necesaria una *naturaleza* para que exista conciencia de ella. La *apercepción* misma de la naturaleza puede ser reducida fuera de la naturaleza en sí misma, por lo que podemos excluir la conciencia de su naturaleza (incluso, por tanto, la de la conciencia de la naturaleza de la conciencia), de cualquier espacio objetivo e incluso del tiempo objetivo.

De esta manera, la conciencia que permite la intencionalidad queda exenta de todo aquello que no sea la propia esencia del objeto en sí. Así, también, quedan al descubierto los fenómenos que constituyen la percepción del objeto lógico, y que serán objeto del estudio fenomenológico.

### El Análisis Fenomenológico

¿Qué diferencia encontramos, pues, entre un análisis fenomenológico de la obra de arte y un análisis científico? Mientras que el análisis científico habrá de medir, pesar y analizar la obra de arte como objeto físico, como mera cosa, catalogando componentes, centro de gravedad, tensiones físicas y pigmentaciones, tipo de materiales, distribución, peso, masa, densidad, etc., el análisis fenomenológico parte de la *obra de arte* como obra (en términos de Heidegger, «cuando la obra, obra como obra»<sup>8</sup>), abarcando la obra como objeto físico, pero también como objeto lógico. Ahora bien, la recepción e interpretación de la obra de arte dependerá de cada sujeto, siendo comprendida de diferente manera por cada uno.

En la *mirada* que ha de ver la obra de arte, más allá del mero observar, de la intuición perceptiva y del “simple” gusto, no basta con la epistemo-

5 Edmund Husserl, *Lecciones sobre Fenomenología de la Conciencia del Tiempo*, Madrid, Trotta, 2002, traducción de *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, editado por Martin Heidegger y Max Niemeyer en Halle, 1913, y contenido en *Husserliana X*.

6 E. Husserl, *Ideas Relativas ...*, obra citada.

7 Según Leibniz, la apercepción es la conciencia de la percepción (entendiendo esta última únicamente como hecho representativo), es tomar conciencia de la percepción en sí.

8 Martin Heidegger, *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1999, div. p.

logía del arte, con una visión científica de la mera obra o con la descripción técnica (o incluso psicológica) de la obra, para comprenderla en su totalidad. Es necesario, por tanto, la comprensión esencial de la obra, tanto aquella que le es inmanente a la misma como las inherentes trascendentes a su autor<sup>9</sup>, aun cuando para determinadas tareas basten uno o varios *puntos de vista*. Martin Heidegger nos ilumina:

Hemos hecho que fuera una obra la que nos dijera qué es el utensilio. De este modo también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura del ente en su ser; el acontecimiento de la verdad. Pues bien, si la realidad de la obra sólo se puede determinar por medio de aquello que obra en la obra, ¿qué hay de nuestro propósito de buscar la verdadera obra de arte en su realidad? Íbamos por mal camino cuando en un principio creíamos que la realidad de la obra se encontraba en su base de cosa. Ahora nos encontramos ante un sorprendente resultado de nuestras reflexiones, si se puede llamar a esto un resultado. Dos asuntos están claros:

Primero: los medios para captar lo que la obra tiene de cosa, esto es, los conceptos reinantes de cosa, no bastan.

Segundo: lo que queríamos captar con ello como realidad más próxima a la obra, la base de cosa, no forma parte de la obra bajo esta modalidad.

En cuanto contemplamos la obra desde esta perspectiva la estamos considerando sin querer como un utensilio al que le concedemos una superestructura en la que se supone se encierra lo artístico. Pero la obra no es un utensilio dotado de un valor estético añadido. La obra no es eso en la misma medida en que la mera cosa no es tampoco un utensilio al que sólo le falta lo que constituye el auténtico carácter de utensilio: la utilidad y la elaboración.<sup>10</sup>

Evidenciado que la obra de arte no es en sí ni por sí misma importante, sino que es su ser arte la que la constituye en "valiosa", y que ese ser arte no proviene ni de su *ser cosa*, ni tan siquiera de su *ser-en-sí-misma*, sino del *des-*

9 A este respecto, dice Martin Heidegger en su primer Camino de Bosque, que

Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. Según la representación habitual, la obra surge a partir y por medio de la actividad del artista. Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte.

M Heidegger, *Caminos...*, obra citada, p. 11.

10 M Heidegger, *Caminos...*, obra citada, p. 27.

*velamiento* de la *verdad esencial inmanente* a la obra misma, deviene también en su evidencia cuán importante será, por tanto, el estudio fenomenológico de la obra de arte.

Si atendemos al razonamiento lógico, podríamos demostrar lo siguiente:

1. El estudio analítico técnico y científico de la obra de arte únicamente refiere la obra en cuanto a *mera cosa*. La forma en que está construida, su estructura; los materiales y sus tensiones; las dimensiones, espaciales, temporales y espacio-temporales; los colores, timbres, distribuciones, etc., todo ello no es más que la cosa como *mera cosa*, no como obra de arte en sí.
2. El estudio de *lo metafísico*<sup>11</sup> de la obra infiere en aspectos no físicos, pero no por ello la abarca en su totalidad. Tanto en lo psicológico como en lo simbólico (y simbológico), tanto en cuanto se impresiona en la mente del individuo como en cuanto éste lo relaciona, etc., tampoco es éste un abarcar la obra en su totalidad.
3. El estudio combinado, *físico y metafísico* de la obra de arte, aún es insuficiente, puesto que todavía falta por comprender la *esencia* de la obra, el *ser-en-sí-mismo* de la obra, su *lo-ello*, su *Dasein*. Es en su esencia donde la obra es en su plenitud, donde se comprende del todo a sí misma y donde puede ser comprendida y comprendida. Es en su esencia donde se produce verdaderamente el *desocultamiento* de la obra, donde ella deja mostrarse su *verdad*, aquella que no es posible ver si no es a través de la obra de arte.
4. Cada objeto de estudio tiene, además de su esencia, una serie de trascendencias; algunas de ellas, inmanentes a su propio *Dasein*, mientras que otras trascendencias fenoménicas son debidas al individuo.

Es por esto por lo que el llevar la *visión* de la obra a la *intencionalidad* resulta tan necesario para todo aquel que quiera alcanzar el *saber* la obra, como inevitable para quien es consciente de dicha necesidad.

11 Entendiendo por metafísica no su acepción habitual, sino, literalmente, *aquello más allá de la física*, o puntualizando más, *aquello que tiene su origen o trasciende más allá de la metafísica*. Indudablemente, en las interpretaciones "místicas" de lo que es "el preguntar más allá de lo ente a fin de volver a recuperarlo en cuanto tal y en su totalidad para el concepto" tienen cabida teóricamente todos los conceptos pasados de Metafísica, pero no tal en esta acepción moderna.

---

## CAMINO TECNO-LÓGICO

---

Luis Alfonso TORRES MANCILLA

### **Un mundo tecnológico**

La tecnología ha invadido nuestra vida cotidiana. Nos rodeamos de aparatos que intentan hacernos la vida más fácil, más cómoda. Normalmente, no nos paramos a pensar cómo esta tecnología ha cambiado nuestra vida, nuestra forma de ver las cosas y cómo interactuamos con nuestro entorno.

Según el INE (Instituto Nacional de Estadística), del 2004 al 2010, los hogares españoles que disponen de un ordenador han pasado de ser un 52,3 a un 68,7 % y del 33,6 a 59,1 % los que tienen una conexión a Internet. Según la CMT (Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones), en 2010 existían 109,7 líneas de móvil por cada 100 habitantes, aumentando un 1% con respecto al año anterior. Este crecimiento constante hacia la democratización en el acceso a esta tecnología es debida al abaratamiento de los componentes y del producto final. Además, una política de obsolescencia programada ayuda a la sustitución de estos aparatos en un espacio relativamente corto de tiempo, disponiendo el usuario en todo momento de la última tecnología.

En contraste con el descenso de precios está el crecimiento de la potencia de cálculo. En la década de los sesenta, Gordon Moore predijo que los diseñadores de electrónica podrían duplicar la velocidad de procesamiento en 18 meses. Estos dos factores posibilitan el tener en casa un ordenador con una potencia de cálculo que unas décadas atrás sólo estaba disponible para unos pocos en el mundo.

Actualmente, el ordenador más potente que existe en el mundo es el "K", de la palabra japonesa "key", que significa diez billones. La idea es que en 2012 esta máquina consiga realizar esos diez billones de cálculos por segundo. Actualmente realiza unos 8'2 billones o petaflops por segundo; ¡Ahí es nada! Esta maravilla tecnológica equivale a la conexión de casi un millón de ordenadores de sobremesa. Comparándolo con el Mark I, de 1944, que tardaba en realizar un cálculo en torno a los 3 o 4 segundos, nos podemos hacer una idea de la velocidad con la que avanzamos.

A todo esto hay que sumarle un acceso instantáneo y casi infinito de la información. Cualquier campo, en el nivel que necesites; todo está disponible en Internet.

Hoy en día podemos realizar en casa tareas que hace unos años sólo realizaban profesionales: tomar una fotografía, editar la imagen e imprimirla después (a niveles muy altos de calidad), realizar un video, editarlo y grabarlo en un formato profesional, diseño gráfico, informes, libros, publicaciones, y un largo etcétera.

También estamos cambiando las relaciones sociales, la forma de saber lo que está ocurriendo en el mundo y de acceder a la información a todos los niveles.

El ocio está empezando a depender de esta tecnología. El ordenador se está convirtiendo en plataformas multimedia, televisiones con microprocesadores y con conexión a Internet, móviles, etc. que están cambiando la forma en que consumimos la cultura. En 2008, se realizaron 17.859 conciertos de música clásica, al que asistieron 5.524.000 personas, gastando una media de 8,2€. En 2009, se realizaron 17.017, asistiendo 5.529.000 personas con un gasto de 8€. En el género lírico se realizaron 1.723, asistiendo 1.275.000 con un gasto medio de 32,8€ en 2008 y 1720 con 1.204.000 asistentes y un gasto de 35€ en 2009<sup>1</sup>. Estos datos confirman que la inmensa mayoría de la gente no consume la música asistiendo a las salas de conciertos o a los teatros, la consumen en casa, a través de diferentes formatos que han ido cambiando a lo largo de estos años.

---

1 Por cierto, toda esta información está sacada de Internet desde mi salón de casa, desde donde accedo a la página que tiene el Instituto Nacional de Estadística y en la cual tengo disponible todos los datos de los que ellos disponen.



Desde los medios públicos como la radio, la televisión y ahora por Internet; hasta los formatos caseros como el tocadiscos de vinilo, el CD y DVD, Mp3, etc. Y es que si nos ponemos a pensar en cómo escuchamos música, nos damos cuenta del cambio tan radical que se ha experimentado en los últimos años. Por poner un ejemplo, cuando utilizamos un reproductor portátil de Mp3, en el cual almacenamos miles de canciones, escuchamos, con la ayuda de unos auriculares, andando por la calle, en la playa, etc. En ocasiones pagamos una entrada para asistir a una hora programada para escuchar una interpretación musical sentado con otras personas en una sala de conciertos, pero normalmente escuchamos la música que nos apetezca, en el momento que deseamos y en el sitio que nosotros elijamos.

### **Interpretación, composición: retos en el siglo XXI**

Es obvio que en estas circunstancias, viendo a qué velocidad está cambiando todo, se impongan algunas reflexiones sobre la educación, la interpretación y la creación musical. Estos tres campos están firmemente relacionados. La educación forma a los intérpretes y los compositores. Los intérpretes interpretan, valga la redundancia, las obras de los compositores y éstos son también intérpretes, ya que la mayor parte de la formación de su formación se ha centrado en el campo de la interpretación, además del conocimiento analítico, estético e histórico que necesitan del repertorio. Ellos además crean las obras para los intérpretes. Pero si la mayoría del público consume la música por medio de formatos de almacenamiento, ¿no deberíamos adjuntar esta formación a la existente ya en la interpretación en concierto a cargo de los intérpretes? Por favor, no me gustaría que se me malinterpretase, por supuesto, una de las responsabilidades del intérprete es la de salvaguardar el repertorio tradicional, que no fue creado para su almacenamiento. Aquí podríamos entrar en una discusión sobre si es lícita o no esta práctica. Las grandes ventajas de la interpretación están precisamente en este campo: cada una de las interpretaciones es única e irrepetible, si la grabamos, ésta se convertirá en un producto cerrado, sin olvidar los “engaños” que se pueden realizar hoy día en los estudios de grabación. Por otro lado, la grabación del repertorio ha ayudado a difundir la música y el acceso a ella del público, que de no haberse realizado estaría reservada sólo a unos pocos privilegiados. Pero nos guste o no, la gente escucha más música grabada que la realizada en concierto.

Otro aspecto, quizás más inquietante, es el relacionado con la utilización de los instrumentos virtuales, sean estos sintetizadores o samplers. Ya sé lo que estáis pensando: "una máquina nunca podrá sustituir a una persona". Bueno, yo no soy la persona más indicada para discutir sobre Inteligencia Artificial y sus posibilidades, pero de lo que estoy hablando aquí es de la sustitución del instrumento acústico por el ordenador; el instrumentista sigue intacto, aunque un instrumentista con unas competencias ligeramente diferentes a las actuales. No es algo nuevo en la historia de la Música. Un ejemplo claro es la sustitución del clave por el piano, más rico y flexible. ¿Cuántos de nosotros hemos escuchado alguna obra de teclado de Bach para su instrumento original? En este momento no estoy hablando del concierto, sino de la grabación, y para que quede claro, la interpretación en directo es insustituible, al menos de momento.

Me he comprado un disco y me dispongo a escucharlo en casa, sentado en mi sofá. ¿Qué es lo que demando? Una buena interpretación, un buen sonido, etc. En ningún momento me planteo si esa grabación se ha hecho en varias tomas, si está grabada a menos velocidad para comodidad del intérprete y después se ha acelerado el tempo, si se han utilizado diferentes instrumentos para según qué partes, si el ingeniero de sonido ha mejorado el sonido del instrumento original o si lleva una reverberación acústica imposible, entre otras muchas cosas. Yo sólo quiero disfrutar de la música. ¿Qué pasaría si esa grabación estuviera hecha por un programador que, en vez de tocar el instrumento acústico, lo ha hecho por medio de un sintetizador que imita a la perfección el sonido de este? Para empezar, el programador (ya me cuesta llamarlo instrumentista, aunque el ordenador sea un instrumento también para comunicarse) debe ser un músico que sea capaz de entender y descifrar lo que hay en la partitura, ya sea a nivel del lenguaje musical, del estilo, etc. Un músico, en definitiva. Además debe poseer unos conocimientos de programación MIDI, secuenciación y automatización, y ciertos dominios de edición sonora. Aquí os digo, por mi experiencia, que es bastante amplia en este campo, que con un año de formación sería en este campo es más que suficiente. Después, está la preparación de la obra. Dependiendo de la dificultad técnica y musical de la misma, un instrumentista tradicional tarda alrededor de un año o más en estudiarla. Esta misma tarea llevada a cabo mediante una programación, podría realizarse

en torno a una semana, dependiendo de la dificultad de la obra, dificultad que no coincide con la del instrumento original. Si comparamos el coste, tanto económico como de esfuerzo, la diferencia es abismal. Espero que no estéis pensando en que el arte no se puede cuantificar. El Arte está podrido por la especulación capitalista y sectaria de la élite financiera que lo maneja como una industria. Se me viene a la cabeza Vincent van Gogh, aunque podría estar horas comentando ejemplos más o menos famosos de esta prostitución del Arte, no es el lugar ni el momento. La prueba está en que cada vez con más frecuencia, se utilizan orquestas virtuales para mucha música aplicada. Principalmente en espectáculos de menores presupuestos.

Pero, ¿es capaz un sintetizador o un sampler de imitar perfectamente un instrumento acústico? La respuesta es: depende del instrumento. Algunos son perfectamente imitados ya en la actualidad y otros están lejos aún de acercarse a una imitación perfecta. ¿Llegarán a poder imitarse perfectamente esos instrumentos? La respuesta en este caso es sí. Es una cuestión de potencia de cálculo y de cierta complejidad algorítmica. Pero no tengo ninguna duda de que llegará. Entonces... ¿Ahora qué? ¿Desaparecerá la interpretación con instrumentos acústicos? ¿Se convertirán éstos en objeto, y sujeto, de interpretaciones "historicistas", como actualmente buena parte de la música medieval y renacentista hoy o simplemente curioso con tintes arqueológicos como la música del mundo antiguo? ¿Tendrán próximas generaciones de músicos la paciencia de interpretar los instrumentos acústicos, acostumbrados a un mundo de inmediatez? Volviendo al ejemplo de antes, los clavecinistas, después de casi desaparecer del mapa por la supremacía que adquirió el piano en el siglo XIX, se aliaron con Falla y otros compositores. Adaptación a nuevas circunstancias.

El intérprete vivió en el siglo XX una época dorada, un momento de plenitud artística, con una altísima demanda por parte del público y un equilibrio entre la música grabada y la interpretación en directo. Personajes como María Callas, Herbert von Karajan, Arthur Rubinstein, Sviatoslav Richter, etc. se convierten en auténticos dioses de la música, gracias en parte a las grabaciones que ayudaron a su difusión, pero principalmente a sus interpretaciones en directo por todo el mundo. Una gran masa de intérpretes respondieron a la elevada demanda que estas estrellas de la música no podían asumir, convirtiéndose la profesión de concertista en algo rentable.

Lo mismo que vivieron los compositores en el siglo XIX y que a lo largo del siglo XX se ha perdido hasta el extremo. Pensad en una obra de un compositor que aún esté vivo y que escuchéis en casa porque os guste, o un compositor al que sigáis en su carrera: “-El mes que viene estrenan una nueva obra de tal”, “¡Estoy impaciente por asistir!”. ¿Se da esto? Yo al menos no lo conozco. ¿Cuántos instrumentistas interpretan música contemporánea? Esto era algo natural en los siglos XVIII y XIX, no sólo para escuchar la nueva música de estos compositores, también para interpretarla en casa solo o en compañía de familiares o amigos. Mi percepción por tanto es que el intérprete está pasando por el mismo proceso y parece que el final del camino va a ser el mismo: el olvido. La realidad del compositor en estos momentos.

En esta situación, los compositores, olvidados por el público en general y por el intérprete que aún intenta vivir el sueño del divismo centrado en el repertorio tradicional, buscan nuevos caminos para comunicarse. Y es que, hay una cosa clara en esto: el ser humano siempre busca un camino para comunicarse mediante formatos artísticos, como el agua que fluye por tierra y piedras, y buscando su cauce va formando el camino. Pues el camino siempre aparece.

En estos nuevos caminos, la tecnología está proporcionando una gran libertad y posibilidades antes impensables. Vamos a intentar dilucidar estos caminos. Pongamos como ejemplo el arte plástico: estas personas crean su obra de arte, la cual queda absolutamente terminada para que el público la consuma tal y como ha decidido su creador. No hay interpretación posible de ese trabajo, el artista crea e interpreta su idea, que queda inmutable para siempre, o al menos para el tiempo de vida del formato. Pues bien, la Música tiene ahora esta posibilidad; la creación de una obra estática, una obra que es terminada en el estudio por el compositor y que el público consume tal y como éste la ha concebido. Además de una difusión de la misma inmediata al todo el mundo y de un coste de casi cero por medio de Internet. El intermediario ya no es necesario. Es duro decir esto para un músico como yo, pero la realidad se impone. Puedo componer una obra para instrumentos tradicionales y para su interpretación en directo, sí, pero también tengo que buscar a quien la interprete, y esto no es nada fácil. Si lo encuentro, y suponiendo que el intérprete se implique seriamente en la obra, cosa que no siempre pasa, lo que queda es una interpretación en



algún concierto y una obra que pasa a engrosar las miles de ellas olvidadas una vez pasado el estreno. Esta forma artística es cada vez más inviable si el creador siente el Arte como un medio de comunicación, ya que no existe en este formato que podemos llamar tradicional. En cambio, puedes tener disponible la obra en Internet para que todo el mundo pueda acceder a ella libremente, en cualquier momento, las veces que quieras, acompañada de imágenes, explicaciones o cualquier accesorio necesario para su entendimiento, además de que te puede dar beneficios por medio de diferentes formas que están disponibles en Internet y que normalmente al usuario no le cuesta nada o poco, por ejemplo mediante el abono a una tarifa plana, como es el caso de Spotify.

Siguiendo con la metáfora del agua, ésta siempre busca el camino más fácil y eficaz, y parece que en la composición está claro cuál es ese camino.

En la Música, como en el Teatro o la Danza, se encuentran dos grandes fuerzas: el creador y el intérprete, no como en otras artes en las que sólo se da una figura. Esto inevitablemente lleva a desigualdades y desequilibrios de poder, y estos siempre son perjudiciales, independientemente de que alguno de los grupos se pueda beneficiar momentáneamente, a la larga siempre se resentirá la Música. Es hora de cambiar todos estos pensamientos partidistas y egoístas para unirnos en un frente común por la calidad y dignidad de la Música. El compositor debe comprometerse a hacer accesible su lenguaje al intérprete y al público, mientras el intérprete debe, por un lado salvaguardar el repertorio y por otro lado esforzarse en entender y participar en la música de su tiempo, familiarizándose con las nuevas tecnologías. Sólo de esta manera podremos salvar a la Música de una industria destructiva y usurera, a la que sólo le interesan los beneficios materiales a corto plazo, "esclavizando" al arte y al artista que lo produce, sea este compositor o intérprete.

Si quieres opinar sobre los temas que he tratado en este artículo puedes hacerlo en [torman.bitacoras.com](http://torman.bitacoras.com)





---

## EL FUTURO DE LOS JÓVENES DIRECTORES DE ORQUESTA

---

Octav CALLEYA

Hace unos años escribí un artículo en la revista malagueña *Intermezzo*, llamando “huérfanos” a los directores de orquesta, desde la realidad de que alguno de ellos nunca podría tener “su” instrumento, al menos para estudiar. Es la primera característica de cualquier director (futuro o no). Otra cosa es si, sabiendo esto, en algún sitio algo o alguien podría operar en su favor, con vistas a proporcionárselo.

Resulta obvio que el único lugar donde pueden encontrar ese instrumento es cualquier institución estable que se ocupe seriamente de su formación, siendo lo más frecuente un Conservatorio Superior de Música como el nuestro de Málaga o cualquier otro de tipo similar, de cualquier parte o país.

Ahora bien, si un organismo tal es público, la responsabilidad en este aspecto es ante todo de los poderes públicos, y además esa responsabilidad es muy grande, porque tienen la obligación, por su naturaleza, de asegurar de manera completa su formación como futuros profesionales, como mínimo para la misma sociedad a la que pertenecen en el presente y en el futuro. Y el futuro de un aspirante de dirección de orquesta no empieza cuando se ha licenciado, sino antes de que sea admitido a cursar esta carrera, que es de hecho mucho más que una mera profesión: una vocación (y extraordinariamente peculiar, por cierto). No entro ahora en analizarla por completo, porque sería escribir otro artículo, pero desde la actividad continua de ya treinta años en una misma cátedra, quiero contribuir aquí mismo con la palabra pública a su posible y necesaria mejora, después de hacerlo personalmente con toda la dedicación requerida.

El estudio de la dirección de orquesta “empieza” con una muy grave circunstancia adversa, que es la falta de cualquier tipo de preparación antes de un ingreso oficial “superior”, es decir, a una edad en la que otros pueden ser ya profesionales. Por eso, lo más importante para el futuro es un adecuado examen que pruebe por lo menos, y de una forma muy clara, el (relativo) talento específico necesario, tal como se hace para cualquier especialidad artística. Y luego, por supuesto, tener un marco oficial de desarrollo (o un plan de estudios) bien establecido, que garantice que, al finalizarlo, se pueda entrar bastante formado en el mínimo nivel profesional de un director de orquesta, banda u otros conjuntos. Se entiende, desde luego, que el tercer elemento decisivo es el profesor-director, de amplia experiencia directorial y pedagógica. Por ser un aspecto individualista y personal, muchas veces puede fallar más o menos este último elemento, pero lo que no puede fallar son los otros dos elementos: un buen plan de estudios y unas pruebas de ingreso que certifiquen las dotes directoriales mínimamente necesarias. Resulta, sin embargo, que precisamente estos dos elementos tan básicos y amplios son siempre establecidos por los poderes administrativos públicos que, además, son prácticamente imposibles de cambiar (para mejor, se entiende). Y por desgracia, mucho de esto tenemos en nuestra legislación formativa, con fatales consecuencias pasadas, presentes y futuras. Voy a analizar lo más importante, con la esperanza de que al menos el primer paso del “futuro” –que se decide al nivel de un mismo Conservatorio Superior, aquí, en el único sitio de esta enseñanza en Andalucía– sea oído, tomado en consideración y aplicado en el beneficio no solo de los mismos aspirantes de dirección, sino de la comunidad musical y la propia sociedad.

Si es una gran suerte tener como profesores a unos muy buenos directores de orquesta, además de formarse en nuestro propio centro, el plan de estudios ha pasado por tres diferentes épocas (plan 66, LOGSE y ahora LOE) con los consecuentes cambios profundos, que, aunque en una línea general de mejora –incluso de contenido europeo– han tenido consecuencias positivas para la formación general del futuro director, en muchos casos ha sido también gracias al esfuerzo de un profesorado que, como era normal, ha pensado más en el beneficio del estudiante que, a veces, en la estricta aplicación de algunos criterios e incluso de ellos mismos en ciertos

aspectos. Lo que sí ha faltado, y bastante, ha sido el apoyo explícito y sobre todo práctico, desde la dirección del centro, en el máximo desarrollo y proyección de los conjuntos establecidos (orquesta sinfónica, de cámara, banda, coro, talleres), tanto dentro como especialmente fuera del ámbito académico, es decir, en la amplia vida cultural de nuestra ciudad. Hubiera sido un gran orgullo para el centro –y, cómo no, para la ciudad– estar presente con sus formaciones directamente en el desarrollo musical habitual. Espero que en el futuro próximo esto sea una realidad. Porque, como es obvio, allí donde hay un conjunto debe haber un director, y allí está el sitio permanente de los futuros “huérfanos” de instrumento, empezando así desde los años de estudio esa práctica que no puede faltar, juntamente con la demostración y madurez de sus dotes.

Y así estamos. Empezaré, siguiendo el orden inverso de los tres elementos antedichos, refiriéndome al más importante y al que produce el problema más grave: el examen de ingreso.

Para cualquier instrumento, después de estudiarlo duramente incluso diez años en los grados anteriores, ingresar en el nivel superior es ante todo y simplemente, para empezar, tocar dicho instrumento ante un tribunal de profesionales. Pues bien, en dirección –y como dije, aunque nada en absoluto se estudia antes– en el examen de ingreso no está previsto en ninguna prueba ni siquiera levantar las manos para dirigir cualquier cosa. Es decir: no se puede detectar de ninguna manera y en ningún aspecto cualquier dote mínimamente necesaria ligada a la futura labor de dirección. ¿Es esto normal?, ¿es lícito? *En absoluto*. Y sean como sean las pruebas establecidas, sin este aspecto, los que sean aprobados por demostrar cierta habilidad en un instrumento, en el manejo de la armonía o de lo que sea, están destinados casi con seguridad no solo a no poder dirigir o tener futuro, sino a gastar unos años clave en una formación que casi es engañosa, y además puede ser totalmente inútil. Inútil porque pueden ser eliminados en el camino sin otra solución alternativa. Y si es que terminan (al límite), a veces por determinadas ciertas circunstancias resultará que nunca, nunca tendrán un futuro en la dirección de cualquier conjunto musical.

Desgraciadamente no una vez, sino muchas veces, esto ha pasado y pasará todavía hasta que este examen de ingreso no cambie radicalmente,

para lo cual tanto el departamento correspondiente ha hecho lo debido, así como yo personalmente lo he intentado en el necesario aspecto directorial, arriesgándome a salir incluso fuera de lo establecido. Sólo de esta manera he podido observar un mínimo de talento necesario en jóvenes futuros directores que, mirando atrás y en condiciones similares, en las últimas décadas han demostrado ya muchos de ellos que ahora pertenecen a un futuro profesional verdadero. Por estos y muchos otros aspectos se puede decir que la carrera de dirección de nuestro Conservatorio es, seguramente, la mejor de este país, y que seguramente en el futuro, con nuevos apoyos y esfuerzos, incluso a pesar de algunas lagunas como las mencionadas, mejorará sobre todo en calidad. Lo han demostrado sobradamente hechos como el repertorio alcanzado –siempre delante de un público exigente–, por muchos que han terminado dirigiendo sinfonías de Beethoven, Brahms, Berlioz, Mendelssohn, Turina, Tchaikovsky, etc., así como aquellos que han sido premiados en concursos internacionales, o los que desde la cátedra han dirigido nuestra prestigiosa Orquesta Filarmónica, o los que brillantemente han ganado las primeras oposiciones directoriales, o aquellos que desde la atención especial de la Fundación Málaga y su sensible director ejecutivo, D. Pedro Martín-Almendro, han aparecido en la serie de DVD “Jóvenes Talentos”, conjuntamente con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio o la Joven Orquesta Provincial de Málaga, dirigida brillantemente por otro licenciado nuestro, Ángel Luis Pérez Garrido. Sólo nos aflige el desconsuelo de que nunca en el centro se les ha apreciado de alguna manera tal como hubieran merecido.

El futuro de los jóvenes directores, como se ve, existe ya y seguro seguirá como mínimo así. Pero los que participamos en su formación tenemos el deber no solo de estimular su propio talento, sin el cual nada se podría conseguir, sino de proporcionarles permanentemente el “instrumento” de estudio –como sea y donde sea– y exigir a los administradores y poderes públicos, a través de los cauces posibles, la garantía en el marco de la enseñanza y la formación; reclamar todos los elementos necesarios y el máximo rigor para asegurar a todos los elegidos un porvenir profesional del más alto nivel y calidad por medio de centros públicos como nuestro Conservatorio de Málaga. Solo con mirar alrededor, o incluso informándonos a través de libros necesarios (como por ejemplo *El mito del Maestro*



---

del conocido crítico inglés Norman Lebrecht), podemos distinguir también una jungla de intrusos y falsos “directores” que acaparan demasiadas posiciones e influencia de manera indigna e inaceptable, contra los cuales hay que mostrar siempre que solo una buena y completa formación los puede poner en su verdadero sitio. Esto es hacer y ganar el futuro para los artistas auténticamente merecedores de tal nombre.

